

Imaginario musical en la obra de Miguel Ángel Asturias¹

Igor de Gandarias

Descriptores: literatura, música, Guatemala, cultura maya

Keywords: literature, music, Guatemala, mayan culture

“Por eso las grandes novelas hispanoamericanas son masas musicales vibrantes, tomadas así, en la convulsión del nacimiento de todas las cosas que con ellas nacen.” M.A.A. (9:6)

Partiendo del reconocimiento de una presencia diversa de elementos musicales dentro de la obra del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (Premio Nóbel 1967), este ensayo ofrece, bajo un enfoque musicológico, una introducción al estudio de la forma y las características en que dichos elementos participan en su narrativa, descubriendo facetas de apreciación de la obra que habían permanecido desconocidas en tal dimensión, al momento presente.

En esa dirección se contemplan cuatro categorías en las que los fenómenos acústicos intervienen como parte directriz del discurso asturiano. En primer lugar se abordan las formas en que la palabra actúa como vehículo de ideas sonoras y musicales. Ilustra con transcripciones a partitura el manejo de parámetros como el timbre, la altura, la intensidad, el ritmo, el espacio acústico e incluso las estructuras musicales presentes en los textos. La segunda categoría trata acerca de la elaboración de ficciones a partir del sonido como protagonista del discurso. Continúa una breve referencia a las

¹ Este estudio ha sido auspiciado por el Programa de Cultura, Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca, de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

relaciones de la poética con el sonido dentro de la novela asturiana; en ese sentido, se presentan ejemplos de manejo poético de la palabra donde interviene el sonido como elemento principal. La última categoría aborda la importancia que el escritor presta a la música y los instrumentos musicales mayas destacando la acción y papel de los artistas, sus instrumentos, sentido y función de su arte.

Al final contiene una descripción de *Suite Asturias*, pieza electroacústica con multimedios, surgida como corolario de la investigación sobre el imaginario musical de Asturias y que ilustra audiovisualmente cuatro fragmentos de contenido musical de la narrativa del escritor.

Starting with the recognition of a presence composed by different musical elements in the work of Guatemalan writer Miguel Angel Asturias (Nobel Prize, 1967), this essay offers, under a musical approach, an introduction to the form and the characteristics in which those elements participate in his narrative, discovering levels of appreciation of his work and which were unknown, at this level, until the present.

In this sense we can find four categories in which the acoustic phenomena take place as a main axis in Asturias's speech. First, the forms in which words work as a mean of musical and sonorous ideas are approached, illustrating with transcriptions to music scores, the management of parameters such as tone, pitch, intensity, rhythm, acoustic space, and also the musical structures present in the texts. The second category deals with the elaboration of fictions out of sound as a protagonist of the discourse. Then, there is a brief reference to the relations between poetics and sound in Asturias's novel, presenting examples of the poetic handling of the word where sound intervenes as the main element. The last category refers to the importance that the writer gives to Mayan music and musical instruments, highlighting the action and role of the artists, their instruments, sense and function of their art. The end includes a description of *Suite Asturias*, electro acoustic piece with multimedia that emerged as a corollary of the research about Asturias's musical imaginary and which audiovisually illustrates four fragments of the musical content of the narrative of the writer.

Considerando la profusión de ocasiones que muestran diferentes facetas del universo de intereses y recursos musicales de Asturias en su obra literaria, se hace aquí sólo una introducción al tema bajo un enfoque musicológico, a partir de una muestra de su producción², sin más pretensión que establecer el marco de estímulos que originaron la producción del audiovisual titulado **Suite Asturias**, que recrea cuatro fragmentos de contenido musical de la obra estudiada y de la cual se ofrece al final una descripción general, que concluye con el análisis de cada uno de sus movimientos.

En tal sentido se contemplan cuatro categorías en las que los fenómenos acústicos intervienen como parte directriz del discurso asturiano, correspondientes al uso de la palabra como fuente de inflexiones musicales, interrelaciones

² Ver libros considerados al final en la bibliografía.

poesía - sonido, elaboración de ficciones a partir del sonido como protagonista y referencias a la música maya.

