

Jaime Francisco Enán Moreno De León

**Visión poética del mundo maya en
Clarivigilia primaveral de Miguel Ángel Asturias**

Asesora M.A. Elsa Nuila Paredes



Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

Guatemala, octubre de 2011

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
1. MARCO CONCEPTUAL	7
1.1. Antecedentes	7
1.2. Justificación	8
1.3. Determinación del problema	9
1.3.1. Definición	9
1.3.2. Alcances y límites	10
2. MARCO CONTEXTUAL	11
2.1. Miguel Ángel Asturias: acerca de su vida	11
2.2. Asturias: su producción literaria	13
2.3. Premios y reconocimientos obtenidos	15
2.4. Asturias: su obra poética	16
3. MARCO TEÓRICO	20
3.1. ASPECTOS LITERARIOS	20
3.1.1. Los marcos del poema: el género y el título	20
3.1.1.1. El poema épico	21
3.1.1.2. El título	22
3.1.2. El tema y su estructura	23
3.1.2.1. La determinación del tema: Las isotopías	24
3.1.3. Estructura del poema	25
3.1.3.1 Estructura por repetición: el estribillo	26
3.1.4. Desestructura textual	27
3.1.4.1 El cierre del poema	28
3.1.5 El léxico del poema: atmósfera y visión de mundo	29

3.1.5.1	Los neologismos	30
3.1.6	Nivel fónico y simbolismo fónico	31
3.1.6.1	Onomatopeya y simbolismo fónico	31
3.1.6.2	El aspecto gráfico	32
3.2	MESOAMÉRICA	34
3.2.1	Ubicación geográfica	34
3.2.2	Marco histórico	37
3.2.3	La cultura maya	41
3.2.4	La religión	43
3.2.5	Estructura política	45
3.2.6	Economía y agricultura	46
3.2.7	La flora y la fauna	47
3.2.8	La guerra	52
3.2.9	Manifestaciones artísticas	54
4.	MARCO METODOLÓGICO	58
4.1	Objetivos	58
4.1.1	Objetivo general	58
4.1.2	Objetivos específicos	58
4.2	Metodología	59
4.3	Los marcos del poema: el género y el título	60
4.4	Contenido temático	62
4.5	Estructura textual	63
4.5.1	Descripción de la estructura	63
4.5.2	La estructura por repetición	63
4.5.3	La desestructura	64
4.5.4	El cierre del poema	64

4.6 Niveles lingüísticos	65
4.6.1 El léxico del poema	65
4.6.2 El nivel fónico: onomatopeya, aspecto gráfico y simbolismo fónico	65
5. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	67
5.1 El poema: estructura formal	67
5.2 Los marcos del poema	68
5.2.1 El género del poema y su contenido	68
5.2.2 Los personajes y sus acciones o hazañas	70
5.2.3 El título: explicación	80
5.3 Contenido temático: estructura del tema	82
5.3.1 Isotopías y ejes isotópicos	82
5.3.1.1 Primer eje isotópico: Guatemala	83
5.3.1.2 Segundo eje isotópico: el mundo maya	87
5.3.1.2.1 La flora	88
5.3.1.2.2 La fauna	92
5.3.1.2.3 Las prácticas religiosas	98
5.3.1.3 Tercer eje isotópico: el arte y los artistas	101
5.3.1.3.1 Los artistas	102
5.3.1.3.2 La música	103
5.3.1.3.3 La pintura	104
5.3.1.4.4 La poesía	104
5.3.1.3.5 El arte natural, la magia y Cuatricielo	105
5.4 Estructura textual: estructura por repetición	110
5.4.1 El estribillo	112
5.4.2 Desestructura textual	113
5.4.3 El cierre del poema	116

5.5 Nivel léxico-semántico	117
5.5.1 Atmósfera y visión de mundo	117
5.5.2 Neologismos	120
5.5.3 Nivel fónico	122
5.5.3.1 Onomatopeya y simbolismos fónicos	122
5.5.3.2 Iconismos gráficos	124
6. VALORACIÓN FINAL	129
7. CONCLUSIONES	132
8. BIBLIOGRAFÍA	134

INTRODUCCIÓN

En esta obra -dijo Asturias- quise presentar cómo los viejos mayas crearon a los artistas. (5:72)

La producción literaria de Miguel Ángel Asturias, en su mayoría, ha estado ligada con las raíces de su país natal: Guatemala. En otras palabras, Asturias realizó la mayoría de sus textos basado en el rico bagaje cultural que las civilizaciones prehispánicas de Guatemala podían ofrecerle. Además, el escritor se caracterizó por mezclar la realidad con los elementos mágico-fantásticos de la cultura Maya, elementos que absorbió a lo largo de su niñez y adolescencia, así como durante su formación en la Escuela de Altos Estudios de París, dirigida por George Raynaud, escuela donde, como es sabido, estudió acerca de las religiones prehispánicas.

Desde sus primeros textos, particularmente en *Leyendas de Guatemala*, Miguel Ángel exploró las posibilidades literarias y de la tradición oral de los antiguos pueblos indígenas. Por medio de ingeniosos juegos de palabras y la creación de personajes extraordinarios y fantásticos, Asturias concibió mundos insospechados a partir de la riqueza cultural del pasado de Guatemala y la región mesoamericana.

Dentro de la producción poética de Asturias se encuentra *Clarivigilia primaveral*, poema épico que es reconocido por la crítica como lo mejor que produjo Asturias en el terreno de la poesía, tanto por la naturaleza del contenido pleno de imaginación, como por la maestría en el uso de recursos lingüísticos. Por esta razón, este texto

fue elegido para su investigación literaria. El resultado de la investigación es lo que se presenta ahora en este informe.

En cuanto a la forma del presente documento, el lector la encontrará dividida en las partes que corresponden a la estructura propia del trabajo de investigación, es decir, los marcos conceptual, contextual, teórico y metodológico. En cuanto a los resultados de la investigación, se verá el análisis de los aspectos referidos a la visión poética del mundo maya prehispánico, de los aspectos referidos a la temática y el análisis de los diferentes recursos literarios empleados por el autor para configurar su texto, siguiendo los lineamientos propuestos por Ángel Luján Atienza, en su libro *Cómo se comenta un poema*. Finalmente se incluyen las conclusiones y la bibliografía correspondiente.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. Antecedentes

Si bien la obra de Miguel Ángel Asturias ha despertado el interés y afán de la crítica literaria nacional e internacional, es su obra narrativa la que generalmente se aborda, dejándose de lado su producción en verso, es decir, su producción en el género de la poesía. Acerca de la narrativa asturiana existen suficientes y variados estudios; se encuentran, también, estudios de su producción dramática; pero no sucede lo mismo con su poesía, contenida básicamente en dos textos: *Sien de Alondra* y *Clarivigilia primaveral*.

A la fecha, entre las tesis que se encuentran en el tesoro de la Biblioteca Central de la Universidad de San Carlos, que fueron elaboradas para optar al grado de licenciado en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, no se encuentra alguna que se ocupe de Asturias como poeta. Asimismo, en las bibliotecas de otras universidades de la capital, como lo es el caso de la Universidad Rafael Landívar, Universidad del Valle de Guatemala, Universidad Mariano Gálvez y Universidad Francisco Marroquín, respectivamente, no se localizaron estudios de la obra poética del autor.

Sin embargo, en el marco de la Maestría en Letras de la Facultad de Humanidades, en 2001, fue elaborada la tesis *Mito, ideas estéticas y denuncia en Clarivigilia primaveral*, la cual constituye un primer estudio que, además de realzar la importancia y los valores estéticos del poema, abre las posibilidades de otros enfoques, tal como el que ahora se propone.

Revisados, pues, los antecedentes en relación con *Clarivigilia primaveral*, inclusive en Internet, se puede decir que no existen trabajos similares, en cuanto al método seguido, la temática y los objetivos propuestos en este estudio.

1.2. Justificación

Estudiar la poesía de Asturias, en este caso, *Clarivigilia primaveral*, se justifica por varias razones. La primera sería la escasez o ausencia de trabajos críticos sobre la producción poética asturiana, lo cual no ha permitido mostrar la naturaleza de la misma, sus valores estéticos, los alcances temáticos y sus relaciones con el conjunto de su amplia obra, especialmente con su narrativa. Las causas por las cuales no se estudia la poesía de Asturias pueden ser varias; una de ellas, la idea generalizada de que la producción poética suya no alcanza la calidad de su obra narrativa; otra, la falta de interés o motivación de los investigadores por el trabajo de análisis y estudio del texto poético.

Otra razón para ocuparse de este poema es su particular naturaleza, pues constituye una visión poética muy propia de Asturias, dada su preocupación, conocimiento y valoración de las culturas prehispánicas. Además, una razón que por sí misma sería suficiente para el estudio de *Clarivigilia primaveral*, es su calidad estética, según opinión de importantes críticos literarios.

A las razones anteriores se suman la calidad y la variedad de la obra de Miguel Ángel Asturias, los méritos académicos y los reconocimientos que el autor alcanzó y la conveniencia de promover, mediante estudios como este, la lectura y valoración de la poesía del Premio Nobel guatemalteco.

Si bien lo ya expuesto justifica el estudio de *Clarivigilia primaveral*, debe señalarse también que este poema es de una originalidad admirable en la poesía guatemalteca, por esa visión poética que presenta acerca del mundo maya prehispánico, en relación con el arte y los artistas.

1.3. Determinación del problema

1.3.1. Definición

En el poema titulado *Clarivigilia primaveral*, de Miguel Ángel Asturias, se observan aspectos o elementos que corresponden a la cultura mesoamericana. Entre estos aspectos sobresale lo referido a la cultura maya, y por el tratamiento que Asturias le da a su texto, el mismo indica una visión poetizada del mundo maya prehispánico, especialmente en lo referido al arte y los artistas.

A partir de lo observado, se formuló, como guía del trabajo, la siguiente interrogante:

¿Existe, en el poema *Clarivigilia primaveral* de Miguel Ángel Asturias, una visión poetizada del mundo maya prehispánico y particularmente de lo referido al arte y los artistas?

1.3.2. Alcances y límites

Los alcances y límites del trabajo se precisaron así:

En la obra *Clarivigilia primaveral* de Miguel Ángel Asturias, se estudiarán las once partes que componen el poema para: determinar el género literario y explicar el origen y significado del título; establecer el tema y cómo aparece estructurado, analizar el tipo de estructura que organiza el texto, examinar los recursos léxico-semánticos y los de carácter fónico; estudiar, también, los aspectos que corresponden al mundo maya prehispánico y el arte y los artistas, según el tratamiento poético que de ellos hace el autor. Para estudiar los aspectos enumerados se aplicarán los lineamientos metodológicos que en su libro *Cómo se comenta un poema* (ver bibliografía) propone el teórico español Ángel Luján Atienza, adaptándolos a los objetivos planteados en el presente trabajo.

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1. Miguel Ángel Asturias: acerca de su vida

El 19 de octubre de 1899, en el hogar de Ernesto Asturias y María Rosales, nace Miguel Ángel Asturias Rosales. Es el año del ascenso al poder del General Manuel Estrada Cabrera, y la situación política se va tornando difícil para algunas familias, entre ellas, la de Miguel Ángel, la cual decide mudarse a la casa del abuelo materno. Ubicada en Salamá, Baja Verapaz, el entorno de la casa del abuelo sirve como primer contacto del pequeño Miguel Ángel con la plasticidad del mundo rural e indígena.

Para 1908, la familia puede volver a la capital del país y es en esta etapa donde Miguel Ángel continúa su educación primaria y más tarde inicia y culmina su formación universitaria. El negocio que su madre ha abierto permite que los arrieros pasen la noche en el patio trasero de la casa. Este hecho marca el imaginario del autor, al entrar en contacto con estos personajes que dejan en la mente del muchacho sus historias y su forma de hablar. A raíz de esto, Asturias comenta:

He relatado siempre que en mi casa, en la Avenida Central, cuenta Miguel Ángel, en un fugaz viaje a Guatemala, había un negocio de mi madre, negocio de granos básicos, de venta de harina, de sal, de azúcar. En la parte de atrás, que daba a la Avenida de Los Árboles, había un enorme patio que era más

bien un sitio con varios árboles grandes, y en este sitio venían a pasar la noche los que traían patachos de mulas y los que traían carretas de bueyes para recoger esta harina o esta azúcar, que llevaban después hacia oriente. Y con estas gentes que se reunían y que hacían sus vivencias en este gran patio, yo, todavía siendo muchacho, me pasaba largas horas con ellos: cantaban con guitarra, contaban relatos, y yo me acercaba a oírlos hablar.

(4:75-76)

En 1922, los problemas políticos y el afán del joven por viajar y aprender hacen que su familia decida, al terminar sus estudios de Derecho, enviarlo a Europa. Previo a realizar el viaje, funda la Universidad Popular, junto con los intelectuales de su generación, como el periodista David Vela. Es así como llega a Londres y, poco tiempo después, radica en París. Olvidado su propósito de especializarse en Derecho, deja Londres y se establece en París, adonde llega el 12 de julio de 1924 y empieza estudios en el Collège de France en las clases del doctor Capitan, sobre Antigüedades mexicanas, y las del profesor Georges Raynaud en la École des Hautes Etudes, sobre Religiones de Mesoamérica.

Estos estudios reafirman el gusto asturiano por el mítico pasado de Guatemala, cualidad que perdura en la mente del escritor durante el resto de su vida. Así, nunca regresará formalmente a Guatemala; pero la idea del país milenario, místico y mitológico queda grabada en su memoria y la plasma constantemente en su obra. Prueba de ello son textos como *Leyendas de Guatemala*¹, *El Alhajadito o Clarivigilia Primavera*, donde Asturias explota toda su creatividad combinada con el conocimiento del mundo ancestral en el que se forjó.

¹ *Leyendas de Guatemala* fue su primera en publicación, en París, en 1929.

Los años llevaron a Miguel Ángel por caminos diversos y variados. Embajador, exiliado, hombre de mundo, la vida del autor fue un torbellino de aventuras por Europa y América que lo llevan al clímax literario en 1967 al recibir el Premio Nobel de Literatura. Sin embargo, por más latitudes que vieran sus ojos, nunca dejó de lado el amor por Guatemala y el afán por plasmar la riqueza de su mundo de magia y sueños con el talento de sus letras. Murió en Madrid en 1974, con la patria ausente, fija en su memoria:

Entraría por fin Asturias en el «reino del esplendor» y se aquietaría su búsqueda del mundo que con tanto ahínco y controlada nostalgia se había empeñado en interpretar”.

(4:17)

2.2. Su producción literaria

En relación con la amplia y variada obra de Asturias, que abarca todos los géneros literarios, se ofrece en seguida, para una mejor apreciación, el cuadro que las reúne:

Título	Género	Año de publicación
<i>Leyendas de Guatemala</i>	Leyenda	1930
<i>El Señor Presidente</i>	Novela	1945
<i>Sien de alondra</i>	Lírico	1948
<i>Hombres de maíz</i>	Novela	1949
<i>Viento fuerte</i>	Novela	1950
<i>El papa verde</i>	Novela	1954
<i>Soluna</i>	Teatro	1955

<i>Week-end en Guatemala</i>	Novela	1956
<i>La Audiencia de los Confines</i>	Teatro	1957
<i>Los ojos de los enterrados</i>	Novela	1960
<i>El alhajadito</i>	Novela	1961
<i>Mulata de Tal</i>	Novela	1963
<i>Dique seco</i>	Teatro	1964
<i>Chantaje</i>	Teatro	1964
<i>Cuentos y leyendas</i>	Narrativa	1965
<i>Clarivigilia primaveral</i>	Poema épico	1965
<i>El espejo de Lida Sal</i>	Cuento	1967
<i>Latinoamérica y otros ensayos</i>	Ensayo	1968
<i>Maladrón</i>	Novela	1969
<i>Comiendo en Hungría</i> (En coautoría con Pablo Neruda)	Relatos	1969
<i>Tres de cuatro soles</i>	Novela	1971
<i>Viernes de Dolores</i>	Relatos	1972
<i>América, fábula de fábulas</i>	Ensayo	1972
<i>El hombre que lo tenía todo, todo, todo</i>	Cuento	1985
<i>Cuentos del Cuyito</i>	Epistolar (Publicado como cuento para niños)	2009
<i>El árbol bajo la cruz</i>	Novela	1993

2.3. Premios y reconocimientos obtenidos

Los principales premios y reconocimientos obtenidos por Miguel Ángel Asturias a lo largo de su carrera, como profesional y como escritor, se enumeran seguidamente.

Año	Premios y reconocimientos
1922	Premio Gálvez a su tesis de Abogado y Notario, <i>El problema social del indio</i> , Universidad de San Carlos de Guatemala.
1966	Premio Lenin de La Paz.
1967	Premio Nobel de Literatura, 19 de Octubre de 1967.
1968	Premio Quetzal de Jade: Asociación de Periodistas de Guatemala.
1968	Nombrado “Hijo Unigénito de Umán” por las comunidades indígenas de Guatemala.
1968	Premio La Gran Cruz de San Carlos, zona indígena en Colombia.
1968	Presidente, en Manizales, Colombia, del Festival de Teatro Latinoamericano.
1969	Presidente del Festival de Cine de San Sebastián, España.
1969	Como representante del Pen Club Francés, se entrevista con los astronautas del Apolo 11.
1970	Presidente del Jurado del festival de Cine de Cannes.
1971	Una calle es bautizada con su nombre en Madrid.

2.4. Asturias: su obra poética

En relación con el amplio universo de la creación literaria de Miguel Ángel Asturias, se puede afirmar que de todos los géneros que abordó la narrativa es la más prolija, además de ser la más leída, la más difundida y, por lo tanto, la más estudiada.

De reconocida vocación poética, llama la atención que el autor, en el campo de la poesía lírica, no haya publicado varias obras, pues, esencialmente, su producción se reúne en dos libros: *Sien de alondra* y *Clarivigilia primaveral*. El primero contiene una serie de composiciones de variada temática que van desde sus primeros poemas a partir de 1918 hasta los escritos en 1954. Ciertamente, la idea de publicarlos no fue del propio Miguel Ángel, más bien su aparición se debió a la insistencia y al entusiasmo de amigos como Rafael Alberti, extraordinario poeta español de la Generación del 27, y al novelista y estudioso mexicano Alfonso Reyes quien, en el prólogo, no deja de elogiar y admirar la capacidad de Asturias al que llama “verdadero poeta”.

En *Sien de alondra* el autor se expresa por medio de formas poéticas en su mayoría tradicionales: es frecuente el soneto, así como la métrica y la rima propias de una práctica acorde con los cánones clásicos. Por otra parte, si bien es cierto que Asturias muestra desde muy joven su afán por la poesía, debe reconocérsele la preocupación por el ejercicio constante, lo cual redundó en poemas magistrales como los famosos sonetos Teseo y Ulises, del cual se cita el primer cuarteto:

Ulises
Íntimo amigo del ensueño, Ulises
volvía a su destino de neblina
un como regresar de otros países
a su país. Por ser de sal marina

...

(2:82)

Aparte de los citados textos poéticos, también cabe mencionar la serie de ocho pequeñas obras de teatro en verso, a las cuales el autor denominó *Fantomimas*. De gran plasticidad y juegos idiomáticos, éstas constituyen peculiares expresiones de arte teatral versificado y poético; tanto así, que las más conocidas fueron incluidas en el poemario *Sien de alondra*, se trata de: *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán* y *El Rey de la Altanería*.

Las fantomimas revelan la maestría de Asturias en el manejo del verso, del lenguaje, de la retórica y de todos los recursos poéticos y también teatrales. Estos textos se enmarcan dentro de la corriente surrealista, de la cual tienen notorio influjo. Lo anterior implica un cambio y evolución en la labor de Asturias en su ejercicio poético, no sólo por el abandono de formas tradicionales sino por la soltura y desbordada imaginación, tal como se observa en esta cita de *El Rey de la altanería*:

(...)
Hablarasambla
Invoco a la real anuencia
para decir la verdad:
su suegra, la Biseñora,
jamás lo llamó con nombre
de gente a su Majestad.
Rey
Vasallo de mi cadera,
vasallo de mi costado,
de la planta de mi pie
y la palma de mi mano,
eso no fue en presencia,
gusano de mis pecados.

(2:94)

En alguna forma, las fantomimas, aunque no tan cercanas cronológicamente, significan un antecedente de lo que años más tarde Asturias llegó a crear en

Clarivigilia primaveral. Especialmente en lo que se refiere a la forma, al manejo del léxico, al ritmo, a la sonoridad, a recursos como las bien logradas jitanjáforas de *El Rey de la altanería*:

(...)
Hablarasambla.
Estiercoliflor
Dondingo Miramitoso.
Trebolunda.
(...) (2:94)

Muchos de los recursos literarios propios de su poesía, tanto lírica como épica y dramática, también pueden apreciarse en la narrativa, tal como sucede en novelas, leyendas y cuentos.

Frente al volumen de obras escritas por Asturias, entonces, es evidente que el espacio menor lo ocupan los textos poéticos. Sin embargo, siempre se ha reconocido su gran capacidad para poetizar y para jugar con la imaginación y transformarla en poesía. Producto de ello es el poema *Clarivigilia primaveral*, objeto del presente estudio. Este texto fue escrito por Miguel Ángel durante su estadía en Génova, Italia, en 1964, convirtiéndose en su mayor creación poética, en la cual trata el origen del arte y los artistas, seres que, en el contexto de la visión maya, son los únicos que dan sentido al mundo.