La palabra como vehículo de ideas sonoras y musicales

La intervención del sonido en el trabajo de Asturias es múltiple, efectivo y por momentos, alcanza importancia musical dominando su discurso literario. El escritor utiliza y expone los distintos parámetros sonoros correspondientes a intensidad, duración, altura y, principalmente, el timbre, con claridad y frecuentemente con fluidez poética, los cuales impactan el subconsciente del lector en forma inmediata. Maneja el lenguaje con la misma facilidad para crear ritmos, construir atmósferas sonoras concretas, crear historias ficticias con el sonido, así como para estructurar musicalmente pasajes específicos. Todo ello basado en su intuición creadora y el manejo artístico de su herramienta principal: la palabra y sus combinaciones.

a. Valor musical de la palabra

Declaraciones expresas del Nóbel guatemalteco dan cuenta de la importancia del sentido musical y la sonoridad en la elaboración de su obra literaria: “-al menos en mi literatura yo obedezco- al sonido de los párrafos, al sonido de las frases. Yo, una vez que escribo, leo, sin estar satisfecho hasta que me suena bien al oído. No hago el análisis crítico con los ojos, sino con oídos.” (14: 201)

Se colige que para Asturias el procedimiento de escritura es similar al de un compositor. La prioridad dada al sonido, al lenguaje hablado, representado en la palabra escrita, equipara su sentido al de cualquier fenómeno acústico y, por lo tanto, conduce hacia el tratamiento musical del discurso literario. En efecto, en la medida en que el lenguaje se acerca más al sonido articulado (hablado, recitado), prescindiendo del significado, se acerca más a la naturaleza lúdica de la música, en cuanto a la libertad de posibilidades de ordenamiento de los sonidos, lo que permite manejar un campo de significaciones libre de referencia a la realidad exterior. Observamos así que, en sectores de la obra asturiana, el manejo de la palabra ya no busca traslado de conceptos a la inteligencia, sino que se dirige a la sensibilidad inconsciente para despertar emociones y el juego del pensamiento divergente, de manera similar al actuar musical. Los procedimientos son múltiples, entre ellos destacan la repetición, aliteraciones, onomatopeyas, jitanjáforas y profusión de metáforas. De aquí que estos textos cobren pleno significado al ser escuchados o “interpretados” en voz alta.

b. El timbre en la palabra

El timbre es la cualidad más inmediata del sonido y nos permite reconocer y diferenciar la fuente que lo emite. Asturias emplea la palabra para generar timbres que sitúan al lector frente un fenómeno acústico específico, a través, principalmente, de onomatopeyas. ¿Por qué? Él nos da la respuesta: “En la aventura de nuestro lenguaje lo primero que debe plantearse es la onomatopeya. Cuántos ecos compuestos o descompuestos de nuestro paisaje, de nuestra naturaleza, hay en nuestros vocablos, en nuestras frases.” (9: 5)

Es decir, las onomatopeyas le posibilitan el descubrimiento de los propios valores encerrados en los sonidos de la naturaleza y las acciones humanas locales³. Las onomatopeyas se presentan en primer lugar en forma simple, representadas en palabras que recrean o imitan sonoridades, inflexiones y dinámica de los sonidos producidos por acciones humanas, cosas o animales, pero también aparecen en construcciones sonoras complejas que no se limitan a imitar el sonido de la cosa, sino que se interrelacionan con otras ideas y sentimientos que el autor desea trasladar al lector.

Los dos pasajes que siguen presentan imitaciones simples de sonidos que nos indican la fuente que los produjo y nos hacen sentir el fenómeno ocurrido con mayor realismo. Obsérvese en el segundo de ellos el rescate de lenguaje popular:

“**¡Tiuh...! ¡Tiuh...!**, pasó un gavián no muy grande.” (2: 84)

“**Poch**, sonaban al caer los mangos” (4:170).

En tanto que estos ejemplos se refieren a la imitación de sonidos de animales y cosas, los siguientes pintan acciones humanas:

“**Plac, clap, plac**, el ruido que hacía Gaudencio Tecún sobre el cuerpo del Venado de las Siete-rozas, al pegarle con la mano...” (4: 63)

“Le sacudió el frío, **tas, tas, tas**, tastaceaban los dientes...” (4:194)

Aquí Asturias genera la onomatopeya repitiendo una sílaba de la palabra que describe el hecho, procedimiento al cual recurre frecuentemente.

“**Gululululac**, el trago por el gazzate, y **chilín**, el níquel, la moneda de níquel en el platillo de la limosna” (4:124)

³ Lenguas mayenses de la región de la Verapaz donde Asturias vivió parte de su niñez, como el Achí de Rabinal, contienen elementos onomatopéyicos (17:237).