3. MARCO TEÓRICO

En este marco están contenidos los aspectos teóricos que constituyen la base para el trabajo de análisis del poema *Clarivigilia primaveral*. Estos aspectos se refieren al género y el título del poema, así como al tema, su determinación y estructura y el carácter de las isotopías; además, se abarca el léxico, el cierre del poema y lo referido al nivel fónico y el simbolismo fónico. Por otra parte, debido a que el problema que se trabajó está ligado con la cultura maya de la época prehispánica, se incluye también la información teórica necesaria para el análisis y comprensión de esta cultura y de la región mesoamericana. Los aspectos teóricos incluidos en este marco, además de base para el análisis del poema, servirán para alcanzar los objetivos propuestos en el presente trabajo.

3.1. ASPECTOS LITERARIOS

3.1.1. Los marcos del poema: el género y el título

Para el análisis de la obra literaria, esta debe primeramente situarse en determinados marcos que la condicionan. Estos marcos abarcan dos aspectos importantes: el género y el título. En cuanto al género del poema:

Es evidente que todo poema pertenece a un género, si no histórico, al menos al archigénero de la lírica.

(29:30)

Pero más allá de situar al poema en el género lírico, debe tenerse en cuenta que los géneros también condicionan la creación del texto poético:

Los géneros son, por decirlo brevemente, instituciones que encauzan la construcción y lectura del poema tanto en los contenidos como en la forma.

(29:22)

Desde el primer momento la naturaleza del género lírico encauza o guía la escritura del poema que va creando el poeta, y no solo en cuanto al contenido sino también en los aspectos formales.

3.1.1.1. El poema épico

El género épico se refiere a textos literarios que narran hazañas de personajes heroicos. Etimológicamente significa “narración”, de acuerdo con el término griego *epos*. (Del lat. *ep̄icus*, y este del gr. ἔπικός). Lo que se narra son acontecimientos que refieren a épocas o momentos trascendentales del hombre, de los pueblos, de determinada raza, cultura o grupo humano.

Los poemas épicos tienen un argumento que se presenta siguiendo la estructura tradicional: exposición, nudo y desenlace. Los personajes generalmente son héroes, por lo cual su naturaleza, sus características y sus acciones se magnifican y engrandecen. Al protagonista es común que se oponga un antagonista, también magnificado, para resaltar las cualidades del primero y engrandecer su actuación.

En el caso de la épica se trata de poemas de gran extensión, por ejemplo, los poemas homéricos, los cuales fueron escritos en verso y divididos en varias partes llamadas *rapsodias*. Otras obras famosas que corresponden a la épica son: El Ramayana, de Valmiki y La Divina Comedia, de Dante.

El poema épico puede ser mitológico, histórico, religioso, alegórico, filosófico o didáctico; y, según su índole, realista, ficticio o combinar elementos tanto de la realidad como de la imaginación del autor. El mundo épico se construye o estructura sobre la base de tres elementos: los personajes, las acciones o acontecimientos y los escenarios o espacios:

Personaje, acontecimiento y espacio son las tres sustancias con que se construye el mundo épico. Cómo puede esto realizarse, nos lo explicará la investigación de la estructura de las obras en que se ha construido un mundo épico.

(25:476)

3.1.1.2. El título

Ahora bien, en relación con el título de una obra literaria, este constituye un factor condicionante de su lectura, según afirma Luján Atienza:

Si el poema tiene título, éste, como en todo texto, nos da una de las claves de lectura del mismo.

(29:30)

Y además de ofrecer una clave de la lectura, también anticipa la temática y orienta la decodificación del poema:

(...) el título es un indicador que anticipa contenidos y orienta el proceso de decodificación por parte del lector.

(29:31)

Anticipante de contenidos y orientador del proceso de decodificación, esa función cumple inicialmente el título, pero también téngase en cuenta que puede hacer referencia o alusión a personajes, a espacios, a temporalidades y aun a otros aspectos, tal el caso de la intencionalidad que el autor tiene al titular su poema:

Si el poema aparece titulado por el propio autor, el título pondrá en evidencia los rasgos que quiera destacar. (...), el título tiene una doble dimensión, pudiéndose distinguir entre la referencialidad del título y la intencionalidad con que se titula.
(29:31)

Si en el título el lector o el crítico encuentran una anticipación de los contenidos del texto, una guía para la decodificación y, aun, claves para interpretar o descubrir intencionalidades del autor, la importancia del título es evidente y justifica su análisis.

3.2. El tema y su estructura

Uno de los aspectos generalmente analizados en un texto literario o un poema es la temática tratada en él. Así, la búsqueda o determinación del tema es tarea por sí misma importante. Respecto de qué es el tema y cuál su función, Luján Atienza responde:

El tema es aquello de lo que habla el poema, (...) El tema sería el anclaje referencial (y tomo "referencial" en el sentido más amplio) a partir del cual se despliega el significado poemático.
(29:41)

Sí, el tema es de lo que habla el poema, pero también es la base donde se asientan las referencias que conforman el todo semántico, es decir, el contenido temático. Sin embargo, la manera como el tema aparece desplegado en el texto implica también una estructuración, puesto que el mismo se relaciona con temas menores o subtemas que, en su conjunto, conforman o constituyen el tema principal:

En todo poema se distingue un tema principal, motivo nuclear o foco, explícito o no, y uno o varios subtemas, temas subordinados o motivos secundarios o complementarios (...) Las unidades temáticas secundarias o subordinadas tienen respecto a la principal una relación de marco, apoyo, contraste, amplificación, intensificación, o una relación compleja compuesta por varias de las anteriores...

(29:63)

En el poema, pues, la distribución de las líneas temáticas que constituyen subtemas o temas subordinados que establecen relaciones entre sí, muestran la estructura del tema principal.

3.2.1. La determinación del tema: las isotopías

El crítico literario puede observar la manera cómo mediante la relación entre el tema y los subtemas se muestra la estructuración temática, pero también es necesario que determine el tema, siguiendo para ello un procedimiento adecuado. Y este procedimiento puede ser la identificación de isotopías y establecer las líneas marcadas por estas. Acerca de las isotopías, Luján Atienza dice:

Para el análisis de la poesía es más útil la ampliación que Rastier (...) hace de este concepto para que abarque toda repetición de una unidad lingüística; es decir, la isotopía sería una repetición no solo de elementos de contenido, y así se acercaría al concepto de recurrencia...

(29:46)

Esa utilidad de aplicar el concepto de isotopía en el análisis de la poesía radica en que constituye un procedimiento adecuado y directo para determinar el tema:

El procedimiento más directo para determinar el contenido temático de un poema es establecer la las líneas isotópicas presentes en él.

(29:46)

Si el tema puede ser determinado por las líneas isotópicas, conviene definir de manera más clara el término “isotopía”:

“Isotopía” es un término (...) que designa la redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo.

(29:46)

La isotopía, entonces, es la reiteración o redundancia de vocablos o expresiones lingüísticas que conforman un conjunto semántico. La línea isotópica, por su parte, la componen los mismos vocablos o expresiones lingüísticas que se unen como puntos sucesivos para formar una línea que lleva hacia el significado o conjunto semántico.

De tal manera que las isotopías son variadas formas fónico-semánticas que reiteran determinado conjunto de significados, que al sumarse entre sí, contribuyen a determinar el tema expuesto en un poema o texto poético.

3.3. Estructura del poema

Ya hemos visto que no hay que confundir la estructuración puramente conceptual de los contenidos con la distribución de éstos en la superficie textual. El poema es un todo formal, que generalmente aparece distribuido o dividido en partes en las que se trata un aspecto de su contenido. Cada verso es en sí una unidad, la unidad mínima del poema, pero estas unidades se encuentran generalmente agrupadas en

estrofas, tal el caso de los cuartetos y tercetos en la estructura del soneto. El poeta, sin embargo, apartándose de la tradición literaria, goza de libertad para estructurar el poema según la naturaleza de este y según la intencionalidad de él, en tanto autor. De ahí que se pueda observar que:

Un poema se compone de diversas partes o secuencias aislables (...) Cada una de estas partes abarca normalmente un contenido preciso. (...) La división de las partes del poema puede en ocasiones verse reflejada en su distribución estrófica.
(29:69)

3.3.1. Estructura por repetición: el estribillo

Sin embargo, más allá de la distribución formal, el poeta puede utilizar también otros recursos que le sirvan de base o contribuyan a estructurar un poema, por ejemplo, el recurso de la repetición:

Pero por encima de todas estas formas de estructurar el contenido, en lírica es abrumador el número de poemas que se basan en la repetición. Podemos entender ésta en dos sentidos: como repetición de elementos del poema (frases, estribillos) y como paralelismo.
(29:84)

Muchos poemas se basan en la repetición, y esta constituye una técnica que el poeta utiliza para construir su texto lírico:

Son las repeticiones, en definitiva, poderosas técnicas de construcción global de los poemas que prestan a éstos coherencia y unidad.
(29:171)

Mediante la repetición el poeta va hilando su poema, repite para reiterar y para conseguir coherencia y unidad en el texto. Y entre las estructuras por repetición, entre las cuales se encuentran la anáfora y la epifora, destaca el estribillo. Acerca de este, se puede afirmar lo siguiente:

Procedimiento muy usado en la poesía lírica de todos los tiempos y países es la repetición periódica de uno o varios versos (...) que reciben el nombre de estribillo.

(28:115)

La repetición, entonces, adquiere gran importancia como recurso que el poeta utiliza para la estructuración del poema.

3.3.2. Desestructura textual

Si la estructura es lo normal en un poema, en ocasiones -de acuerdo con su propósito o intencionalidad- el poeta puede utilizar como recurso la falta de estructura o desestructuración:

Hay otro tipo de composiciones que se basan precisamente en la desestructura, cuyo ejemplo extremo son los poemas montados por completo sobre la enumeración caótica (...) En estos casos, ante la ruptura de todo vínculo semántico y sintáctico reconocible entre las unidades, hay que acudir a la afinidad sentimental o la relación connotativa o evocativa de lo representado.

(29:88)

La desestructura, entonces, rompe los vínculos semánticos y sintácticos normalmente reconocibles entre las unidades del poema. Pero no se trata de un

capricho del poeta, sino de una necesidad para comunicar la idea, la sensación de la desarticulación:

La falta de estructura, sin embargo, constituye la mayoría de las veces una decisión sobre la forma de transmitir al lector un universo desarticulado (...) o de enlaces fuera de toda lógica,..
(29:89)

Así, la desestructura determina la lógica del poema, y se convierte en recurso creativo de especial valor para el poeta, de acuerdo con lo que desea transmitir o la sensación que necesita producir en el lector.

La desestructuración puede observarse mejor en los poemas emparentados con las corrientes de vanguardia, cuyas técnicas, como la enumeración caótica, conllevan la necesidad de un discurso libre, espontáneo, que obedece a la transmisión de un mundo o una realidad desarticulada o ilógica.

3.3.3. El cierre del poema

Todo poema tiene ciertamente un cierre, pero la manera o el modo como cierra el poema también cuenta. Desde el primer verso, el lector se forma una expectativa que finalmente se cumple o no:

A grandes rasgos, podemos hacer una distinción entre poemas que finalizan cumpliendo las expectativas creadas y poemas que rompen nuestras expectativas. A esto se les unen poemas que tienen un carácter abierto o incluso trunco. Todo ello podría combinarse con un criterio basado en las marcas formales que indican el cierre.

(29:91)

El lector termina su lectura porque llegado al último verso hay un punto final, o el propio verso alude al fin del poema. Puede, también, que el poeta incluya la palabra “fin”, haciendo explícito el cierre del poema. Estas, entonces, son maneras que el lector atiende. Pero el cierre del poema también está relacionado con las tensiones y distensiones que se van dando en el desarrollo poemático, marcando momentos de clímax y anticlímax. Y con base en estos aspectos, el punto de cierre puede hacer que el poema sea climático o anticlimático:

Serían climáticos los poemas que acaban en el punto de máxima tensión y anticlimáticos los que descienden de ese punto hasta un final menos tenso.

(29:90)

3.4. El léxico del poema: atmósfera y visión de mundo

El léxico es el conjunto de palabras con el que se construye el poema. Al respecto del nivel léxico-semántico, Luján Atienza señala que las palabras constituyentes de un poema, debido a su carácter semántico, le conceden al mismo un tono y una atmósfera:

El léxico del poema nos va a dar fundamentalmente el tono del mismo (...), los campos semánticos en que se integran las palabras de un poema son creadoras de determinadas atmósferas.

(29:102)

Dependiendo del léxico, de las palabras que el poeta emplee para la composición del texto, el tono resultante será distinto: serio, nostálgico o festivo, e igualmente el léxico contribuirá a la creación de la atmósfera del poema.

Además de lo anterior, la naturaleza o carácter del léxico utilizado también determina el universo o la visión del mundo presente en el poema:

Por otra parte, el léxico de un poema expresa su universo, es decir, la visión del mundo que despliega (...) Según esto, las relaciones entre las palabras del poema constituyen la estructura de su mundo;..

(29:102)

En su conjunto, entonces, el léxico del texto determina el tono, la atmósfera y la visión de mundo que el poeta transmite al lector mediante el poema creado por él.

3.4.1. Los Neologismos

Otro aspecto correspondiente del léxico son los neologismos, los cuales el poeta emplea, cuando lo considera necesario, como un recurso poético. Recuérdese que:

Es neologismo toda palabra que no pertenece todavía al léxico de una lengua, y que esta puede acabar aceptando o rechazando.

(29:106)

El neologismo puede ser un vocablo tomado en préstamo de otra lengua, o una creación propia del poeta. Pero si es el poeta el que crea o inventa un neologismo, o palabra nueva, debe tenerse en cuenta que:

...no lo hace por supuesto de la nada, sino que parte normalmente de palabras existentes en el idioma, y las somete a distintos procesos de derivación y composición.

(29:106)

El poeta no parte de la nada ni inventa palabras solo por inventarlas, él crea un neologismo por una necesidad expresiva, por la necesidad de un recurso fonosemántico que le permita comunicar una idea o imagen.

3.5. Nivel fónico y simbolismo fónico

En la poesía es muy importante tomar en cuenta el nivel fónico, porque este, a través de sus diferentes manifestaciones, adquiere significación más allá de su simple naturaleza sonora. Se llega, incluso a decir que este nivel es determinante en la poesía:

Tradicionalmente se ha considerado el nivel fónico como el determinante de la poesía, sobre todo porque en él se da cabida al más peculiar de los fenómenos poéticos: el ritmo.

(29:180)

La materia sonora, entonces, adquiere especial importancia en la poesía, particularmente en tanto determina el ritmo que adquiere el poema.

3.5.1. Onomatopeya y simbolismo fónico

La onomatopeya es un vocablo que trata de reproducir un sonido propio de un ser de la naturaleza o un ser artificial: el ladrido del perro, el canto del gallo o la marcha del reloj. Pero más allá de esta intención, la onomatopeya, por su naturaleza sonora, también puede adquirir un simbolismo en el nivel fónico:

En poesía, el fenómeno de la onomatopeya se tiende a incluir en el más amplio del simbolismo fónico en general (...) y puede consistir en una imitación originaria de los sonidos o en la

elaboración de elementos fónicos en un contexto que los convierte en onomatopéyicos.

(29:180)

Por sí misma la onomatopeya no tiene valor simbólico en el poema, lo adquiere cuando el poeta la emplea con esta intención, por la manera como él la trabaja o utiliza, creando, incluso expresiones sonoras que no son comunes en el idioma.

3.5.2. El aspecto gráfico

La escritura permitió la representación gráfica de los fonemas, mediante las letras del alfabeto, y con la imprenta surgió una tipografía variada:

Aunque el poema nace como una entidad fundamentalmente sonora, la imprenta introduce la posibilidad de jugar también con sus capacidades pictóricas.

(29:221)

La variedad de tipos de letras, la disposición de mayúsculas y minúsculas, las letras en negrita o cursiva pasaron a ser recursos tipográficos que los escritores fueron incluyendo también como recursos expresivos o literarios. En casos extremos, los poetas dibujaron prácticamente la figura de lo tratado en el poema, surgiendo el concepto de "iconismo gráfico":

Iconismo gráfico: el poema intenta representar casi pictóricamente aquello de lo que habla:..

(29:223)

Y en muchos casos, el poema no solo lo intenta sino que representa aquello de lo que habla. Y así surge el caligrama: poema que dibuja la figura del objeto al cual se refiere. Si bien el aspecto gráfico de la poesía tradicional obedece más bien a los diferentes cánones, a partir de los movimientos de vanguardia la forma del poema adquiere mayor soltura, mayor libertad. Este sería el caso de la poesía ultraísta española, que hace del caligrama una de sus principales formas expresivas: poemas en forma de cabellera, de estanque, de avión, de autores como Guillermo de Torre y Juan Larrea y los hispanoamericanos Oliverio Girondo y Manuel Maples Arce.

Los anteriores contenidos acerca del poema concluyen la parte que, del Marco Teórico, corresponden a los aspectos literarios; seguidamente se enfoca la parte referida a la cultura maya, dado que, de acuerdo con los objetivos planteados, el poema *Clarivigilia primaveral*, se sitúa, para su análisis, en el contexto de esa cultura.

3.2. MESOAMÉRICA

3.2.1. Ubicación geográfica

Desde que se iniciaron los estudios acerca de la antropología de América, los estudiosos tendieron a encasillar grupos humanos por localización dentro de la geografía continental o por su grado de desarrollo como sociedad. Así, durante la primera mitad del siglo XX se dividió el continente en Norteamérica y Sudamérica, separadas por un espacio poco definido llamado América media. La otra forma de dividir culturas, comenta Paul Kirchhoff, acuñador del término Mesoamérica, estaba dada por el nivel de tecnificación que poseían. Kirchhoff realizó estudios que demostraron la alta concentración de elementos únicos dentro de la llamada América media. Con base en estos resultados, renombró la zona como Mesoamérica (América Intermedia) y la definió como un área de rasgos culturales comunes que comprendía el norte de México, los territorios de Guatemala, El Salvador y Belice, y algunas franjas terrestres de Centro América:

El término Mesoamérica fue acuñado por Paul Kirchhoff para designar el área geográfico-cultural que comprendía el sur de México, Guatemala y otras partes de Centro América...

(11.119)

Las características comunes más importantes que pueden ser identificadas en las culturas de estas zonas son:

- Lenguas que provienen de una raíz común
- Culto al felino (jaguar, puma, ocelote)
- Juego de pelota
- Sacrificio humano
- Escritura jeroglífica
- Calendario solar y lunar
- Alimentación basada en maíz, frijol y calabaza
- Uso de la obsidiana y el pedernal
- Uso ritual del cacao

-Arquitectura monumental basada en la técnica del talud-tablero.

Sin embargo, dada la gran cantidad de culturas y sus variados territorios, la geografía política actual de Mesoamérica no refleja su división histórica. Es por ello que se ha dividido el mapa en cinco zonas diferentes que equivalen a las áreas de ocupación de las culturas más representativas, quedando segmentado de la siguiente manera:

-Zona del Golfo. Cultura Olmeca.

-Zona del Oaxaca. Cultura Zapoteca.

-Área maya. Cultura maya y derivados (Quiché, Mam Pocoman, etc.). Debido al gran territorio que ocupa, esta área suele dividirse en Tierras Altas, Tierras Bajas y Costa pacífica.

-Altiplano mexicano. Culturas Azteca, Teotihuacana y Tolteca.

-Occidente de México.

Para ilustrar el territorio abarcado por Mesoamérica y su división geográfica, en la siguiente página se ofrece un mapa de la zona.

Mapa de Mesoamérica



Mapa tomado de Foundation for the advancement of Mesoamerican.

www.famsi.org (ver bibliografía)

3.2.2. Marco histórico

Los estudios de Mesoamérica revelan que el lapso de ocupación de la zona abarca casi 20,000 años. Debido al extenso corpus de información que tal período

representa, suele dividirse la línea del tiempo, en general, en cinco períodos o fases:

La antigua ocupación de Mesoamérica se divide en cinco períodos principales: Paleoindio (antes del 7000 AC), Arcaico (7000 a 2000 AC), Preclásico (2000 AC a 250 DC) Clásico (250 a 900 DC), Postclásico (900 a 1525 DC).

(11:125)

Sin embargo, tomando en cuenta que la manera de crear las divisiones se basa en el apareamiento - o desaparición – de culturas específicas o de la forma de relacionarse entre ellas, los períodos generalmente aceptados son:

-Preclásico (1500 AC- 250 DC)

También llamado formativo, este período se caracteriza por la aparición de la cultura Olmeca en la zona del Golfo. No en balde los Olmecas son reconocidos como la cultura “madre” de Mesoamérica. Son ellos los que, desde sus sedes en La Venta, San Lorenzo y Tres zapotes, delimitan los rasgos culturales que formarán una enraizada tradición en las culturas posteriores. Entre sus logros se encuentran la invención de la escritura, el juego de pelota, el culto al felino y la agricultura a base de maíz. A través del comercio, estos rasgos logran trascender las fronteras Olmecas y se afianzan en las costas pacíficas de México y Guatemala. Coe comenta al respecto:

“... de los olmecas: as for the origins of late preclassic maya civilization, all indications are that the fons et origo was Olmec. That ancient and now-dead culture of the fertile Veracruz-Tabasco plain appears to have been as familiar to and respected by the early Maya as Classical Greece and Rome ourselves. In art, in religion, in state complexity, and perhaps even in the calendar and astronomy, Olcem models were transferred to the Maya through the intermediate Izapan

civilization, of wich more subsequently.

(14:59).¹

Así, a pesar de que hacia 250 A.C. los Olmecas ya habían desaparecido, su huella cultural quedó latente en los Mayas (que tenían presencia en la zona desde hacía 300 años) y en otros grupos sedentarios del occidente guatemalteco, como la cultura Monte Alto.

-Período Clásico (250 D.C- 900/1000 D.C.)

Es en esta etapa donde la civilización maya alcanza su mayor esplendor. En el Centro de México se desarrolla y decae la cultura teotihuacana. Además, se consolida la zona del Oaxaca como centro cultural de importancia al fortalecerse la cultura Zapoteca en Monte Albán. Este agitado panorama permite la división del período en dos fases claramente distinguibles: el Clásico Temprano y el Clásico Tardío. El primero abarca el lapso existente entre el 250 D.C. y el 550 D.C. Es aquí donde la ciudad de Teotihuacan se convierte en el gran centro comercial y cultural de Mesoamérica, absorbiendo en su totalidad los productos comerciales zapotecas y mayas. De esta relación deriva un fuerte influjo artístico hacia el área maya y la integración, al panteón de la zona, del culto a deidades teotihuacanas como Tláloc y Quetzalcóatl. Sin embargo, hacia 500 D.C., los teotihuacanos desaparecen como cultura y sus ciudades son abandonadas. Este cisma en el sistema social mesoamericano provocó un fuerte descenso económico en toda la región. También, marca el cambio entre las fases temprana y tardía del Clásico. Esta última se

¹ ... de los Olmecas: en los orígenes de la civilización Maya, durante el Preclásico Tardío, todo parece indicar que los Olmecas fueron el *fons et origo*. Ahora, la antigua civilización del fértil valle de Veracruz, Tabasco parece haber sido tan respetada como lo fue la cultura griega para los romanos. En el arte, la religión, la complejidad del estado e incluso el calendario y la astronomía, el modelo olmeca fue tomado por los mayas por medio de la región de Izapa. (Traducción propia).

caracteriza por el surgimiento de decenas de micro-estados a lo largo de toda el Área Maya:

“Tikal's great rival and, in fact, mortal enemy, was Calakmul, a major city by Early Classic times, and even in the Late Preclassic. As epigraphers Simon Martin and Nikolai Grube tell us, the “golden age” of Calakmul coincided with the 50-year rule of Yuknoom the Great, which began in AD 636. During this century, there were many wars in the Central Area, during which Calakmul not only attacked Tikal, but managed to establish its hegemony over such cities as Piedras Negras, Dos Pilas, El Peru, Cancuén, and Naranjo, to the continued detriment of Tikal, then weakened by a factional split”.

(15:39)¹

Sin embargo, las limitaciones de recursos naturales obligó a las sociedades a militarizarse y combatir unas contra otras por el control político-territorial de la zona. Dichos conflictos, más el agotamiento de la riqueza natural y las desavenencias políticas entre pobladores y gobernantes, provocaron un colapso generalizado de las clases nobles y la eventual desaparición de la cultura maya en las Tierras Bajas del Sur hacia el 950 D.C.

Período Postclásico. (900/1000 D.C.- 1521/1524 D.C.)

¹ El gran rival y enemigo mortal de Tikal fue Calakmul, una gran ciudad del Preclásico Tardío y Clásico Temprano. Según nos comentan los epigrafistas Simon Martin y Nikolai Grube, la época dorada de Calakmul coincidió con el 50 aniversario del gran imperio Yuknoom, iniciado en 636. En el lapso de dicho siglo hubo muchas guerras en el Área Central, no solo entre las grandes ciudades, sino también para establecer una hegemonía sobre otras poblaciones como Piedras Negras, Dos Pilas, El Perú y Naranjo. (Traducción propia).

El desvanecimiento de los mayas del sur coincide con la aparición, ya desde finales del período Clásico, de muchos focos de ocupación en las Tierras Bajas del norte y en las Tierras Altas.

En el lado negativo el Período Clásico parece haberse caracterizado por un incremento de las guerras, y de la competencia entre los centros por obtener el control sociopolítico regional.

(11:148)

Esto afirma las teorías de migración entre los sobrevivientes del proceso de desocupación y abandono en las ciudades clásicas.

Dichas migraciones derivan en la unión de los remanentes mayas con los grupos que ya se encontraban habitando el altiplano guatemalteco y la Península de Yucatán, provocando una especie de caldo cultural que arroja como resultado las distintas etnias que hoy viven en la región.

Sin embargo, es en el altiplano mexicano donde se desarrolla el cambio cultural más determinante. Luego de sucesivas migraciones desde el norte, el grupo mexica se interna en territorios toltecas (que había habitado la zona durante finales del Clásico e inicios del Postclásico) y hacia 1321 funda la ciudad de Tenochtitlan en un islote al centro del lago Texcoco. Así, los Aztecas se constituyen como una gran potencia militar y logran consolidar un vasto imperio a lo largo de toda Mesoamérica. Tanto así, que para el final del siglo XV los pueblos guatemaltecos

(quichés, mames, etc.) ya tributaban al Emperador Moctezuma. El final del período Postclásico se da, en cada región mesoamericana, según la fecha de conquista por parte del pueblo español.

3.2.3. La cultura maya

Los mayas son una de las culturas de mayor reconocimiento a nivel mundial. Dentro de los grupos humanos que no siguen la tradición de Occidente (que comienza con Grecia y deriva en el mundo moderno), estos lograron ser unos de los de mayor avance científico y social. Desde las selvas americanas, la cultura Maya se desarrolló a un ritmo trepidante y, al contrario de su impresionante surgimiento, decayó de forma rápida y abrupta. ¿Quiénes son, entonces, estos seres capaces de conocer el valor del cero, el tránsito de los planetas y los misterios de la selva?

Los mayas surgen hacia 600 A.C., y luego de las intensas relaciones entre la costa pacífica de Chiapas y Guatemala con los territorios Olmecas, los asentamientos humanos de estas regiones fueron adoptando los rasgos culturales predominantes de la cultura del norte. Esto creó híbridos como la cultura Monte Alto y los mayas mismos, que muestran de forma clara este sincretismo cultural en el sitio guatemalteco de Takalik Abaj. El primer sitio que puede ser reconocido como maya con todas sus características es Paso de la Amada, Chiapas, México. En él pueden encontrarse los primeros indicios de una civilización bien definida y estructurada con identidad propia. Son estos comienzos los que sientan las bases para el posterior desarrollo de la civilización maya como tal. Al referirse a esta civilización, el historiador Daniel Contreras expresa:

Los mayas fueron los indios más civilizados del Nuevo Mundo. Cuando llegaron los españoles su gran civilización se encontraba en decadencia a causa de las continuas luchas civiles, pero sus ciudades en ruinas y los restos de sus manifestaciones artísticas nos muestran su gran adelanto.

(16:16)

Los recientes descubrimientos arqueológicos han podido esbozar un mapa del inicio de los mayas. Históricamente, Tikal, Kaminaljuyú y Takalik Abaj eran consideradas como las ciudades cuna de la cultura; sin embargo, hallazgos en la Cuenca de El Mirador, Petén, Guatemala, han demostrado que fue en esa zona donde el amanecer de los mayas vio la luz más fuerte. Hacia finales del Preclásico tardío, las áreas de ocupación maya desarrollaron todos los rasgos culturales que los definirían durante su esplendor.

Sin embargo, más tarde, al final del Período Clásico, los escasos recursos naturales provocaron un gran conflicto por su control entre los distintos reinos. Esto generó una merma en la población, además de la pérdida de recursos forestales e hidráulicos a gran escala. Además, este estado generó mucho descontento social y derivó en sucesivas revueltas populares que acabaron con las noblezas de cada ciudad. En un ambiente donde la clase dominante agrupaba los conocimientos astronómicos, artísticos y religiosos, este caos provocó un profundo colapso en la civilización y en la eventual desaparición de la cultura maya clásica. Al respecto, en la *Historia General de Guatemala*, se lee:

Como resultado de la presión por la tierra, y otros factores relacionados, al final del Clásico se produjeron continuos enfrentamientos bélicos entre ciudades-estados, así como desórdenes y revueltas internas en distintos sitios... Todo ello se tradujo en un proceso de desintegración en los órdenes social y político del sistema, lo que provocó posteriormente el fenómeno conocido como colapso maya,...

(11.52)

Finalmente, los pequeños grupos humanos restantes (sin los conocimientos de la clase noble) optaron por abandonar las grandes ciudades y mudarse a nuevos horizontes: unos al sur, al Altiplano guatemalteco, donde se mezclaron con los grupos preestablecidos en la zona, formando así las distintas etnias que hoy habitan Guatemala, y otros al norte, donde la cultura tuvo un resurgimiento en la Península de Yucatán.

3.2.4. La religión

Uno de los aspectos que despiertan más interés en las culturas mesoamericanas prehispánicas, por su originalidad y complejidad de sus elementos, es la religión. En el caso específico de la cultura maya, se observa una gran riqueza de creencias y prácticas religiosas dignas de aprecio y estudio. Una característica esencial de la religiosidad maya es su politeísmo, pues el panteón maya es amplio y variado. Sin embargo, tres deidades son claramente reconocibles: Itzamná, el dios del maíz y los dioses gemelos. Itzamná es un dios viejo con carácter sabio y supremo, el dios del maíz presenta muchas variantes y los dioses gemelos son tradicionalmente presentados como hijos del dios del maíz. Además de los tres enumerados, otros dioses también forman parte del conjunto de divinidades mayas, destacando algunos de carácter natural, como Ixchel, la diosa de la luna, y Chac, dios de la lluvia y el trueno. A estos se añade K'awiil, que constituye una abstracción del linaje divino de los reyes y una deidad. La siguiente cita ilustra acerca de la religión entre los mayas:

Los mayas... eran un pueblo muy religioso, y todas las manifestaciones de su vida estaban relacionadas con diversas deidades a las que ofrecían oraciones, pom, danzas, sacrificios. Creían en un dios principal al que llamaban Itzamná, en el dios de la lluvia o Chac, y en muchas otras divinidades para la guerra, la muerte, el maíz,

etc. La importancia de la religión puede apreciarse por los grandes y hermosos templos que construyeron para sus dioses.

(16:18)

En el contexto religioso, los templos eran un espacio sagrado, un espacio consagrado a los dioses, y los encargados de las prácticas religiosas eran los sacerdotes, personas que, en la estructura social, constituían una clase que se situaba a la altura de los nobles. Para los oficios propios del culto, los sacerdotes utilizaban atuendos o vestimenta especiales para acentuar su imagen, en tanto personajes o figuras públicas al servicio de los dioses. Los trajes ceremoniales vestidos por los sacerdotes incluían usualmente, como elemento ritual, el uso de pieles animales, como la piel de jaguar, además de penachos confeccionados con plumas.

Dado que los mayas tenían la creencia de que los dioses podían alimentarse por medio del olfato, la quema de copal era parte de los rituales religiosos. Mediante el exótico olor de este material resinoso se consideraba que se conseguía una conexión mística entre los hombres y sus divinidades. Mas no solo el copal se ofrecía a los dioses, a ellos también se ofrecían sacrificios que, incluso, podían llegar a ser sacrificios humanos. Las personas ofrecidas en sacrificio eran generalmente enemigos capturados en batalla, prisioneros de guerra.

3.2.5. Estructura política

Como cualquier sociedad, los mayas tenían su forma propia de gobierno. Para comprender el ejercicio del poder político, debe tenerse en cuenta que la red social

maya estaba altamente estratificada. En lo alto de la pirámide se encontraban los nobles y los sacerdotes, y de estas clases surgían los mandatarios, en quienes recaía la función de gobierno. La autoridad la ejercía una sola persona:

La autoridad política la ostentaba una sola persona, a quien se encargaba de gobernar con la ayuda de algunos miembros de la élite. El mandatario supremo heredaba el poder de su padre y lo ejercía en forma absoluta hasta el final de su vida,..

(11:353)

Los gobernantes, entonces, al heredar el poder del padre, en línea directa, eran miembros de una dinastía o institución familiar.

Pero si bien los nobles y los sacerdotes se encontraban en lo más alto de la pirámide social, entre la nobleza generalmente también se incluía a los artistas y altos guerreros. Bajo ellos se encontraban los comerciantes y militares. Abajo, el pueblo común y los agricultores. Además, un estado se agenciaba de un lugar dentro de la geografía política de la región mediante alianzas matrimoniales o conflictos bélicos. Ciudades grandes como Tikal, por ejemplo, fomentaban la diplomacia con cientos de pequeños poblados independientes que la rodeaban. Esto para poder contrarrestar el poder de otros grandes centros urbanos en la zona. Ejemplo de ello es la intrincada lucha que vivieron las dos grandes ciudades mayas clásicas: Tikal y Calakmul, las que formaron toda una red de aliados a lo largo de territorios guatemaltecos, mexicanos, beliceños y hondureños.

3.2.6. Economía y agricultura

Los mayas utilizaban un sistema económico basado en la agricultura, la caza, la pesca y el comercio. Cultivos importantes eran el maíz, el frijol, la calabaza y el cacao, etc. Además de las actividades agrícolas, eran importantes la caza y la pesca. Aprovechándose también los recursos minerales:

... se explotaban los abundantes recursos de la selva (...) el pedernal, el cuarzo, las pieles de jaguar y las plumas multicolores de las aves...

(11:352)

En cuanto a las actividades mercantiles, se dedicaban a la comercialización de objetos de primera necesidad como productos obtenidos de cultivos, de la caza, de la pesca y también de pequeñas industrias:

El comercio consistía en trueque de productos de la tierra o de pequeñas industrias (cerámica, telas), animales cazados y pesca.

(16:20)

Además, su producción también consistía en objetos de jade, pieles de jaguar, plumajes, cacao, etc. Es por ello que el elemento más importante de una ciudad, aparte del centro político-religioso, era el mercado; tanto así que fue de los aspectos que más impresionó a los españoles a su llegada. La forma de comerciar era el trueque o intercambio de valores, aunque en algunas épocas las semillas de cacao –cultivado en la costa sur para elaborar el chocolate, bebida ritual- también tuvieron la función de moneda:

El cacao, usado como moneda y bebida ritual, se cultivaba en gran escala en la Costa Sur de Guatemala.

(11:352)

Los mayas, entonces, tenían una actividad económica y comercial muy activa e importante, y varios de los productos de esa época se observan y consumen aún.

3.2.6.1. La flora y la fauna

En el contexto de la economía y la agricultura se ubican la flora y la fauna del territorio ocupado por los mayas. Dadas las características geográficas y climáticas de la región, tanto la flora como la fauna eran abundantes y variadas, tal como, afortunadamente, aún se puede observar, pues perviven muchas de las especies originales:

De acuerdo con la posición geográfica del Istmo centroamericano, la gran variación de condiciones climáticas, de elevación de suelos, la flora de Guatemala es sumamente variada y la conforman miles de especies de diversos tipos de plantas.

(11:57)

Pero además de esa riqueza y variedad de la flora, debe tenerse en cuenta que uno de los aspectos más relevantes de la cultura maya fue la integración con el mundo natural, razón por la que el entorno se convirtió en centro de su cosmovisión y base de muchos de sus mitos. Así, la naturaleza o sus elementos fueron utilizados también como soporte en ceremonias religiosas, resultando los dioses asociados con fenómenos relativos al mundo natural.

En el caso de la flora, la región estaba poblada por una amplia variedad de especies vegetales que constituían una riqueza vegetal:

Existen cerca de 80 cultivos que pueden considerarse originarios de Mesoamérica. Algunos de ellos como el maíz, tomate, cacao, algodón, chile y frijoles son de importancia mundial.

(11:405)

De esa variedad, como indica la cita, algunos cultivos se consumen actualmente en todo el mundo.

Por razones culturales o religiosas, algunas plantas adquirieron especial significación o importancia para el pueblo maya; entre estas plantas se encuentran el maíz, el cacao, el palo de hule y la ceiba.

El maíz fue la base alimenticia de toda Mesoamérica, y en el caso específico de los mayas, tal condición se reflejó en las distintas manifestaciones mitológicas y artísticas de esta civilización. De esa cuenta, el maíz fue conceptualizado como una de las deidades más importantes dentro del panteón maya. Así, el dios del maíz siempre se representó como un ser joven, fuerte, apuesto y activo que aparece representado en escenas de carácter ritual y mágico.

El cacao, o *kakaw*, como se le conocía durante la época clásica, siempre ha sido un alimento de gran contenido ritual dentro de las culturas prehispánicas. Su uso fue generalizado a lo largo de todo el territorio mesoamericano y tuvo un lugar privilegiado dentro de la dieta de la nobleza maya. Desde siempre se ha sabido que el chocolate de mejor calidad era producido en el área de la costa sur entre los – actualmente- territorios de Guatemala y México. En cuanto a la preparación, las semillas tostadas de cacao eran convertidas en una bebida fría que se espumaba por medio de batido; luego, ya preparada, se aderezaba con una mezcla de chiles y pescado que la convertían en un alimento exclusivo de la realeza. Además, durante ciertos períodos y en determinadas regiones, fue utilizado como moneda de intercambio entre las distintas poblaciones mayas. La producción y comercio de este cultivo fue de mucha importancia para la economía de las áreas mayas y la relación diplomática con la región central de México. En relación con el cultivo del cacao y su uso como moneda, reiteramos la cita:

El cacao, usado como moneda y bebida ritual, se cultivaba en gran escala en la Costa Sur de Guatemala.

El cacao, o *chocolatli*, en lengua náhuatl, llegó a Europa junto con los primeros esclavos indígenas. Sin embargo, a las cortes españolas no les agradó la forma de preparación prehispánica y la desestimaron en un principio. Fue hasta que, en la región fronteriza con Francia, los monjes españoles experimentaron con las semillas tostadas, molidas y combinadas con leche y azúcar.

El palo de hule cobra importancia como un elemento más del paisaje mesoamericano. Sin embargo, para los mayas esta planta tenía un uso sumamente importante dentro de la vida ritual. La sabia del palo de hule se convierte en una especie de resina elástica denominada caucho. El caucho, de reconocida versatilidad, se utilizaba en toda la región para realizar balones que eran utilizados en el juego de pelota. La medida de cada balón se hacía por palmos, conociéndose ejemplos de pelotas de ocho, doce o dieciséis palmos. Además, en ocasiones el caucho recubría un cráneo humano, dando al juego un carácter especial.

Además del maíz, el cacao, y el palo de hule, la ceiba es otra de las plantas de mucha importancia para el pueblo maya, pues este árbol se consideraba árbol sagrado. Tanto por sus dimensiones, como por lo versátil de su follaje, este árbol sustentó la mayor parte de mitologías asociadas con la creación y el cielo. Gracias a los registros iconográficos, hoy puede asociarse a la ceiba con el concepto de árbol de la vida, idea muy compleja que aparece en la mayoría de escenas funerarias, escenas celestes y de las mitologías del origen. Por ejemplo, el rey *Pakal* de Palenque aparece en su lápida mortuoria emergiendo del inframundo convertido en ceiba. En otros ejemplos, como los murales de Chichén Itzá, este árbol se asocia con la abundancia, las riquezas y la proliferación de la vida misma. Este tipo de escenas, llamadas "lluvias floridas", se presentan como una ceiba de la cual caen cientos de frutos, animales y verduras para suplir las necesidades del

hombre. En otros ejemplos, además, las ceibas son presentadas como los pilares de la bóveda celeste:

En cada esquina también había una ceiba (imix), que era un árbol sagrado; cada una de ellas estaba asociada al color apropiado.

(11:531)

Tal, pues, la importancia de la ceiba para la cultura maya.

De igual manera que en cuanto a la flora algunas plantas destacan por el valor cultural que tenían, lo mismo sucede en cuando a la fauna, de cuya riqueza y variedad surgen animales importantes dentro del contexto de esta cultura. Para el pueblo maya era de vital importancia la variada gama de animales que habitaban la zona, pues más allá de su valor como fuente de alimentación, algunos adquirieron carácter mitológico; pero en una utilización más práctica, varios animales sirvieron de modelo para la fabricación de artefactos de uso diario, observables en los museos. Así, de entre la variada fauna propia de la región, surgen algunos ejemplares que destacan por el significado que adquieren, entre estos se encuentran el quetzal, el jaguar, la guacamaya y la serpiente. En referencia al quetzal, en la siguiente cita se lee:

Las plumas de quetzal, que adornaban los tocados de los gobernantes, se obtenían en los bosques del altiplano, en particular en las Verapaces, donde se localiza el hábitat de dichos pájaros.