Por otra parte se encuentran construcciones complejas, más elaboradas, con palabras que mimetizan el timbre de sonidos concretos y pueden contener otros parámetros musicales como el ritmo o la intensidad, recursos empleados por el autor para crear atmósferas específicas. En algunos casos llegan a constituirse en jitanjáforas. Considérese el siguiente caso:

“... ¡**Alumbra, lumbr**e de **alumb**re, Luzbel de **pedralumb**re!” (3:49)

En esta construcción de palabras el autor recrea el repicar de las campanas, repitiendo la sílaba “lum”, que mimetiza el ataque del badajo en la campana, como parte de diferentes palabras parónimas (alumbra, lumbr, alumbre y pedralumbre). La aliteración de la “m” y la armonía vocálica ofrecida por la reiteración de la “u” que reaparecen en la frase reexpuesta obsesivamente provocan una atmósfera sonora mística similar a la lograda por las emisiones del fonema “om” en culturas orientales. No obstante, la presencia de la palabra Luzbel le da al mismo tiempo características infernales (12: 97). El timbre de las campanas es confirmado inmediatamente por el autor aludiendo al zumbido que producen sus resonancias (3: 49). El ritmo generado por el fluir de las palabras es aleatorio y pausado, tal como se presenta en la realidad, similar al ritmo libre del canto gregoriano. Estas características ofrecen al pasaje un sentido contradictorio entre el espíritu religioso y el descenso al fuego infernal como anuncio de la realidad social guatemalteca que presenta el libro.

c. Valor rítmico de la palabra

El ritmo musical, entendido como la relación temporal de los sonidos, es inherente a cualquier tipo de lenguaje y se proyecta en la palabra escrita. Asturias maneja magistralmente distintos factores que influyen en la definición del ritmo, como la duración de los eventos, el planteamiento de espacios de descanso y el establecimiento de patrones métricos definidos por la sucesión de los sonidos.

El siguiente fragmento ofrece una onomatopeya rítmica que mimetiza el pulso libre de una carcajada con la iteración de un valor corto y su resolución en un valor largo al final: “...del aire, del aire.... la **car-car-car-car-cajada....**,” (3: 52)

En tanto que un pulso métrico binario es evidente en el siguiente ejemplo, donde la repetición de una palabra crea un patrón rítmico fijo: “*Cantaban los chiquirines: ¡chiquirín!, ¡chiquirín!, ¡chiquirín!,...*” (3: 277)

La transcripción de este ritmo a notación musical descubre un valor reiterado de corchea con punto y dos fusas como patrón repetido:



Si se comparan los dos ejemplos anteriores se encuentra que es la repetición parcial o total de la palabra que nombra el hecho u objeto la que genera el ritmo.

Similares procedimientos los encontramos en *Cuculcán*, obra escénica que se distingue por el manejo de elementos rítmicos de gran variedad, que van desde la generación de ritmos simples hasta la estructuración formal de pasajes completos en función del ritmo (ver sección correspondiente a la estructura musical abajo). De la misma manera que el ejemplo anterior Asturias construye ostinatos rítmicos por medio de la repetición de onomatopeyas de sonidos emitidos por diferentes animales, como las palomas, el pijuy o el coche de monte (5: 67).

Entre los recursos empleados para indicar prolongación del valor temporal de los sonidos, ampliación de su volumen y reverberación, Asturias utiliza la repetición de letras y el cambio de minúsculas en mayúsculas, como ocurre en el siguiente ejemplo proveniente de *Hombres de Maíz*.

¡Contesten **mucháááÁÁÁ!** ¡**MuchaóóóÓÓÓ!** ¡Mucha-mis - **húúúúú.....**
 ¡Mucha-mis - **húúúúú.....** ¡Mucha-mis - **húúúúú.....** (4: 96)

d. Entonación de las palabras

Otro parámetro importante en la definición del carácter de las frases y oraciones en el trabajo de Asturias corresponde a la altura o entonación del sonido, referida al grado de agudeza o gravedad con que se emiten los vocablos. Los procedimientos empleados para lograr este efecto son los tradicionales, como los signos de interrogación, los puntos finales y las exclamaciones; no obstante, se encuentran también repeticiones de vocales acentuadas para sugerir la elevación del tono, como ocurre en el siguiente ejemplo, donde el nombre del personaje es utilizado “onomatopéyicamente”, imitando la inflexión del canto del gallo: “entre el escándalo amodorrado de las gallinas y gallos, y le llamaron a voces: –¡**Quincajúúúú! ... ¡Quincajúúúú!..**” (2: 79)

En otras ocasiones el autor explícitamente informa acerca de la altura del sonido: “Y a fuerza de repetir así, **con la voz aguda, cada vez más aguda**, parecía cambiar la noche en pandereta negra con sonajas de oro...” (4: 98)

Aquí se observa además la reiteración como recurso para intensificar el sentido ascensional de la voz.