(11:352)

El quetzal se convirtió en uno de los animales con mayor divinización dentro de la mitología y la religiosidad maya. Tanto por la vistosidad de su plumaje como por la abstracción que de su cola hacían los pueblos prehispánicos, pues la veían como

una serpiente. Desde etapas muy tempranas el quetzal fue convertido en una divinidad importante que estuvo presente en la mitología y en los cultos religiosos. Además de esto, las plumas verde esmeralda del quetzal servían para adornar los tocados reales y otras prendas de las vestimentas de los reyes. En el plano artístico, la figura de la serpiente –generalmente como serpiente emplumada- se representaba en los templos y estelas, así como en pinturas e imágenes en cuevas, vasijas y códices. De igual valor por su figura y especialmente por el colorido de su plumaje, la guacamaya fue otra de las aves apreciadas por los mayas, pues sus plumas eran utilizadas en la fabricación de penachos y otras manifestaciones del arte de la plumajería.

El jaguar, el puma y el tigrillo eran los felinos más conocidos en la región mesoamericana, y eran no solo los más conocidos sino también divinizados. Este culto a los felinos es uno de los más arraigados en la cultura mesoamericana, y era practicado por la mayoría de las culturas que habitaron a zona, y entre ellas la maya. La divinización del felino, y el culto al mismo, encuentra su razón en la creencia de que este animal era capaz de dominar las dos realidades del mundo: el día y la noche. Por su significación de señor de la noche y el día, la piel moteada del jaguar fue muy apreciada y utilizada en prácticas religiosas mesoamericanas. Mas no solo se utilizó esta piel en actos religiosos, también fue utilizada como elemento de utilería y decoración en las cortes reales y los círculos gobernantes, por lo que su piel era muy apreciada entre los objetos de comercio:

En la zona central se explotaban los abundantes recursos de la selva (...) las pieles de jaguar y las plumas multicolores de las aves...

(11:352)

3.2.7. La guerra

Uno de los elementos más determinantes en la historia de Mesoamérica es el enfrentamiento armado. Desde los mismos inicios de la civilización, los distintos pueblos de la zona estuvieron en constante conflicto por distintas razones. De esa cuenta, los vestigios arqueológicos diseminados por toda el área son testigos indiscutibles de una realidad bastante alejada de la creencia común acerca de una cultura pacífica y armoniosa.

Ya desde las fases tempranas de desarrollo social en Mesoamérica es palpable la presencia de armamentos, ejércitos y conflictos. Por ejemplo, es común encontrar restos de flechas, lanzas y dagas en los entierros de reyes y nobles de ciudades muy tempranas como Kaminal Juyú, en Guatemala. En relación con las armas y artefactos para la guerra, Contreras apunta:

Para sus armas usaban el pedernal, la obsidiana y la piedra común, la que tallaban para hacer puntas de flechas, de lanzas y hachas de guerra.

(16:20)

La actitud guerrera resultó ser un medio eficaz para el desarrollo de potencias (tal el caso de Tikal, Guatemala, o Calakmul, México) y dominar recursos naturales estratégicos para asegurar la supervivencia de centros urbanos específicos. Esta condición se hace más evidente durante el período Clásico temprano, cuando las ciudades mayas se vieron forzadas a establecer relaciones diplomáticas, o bélicas, según el caso, con la urbe mexicana de Teotihuacan. Al referirse al tema de la guerra, Luján Muñoz expresa:

Hubo rivalidades y guerras entre los diversos reinos: de ahí que los centros ceremoniales o capitales estuvieran ubicados preferentemente en lugares estratégicos y elevados de fácil defensa.

(30:14)

Sin embargo, es en el período posterior (el Clásico Tardío) donde los conflictos armados cobran una importancia vital. En un ambiente degradado por la tala de los bosques, la sobreexplotación de los suelos para obtener alimentos y una economía sumida en una profunda crisis, derivada del desaparecimiento del principal socio comercial, Teotihuacan, las ciudades mayas se vieron inmersas en una sangrienta carrera por poseer los recursos hídricos y la mayor cantidad de tierras cultivables para autoconsumo, lo cual, finalmente, constituyó un factor para el fin de la sociedad maya:

Como resultado de la presión por la tierra y otros factores relacionados, al final del Clásico se produjeron continuos enfrentamientos bélicos entre ciudades-estados así como desórdenes y revueltas internas en distintos sitios... Todo ello se tradujo en un proceso de desintegración en los órdenes social y político del sistema,..

(11:52)

Como se puede apreciar, la guerra fue un factor muy importante dentro de la vida y desarrollo de la civilización Maya. A tal punto fue su importancia, que es uno de los principales causas de su auge y caída.

3.2.8. Manifestaciones artísticas

Entre los pueblos mesoamericanos el trabajo artístico fue una actividad de gran aprecio por las clases gobernantes, razón por la cual los artistas gozaban de una situación privilegiada. Así, los mayas fueron prolíficos artistas y artesanos. Su

producción artística puede apreciarse ahora en los diferentes museos del mundo, los cuales llenan sus vitrinas con las muestras de arte que esta civilización dejó. La música, la pintura, la poesía y otras expresiones permiten apreciar el trabajo realizado por los mayas en el terreno del arte:

El tema del arte maya es muy extenso en el tiempo y el espacio, es decir, en el ámbito físico e histórico de la cultura mesoamericana,.. sin embargo, en sentido estricto, el arte maya puede apreciarse como una de las más altas expresiones estéticas del Nuevo Mundo durante la época precolombina,..

(11:591)

La música siempre jugó un papel de mucha importancia en los pueblos mesoamericanos. Podría decirse, incluso, que la vida de estos pueblos siempre estuvo íntimamente ligada a su tradición musical, sus ritmos y sus danzas. De igual manera que otros seres humanos en diferentes partes del mundo, los mayas tenían la sensibilidad apropiada para percibir los sonidos, las notas musicales presentes en la naturaleza, y tal sensibilidad los llevó, primero, al aprovechamiento de los materiales ofrecidos por el entorno y, luego, a desarrollar las destrezas necesarias para fabricar instrumentos capaces de producir música. Desafortunadamente para los investigadores actuales, una de las disciplinas artísticas mayas más difíciles de estudiar es la música, debido a la gran cantidad de materiales perecederos que se utilizaban para fabricar los instrumentos sonoros. En referencia a la música, Valdez y Rodríguez Girón, registran que en hallazgos arqueológicos:

También se han encontrado figurillas cerámicas hechas en molde, así como gran variedad de instrumentos musicales que incluye tambores, ocarinas y campanas.

(11:152)

Dentro de la gama de instrumentos musicales de toda cultura, e igualmente para la cultura maya, uno de los más importantes ha sido el tambor. Esta importancia se debe a que el proceso de abstracción necesario para lograr tal solución sonora es uno de los más primitivos. Así, desde tiempos remotos se observa gran cantidad de diseños alrededor del mundo. En el ámbito mesoamericano el tambor se presenta como un instrumento musical no solo importante sino de gran utilidad, tanto en el caso de las danzas como en las ceremonias o ritos de carácter religioso.

Sumados al tambor, instrumento de percusión, se encuentran los instrumentos que producen el sonido mediante una corriente de aire que los atraviesa, es decir, que pertenecen a la categoría de aerófonos. Estos eran los de uso más común, debido a la gran cantidad de tipos que existía, y a la relativa facilidad para su fabricación. Las principales variantes de los aerófonos son los de soplo directo y los de soplo indirecto. En ambos casos, los cuerpos de resonancia de tales instrumentos pueden tener forma vascular o tubular, e incluir o no agujeros para enriquecer su registro sonoro. En la siguiente cita se hace referencia a instrumentos musicales mayas:

Entre estos destaca gran variedad de silbatos, ocarinas y flautas de varios tipos, de cerámica y de hueso.

(11:616)

El tun es otro de los instrumentos más difundidos dentro del área maya. Consiste en un tronco de hormigo, vacío y con dos incisiones en el centro, en forma rectangular. El sonido del tun se producía con el golpe de una baqueta. Este instrumento aun se mantiene vigente en nuestro medio, y un ejemplo observable – en su forma y sonido originales- es el utilizado por los músicos del baile drama llamado Rabinal Achí,

En relación con la pintura, las diferentes excavaciones en los sitios arqueológicos han permitido a los investigadores descubrir la importancia que esta expresión artística tenía en la cultura maya. Se trata de pintura mural, que se realizaba en pequeñas porciones de los muros de las construcciones. La técnica de realización de la pintura mural consistía en preparar primero la superficie con estuco –pasta obtenida a partir de la lenta fundición de la roca caliza- y luego se aplicaba el color, el cual era extraído de distintas plantas, óxidos, animales y sangre. La pintura mural era un importante elemento decorativo en los edificios y templos:

Casi todos los tipos de edificios (...) tuvieron en la pintura mural uno de sus elementos decorativos más importantes. Los muros interiores y exteriores, los zócalos, cornisas, cresterías y otras partes de templos, basamentos, habitaciones, arcos, juegos de pelota y diferentes construcciones, solían pintarse de manera cuidadosa.

(11: 588)

El trabajo del pintor fue sin duda alguna de los más apreciados y difundidos dentro de las artes en el mundo maya, pues todos los sitios conocidos cuentan con pintura mural. El pintor maya debía tener habilidad técnica para plasmar conceptos mitológicos o religiosos, así como escenas correspondientes a la política o la vida palaciega. Por aparte, uno de los lujos de la realeza era contar con fina cerámica pintada, ya con pasajes de su vida o la de los dioses. En este contexto, la figura del pintor era importante, pues su trabajo gozaba de gran reconocimiento.

En cuanto a la poesía, los pueblos indígenas que habitaban Mesoamérica cultivaban esta expresión artística, asociado este cultivo con las actividades de tipo religioso. De las zonas centrales de México, por ejemplo, se cuenta con registros de poetas que ejercían su oficio antes de la llegada de los españoles. Uno de estos poetas es Nezahualcóyotl, quien además de componer poemas, realizaba obras de ingeniería. En los pueblos mayas, que constituían en Mesoamérica una de las altas

culturas, la poesía fue cultivada con esmero; sin embargo, lamentablemente, la quema de registros históricos, por el sector religioso de los conquistadores, no permitió conocer y documentar las formas poéticas de estos pueblos. Aun así, en el caso guatemalteco, los textos sobrevivientes, como el *Chilam Balam* y el *Rabinal Achí*, y especialmente el *Popol Vuh* (o *Popol Wuj*), contienen muestras de un registro poético.

Acerca de la poesía precolombina, Miguel Ángel Asturias, en la introducción a la antología por él realizada, expresa:

..., no fue la menos importante, entre las artes, la poesía; y si poco se habla y se conoce, cabe decir que fue la más combatida por los religiosos, que la encontraron pecaminosa, frutal, solar, embanderada de misterios y magia,..

(3:8)

Y refiriéndose a los poetas o hacedores de la poesía, y al carácter de esta, dice:

Los verdaderos autores, por consiguiente, son los poetas indios, mayas y aztecas, y en cuanto a los géneros poéticos en que se divide, tal vez no se ande tan descarriado, ya que algunas veces son cantares que se entonaban en los templos, en las festividades de los dioses, por lo que se la puede llamar poesía sacra,..

(3:10)

Las distintas manifestaciones artísticas, entonces, y particularmente la música, la pintura y la poesía, tuvieron especial cultivo e importancia en la cultura maya.

4. MARCO METODOLÓGICO

En este marco se incluyen tanto los objetivos planteados para el presente estudio como la metodología general y los pasos para su aplicación.

4.1. Objetivos

4.1.1. Objetivo general

Establecer, mediante la aplicación de la metodología planteada por Ángel Luján Atienza, la visión poética que del mundo maya, el arte y los artistas, en el contexto de la cultura maya prehispánica, consigue plasmar Miguel Ángel Asturias en su poema *Clarivigilia primaveral*, para así comprender y valorar mejor esta obra poética.

4.1.2. Objetivos específicos

4.1.2.1. Determinar, conforme el estudio de los marcos del poema, el género literario y el carácter del título, para lograr la comprensión inicial del texto.

4.1.2.2. Analizar en *Clarivigilia primaveral*, el nivel del contenido temático, las isotopías y ejes isotópicos presentes, para identificar el tema tratado.

4.1.2.3. Identificar, por medio del análisis del nivel correspondiente a la estructura textual, el tipo de estructura presente en el poema, para describir los recursos empleados en la composición del texto.

- 4.1.2.4. Establecer, analizando el nivel léxico-semántico y el fónico, los más importantes recursos empleados en estos niveles, para explicar su uso en el poema.
- 4.1.2.5. Explicar, con base en el análisis de las isotopías y ejes isotópicos, los aspectos correspondientes al mundo maya prehispánico, para comprender la visión poética plasmada en *Clarivigilia primaveral*.

4.2. Metodología

Para trabajar el poema *Clarivigilia Primaveral* se eligió la guía metodológica que propone el crítico español Ángel Luis Luján Atienza, en su libro titulado *Cómo se comenta un poema*. Esta guía metodológica fue elegida porque se consideró que contiene el enfoque apropiado y los instrumentos necesarios para resolver el problema que guió la investigación, así como para alcanzar los objetivos propuestos.

Luján Atienza parte de que el poema es un objeto literario susceptible de ser estudiado mediante un análisis que permite:

...poner en evidencia los elementos y técnicas a través de las cuales el poeta se comunica realmente con nosotros lectores.
(29:9)

En esta idea de buscar y evidenciar los elementos y las técnicas presentes en el poema, aspectos que permiten la comunicación entre el poeta y el lector, se advierte una base de la escuela estilística, tal como lo confirma el crítico:

...reconozco, con otros autores, (...) que hasta ahora el método más completo y el que mejores resultados ha dado a la hora de abordar un poema es el análisis estilístico.

(29:13)

A pesar de la afirmación anterior, Luján Atienza no sigue estrictamente los lineamientos de la escuela estilística ni de otra teoría, pues desea contar, en el proceso analítico del poema, con espacios de libertad, lo cual lo lleva a trazar un camino propio que no obligue o condicione un *a priori* en el trabajo crítico:

He procurado no adscribirme a una teoría concreta que muy seguramente establecería un a priori en la investigación.

(29:13)

El enfoque metodológico de Luján Atienza para abordar el estudio del poema, entonces, consiste en establecer niveles generales de análisis, así: Los marcos del poema, Contenido temático, Estructura textual y Nivel lingüístico. Estos niveles de análisis –que se explican a continuación- marcan los pasos que el investigador o crítico literario deberá seguir para realizar la tarea crítica.

4.3. Los marcos del poema: el género y el título

Establecer los marcos del poema consiste en delimitar el texto, el cual debe ser situado en su tiempo y en el contexto de la producción del autor, para definir el género literario, el carácter del título y explicar las citas que pudieran encabezar el poema. Al referirse a estos marcos, Luján Atienza explica:

... he decidido llamarlos “marcos” del poema porque, como en los cuadros, sin formar parte de él, son límites que centran la interpretación. Éstos son, del más al menos abarcante, el género, el título y las citas que encabezan el poema.

(29:22)

En este primer paso, entonces, se debe establecer el género del poema, porque:

La lectura que hagamos de un poema estará, evidentemente, condicionada por el género al que pertenezca. Los géneros son, por decirlo brevemente, instituciones que encauzan la construcción y lectura del poema tanto en los contenidos como en la forma.

(29:22)

Definido el género, se pasa al examen del título:

...el título es un indicador que anticipa contenidos y orienta el proceso de decodificación por parte del lector.

(29:31)

Con estos aspectos, entonces, se cumple el trabajo referido a los marcos del poema.

4.4. Contenido temático

Luego de los marcos, se deberá analizar el contenido temático, para así determinar el tema y establecer cómo se organiza o estructura tal contenido en el poema. Para esto, Luján Atienza indica:

El procedimiento más directo para determinar el contenido temático de un poema es establecer las líneas isotópicas presentes en él...

(29:46)

De tal manera que:

El tema resultaría, pues, de la determinación de una línea isotópica...

(29 :46)

Y para determinar una línea isotópica, habrá que buscar en el poema los vocablos o unidades lingüísticas repetidas o redundantes, teniendo en cuenta que la isotopía es un término:

... que designa la redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo.

(29:46)

La identificación a lo largo del texto analizado, de vocablos o unidades lingüísticas que, agrupados, integran isotopías y conforman líneas isotópicas, permite entonces no solamente observar la distribución del contenido temático, sino la manera cómo el tema se encuentra estructurado en el poema.

4.5. Estructura textual

Dentro de la estructura textual se incluye el análisis de estos aspectos: la estructura, la estructura por repetición, la desestructura y el cierre del poema, aspectos ya descritos en el marco teórico.

4.5.1. Descripción de la estructura

En este nivel, se debe analizar la estructura, la forma del poema, es decir cómo, dentro del conjunto textual, aparece organizada cada una de sus partes o estrofas. Este análisis es importante porque la estructura o forma externa del poema es la portadora del contenido o tema:

Cada una de estas partes abarca normalmente un contenido preciso. Una de estas secuencias puede contener el tema central y servir de eje estructural o no, según hemos visto antes. La división de las partes del poema puede en ocasiones verse reflejada en su distribución estrófica.

(29:69)

4.5.2. Estructura por repetición

En la descripción de la estructura se deberá establecer si está presente la repetición, porque, como afirma Luján Atienza:

... en lírica es abrumador el número de poemas que se basan en la repetición.

(29:84)

El trabajo, pues, dentro del análisis de la estructura textual del poema, incluirá la descripción de la repetición como un recurso en el texto poético.

4.5.3. La desestructura

En la estructura textual también habrá que verificar si en el poema se da el empleo de la desestructura, como un recurso para la expresión poética, tomando en cuenta que:

La falta de estructura, sin embargo, constituye la mayoría de las veces una decisión sobre la forma de transmitir al lector un universo desarticulado.

(29: 89)

4.5.4. El cierre del poema

Luego del análisis de la repetición y la desestructura, cuando se encuentran empleados como recursos poéticos, se deberá continuar con los aspectos referidos al cierre, para establecer la manera como el poeta concluye o finaliza el texto, pues esto influye en las expectativas del lector y también en el carácter del poema:

A grandes rasgos, podemos hacer una distinción entre poemas que finalizan cumpliendo las expectativas creadas y los poemas que rompen nuestras expectativas. A esto se le unen poemas que tienen un carácter abierto o incluso trunco. Todo ello podría combinarse con un criterio basado en las marcas formales que indican el cierre.

(29:91)

El crítico, entonces, deberá analizar el cierre del poema, verificando si se trata de un poema que cumple con las expectativas creadas y si el final es abierto o cerrado.

4.6. Niveles lingüísticos

Agotado el análisis del nivel anterior, se pasará al análisis de los aspectos referidos al nivel lingüístico. Aquí se trabaja en el nivel léxico semántico, el cual comprende aspectos relativos al vocabulario, al nivel fónico y las figuras que corresponden a este nivel. Para guiar al crítico, Luján Atienza indica:

En este apartado atenderé a dos aspectos: el carácter del léxico del poema y las figuras tradicionalmente llamadas tropos.

(29:101)

4.6.1. El léxico del poema

En este punto, el crítico identificará aquellos vocablos y figuras que estén presentes en el poema y que sea necesario analizar, como los neologismos y las figuras por repetición, particularmente el estribillo, por su importancia en la organización del texto.

4.6.2. Nivel fónico: onomatopeya, aspecto gráfico y simbolismo fónico

Pero, además, dentro del nivel lingüístico se incluirá el análisis de aspectos que corresponden al nivel fónico, como la onomatopeya y aun el aspecto gráfico, en

tanto ambos pueden adquirir en el poema un carácter simbólico. En relación con el sonido y el aspecto gráfico, Luján Atienza indica:

Aunque el poema nace como una entidad fundamentalmente sonora, la imprenta introduce la posibilidad de jugar también con sus capacidades pictóricas.

(29:221)

Entre los aspectos gráficos o pictóricos se encontrará el caligrama, cultivado por el vanguardismo poético. Si el poema analizado incluye expresiones que corresponden al caligrama, el crítico deberá identificarlas y explicar su función, en tanto recursos textuales.

Analizados, pues, los niveles fijados por Luján Atienza, que él denomina: Marcos del poema, Contenido temático, Estructural textual y Niveles lingüísticos, se cumple con la aplicación de la metodología y los pasos respectivos para el estudio del poema.

5. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Según se indicó desde el principio de este informe, el trabajo de investigación consistió en la realización del análisis del poema *Clarivigilia primaveral*, de Miguel Ángel Asturias, según el problema planteado y los objetivos propuestos. Los resultados se exponen seguidamente.

5.1. El poema: estructura formal

Clarivigilia primaveral es un poema que el autor estructura en once partes, tituladas cada una:

- A la luz de los oropensantes-luceros
- Castigo de profundidades
- Sí, pero no magia
- Ombligos de sol y copales preciosos
- Mágicos-hombres-mágicos
- Artesanías ocultas
- Los cazadores celestes
- La cacería
- Fechas de piedra
- Andaraiz de la Flor del Aire (sic)
- El baile de las quimeras.

Cada una de estas partes, a su vez, se estructura mediante estrofas irregulares, formadas por versos cuyo número varía en cada caso. El tipo de verso empleado por el poeta es el verso libre.

5.2. Los marcos del poema

5.2.1 El género del poema y su contenido

Los títulos de las partes en que se estructura este poema, que, según lo ya visto en el Marco teórico, corresponde al género épico, van dando cuenta de los aspectos tratados en cada una. En general, el poema narra acciones o hazañas realizadas por personajes fuera de lo común, que en algunos casos tienen categoría de deidades terrestres o celestiales, en el contexto del mundo narrado. Se trata de acontecimientos grandiosos relacionados con la creación, el arte y los artistas, en el contexto del mundo maya prehispánico. Para ilustración de los lectores de este trabajo, seguidamente se ofrece una visión general del contenido poemático:

En el principio, ante la Noche y la Nada, se encuentra el Ambimano Tatuador de mundos creados por él, con sus ojos, sus dos manos –una real y otra de sueño- y su palabra. Él quedó ciego porque la lluvia le quemó el blanco de los ojos. Tatuaba a ciegas, porque los Oropensantes luceros, emisarios de los dioses, se habían perdido en el cielo de níquel sin desanillar su mensaje.

Luego de poblar su ceguera, Ambimano Tatuador crea a quienes se ocuparán de la crianza de seres, cosas y sonidos de sueño: los clarivigilantes brujos-magos de la poesía, escultura, pintura, música y otras artes, pero Canina –Águila de los Perros Rabiosos- intenta destruir al Ambimano, increpándole el quehacer de los artistas y expresándole cuánto lo odia. Sin embargo, es el Guerreador tempestuoso (o Guerreador alevoso) quien destruye a Ambimano Tatuador y a los artistas. Complacido, el Guerreador dice estar en guerra contra las Águilas e inquiera por Uñas de Pedernal, su Lugarausente, a quien envía a buscar la risa de las piedras,

que es el fuego. Las águilas, entonces, mandan a Gavilán a robar tal risa, pero las Águilas, al probarla, la escupen y el fuego incendia y destruye la tierra, como castigo por haber dado cabida al primer guerrero, visto como el primer bárbaro y verdugo en el país “forjado a miel” .

La tierra renace. Pero ahora Cazador del Aire, otra deidad, se queja por la falta de las artes, y ante el argumento de que las artes están en la naturaleza, asiente, pero señala que en ningún caso hay magia, porque solo en el arte creado por el artista está la magia.

Aparece entonces el Emisario Olvidadizo, que se había perdido, y ahora comunica su mensaje: que sean creados los Cuatro Magos del Cielo, con ombligos de sol y copales preciosos. Se trata de un ser que, siendo cuatro, es uno (Hombre-de-las-Cuatro-Magias) hecho con maíces de los tres colores. En el ombligo de estos cuatro Mágicos-Hombres-Mágicos, el sol depositará el copal de la poesía, de la pintura, de la escultura y de la música, respectivamente. Estos cuatro hombres sagrados son uno, llamado Cuatro veces Cielo o solo Cuatricielo.

Pero los artistas sienten que han sido postergados, que permanecen anónimos debido a que Cuatricielo crea arte, pero dedicado únicamente a los dioses, olvidándose del pueblo. Por esta razón se quejan ante las deidades llamadas los Cazadores Celestes: Águila de Árboles, Águila de Luciérnaga de Sol, Águila de Sueños, Águila de Fuego y Águila de Nubes. Los Cazadores Celestes persiguen entonces a Cuatricielo y le disparan sus flechas, pero solo lo hiere la de Cazador de Sueños. Cuatricielo huye desangrándose, y sus líquidos forman finalmente un lago con piel de espejo, que protege al fugitivo.

Los Cazadores giran en torno al lago, conversan con él, pero no bajan, lo van cercando sin embargo mientras danzan, y expresan que para existir, las artes

necesitan ser vistas y oídas por todos. Llueven flechas sobre el lago, pero Cuatricielo solo es herido –lo hiere el reflejo en el agua- por la flecha disparada al sol por Águila de Árboles. Así es atrapado finalmente el fugitivo.

Águila de Árboles sentencia, entonces, que cada año, al llegar la primavera, Cuatricielo será herido, para que las artes estén siempre entre los hombres.

5.2.2. Los personajes y sus acciones o hazañas

Conocido ya el contenido del poema, conviene describir a los principales personajes e indicar las acciones o hazañas que realizan en el contexto de la historia.

5.2.2.1. Ambimano Tatuador de Mundos

Personaje principal. Deidad. Es ciego, tiene ojos de girasol, posee una mano real y otra de sueño, viste con túnica blanca, tiene innumerables pies y dedos de ceiba. En el principio, cuando solo estaban la Noche, la Nada y la Vida, Ambimano se encarga de poblar con sus tatuajes los mundos creados por él. Terminada su labor tatuadora, él crea a los Clarivigilantes brujos, encargados de la crianza de seres, cosas y sonidos de sueño. Estos clarivigilantes brujos serán los creadores de la poesía, la pintura, la música y otras artes:

LA NOCHE, LA NADA, LA VIDA,
las Inmensas Viudas
y el Ambimano Tatuador de mundos
que EL creó con sus ojos*

* Las citas que corresponden al poema no se llevarán hasta el margen derecho, para que no se desconfiguren los versos.

*y tatuó con su mirada de girasol,
creó con sus manos, la real y la del sueño,
creó con su palabra, tatuaje de saliva sonora,
mundos que al quedar ciego
rescató del silencio con el caracol de sus oídos
y de la tiniebla luminosa con su tacto de constelación apagada,
con sus dedos enjoyados de números y colibríes.*

(1:9)

5.2.2.2. Clarivigilantes brujos

Personajes secundarios. Creados por Ambimano Tatuador de mundos, son los encargados de las artes. Ellos son: los Clarivigilantes brujos de la poesía, de la pintura, de la música y de otras artes. Estos brujos artistas se mantienen “clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos” en su función creadora.

*Los de los canto en remojo,
Clarivigilantes brujos de la poesía,
Echaban agua de espejo por los labios
Para ver y hacer ver
Las cosas mojadas como en sueños...
Clarivigilantes,
Claridormidos, claridespiertos.*

(1:15)

*Los de los colores en remojo,
Clarivigilantes brujos de la pintura,
Barrían la realidad con escobas de plumajes
Para dar paso al enigma,
Claridespiertos, clarivigilantes, claridormidos.*

(1:15)

*Los de los sonidos en remojo,
Clarivigilantes brujos de la música,
Hablaban por el sol
Con el sonido de la piedra,
La madera marimbera,
La ocarina,
El cuero tamborero,
La caña agujereada,
...
Los cascabeles de la culebra cascabel,
Claridormidos, clarivigilantes, claridespiertos.*

(1:16)

5.2.2.3. Canina

Personaje secundario. Llamada también Águila de los Perros Rabiosos. Tiene figura de águila, ojos vidriosos y garras afiladas y frías. Se arroja contra Ambimano Tatuador de Mundos, en intento de destrozarlo a él y sus artistas, a quienes odia por los objetos artísticos que crean:

*Canina,
El Águila de los Perros Rabiosos,
Se arrojó contra el Ambimano Tatuador.
“¡Todo erosionado por tus dibujantes!
-Le reclama, la golilla abierta en abanico redondo,
Los ojos de nuégados de vidrio,
Las garras empapadas en sudor glacial-
¡Todo erosionado por tus dibujantes
O ausente en las telas de tus pintores-espejos!
¡Si no fueras ciego mascador de tinieblas
Sabrías cuál es el quehacer de tus artistas!*

(1:18)

5.2.2.4. Guerreador tempestuoso

Personaje principal, antihéroe, oponente de Ambimano. Se trata de alguien de barro sin cocer, carente de palabras, con cara de vasija con ojos, dientes pintados de azul y dedos de cactus con espinas y adornado con plumas. Da muerte, destruye a Ambimano Tatuador y sus artistas, los destroza y termina con ellos porque odia a los artistas y su creación:

*Guerreador tempestuoso,
Faz a faz de su escudo,
Faz a faz de sus flechas,
Habla con el movimiento de sus plumas.*

*...
Y quién sino él
Corpóreo,
Real,
Barro sin cocer,
Boca sin palabra,
Vasija con ojos,
Despedazó al Ambimano Tatuador
Y a los que tenían
Crianza de seres y cosas
En remojo de agua de sueño.*

(1:27)

5.2.2.5. Uñas de pedernal

Personaje secundario. Es el asistente del Guerreador tempestuoso y este lo llama “mi Lugarausente”, porque ocupa su lugar cuando él se ausenta. No se describe su figura, únicamente se dice que tiene las uñas de pedernal. Mandado por Guerreador, va y le hace cosquillas a la piedra culebrina, rascándola hasta hacerla reír; así brota la risa de las piedras, que es el fuego:

*“¿A qué piedra haré cosquillas?
¿A qué piedra haré reír?”*

*“Haré cosquillas a la piedra culebrina.
Haré reír a la piedra
Del eclipse y la centella...”
Y de la piedra culebrina
Y Uñas de Pedernal,
Rasca que te aruño,
Rasca que te rasca,
Rasca que te aruño,
Rasca que te rasca,
Saltó el fuego,
La risa de las piedras.*

(1:34)

5.2.2.6. Las Águilas

Personaje colectivo. Secundario. Estas águilas habitan en sus desiertos azules. Al oír acerca de la risa de las piedras, quieren probarla y mandan a Gavilán a robarla, pero al probarla y sentirla salada, la escupen, y así el fuego incendia la tierra:

*Las Águilas probaron
La risa de las piedras
Y al punto la escupieron...
¿Amarga?... ¿Salobre?..
...
Y la risa de las piedras
Con llanto de coyote
Escupida por las Águilas,
Sal, eclipse y centella,
Consumió la piel de espejo
De agua de la tierra.*

(1:34)

5.2.2.7. Cazador del aire

Personaje principal. Tiene categoría de deidad. Habita en el cielo, pero no se describe su figura. Destruído el Ambimano y los artistas, el arte se asigna a la naturaleza, pero Cazador del Aire se muestra insatisfecho ante esta situación, él acepta que en la naturaleza hay música, poesía, pintura, pero no la magia propia del arte:

*¿Qué no hay música?
¿De eso te quejas, Cazador del Aire?*

*El sensontle solo es toda la música.
Son doscientas voces en una garganta.
Cristales, maderas, metales y cuerdas...
¿Y el guardabarranca de timbre de oboe
Y las flautas dobles, y las flautas triples
De turpiales, pitos, jilgueros, calandrias,
...*

*Música sí,
Pero no magia...*

*¿Que no hay poesía?
De eso te quejas, Cazador del Aire?*

*...
Y el palabrerío de ranas y monos...
Monos silbadores de sílabas ¡salve!
Por los monosílabos y onomatopeyas
De huellas elásticas... semillas
De la grito infinita, la poesía...*

*...Poesía sí,
Pero no magia.*

(1:41-42)

5.2.2.8. Cuatricielo

Protagonista principal, héroe del poema. También llamado Hombre-de-las-Cuatro-Magias o Cuatro-veces-Cielo. Fue creado mágicamente por mandato de los dioses, su cuerpo fue hecho con maíz negro, blanco y amarillo, su apariencia es espectacular. Cuatricielo encarna en sí a cuatro seres, a cuatro magos. Su esencia es el arte y su función la creación artística en sus diferentes manifestaciones. El dedica el arte solo para los dioses y no lo comparte con los hombres, con el pueblo. Cuatricielo es un ser sagrado:

*Y así fue creado
El Hombre-de-las-Cuatro Magias,
El que viste plumas verdeazules
De quetzal y flores cubiertas de rocío,
...*

(1:48)

*Quién se atreverá con este Cuatricielo
De ojos invisibles,
Pero evidentes en la polvareda luminosa
De sus cuatro-caras-medias lunas,
Sostenidas por cuatro cuellos de gallardía varonil,
...*

*Los cuatro en un solo cuerpo,
Los cuatro en un solo hombre
Que para andar gira como astro
Seguido por la tierra
Que da vueltas de girasol
Bajo sus pies,
...*

(1:56)

*...
Para hacer al Hombre-de-las-Cuatro-Magias,
Cuatro cabezas, ocho brazos, ocho ojos,
Ocho manos, ocho piernas, cuatro corazones,
El hombre cuatro veces ombligo, cuatro veces viril,*

*Cuatro veces artista, pintor, escultor, músico, poeta,
El Hombre-de-las-Cuatro-Magias-del-Cielo*

...

(1:117)

5.2.2.9. Cazadores Celestes

Personajes principales. Deidades habitantes del cielo, tienen apariencia de águila. Son cinco: **Águila de Árboles** –también llamado Jefe de Cazadores-, **Águila de Luciérnagas de Sol**, **Águila de Sueños**, **Águila de Fuego** y **Águila de Nubes**. Estos cazadores celestes reciben la queja de que Cuatricielo dedica el arte solo a los dioses, sin tomar en cuenta a los hombres, al pueblo; por esta razón salen a perseguirlo, a darle caza, y finalmente lo hieren y atrapan en el lago donde se ha refugiado, y así devuelven el arte a los hombres:

*El Jefe de Cazadores, Águila de Árboles,
el de las huellas verdes pintadas en la tierra,
saboreadora de las huellas verdes que al andar
dejan los árboles...*

*Águila de Luciérnagas de Sol,
el de las huellas amarillas pintadas en la tierra,
saboreadora de las huellas amarillas que al andar
dejan las estrellas fugaces,..*

(1:69)

*Águila de Sueños,
el de las huellas negras pintadas no sobre la tierra,*

*debajo de la tierra, Cazador que anda de cabeza
bajo la tierra, saboreador de huellas negras,*

...

*Águila de Fuego,
el de las huellas rojas pintadas en la tierra
saboreadora de las huellas del coral que al andar
hacia el sol dejan los corazones, ...*

(1:70)

*Aguila de Nubes,
El de las huellas blancas, medias lunas pintadas
En la tierra saboreadora de neblinas que van con
Pies de pluma,..*

(1:71)

Estos Cazadores Celestes salen a dar caza a Cuatricielo:

*“¡Faz a faz sea dicho ante sus creadores,
Nuestro desafío y nuestra proclama oída!”*

...

*“Partimos a la cacería
Del Hombre de las Magias,
Cuatro-veces-Cielo,
El que llorará lava de volcanes
Para borrar el rocío negro
De nuestros estandartes,
Sudor de artesanías.”*

*“¡Cazadores a tierra!”
Fue el grito
Y bajaron del cielo, en naves de plumas,
El Jefe y sus Horizontes Águilas.*

...

*Cuatro eran las magias
Y cinco los cazadores.*

(1:68-69)

Finalmente Cuatricielo es herido por la flecha que dispara Águila de Árboles, y así lo atrapan:

*“¡Y yo,
Águila de Árboles,
Jefe de Cazadores,
Disparo mi segunda flecha verde,
...
“¡Allá va...
Y nazca la Arquitectura intacta,
Amparo de las artes heridas
Por el reflejo de las flechas en el agua,
Al dar caza a Cuatricielo,
Ídolo de lava transparente
Que año con año
A la entrada de la primavera
Volverá a ser herido,
Para que las artes,
Alimento de los dioses,
Permanezca entre los hombres
...
”*

(1:120-21)

Los anteriores, pues, son los principales personajes, y las hazañas o acciones que realizan constituyen la historia narrada en este poema épico.

5.2.3. El título: explicación

En este poema, el título está formado con dos palabras: clarivigilia y primaveral, en las cuales se encuentran, a su vez, como base, tres vocablos: claridad, vigilia y primavera. El primer término del título es un neologismo creado por Asturias a partir de dos palabras: claridad y vigilia, las cuales conforman el neologismo *clarivigilia*, que adquiere la significación de “vigilia clara” o “vigilia lúcida”, que, en el contexto del poema, es un estado propio del artista para crear su obra. La otra palabra del título –primaveral- es un vocablo de uso normal cuya significación es relativo o perteneciente a la primavera.

La primavera es una época de renacimiento. Científicamente es el lapso del año en el que las especies se recuperan de los crudos inviernos y recuperan su color y follaje. En el mundo del arte, este tiempo ha sido objeto temático para representar nacimiento, estructuras cíclicas y la recuperación de un estado idílico luego de grandes cataclismos.

En varios momentos del poema, el autor repite la idea de que el arte es parte realidad y parte sueño. El mismo personaje Ambimano Tatuador tenía “una mano de realidad y otra de sueño”, y a los artistas se les llama “clarivigilantes brujos” de la pintura, de la música, de la poesía y demás artes. Asturias quiere expresar que el arte es producto de un estado un tanto ambiguo, mágico; los artistas son una especie de “brujos” que deben permanecer “clarivigilantes”, “claridormidos”, “claridespiertos”. En toda la obra el autor juega con el término clarivigilia, para resaltar el carácter del arte: como de ensoñación, como de magia.

*Los de los cantos en remojo,
clarivigilantes brujos de la poesía,
clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos.*

(1:14)

En el texto, indirectamente el autor alude también al mito de Perséfone (del griego Περσεφόνη, Persephónē, 'la que lleva la muerte'), según el cual la primavera renace de manera cíclica, para compensar la tristeza del otoño y del invierno. Durante el desarrollo del poema el arte es destruido, pero al final se lanza el conjuro de que el arte renacerá cada año, junto con la primavera.

Decir *Clarivigilia Primavera* es, entonces, hablar de ese estadio desordenado y en pugna que se disuelve ante la inminente reinención del mundo y la llegada de una primavera que se muestra como símbolo de equilibrio y de paz. Así, el título de la obra puede apreciarse como la descripción sintetizada, abstracta, si se quiere, del argumento del poema épico, que se relata verso a verso y finaliza con la mención de la "aurora primavera":

*¡Allá va...
(...)
para que las artes,
alimento de los dioses,
permanezcan entre los hombres
y se llenen las plazas
de músicos, pintores, escultores, poetas,
grabadores, plumistas, jicareros,
acróbatas, alfareros, talladores,
orfebres, danzarines voladores,
porque de ellos es la aurora
primavera de este país forjado a miel!*

(1:121)

5.3. Contenido temático: estructura del tema

5.3.1. Isotopías y ejes isotópicos

De acuerdo con el método propuesto por Luján Atienza, el tema se estructura con base en jerarquías entre un tema principal y otros subordinados o complementarios, según el movimiento de las isotopías.

En el caso de *Clarivigilia primaveral*, la lectura atenta del texto permitió identificar aquellos vocablos que, por ser reiterantes de conjuntos de significados, constituían isotopías del universo temático. La aparición del tema es de manera directa, por medio de palabras clave, las cuales enfatizan las ideas centrales del texto.

De los vocablos –o expresiones lingüísticas, en algún caso- identificados como elementos reiterantes de conjuntos isotópicos, según la guía metodológica de Luján Atienza, fueron seleccionados, para su explicación y análisis, los más significativos. Así, las palabras que inicialmente constituyen una isotopía son: el quetzal, la marimba, la ceiba y la expresión “mi país forjado a miel”. Estos vocablos y la frase conforman una primera línea isotópica: la patria del autor; línea que, a su vez, dada su importancia como contexto geográfico en el poema y país del autor, constituye un eje isotópico: “Guatemala”.

Otra isotopía es “la flora”, la que está integrada por un conjunto de vocablos afines, de los cuales se eligen, para su análisis y explicación: maíz, ceiba, cacao y palo de hule. Una isotopía más es “la fauna”, integrada por vocablos que nombran a diferentes animales, de los que fueron seleccionados el quetzal, el jaguar, la guacamaya y la serpiente. Constituyendo otra isotopía se encuentran los vocablos: templos, altares, sacerdotes y sacrificios, los cuales conforman la línea isotópica

denominada “la religión”. Las tres líneas isotópicas (flora, fauna y religión) integran otro eje isotópico: “el mundo maya”.

De igual manera que los anteriores, hay otro eje isotópico que se constituye con isotopías resultantes de la integración de vocablos que se unen y conforman las líneas isotópicas denominadas: la música, la pintura y la poesía. Estas líneas isotópicas dan lugar al eje llamado: “el arte y los artistas”

Luego de la identificación de las isotopías y de las líneas isotópicas, se pudo observar claramente que en el poema se marcan tres ejes isotópicos importantes:

-Primero: Guatemala

-Segundo: el mundo maya

-Tercero: el arte y los artistas

Seguidamente se explican los elementos que conforman los ejes isotópicos. La explicación se relaciona, en todos los componentes, con la obra *Clarivigilia primaveral*, citándose los ejemplos esenciales.

5.3.1.1. Primer eje isotópico: Guatemala

Guatemala no necesita rastrearse mucho en este y en los otros textos del autor. Es ampliamente conocida su afectiva relación con el país que lo vio nacer, especialmente con la cultura prehispánica, a la cual concedió especial interés en sus escritos.

En *Clarivigilia primaveral*, las acciones finales se desarrollan alrededor de un lago rodeado de volcanes y montañas, cuyo nombre no se menciona; sin embargo, tal

geografía sugiere Atitlán. Pero el autor sí menciona, a lo largo del texto, elementos que todo guatemalteco relaciona con su patria, como el quetzal, la marimba, la ceiba, etc., y particularmente, la expresión “mi país forjado a miel”. Estos componentes de la isotopía se describen en los siguientes párrafos.

-El quetzal

Al igual que el felino, el quetzal se convirtió en uno de los animales con mayor divinización dentro de la mitología y la religiosidad maya. Tanto por la rareza de sus plumas, como por la abstracción que de él hacían los pueblos prehispánicos al asemejarse su cola a una serpiente, esta ave fue desde etapas muy tempranas convertida en divinidad importante de cultos y mitologías. Además, las plumas verde esmeralda que posee servían para adornar los tocados reales y otras prendas de las vestimentas de los reyes. En el plano artístico, la serpiente emplumada siempre estuvo presente en representaciones escultóricas en templos y estelas; así como numerosas imágenes pintadas en cuevas, templos, vasijas y códices:

...

*de alas de quetzales que cambian el color del cielo,
un solo quetzal y todo el cielo verde.*

(1:78)

*Muros pintados de quetzales,
muros pintados de serpientes,
figuras pintadas en vivo sobre la argamasa
y tratadas después al oro dulce de la atmósfera.*

(1:117-8)

-La marimba

La marimba se considera uno de los símbolos más representativos de Guatemala, además, en la conciencia popular siempre ha sido vista como un instrumento autóctono y milenario. Aunque el instrumento primitivo pudo haber llegado de África, junto con los esclavos venidos de ese continente, aquí la marimba se mezcló con otras formas musicales nativas, se le agregaron cajas de resonancia hechas de tecomate y fue así como nació el instrumento que hoy se tiene como símbolo patrio:

*Con los dedos se peinaba
la memoria de cabellos de sol,
de la que caían lenguas de astronomías
habladas a través de los astros
y de marimbas de teclado de espejos
que golpeaban goterones elásticos
en fechas emplumadas de chirimías y tambores,
y todos los sonidos
de las palabras celestes...*

(1:12)

-Mi país forjado a miel

Guatemala es la patria de Miguel Ángel Asturias. En sus novelas, en sus cuentos, en su poesía emerge la imagen de un país al cual, de acuerdo no solo con sus textos sino con su biografía, el autor amó entrañablemente. *Clarivigilia primaveral* no es la excepción; aun tratándose de una ficción, en los versos se lee, en más de un fragmento, la expresión “mi país forjado a miel”, expresión que reafirma la isotopía de Guatemala.

En el capítulo titulado Castigo de profundidades, pareciera que el autor se separa brevemente del argumento del poema y alude a otros personajes propios de la historia de Guatemala:

*Quién sino él,
cuero cabelludo y armas,
escudo y lanza,
apenas sostenido
por la culebra vertebral del rayo
al ponerse en pie
y alzar la cabeza
de isla desierta,
jefe por siglos
de milites que niegan la vida,
de milites que siembran la muerte
en mi país forjado a miel.*

(1:27)

Se alude a guerreros, a militares presentes, desde la época prehispánica, en toda la historia de ese “país forjado a miel”. En el mismo capítulo, cuando la tierra es castigada con incendios, huracanes de lodo y torturas como “chichicaste en la carne viva”, Asturias se refiere a que la tierra merecía el castigo,

...
*por haber dado cabida
al primer bárbaro, no al último,
a la primera bestia humana,
al primer verdugo
en mi país forjado a miel.*

(1:37)

En el capítulo final, El baile de las quimeras, los últimos versos del poema enfatizan la isotopía de Guatemala, país de la “eterna primavera”:

(...)
para que las artes,
alimento de los dioses,
permanezcan entre los hombres
(...)
porque de ellos es la aurora
primaveral de este país forjado a miel!”

(1:121)

Aquí ya no dice “mi”, pero la sentencia “porque de ellos es la aurora/ primaveral de este país forjado a miel”, deja claro su deseo de que las artes sean populares en el país que es suyo y de todos los guatemaltecos.

5.3.1.2. Segundo eje isotópico: el mundo maya

El mundo maya prehispánico, su cultura, su religión y sus costumbres constituyen la base o contexto del poema. Los elementos que forman esta isotopía dan cuenta de la fascinación que sobre Asturias ejercieron las culturas prehispánicas. En el siguiente apartado se explicarán elementos importantes como: la flora y la fauna - las cuales pertenecen al ámbito geográfico mesoamericano maya- así como las prácticas religiosas, tan importantes en la cosmovisión de este pueblo.

5.3.1.2.1. La flora: el maíz, la ceiba, el cacao, el palo de hule.

En cuanto a la flora, *Clarivigilia primaveral* incluye el nombre de varias plantas propias de la región mesoamericana. Algunas de estas plantas son de mucha importancia para la cultura maya, como el maíz, la ceiba, el cacao, el palo de hule y otras sin mayor notoriedad, pero que también Asturias trae al ámbito del poema, tal el caso del achiote, el suquinay y el chichicaste. En su conjunto, estas plantas conforman una flora propia del ámbito geográfico donde se desarrolló el pueblo maya.

El maíz y sus representaciones son un tema recurrente en el arte, los ritos y la vida cotidiana de la civilización maya. Las referencias a esta planta, en *Clarivigilia primaveral*, son las siguientes:

*Sean de maíz negro,
El maíz enroscado de los sexos y las culebras,
Sus cabellos, sus pupilas y su sueño.*

*Sean de maíz blanco,
El maíz enroscado del esperma y la luna,
Sus dientes, la cal viva de sus córneas,
Sus huesos y sus uñas.*

*Y sea su carne de maíz amarillo
Humedecido en agua dulce
De la noche al lucero
Y despellejado con cal viva*

...

(1:47)

Se trata del maíz negro, blanco y amarillo: maíz de tres colores con el que fue creado Cuatricielo, también llamado Los Cuatro Magos del Cielo. De acuerdo con la cita, su carne fue hecha de maíz amarillo; sus cabellos, sus pupilas y su sueño, de maíz blanco, y sus dientes, córneas, huesos y uñas, de maíz blanco.

En otra parte del poema estudiado, y siempre refiriéndose al mismo personaje, ahora llamado Hombre-de-las-Cuatro-Magias-del-Cielo, se lee:

...
El Hombre-de-las-Cuatro-Magias-del-Cielo
Que en verdad era de burbujas de agua de maíz
Y todo su arte de burbujas,

...

(1:117)

Además del maíz, la ceiba era otra planta sagrada para la cultura maya, no solo por sus dimensiones sino por lo que representaba en la cosmovisión de esta cultura. En *Clarivigilia primaveral* este árbol es mencionado en momentos importantes del relato. Al describir a Ambimano Tatuador, por ejemplo, se dice que tenía dedos de ceiba:

Con los dedos de ceiba
Se peinaba la memoria algodonosa,
De la que caían dialectos
Con ruido de lluvias carpinteras

...

(1:11)

Al narrar el incendio que consume la tierra, por el fuego que escupieron las Águilas luego de probarlo, la ceiba también es mencionada:

...
Cataratas de sudor de orquídeas
Llovían de los brazos de las ceibas.

(1:35)

Ni aun la ceiba se salva del gran incendio que consume la tierra, pues se trata de un castigo impuesto por los dioses.

Otra mención de la ceiba se encuentra en la arenga dirigida a los Cazadores Celestes, arenga dirigida a ellos por el jefe Águila de Árboles al perseguir a Cuatricielo:

...
Y por eso ante la luz sea dicho,
Ante las ceibas, ante los gavilanes,

(1:83)

La ceiba, árbol sagrado, es, en este discurso, puesto como referente o testigo de la tarea que deberán cumplir los Cazadores Celestes: atrapar a Cuatricielo.

Otra planta muy significativa para la cultura maya era el cacao, tanto por su valor alimenticio como por su función ritual. En *Clarivigilia primaveral* Asturias lo menciona de manera directa o indirecta. En la siguiente cita:

Polvo de fuego caía de los encinales secos,
Bálsamo hirviendo de los liquidámbares
Y al perfume de los tamarindos en llamas,
Se unía el de los cacahotales, olor a chocolate,

...

(1:35)

La tierra se incendia, se quema y el fuego va destruyendo los bosques, y no se salvan las plantas de cacao, las cuales, al quemarse, exhalan un olor a chocolate.

Otra mención al cacao se encuentra en el contexto del enfrentamiento entre los Cazadores Celestes y el Lago, que esconde y protege a Cuatricielo:

...
Arcoiris desprendido en cien pies de colores
Hacia el espejo luminoso,
En cien pies de colores y sustancias,
Nubes, soles, savias, clorofilas,
Leches vegetales, sangre de cacao,
Redes de raíces, viveros de resuellos,

...

(1:95)

Nótese la expresión “sangre de cacao”, que equipara el cacao líquido (chocolate: bebida ritual) por su color oscuro rojizo, con la sangres, líquido también ceremonial en la cultura maya.

El palo de hule era, también, otras de las plantas propias de la región mesoamericana, y para los mayas adquiría importancia por el uso dado a la savia, la cual se convertía en caucho, material con el que se fabricaban los balones para el juego de pelota. En *Clarivigilia primaveral*, una mención de la planta es la siguiente:

...
Entre los craquidos de hueso de los chicozapotes
Los palos de hule retorcidos en columnas elásticas,
Los palos de chicle lloviéndose de cabellos de leche,

...

(1:35)

Es el momento del incendio de la tierra y sus bosques, y los palos de hule, en la visión poética del texto, se ven “retorcidos en columnas elásticas”.

En su forma no ya de planta sino de producto, el hule se menciona en el contexto de un juego de pelota:

*Pelotaris elásticos tras la burbuja de hule
Que cruza la ajorca solitaria, del juego de pelota
Imagen fugaz y fugitiva de su arte...*

(1:118)

La voz poética narra el momento en que Cuatricielo ya ha sido herido, y va enumerando, describiendo situaciones afines a la naturaleza del personaje. En la cita, el jugador (pelotari: jugador de pelota) es visto igualmente elástico, como la pelota, y esta es llamada “burbuja de hule”.

5.3.1.2.2. La fauna: el quetzal, el jaguar, la guacamaya, la serpiente.

La cultura maya destaca por su integración con el entorno, con el mundo natural. La fauna correspondiente al territorio maya era variada: insectos, aves, reptiles, mamíferos. Muchas de las especies ancestrales aún se observan y, en el caso de *Clarivigilia primaveral*, Asturias va poblando el texto con diversos seres animales, lo cual permite identificar y conformar una isotopía específica de la fauna. En este punto, se toman el quetzal, el jaguar, la guacamaya y la serpiente, tanto por su importancia y especial significado dentro de la cultura de los mayas, como por su ubicación en momentos importantes del poema épico trabajado.

El quetzal es nombrado cuando se describe a los seres creados por Ambimano Tatuador, los encargados de las artes o brujos de las artes, que realizan su labor en un estado en el que se encuentran “clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos:

*Los de las plumas en remojo,
Clarivigilantes brujos del arte de la plumajería,
Restituían el ala del quetzal
Al vuelo candente
En el joyel del viento*

...

(1:15-16)

Aquí, la importancia del quetzal está en sus vistosas plumas, tan apreciadas para fabricar adornos como penachos, adornos que eran trabajados por los “clarivigilantes brujos del arte de la plumajería”.

Igualmente, en esta otra cita, se valora los colores verde y rojo de las plumas de quetzal, pero no solamente el color, sino su brillantez y el efecto de tornasol al ser expuestas a la luz solar:

...
..... y todo el sol radiante
*De alas de quetzales que cambian el color del cielo,
Un solo quetzal y todo el cielo verde,
De hilos de lluvia, de hilos de sangre,*

...

(1:78)

En otro momento de particular importancia, la pluma de quetzal es flecha:

...
Al enastar
Su flecha
Pluma
De
Quetzal
En el arco
De su palpitación
...

(1:115)

La flecha-pluma de quetzal es la que Águila de árboles, Jefe de Cazadores, dispara al cielo para que el reflejo hiera a Cuatricielo y así este puede ser atrapado, venciendo la resistencia del lago que lo protege.

Otro de los seres animales correspondientes a la fauna es el jaguar, felino que era adorado por los mayas debido a la creencia de que podía dominar las dos realidades del mundo: el día y la noche. En *Clarivigilia primaveral* es mencionado en varias ocasiones, una de ellas es la siguiente:

*Para no perder el hilo del tatuaje
Al cruzar el mundo tenebroso
Donde se desimanta el tacto
Y hay que sortear, convertido en sueño,
Jaguares forjados a fuego,*
...

(1:11)

Se alude, aquí, a los espacios por los que se moviliza Ambimano Tatuador en su tarea de ir tatuando los mundos creados por él, para lo cual, según este pasaje, debe sortear, convertido en sueño, “jaguares forjados a fuego”.

Mas el jaguar no solo es mencionado como obstáculo para la tarea creadora de Ambimano, pues en la visión poética de *Clarivigilia primaveral* también se toma en cuenta para ilustrar una característica de los dioses:

*“Y los dioses, a pesar de su pétrea contextura,
Sus ojos que echan fuego de fósforo volcánico,
Sus dientes de lagartos, sus uñas de jaguares,
Sus pieles de ocelotes, sus narices,*

...

(1:108)

La uñas de los dioses, en esta descripción, son tan grandes y afiladas como las de los jaguares; y observando otras de las características animales atribuidas a los dioses, se nota que tales características corresponden con la fauna, con el entorno natural donde ellos ejercen su divinidad.

En otra mención, los jaguares se asocian de nuevo con el contexto religioso:

*Templos de jaguares que nadan entre burbujas de
Piedra,
Cifras calendáricas, burbujas redondas*

...

(1:118)

La figura del jaguar no concede aquí una de sus características a los dioses, sino el templo mismo es conformado por este felino tan apreciado por los mayas.

Luego del jaguar, en *Clarivigilia primaveral* destaca, entre las aves mencionadas, la guacamaya, tal como se aprecia en estos versos del poema:

*Y las guacamayas, en las que batallan
Colores que gritan todos los colores,
Verdes recién verdes, salidos de verdes más verdes,
Con amarillos, los más amarillos de los amarillos,
Y los rojos rojos, los más rojos rojos de todos los rojos
Todo el arcoiris en lucha violenta, intensa, sin tregua,
...*

(1:42-43)

Corresponde esta cita a la respuesta que se le da a Cazador del Aire, ante su reclamo de que en la naturaleza no hay verdadero arte, porque falta la magia que pone el artista. La guacamaya, con todo y llevar en sus plumas los verdes más verdes, los amarillos más amarillos y los más rojos de todos los rojos, el arco iris mismo, no lleva, no tiene el toque mágico del arte creado por el artista.

Otra referencia a la guacamaya se encuentra en el momento en que es herido Cuatricielo, y la flecha que lo hiere va desgarrando, desanudando, desintegrando su ser:

*...
En verdad herido,
Herido por el reflejo de una flecha
Que al desgarrar sus carnes de lava transparente,
Desanuda copales, soles, ombligos, sonidos, magias,
Espumas, burbujas, palabras, tatuajes, colores,
Guacamayas de escarcha, guacamayas de fuego
....*

(1:116)

Se alude aquí a los colores de las plumas de guacamaya: rojos intensos, y también a su brillantez, colores que se encuentran en el cuerpo de Cuatricielo.

Además de la guacamaya, en el poema estudiado aparecen varios reptiles, destacando la serpiente, animal de gran aprecio y especial significación para los pueblos mesoamericanos precolombinos, y entre ellos, los mayas. En la siguiente cita, el lago que protege a Cuatricielo habla con uno de los Cazadores Celestes, invitándolo a descender, a entrar en sus aguas:

...
Y te convertirás en serpiente de esplendor
Serpiente de plumas de colores
Enroscada en el fondo
De mis desplegadas aguas bellas

...

(1: 97)

Pero, a pesar del ofrecimiento de que será convertido en una “serpiente de esplendor, serpiente de plumas de colores”, el Cazador Celeste no acepta la invitación, porque al descender quedaría atrapado en el fondo del lago.

En otro momento, los Cazadores Celestes vienen ya en danza guerrera contra el lago:

Guerreros-reflejos luminosos despedazados en el agua
De fuego lengüeteante, lenguas de serpientes,
Burbujas papilares, incendio entre juncos, flechas

...

(1:110)

El reflejo de los guerreros se descompone, se despedaza en las aguas del lago, agua que, en la visión poética, es de “fuego lengüeteante” y de “lenguas de serpientes”.

De entre la variada fauna correspondiente al área geográfica mesoamericana, entonces, se han tomado, por su importancia y significación para la cultura maya, y para el análisis y explicación de esta isotopía, dos aves: el quetzal y la guacamaya; un felino: el jaguar; y un reptil: la serpiente.

5.3.1.2.3. Las prácticas religiosas en el mundo maya

Otra de las isotopías que contribuye para establecer la visión del mundo maya son los vocablos que se refieren a las prácticas de carácter religioso dentro de la cultura maya. Al ir analizando el texto de *Clarivigilia primaveral*, se identificaron, nombrados en el poema, varios elementos correspondientes a lo religioso. De esos elementos fueron seleccionados, como los más representativos, los templos, los altares, los sacerdotes y los sacrificios. En seguida, estos elementos se muestran en su contexto y se comentan los aspectos pertinentes.

En esta primera cita documental, la voz poética se refiere a las magias de los artistas o “clarivigilantes brujos” de la poesía, la escultura, la pintura, la música y otras artes; magias capaces de retener el “temblor de las sustancias”:

*... magias fijadoras,
Las que retienen el temblor de las sustancias
En templos, altares y monumentos,
Tatuados de guerreros,
Sacerdotes, onomásticos,
Presencias,
Danzarines astronómicos,
Y en trajes ceremoniales
Tatuados de alas de mariposas,
...*

(1:17)

Las expresiones artísticas, el arte de estos creadores, no solo se valora sino adquiere un carácter sagrado al realizarse en ambientes religiosos, como en los templos y los altares donde oficiaban los sacerdotes ataviados con sus trajes ceremoniales.

Otra mención de los templos, como lugar sagrado o religioso, se observa en este fragmento textual:

...

Figuras pintadas en vivo sobre la argamasa

Y tratadas después al oro dulce de la atmósfera.

Templos jaguares que nadan entre burbujas de piedra

Cifras calendáricas, burbujas redondas

...

(1: 118)

De nuevo, el texto poético establece una relación entre el arte y la religión. El templo es manifestación arquitectónica, en tanto las “figuras pintadas en vivo sobre la argamasa” alude a la pintura en los murales, realizada mediante la técnica denominada al fresco.

En otro momento, en el contexto de la isotopía de la religión, se tiene la mención de los altares, los cuales servían tanto para el oficio ceremonial como para, en ocasiones, la ofrenda o el sacrificio:

La espuma petrificada,

Por fin petrificada en los bajorrelieves.

Altares redondos,

Monedas para la compra y venta de astros.

...

(1:26)

Si bien en esta cita se lee “altares redondos”, el altar podía tener otra figura, pero, en todo caso, sirviendo siempre para el oficio religioso, para la comunicación con los dioses.

En otra parte del poema estudiado, la mención del altar no es ya general sino específica de lugar para el sacrificio:

*El de las huellas rojas pintadas en la tierra
Saboreadora de las huellas de coral que al andar
Hacia el sol dejan los corazones, el viento
Alza su lengua y no acaba de lamer la sangre
En mataderos, campos de batalla, altares de sacrificios,*

...

(1:71)

En la visión poética, el viento lame la sangre “*en mataderos, campos de batalla, altares de sacrificios,*”. La expresión “altares de sacrificios” sugiere sacrificios humanos, y la cita a continuación refuerza la idea:

*El cuchillo de pedernal
Calentado al rojo vivo del corazón...*

(1:26)

Aquí, a la figura del altar de sacrificios se une el cuchillo de pedernal, herramienta punzocortante empleada para abrir el pecho de sacrificado y poder extraerle el corazón, el cual se ofrendaba a los dioses.

En otro fragmento textual, el Jefe de Cazadores Celestes, disponiéndose a salir a la cacería de Cuatricielo, dice en su discurso:

*Tigre de pasos de cebollas coloradas,
Mis huellas van del corazón al sol;
Eso soy,
La huella de la sangre palpitante
Que salta de la hoguera de los pechos
Al incendio solar...*

(1:77)

De manera figurada, este Jefe de Cazadores Celestes alude al corazón extraído de los pechos, palpitante aún.

Los templos, los altares, los sacerdotes y los sacrificios contribuyen, entonces, a conformar la isotopía de la religión en el poema *Clarivigilia primaveral*.

5.3.1.3. Tercer eje isotópico: el arte y los artistas

Debido a que en *Clarivigilia primaveral* la acción principal es la creación del arte y de los artistas, en el texto se encuentran numerosas alusiones tanto al arte y su naturaleza como a los artistas y proceso creativo. La serie de vocablos que aluden al tema artístico es amplia y variada, y permite configurar este tercer eje isotópico, en el contexto de la civilización maya prehispánica.

5.3.1.3.1 Los artistas

Ya desde la primera parte del poema estudiado –titulada *A la luz de los oropensantes-luceros-*, Ambimano Tatuador de Mundos crea a los encargados de las expresiones artísticas, llamados “clarivigilantes brujos”, entre los que destacan los que se ocuparán de tres artes principales: la música, la pintura y la poesía:

*Ambimano Tatuador
Que luego de poblar su ceguera,
Creo con su tacto,
Creo con su aliento,
...
A los que se encargarían
De la crianza de seres,
Cosas y sonidos de sueño.*

(1:13)

Los encargados:

*Los de los sonidos en remojo,
Clarivigilantes brujos de la música,
Clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos.*

*Los de los colores en remojo,
Clarivigilantes brujos de la pintura
Clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos.*

*Los de los cantos en remojo,
Clarivigilantes brujos de la poesía,
Clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos.*

(1:14)

Estos encargados de la música, la pintura y la poesía son considerados, en el contexto de la visión maya, como brujos. En la visión occidental corresponderían a las figuras del músico, el pintor y el poeta. Nótese que estos artistas-brujos tienen como característica el estar o permanecer “clarivigilantes, claridormidos, claridespiertos”, lo cual se justifica por ser ellos los encargados “...de la crianza de seres, cosas y sonidos de sueño.” Así, estos encargados de las artes tienen claridad en cuanto a su función: crear arte, y se mantienen vigilantes para descubrir el momento propicio, para percibir y aprovechar la inspiración que les permita crear el arte que les ha sido encomendado. Ellos, además, se mantienen en un estado que oscila entre el sueño y la realidad (“claridormidos, claridespiertos”), dimensión donde se sitúa o genera el arte, según la visión en el poema estudiado.

5.3.1.3.2. La música

Al referirse al oficio o tarea de estos artistas, el texto ilustra lo que hacían, por ejemplo, los músicos, quienes “hablaban por el sol” empleando las notas de varios instrumentos musicales:

*Los de los sonidos en remojo,
Clarivigilantes brujos de la música,
Hablaban por el sol,
Al sol le comieron la lengua los eclipses,
Hablaban por el sol
Con el sonido de la piedra,
La madera marimbera,
La ocarina,
El cuero tamborero,
La caña agujereada,
La escama,
La tortuga,*

*Las cascabeles de culebra cascabel,
Claridormidos, clarivigilantes, claridespiertos.*

(1:16)

Son brujos de la música que se comunican mediante sonidos producidos por diversos instrumentos, y van expresando así las notas o melodías propias del género musical, el cual tienen a su cargo.

5.3.1.3.3. La pintura

De igual manera, los pintores o “Clarivigilantes brujos de la pintura”, estaban dedicados a su tarea artística:

*Los de los colores en remojo,
Clarivigilantes brujos de la pintura,
Barrían la realidad con escobas de plumajes
Para dar paso al enigma,
Claridespiertos, clarivigilantes, claridormidos.*

(1:15)

Estos “brujos de la pintura”, empleando como instrumentos “escobas de plumajes” (equivalentes a brochas o pinceles), barrían la realidad, es decir, la apartaban, para crear ellos, dada su naturaleza de brujos, una realidad pictórica que está más allá de la realidad inmediata u objetiva y entra en la dimensión del enigma que conlleva el arte.

5.3.1.3.4. La poesía

En cuanto a los artistas de la palabra, los brujos de la poesía, se lee:

*Los de los cantos en remojo,
Clarivigilantes brujos de la poesía,
Echaban agua de espejo por los labios
Para ver y hacer ver
Las cosas mojadas como en sueños...
Clarivigilantes,
Claridormidos, claridespiertos.*

(1:15)

De los labios de estos autores de los “cantos en remojo” emanaba un discurso que era “agua de espejo”, lo cual equivale a un discurso que, por su elaboración artística, resultaba vistoso, atractivo, sugerente de colores que fluyen, se entremezclan y brillan a la luz, tal como corresponde al azogue líquido, mineral al fondo de los espejos. Y esta “agua de espejo” salida de los labios de los poetas permite “ver y hacer ver las cosas mojadas como en sueños”. Por su condición de poetas ellos pueden ver esas cosas, pero tienen también el don o capacidad de conseguir, mediante su discurso, mediante su particular habilidad artística con las palabras, que los otros puedan igualmente ver lo que ellos miran o perciben

En los tres casos de estos artistas brujos (músicos, pintores y poetas) se reitera, se enfatiza la particularidad de su ser: mantenerse en un estado “clarivigilante, claridormido, claridespierto”; es decir, entre la realidad y el sueño, en un estado de ensoñación, que si bien es propicio para la creación artística, requiere también mantenerse atento, vigilante para captar el momento afortunado, el momento creativo.

5.3.1.3.5. El arte natural, la magia y *Cuatricielo*

Pero Ambimano Tatuador y los artistas brujos creados por él fueron destruidos por el odio que desde el principio les tenía el Guerrero tempestuoso, ser a quien el arte

le es ajeno, por su insensibilidad ante esas expresiones del espíritu. Por esa razón los ataca y despedaza:

...
*Despedazó al Ambimano Tatuador
Y a los que tenían
Crianza de seres y cosas
En remojo de sueño.*

(1:27)

Luego de este hecho, los dioses asignan el arte a la naturaleza, pero Cazador del Aire, deidad celeste, se queja de que en esas expresiones naturales no hay verdadero arte, pues falta la magia. Así, por ejemplo, se queja de que no hay música, y la voz poética le dice:

*¿Que no hay música?
¿De eso te quejas, Cazador del Aire?*

*El sensontle solo es toda la música.
Son doscientas voces en una garganta.
Cristales, maderas, metales y cuerdas...
Y el guardabarranca de timbre de oboe
Y las flautas dobles, y las flautas triples
De turpiales, pitos, jilgueros, calandrias,
Y el entrechocarse de los troncos huecos,
Y el caracol de agua, y el tun-tun del viento
En las grandes ceibas de algodón de trueno...*

(1:41)

Ante esta argumentación, sin embargo, Cazador del Aire responde:

*... música sí,
Pero no magia.*

(1:42)

Y así en el caso de las otras artes ahora asignadas a la naturaleza, Cazador del Aire mantiene su queja: hace falta la magia, la magia del arte, el arte creado por el artista. Y ante esa queja reiterada, los Oropensantes-luceros-dioses mandan que sea creados los Cuatro magos del Cielo:

*Que la niebla se levante temprano,
Olorosa a tamarindo, a chopo, a suquinay,
Que tienda sobre las palabras sus manteles
Y creados sean los Cuatro Magos del Cielo
Con ombligos de sol y copales preciosos.*

...

*Y así fue creado
El hombre-de-las-Cuatro-Magias,*

...

(1:47-8)

Estos cuatro magos conforman un solo ser: el “Hombre-de-las-Cuatro-Magias”, que también es llamado “Cuatro-veces-cielo” o simplemente “Cuatricielo”. Él se encargará de la creación artística, y así el arte tendrá de nuevo la magia que había perdido al ser asignado a la naturaleza.

Según se ve en la cita que antecede, cada uno de los hombres mágicos que integran a Cuatricielo fueron creados “Con ombligos de sol y copales preciosos”. Estos copales preciosos corresponden, cada uno, a una de las artes, así:

*El sol masticará
En el ombligo del Mágico del Canto,
Incensario con brasas de palabras,
El copal de la poesía.*

*El sol masticará
En el ombligo del Mágico del Color,*

*Incensario con carbones de luz,
El copal de la pintura.*

*El sol masticará
En el ombligo del Mágico de la Forma,
Incensario con piedras de volcán,
El copal de la escultura.*

*El sol masticará
En el ombligo del Mágico del Sonido,
El copal de la música.*

(1:54)

Cada uno de estos hombres mágicos, que en conjunto forman a Cuatricielo, se ocuparán de una de las artes. Al Mágico del Canto corresponde la poesía; al Mágico del Color, la pintura; al Mágico de la Forma, la escultura; y al Mágico del Sonido, la música. En el ombligo de cada uno de ellos el sol masticó el copal en que reside el secreto y la magia de cada arte asignada.

Cuatricielo tiene, entonces, los atributos necesarios para cumplir las funciones artísticas y, en este sentido, las cumple bien. Sin embargo, comete un error: negar el arte a los hombres, al pueblo, y crearlo únicamente para los dioses. Y por esta razón, los Cazadores Celestes reciben quejas que los obligan a perseguir y darle caza a Cuatricielo, para liberar el arte. En el fragmento citado, los Cazadores Celestes enuncian su proclama:

*“Nuestra palabra, nuestra proclama,
Ante los cielos, ante la tierra
Sea dicho, exige antes la entrega*

*De Cuatricielo, el de los copales mágicos,
El que en los Cuatro Nudos del Pañuelo,
Crea para los ojos-dioses,
Sólo para los ojos-dioses,
Devoradores de escultura y pintura,
Las artes visuales del color y la forma,
Y crea las auditivas del sonido y el canto
Para los oídos-dioses,
Devoradores de música y poesía,
En menoscabo de artistas condenados
Por no poner sus artes en medidas,
A ser ciegos, sordos, mudos y mancos,
Anónimos y ausentes...”*

(1:92-93)

Cuatricielo se dedicó a crear arte únicamente para los dioses, olvidándose de los humanos, hombres y mujeres necesitados también del arte, tanto como el arte necesita de ellos, porque el arte, para existir, necesita ser visto y oído no solo por los dioses sino también por los hombres y mujeres que lo aprecian:

...
*La pintura exige el alimento de los ojos
Y no existiría si los ojos no la alimentaran,
Solo viendo se puede alimentar a la pintura
Y ver no es ver con sólo las pupilas de los ojos-dioses,
Sino ver con los ojos de todos los que ven,
Y la poesía exige el alimento de los oídos
Y no existiría si los oídos no lo alimentaran,
Solo oyendo se puede alimentar a la poesía,*

...
*Y la música exige el alimento de los oídos
Y no existiría si los oídos no la alimentaran,
Solo oyendo se puede alimentar a la música
Y oír no es oír con sólo los oídos de los oídos-dioses
Sino oír con los oídos de todos los que oyen...”*

(1:109)

Las anteriores razones, expuestas por los Cazadores Celestes, justifican la persecución y captura de Cuatricielo, a quien finalmente solo hieren, decretando que igualmente será herido cada año a la entrada de la primavera:

...
*Que año con año
A la entrada de la primavera
Volverá a ser herido,
Para que las artes,
Alimento de los dioses,
Permanezca entre los hombres
Y se llenen las plazas
De músicos, pintores, escultores, poetas,
Grabadores, plumistas, jicareros,
Acróbatas, alfareros, talladores,
Orfebres, danzarines voladores,
Porque de ellos es la aurora
Primaverál de este país forjado a miel!"*

(1:121)

De acuerdo con la guía metodológica seguida, se puede afirmar que los ejes isotópicos que fueron analizados: Guatemala, El mundo maya y El arte y los artistas, constituyen la base de la estructura temática en el poema *Clarivigilia primaverál*.

5.4. Estructura textual: estructura por repetición

La estructura de los textos en verso puede ser de carácter sintáctico, semántico o por medio de las llamadas estructuras por repetición. Por tratarse de un poema épico, *Clarivigilia primaverál* no se ajusta estrictamente a las primeras formas mencionadas; sin embargo, sí es posible enmarcarlo dentro de las estructuras por repetición. Al respecto, es necesario citar en este apartado lo siguiente:

“Dentro de las estructuras por repetición hay que tener en cuenta el poder organizador del estribillo, que constituye una técnica donadora de gran cohesión al poema. (...) La necesidad de repetir una estructura literalmente o sólo en su esquema sintáctico hace que las estrofas se distribuyan desarrollando cada una uno de los aspectos del contenido.”

(26:86-7)

La estructura por repetición se advierte claramente en el texto asturiano, en el cual la figura o recurso de la repetición va más allá del estribillo, pero es este el determinante:

*Y allí mismo lo destrozó,
los destrozó,
hizo pedazos al Ambimano Tatuador,
hizo pedazos la realidad y el sueño de los artistas
ciegos,
no el Águila,
no el Águila de los Perros Rabiosos...
Alguien...
Alguien le ganó de garra...
... a la luz de los Oropensantes-luceros...*

(1:19)

En el poema la repetición de palabras, frases y versos imprime un ritmo que va configurando la atmósfera de las hazañas que narra el poema:

*Tempestad de pájaros,
tempestad de nubes,
tempestad de flechas,
tempestad de huellas
(...)
Tempestad de flechas,
tempestad de huellas,*

tempestad que danza

(1:94)

(...)

*Tempestad que danza,
tempestad de flechas,
tempestad de plumas
tempestad de huellas,*

...

(1:95)

Aquí, en el esquema repetitivo se ve cómo se va anunciando la persecución y el enfrentamiento, inclusive en la connotación de “tempestad”.

5.4.1 El estribillo

Asturias utiliza a su manera, en este poema, el recurso del estribillo: lo coloca al principio, en medio o al final de las estrofas; hay estribillos que, ellos solos, conforman una estrofa:

*...alguien habla, alguien grita,
alguien clama en la casa del latido...*

*Alguien advierte el peligro
del robador de huellas,
un pequeño lagarto de altas patas,
cola prensil y un solo ojo inmóvil...*

*...alguien habla, alguien grita,
alguien clama en la casa del latido...*

(1:82)

La estructura repetitiva contribuye en alto grado a configurar el argumento. El estribillo hilvana muchas veces la historia, y sobre todo, enfatiza los hechos y el carácter de los personajes. Al final del primer capítulo se lee:

Alguien...
Alguien le ganó de garra...

(1:19)

Y luego el segundo capítulo principia así:

ALGUIEN,
alguien le ganó de garra...

(1:23)

La frase “alguien le ganó de garra” forma parte de la estructura por repetición, y por medio de ella se advierte el enlace entre capítulos. Además, esta frase sirve para ir sugiriendo al misterioso personaje que luego se descubrirá como antihéroe: el destructor de Ambimano Tatuador.

En lo referente a la estructura textual puede decirse, entonces, que esta se basa en la estructura por repetición, la cual se consigue especialmente con el empleo del estribillo.

5.4.2. Desestructura textual

Respecto de la desestructura textual, resulta necesario transcribir en este punto las palabras de Luján Atienza:

“Hay otro tipo de composiciones que se basan precisamente en la desestructura, cuyo ejemplo extremo son los poemas montados por completo sobre la enumeración caótica”.

(26:88)

Clarivigilia primaveral, en algunas partes, es “ejemplo extremo” de enumeración caótica, pues el texto responde a cánones vanguardistas que se caracterizan por el abandono de formas tradicionales; así, este poema asturiano ofrece imágenes caóticas mediante largas enumeraciones que, muchas veces, parecen desvincularse de toda secuencia semántica y reflejan, por tanto, un universo desestructurado, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

...
*jaguares forjados a fuego,
pavos azules forjados a cielo,
corales de víboras corales,
jades jadeantes,
mujeres cortadas en islas,
máscaras con viruelas de rubíes,
calaveras con dientes incrustados de jadeítas,
horóscopos de brisa
y ciudades de copal blanco,
hasta salir la respiración,
a las respiraciones,
al olfato,
al pólen,
al calendario de ceniza,
al granizo de los jeroglíficos.*

(1:11)

Como puede notarse, en la anterior enumeración el autor despliega una serie de seres u objetos: jaguares, pavos, corales, jades, mujeres, máscaras, calaveras,

horóscopos y ciudades que debe sortear Ambimano Tatuador de mundos para crear y no “perder el hilo del tatuaje”; y todo dentro de la perspectiva caótica o de la falta de unidad estructural.

La desestructura textual se advierte desde el principio en *Clarivigilia primaveral*. El relato mismo deja cabos sueltos, como sucede con el Emisario Olvidadizo, quien, al olvidar el mensaje que enviaron los “Oropensantes-luceros” al Ambimano Tatuador, dio lugar a cambios sustanciales en la linealidad del discurso. Lo anterior se traduce en partes del texto que se desarticulan, personajes que desaparecen y aparecen inesperadamente, confusiones acerca de qué personaje realiza tal o cuál acción. En cuanto a esto último, se da el caso de que, en un principio, es Canina, Águila de los Perros Rabiosos, quien se propone destruir al Ambimano y a los artistas, pero al avanzar la relación del episodio aparece, de pronto, el verdadero destructor, revelándose que no ha sido Cazador del Aire sino un guerrero llamado “Guerreador alevoso” o “Guerreador tempestuoso”, al que repetidamente se le nombre solamente como “alguien”:

*ALGUIEN,
alguien le ganó por una garra...*

(1:23)

Y ese “alguien” tampoco aparece en el texto de manera explícita y directa; más bien, el autor utiliza formas veladas, barrocas, en cierto modo, para ir presentando al personaje:

*El Ambimano Tatuador
y los que con él tenían crianza de mundos,
perecieron a manos del que duerme bajo las
acacias...
(... yo duermo bajo las acacias...)*

*“El Ambimano Tatuador
y los que con él tenían crianza de mundos de sueño,
perecieron en las garras del que aúlla
para sangrar el silencio de la noche...
(...yo aúllo para sangrar el silencio de la
noche...)”.*

(1:24)

El destructor de Ambimano Tatuador, se aclara después, ha sido el antihéroe de la historia, descrito solamente así:

*“Alguien existente,
corpóreo.
Alguien de barro sin cocer,
pupilas de agua vidriada,
dientes pintados de azul,
pómulos brillosos,
dedos de cactus con espinas,
boca sin palabras.”*

(1:23-24)

5.4.3. El cierre del poema

Acerca del cierre del poema, se observa un final explícito y cerrado. En la teoría literaria se habla de cierre explícito, final abierto, sorpresivo, poema climático y anticlimático, según el ascenso y descenso de los momentos de máxima tensión. *Clarivigilia primaveral* termina en el momento de máxima tensión: herido Cuatricielo por la flecha de Águila de Árboles, termina la cacería, y entonces este Jefe de Cazadores lanza una especie de conjuro:

*Allá va...
(...)
al dar caza a Cuatricielo,
ídolo de lava transparente
que año con año
a la entrada de la primavera
volverá a ser herido
para que las artes,
alimento de los dioses,
permanezcan entre los hombres
y se llenen las plazas
de músicos, pintores, escultores, poetas,
grabadores, plumistas, jicareros,
acróbatas, alfareros, talladores,
orfebres, danzarines voladores,
porque de ellos es la aurora
primaveril de este país forjado a miel!*

(1:121)

Al observar este tipo de final o cierre, y teniendo en cuenta que en los últimos capítulos se mantiene y acrecienta la tensión, se puede afirmar que se trata de un poema climático, según se consignó en el marco teórico.

5.5. Nivel léxico-semántico

5.5.1. Atmósfera y visión de mundo

Un aspecto relevante del nivel léxico-semántico, según el método de Luján Atienza, está representado por la atmósfera y la visión de mundo. Dentro de la estructura

narrativa que Asturias construye en *Clarivigilia Primavera*, tanto la atmósfera como la visión de mundo constituyen elementos importantes de la imagen global del texto. En este sentido, cabe resaltar algunos de los componentes básicos de ambos.

En relación con la atmósfera, destacan los pasajes conformados por el léxico grandilocuente utilizado para conseguir un “efecto” épico en el texto. Tal intención se reafirma con el uso reiterado de signos de admiración en diálogos y acotaciones que contribuyen a la generación del halo de heroicidad que rodea a los personajes, los cuales, gracias a los recursos empleados por el autor, llegan a adquirir dimensiones cósmicas:

*Como el quetzal sigo...
Sigues como el sol...
Como la noche sigo...
Sigues como la luna...
Como la sangre sigo...
Sigues como el quetzal...
Como el sol sigo...
Sigues como la noche...
Como la luna sigo...
Sigo como la sangre...*

“¡Ah, si me detuviera...!”

“¡Ay, si te detuvieras!”

*La tierra se alimenta de huellas de maíz que da luz,
un solo maíz y todo el sol radiante,
de alas de quetzales que cambian el color del cielo,
un solo quetzal y todo el cielo verde,
de hilos de lluvia, de hilos de sangre,
(...)*

“¡Ah, si te detuvieras

Verías el animal que cambia de colores!”

(1: 78-79)

En esta obra, como en muchas otras de Miguel Ángel Asturias, los personajes se ven “dotados” con atributos mágicos que les permiten desligarse de la realidad. Esto, además, les permite realizar grandes hazañas y faenas extraordinarias que realzan la atmósfera épica del poema. Asimismo, dichas cualidades elevan a los personajes principales a condiciones sobrehumanas y dejan la puerta abierta a la aparición de oponentes que sustenten la trama. De esta forma, Asturias incorpora personajes que tienen carácter de deidades o contra-deidades, coexistiendo en una atmósfera cósmica y que se canalizan a través de una visión de mundo donde la ficción es la gran dominante.

En el poema *Clarivigilia primaveral*, a partir del léxico, se infiere una visión muy especial del mundo maya. No se trata de una perspectiva histórica, ni siquiera una perspectiva que pudiera, en algún momento, relacionarse con elementos de la realidad. Más bien, la visión que del mundo maya ofrece Asturias en esta obra, es la de un mundo mitificado, mágico, casi la de un mundo sacralizado, especialmente por la naturaleza divinizada y sobredimensionada de los personajes:

*Sagrados son,
prometedor es su prodigio,
los cuatro en un solo cuerpo,
los cuatro en un solo hombre.*

...

(1:55)

En el poema, Asturias crea una atmósfera surrealista, casi onírica. La enumeración caótica, las imágenes sensoriales que describen sonidos, colores, movimientos, los personajes grandiosos y el propio argumento producen un clima particular:

*“Despojados seríamos
de nuestras carnes,*

120

de nuestros huesos musicales

...

*Pero no de nuestras obras,
imágenes de nuestra imagen
guantes de nuestra presencia.*

*Torres, atalayas,
pirámides truncadas,
observatorios astronómicos,
escaleras de caracol
por donde bajan girando
los girasoles del cielo..."*

(1:28)

El ritmo dinámico y el tono, por su parte, refuerzan la grandiosidad de los hechos, del escenario estelar que el texto crea. Desde las primeras páginas se percibe un tono acorde con las escenas de creación que el autor presenta al principio. En esta etapa, Asturias recurre al lenguaje para imprimir vigorosidad a las acciones. A medida que el texto avanza, la tonalidad del lenguaje va creando un ambiente tenso que presagia enfrentamientos, guerra y persecuciones como hilos conductores de la narración. De este modo, el final se presenta trepidante y lleno de emociones, reafirmado por un léxico que filtra acoso y angustia al lector. Al final, como en una segunda creación, Asturias utiliza el modo imperativo del lenguaje, lo combina con los elementos mágicos inherentes a sus personajes y formula, a manera de ordenanza o mandamiento, el conjuro con el que finaliza el texto.

5.5.2. Neologismos

Según afirma Luján Atienza, los neologismos son palabras nuevas creadas por el autor o tomadas por este de otro idioma, y que pueden ser aceptadas dentro del

código. Los neologismos constituyen parte destacada en los textos asturianos, en general, y en particular en *Clarivigilia primaveral*, obra en la cual se pueden notar varias palabras, incluso compuestas, que fueron creadas por Miguel Ángel para satisfacer las necesidades de expresión poética.

Seguidamente se enumeran y comentan los neologismos presentes en el poema trabajado.

-**Clarivigilia**. Este vocablo es parte del título *Clarivigilia primaveral*. Significa “vigilia clara”.

- **Lugarausente**. Nombre dado a Uñas de Pedernal. Se le llama así porque ocupa el lugar de Cazador del Aire, su jefe, cuando éste no se encuentra, pero también porque a veces Uñas de Pedernal no está ocupando su puesto.

- **Oropensantes-luceros-dioses**. Son quienes, al principio del poema, encargan al Ambimano Tatuador de Mundos la creación del arte y los artistas. Se llaman así porque, de acuerdo con el texto, se asoman a los agujeros de la noche para observar todo lo que ocurre en la Tierra, emiten destellos dorados y parpadean.

- **Cuatricielo**. Es el personaje central del poema, el héroe, y simboliza al arte. El nombre significa “cuatro en uno o uno en cuatro” y está parado en los cuatro puntos cardinales.

-**Cariamarilla**. Este adjetivo indica el color de la cara.

-**Melaguaj**. Vocablo onomatopéyico que sugiere el oleaje del lago.

-**Aguacamay**. Vocablo que sugiere agua y guacamaya.

-Aguayayay. Este neologismo onomatopéyico alude al quejido del agua.

Como se ve, en el texto los neologismos se forman con la unión de dos o más palabras, ya sean sustantivos o adjetivos. La otra forma que adquieren los neologismos son los términos onomatopéyicos, como “*melaguaj*”, “*aguacamay*” y “*aguayayay*”.

Dado el carácter tan específico de los términos citados y de otros que se encuentran en el poema, estos neologismos se han quedado circunscritos únicamente al ámbito del poema trabajado.

5.5.3. Nivel fónico

El nivel fónico es de suma importancia en los poemas, cualquiera que sea su naturaleza, y especialmente en el poema estudiado en el presente trabajo, por tratarse de un texto de Asturias, de quien es ampliamente reconocida su maestría en el manejo de ciertos recursos literarios de naturaleza sonora.

5.5.3.1. Onomatopeya y simbolismos fónicos

En Asturias el empleo de la onomatopeya es un recurso frecuente y, por esto, constituye uno de los rasgos que definen su particular estilo. En el caso del poema *Clarivigilia primaveral*, Asturias utiliza el recurso de la onomatopeya para reproducir diversos sonidos necesarios en el contexto de la historia y el desenvolvimiento de los personajes. En la parte del poema titulada *El baile de las*

quimeras, el personaje Cuatricielo huye de los Cazadores Celestes, y éstos, afanados por darle caza, hieren al lago, quien se queja al ritmo de sus olas:

...
Flechas
que no alcanza a disparar el lago herido...
aguayayay, herido...
Aguayayay...aguayayay
...
...Aguayayay, herido...
el lago herido...

(1:110-11)

En cuanto a los simbolismos fónicos (u onomatopeyas indirectas) estos son empleados por el poeta como un recurso para conseguir que el significante sugiera o se parezca al contenido. En el poema se encuentran varios casos, pero el pasaje donde brota el fuego o “risa de las piedras” ilustra muy bien el uso de este simbolismo fónico:

“Haré cosquillas a la piedra culebrina.
Haré reír a la piedra
del eclipse y la centella...”
(...)
rasca que te aruño,
rasca que te rasca,
rasca que te aruño,
rasca que te rasca,
rasca que te rasca,
saltó el fuego,
la risa de las piedras.

(1:33)

En el reiterado juego de palabras “*rasca que te rasca*”, “*rasca que te aruño*”, el efecto onomatopéyico se relaciona con un frotar de uñas sobre la piedra, hasta hacer brotar el fuego.

5.5.3.2. Iconismos gráficos

El propósito de representar con palabras y versos el contenido del poema fue ampliamente llevada a la práctica durante el período de las vanguardias. De ahí se pueden tomar ejemplos como los de Apollinaire, Oliverio Girondo y otros poetas que quisieron, en casos extremos, darle a los poemas la forma de la temática tratada.

En *Clarivigilia primaveral*, Asturias utiliza con frecuencia este recurso, especialmente en momentos complejos del argumento, como este de los cazadores que van dejando sus huellas durante la persecución:

...
*la vida y la muerte en las huellas de los
cazadores...*
huellas... huellas... la vida y la muerte...
huellas...
huellas... huellas de crepúsculo pechirrojo...
huellas...
la vida y la muerte... huellas... huellas...
huellas de aurora cariamarilla.. huellas...
huellas...

(1:79)

Más adelante, los cazadores giran alrededor del lago, y, por la manera como está colocada la palabra “giran”, por su uso reiterado y por la combinación con otras palabras, realmente da la sensación de que los versos están girando:

....
*giran en el torbellino de su respiración de
girasoles...
giracielos... giranubes... giramontes...
giran... giran... sin atreverse a descender al
lago...
giran... giran... giran... no cazadores...
celajes...
celajes sobre las montañas...*

(1:88)

A crear la imagen giratoria también contribuyen los puntos suspensivos, pues parecen prolongar y unir las frases, como “amarrándolas”.

Uno de los iconismos gráficos que destaca en el texto es el de la flecha que lanza Águila de Árboles, Jefe de Cazadores; la flecha de pluma de quetzal que lanza para herir a Cuatricielo:

azul
el
por
der
cen
as
al
que
flecha
des
cien
de
por
el
es
pe
jo
del
la
go

(1:115)

Es notoria la forma de uno de los extremo de la flecha, forma que adquieren las grafías, dispuestas así para conseguir tal efecto.

Tomando en cuenta la teoría en la cual se apoya el método de Luján Atienza, se puede ver que en *Clarivigilia primaveral* se unen, en algunas partes, los simbolismos fónicos y los iconismos gráficos; incluso se complementan con las onomatopeyas, tal como se muestra en los anteriores ejemplos. El autor enfatiza constantemente escenas importantes de la narración, con los sonidos y con la grafía del texto, como ocurre en el capítulo final (*El baile de las quimeras*) cuando están heridos el viento y el lago. También los árboles y los frutos han sido heridos por picos de guacamayas blancas:

...Aguayayay, herido...
 el lago herido...
 ola
 tras
 ola
 herido...
 ola
 tras
 ola
 picoteado
 por
 flechas
 rojas
 negras
 verdes
 blancas
 amarillas
 verdes
 blancas
 rojas
 negras
 amarillas
 negras
 rojas
 verdes
 blancas
 amarillas
 aguayayay...
 aguayayay...
 melaguaj...
 melaguaj...

(1:111-2-3)

En la cita anterior se observa el juego de palabras combinadas -agua y "ayay"- simbolizando el dolor del lago al ser herido; asimismo se nota la composición

“melaguaj”, como rumor de agua, del vaivén de las olas, lo cual es también una onomatopeya.

De tal manera que en el nivel fónico del poema, en lo referente a los simbolismos fónicos y a los iconismos gráficos, Miguel Ángel Asturias utiliza con mucha libertad los recursos; tanto así, que se advierte la soltura con la que crea este texto de ficción, que a veces parecen pasajes verdaderamente lúdicos, como cuando inventa el quejido del lago y juega con las palabras. Lo mismo se observa cuando combina guacamaya con quejidos, en alusión a los picos de las aves que perforaron los frutos y los árboles.

(...)

ay-aguacamay...

aguacamay...

herido el viento...

melaguaj...

melaguaj...

herido el lago...

aguayayay...

aguayayay

(1:111-2-3)

6. VALORACIÓN FINAL

Clarivigilia Primaveral. Visión poética del mundo maya, el arte y los artistas

(...) en la mitología maya los dioses se preocupan de crear esos seres frágiles que bailan, que tocan las flautas, que tejen hilos, que fabrican maravillas con alas de mariposas o plumas de pájaros. (...) Entre los mayas, en todas las culturas de Centroamérica, los artistas son los seres más importantes de la creación. M.A. Asturias (5:72)

Las anteriores palabras de Miguel Ángel Asturias muestran su valoración por la cultura maya y por la visión que esta cultura tenía del arte y la creación artística. Que sea Asturias uno de los escritores más interesados en abordar la temática maya no es coincidencia, sino una constante en su obra literaria. Sin embargo, a pesar de esa presencia reiterada de lo maya en sus libros anteriores, puede decirse que el autor incubó por mucho tiempo un texto poético que sería capaz de expresar con todo esplendor y plena maestría sus conocimientos sobre esta civilización. Este texto es *Clarivigilia Primaveral*, poema de carácter épico cuyos protagonistas son el arte y los artistas, en el contexto del mundo maya prehispánico.

Asturias, gran conocedor de la historia antigua de Guatemala, sabía de la mayoría de vastos recursos culturales, artísticos, económicos y organizacionales con los que contaban los mayas, y así, al escribir *Clarivigilia Primaveral*, el autor no dudó en utilizar todos esos conocimientos para darle forma a un mundo mágico, basado en esa identidad cultural. Como ya se vio en este estudio, para crear el escenario apropiado el escritor recurrió a diversos elementos de la fauna, la flora, la religión y

especialmente el arte. De estos elementos provienen los seres o cosas nombrados, los cuales, gracias al lenguaje asturiano, resultan componentes de un mundo estetizado.

Digno premio Nobel de Literatura en 1967, Asturias es un escritor extraordinario. Como pocos, él logra transformar el paisaje hasta convertir cada uno de sus textos en un lienzo retorcido, reflejo de alguna realidad mágica y ritual, lleno de color y personajes increíbles. Igualmente hermosa, incomprendida y compleja es la cultura de los mayas. *Clarivigilia Primavera* es la perfecta mezcla de ambos. El autor, como en muchos otros textos, va tomando los elementos de la realidad que más llaman su atención y poco a poco los va transformando hasta darles el giro necesario para que se adapten a la narración. En este poema, Miguel Ángel crea la historia de Cuatricielo, un ser casi divino y de morfología surrealista, el cual, al ser portador de la esencia de las artes, encarna la figura del héroe. Además, los elementos de la naturaleza (animales y plantas comúnmente visibles en la iconografía maya) son conjugados de tal manera que parecieran fundirse en un paraíso terrenal, escenario perfecto para el desenvolvimiento del personaje.

Si bien el poema está enfocado en una línea argumentativa basada en un mundo fantástico, donde las artes y personajes mágicos son los protagonistas, la relación con el mundo maya mesoamericano, de la época prehispánica, son evidentes. Con una técnica propia de la escritura automática, típica de la vanguardia, típica de Asturias, las columnas de elementos de la Guatemala antigua van apareciendo agolpados como visiones de otra realidad. Tan fluido y veloz como un río crecido, los innumerables elementos de la cultura maya prehispánica pasan ante los ojos del lector como detalles momentáneos que, enfatizados por la peculiar personificación –ilógica, surreal en muchos casos- remarcan un paisaje mental colorido y deslumbrante...un paisaje poético. Ese es el verdadero valor agregado

que Asturias imprime al momento de presentar una visión fantástica de los mayas: una reinterpretación poética de su mundo.

En *Clarivigilia primaveral* Miguel Ángel Asturias ofrece un mundo maya estetizado, mediante el desarrollo de una historia de creación, destrucción y renacimiento del arte. En cada una de sus líneas este relato épico concentra la visión deslumbrante de este mundo, visión que el propio escritor fue acumulando a lo largo de años de contactos e intercambios directos. Los mayas, de suyo silenciosos y escurridizos, vienen ahora y toman, en el poema, las máscaras de personajes, paisajes y visiones, para reflejar el fantástico escenario que Asturias concibió para ellos en lo más profundo de su genio literario.

7. CONCLUSIONES

Luego del análisis de la obra *Clarivigilia primaveral* de Miguel Ángel Asturias, con base en la guía metodológica de Ángel Luján Atienza, la cual fue aplicada para solucionar el problema planteado y los objetivos propuestos, se concluye lo siguiente:

- 7.1. En el poema *Clarivigilia primaveral*, del Miguel Ángel Asturias, se presenta una visión poética del mundo maya y del arte y los los artistas, visión que el Autor consigue plasmar mediante un tratamiento estético de los aspectos y Elementos de la cultura maya, de la época prehispánica.
- 7.2. El poema estudiado, tanto por el tratamiento temático, la naturaleza de los personajes y las acciones que realizan, corresponde al género épico; y su título, compuesto por el neologismo *clarivigilia* (claridad y vigilia) y el adjetivo *primaveral*, alude –según la visión del texto- al estado creativo del artista y al renacimiento del arte.
- 7.3 El tema tratado en el poema es la creación del arte y los artistas, en el contexto del mundo maya prehispánico, y se basa en las isotopías que conforman tres ejes isotópicos presentes en el texto: Guatemala, El mundo maya y El arte y los artistas.
- 7.4. En *Clarivigilia primaveral*, el tipo de estructura textual corresponde a la estructura por repetición, la cual determina que en el texto se utilice especialmente la figura del estribillo, recurso que va cohesionando el texto; sin embargo, en el texto se advierte también el recurso de la desestructura

textual, representado en la enumeración caótica, recurso que confiere al poema una imagen de organización y caos, acorde con pasajes del poema.

7.5. En cuanto a los recursos lingüísticos correspondientes a los niveles léxico-semántico y fónico, los más importantes en el poema son los neologismos y las onomatopeyas; los neologismos contribuyen a expresar conceptos e imágenes, y las onomatopeyas, sonoridades o imágenes sonoras.

7.6. Los aspectos o elementos que se refieren al mundo maya prehispánico son de tipo geográfico, natural y cultural; destacando la flora, la fauna, las manifestaciones religiosas y, particularmente, las artes, representadas en la música, la pintura y la poesía. Estos aspectos, estetizados en el poema, sirven de marco o escenario a los personajes y sus acciones.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1 Libros

1. Asturias, Miguel Ángel. *Clarivigilia primaveral*. Buenos Aires.1945. Editorial Losada.
2. _____. *Sien de alondra*. Buenos Aires. 1949. Argos. 1ª. Edición.
3. _____. *Poesía precolombina*. Buenos Aires. 1968. Compañía General Fabril Editora, S.A.
4. Asturias Montenegro, Gonzalo. *Miguel Ángel Asturias, más que una biografía*. Guatemala. 1999. Artemis Edinter.
5. _____. Miguel Ángel Asturias, biografía breve. Guatemala.1999. Editorial Cultura.
6. Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. (Trad. Valentín García Yedra). Madrid. 1975. Editorial Gredos.
7. Arnold, Paul. *El libro maya de los muertos*. México. 1988. Editorial Diana.
8. Albizúrez Palma, Francisco, Barrios y Barrios, Catalina. *Historia de la literatura guatemalteca*. 1ºreimpresión. Guatemala. 1999 Editorial Universitaria. Vols. II y III
9. Albizúrez Palma, Francisco. *Diccionario de autores guatemaltecos*. Guatemala. 1984. Tipografía Nacional.
10. Alcina Franch, José. *Mitos y literatura maya*. Madrid. 1996. Alianza Editorial.
11. Asociación de Amigos del País. *Historia general de Guatemala*. Guatemala. 1999. Fundación para la Cultura y el Desarrollo. Vol. I.

12. Baudouin, Bernard. *Los mayas, del sacrificio al renacimiento*. Barcelona. 2001. Edit. Del Vecchi.
13. Brunhouse, Robert. *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*. México. 2002. Fondo de Cultura Económica.
14. *Códice de Dresde*. Guatemala. 2001. Cholsamaj.
15. Coe, Michael, Van Stone, Mark. *Reading the maya glyphs*. New York. 2001. Thames & Hudson Ltd. London.
16. Contreras, Daniel. *Breve historia de Guatemala*. Guatemala. 2000. Editorial Piedrasanta, 2ª. Reimpresión.
17. Díez Borque, José María. *El comentario de textos literarios*. Madrid. 1998. Editorial Playor. 22 edición.
18. El Libro de Chilam Balam de Chumayel. Guatemala. 1997. EDUCA.
19. De la Garza, Mercedes. *La conciencia histórica de los antiguos mayas*. México. 1975. UNAM.
20. de León Benítez, Aura Violeta. *Clarivigilia primaveral*, versión para niños. Ilustraciones de Jaime Francisco Moreno de León. Guatemala. 2000. Editorial Cultura.
21. *Dictionary of maya hieroglyphs*. New York. 2002. Hippocrene Books, Inc.
22. García Berrío, Antonio. *Teoría de la Literatura* (La construcción del significado poético). Madrid. 1994. Editorial Cátedra.
23. Greimas, A.J., y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. (Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión). Madrid. 1982. Editorial Gredos.
24. Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid. 2001. EDAF. 2º edición.
25. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (Trad. María D. Mouton y V. García Yedra). Madrid. 1972. Editorial Gredos. 4º edición revisada.

26. Krickberg, Walter. *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y música*. México. 1995. Fondo de Cultura Económica.
27. Kirchoff, Paul. *Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. Acta Americana 1:92-107. Illinois. 1943. Sol Tax editor.
28. Lapesa Melgar, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Vigésima edición. Madrid. 1998. Ediciones Cátedra.
29. Luján Atienza, Ángel. *Cómo se comenta un poema*. 1ª. Reimpresión Madrid. 2000. Editorial Síntesis.
30. Luján Muñoz, Jorge. *Guatemala, breve historia contemporánea*. México. 2002. Fondo de Cultura Económica. 2ª.ed.
31. *Memorial de Sololá. Anales de los Kaqchikeles. Título de los Señores de Totonicapán*. Versión de Adrián Recinos. Guatemala. 2003. Piedra Santa.
32. Moreiro, Julián. *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*. Madrid. 2001. EDAF. 3º edición.
33. Michael, Genevieve. *The rulers of Tikal*. Guatemala. 1989. Publicaciones Vista.
34. Miller, Mary E. *Maya art and architecture*. New York. 1999. Thames & Hudson Ltd. London.
35. Montgomery, John. *How to Read Maya Hieroglyphs*. New York. 2002. Hippocrene Books, Inc.
36. PNUD. Raxal Mayab' K'aslemalil. *Cosmovisión maya, plenitud de la vida*. Guatemala. 2006. PNUD.
37. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Versión de Adrián Recinos. México. 1953. Fondo de Cultura Económica.
38. *Rabinal Achí. El varón del Rabinal*. (Trad. Luis Cardoza y Aragón). Guatemala. 1980. Ministerio de Educación Pública.
39. Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. (Trad. Ángel Marcos de Dios). Madrid. 1989. Editorial Gredos. 2º reimpresión

40. Tedlock, Dennis. *Popol Vuh, The definitive edition of the mayan book of the dawn of life the glories of gods and kings*. New York. 1996. A touchstone Book.

8.2 Tesis

41. de León Benítez, Aura Violeta. *Aproximación al imaginario de Miguel Ángel Asturias en Sien de alondra*. Tesis de Maestría en Letras. Guatemala: Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2001

42. Moreno Martínez, Enán Francisco. *Mito, ideas estéticas y denuncia y en Clarivigilia primaveral de Miguel Ángel Asturias*. Tesis de Maestría en Letras. Guatemala: Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala. 2001

43. Cano Arreaga, Jesús. *Himno Nacional de Guatemala, una visión estético-literaria*. Tesis de Licenciatura en Letras. Guatemala. 2004. Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala.

44. Urzúa, Ramón. *Luis Cardoza y Aragón: Maëlstrom, o el torbellino de la irreverencia*. Tesis de Licenciatura en Letras. Guatemala. 2002. Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala.

8.3 Fuentes electrónicas consultadas

45. leccionesdeliteratura.blogspot.com/feeds/posts/default

46. nubedeagua.blogspot.com/.../cazadora-del-aire.html -

47. revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/.../2531

48. www.biblioteca.org.ar/libros/132846.pdf

49. www.cervantesvirtual.com/.../01e5e59a-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html

50. www.evaristocultural.com.ar/-...-/mazzocchi.htm

51. www.famsi.org