En el siguiente pasaje la diferencia de alturas es sugerida por el uso de las vocales alternadas, la “a” para el sonido agudo y la “o” para el grave, dejando a la

reiteración de la onomatopeya producir el ritmo del repique de campanas: “...el eco de las campanas que doblan a muerto en el pueblo, hasta dejar sonza a la gente. **Tilán-tilón, tilán-tilón, tilón, tilón, tilón...**” (4: 40)

e. Dinámica de la palabra

Se ha señalado anteriormente que la fuerza con que se emiten los fonemas tiene gran importancia para Asturias. Nuestro escritor maneja la intensidad de las palabras de una manera sutil y práctica sugiriendo matices contrastantes y cambios graduales en el volumen de las palabras. Con ello crea atmósferas sonoras verosímiles o irreales según el caso.

En el siguiente fragmento la descripción refuerza el sentido de disminución de volumen por alejamiento del objeto productor, para lo cual emplea puntos suspensivos: “El chirrido del grillo se oyó apartarse de la cueva. **Riii... Riii ... Riii.... se iba yendo poco a poco**” (2: 83)

El próximo ejemplo muestra la relación de dos espacios sonoros distintos pero similares en su forma (la cavidad del oído y un barranco), por donde se desplaza el sonido hasta desaparecer físicamente, pero que persiste interiormente en el oyente. El dinamismo de la acción sonora abarca desde la fuerza inicial para emitir un grito hasta su extinción: “El grito se perdió con el nombre bajo una tempestad de acentos en la profundidad de sus oídos, en los barrancos de sus oídos. Se cubrió los oídos y lo siguió oyendo” (4: 194)

Por otra parte, la sutileza en el manejo del volumen de sonidos incidentales permite al escritor la recreación de atmósferas íntimas:

“...entró sin ruido, apenas el tastaceo de los casos del “Samaritano” al cruzar el empedrado de frente el apeadero” (2: 11)

f. Estructuras musicales de palabras

Ya se ha anticipado la presencia de estructuras musicales en el manejo del lenguaje de Asturias. En **Cuculcán** el autor desborda este espíritu en estructuras elaboradas que involucran manipulación de ritmo, tempo, dinámica y textura. Ello puede observarse en el manejo del tempo (velocidad) en uno de los parlamentos del personaje Guacamayo: “de la mañana a la tarde de la tarde a la noche de la noche a la mañana” (5: 64), constituido por un anillo rítmico sin fin de semicorcheas, que debe repetirse en “voz baja” y cuya interpretación permite y reclama una gesticulación gradual cada vez más rápida, hasta alcanzar la jerigonza, para resolver, en su parte climática, (el momento en que escucha la palabra final del parlamento de Cuculcán al cual acompaña) en un ritmo enérgico y pausado de negras conducido por la onomatopeya ¡Cuac, cuac, cuac, cuac!, que detiene el movimiento.

Anillo sin fin con aceleración resuelve por corte en pulso regular pausado
rapite hasta escuchar la palabra "guacamayo"

de la ma-ña-naa la tar-de de la tar-de a la no-che de la no-chea-la ma-ña-na, de la ¡Cuéc, cuéc, cuéc, cuéc!

p *poco a poco acelerando* *f*

Es oportuno observar cómo el pasaje está organizado musicalmente. Primero son dos sonoridades simultáneas en textura homófona (como la de la música clásica: melodía con acompañamiento), una principal (el parlamento de Cuculcán) y la otra acompañante (el anillo sin fin ejecutado por el Guacamayo). Luego el desarrollo acumulativo de tensión del ritmo producido por el anillo sin fin del texto que resuelve en un solo y claro pulso que finaliza el pasaje. En tercer lugar es evidente el contraste dinámico entre los matices exigidos por Asturias: el acompañamiento se realiza a bajo volumen (marcado con una *p* (piano) en el ejemplo y luego fuerte y enérgico en la resolución, indicado con la letra *f* (forte) en el ejemplo. Es en suma una clara muestra del sentido musical que busca Asturias impregnar a su producción dramática.

Otro ejemplo ilustrativo de una estructura en densidad creciente por acumulación de eventos y alternancia de motivos rítmicos estáticos y dinámicos inicia la misma pieza, y es ejecutado en diálogo por Cuculcán y Guacamayo: (5: 63)

Alternancia de patrones rítmicos estáticos y dinámicos

Cuculcán (ostinato)

Soy co - ronel sol!

Guacamayo (patrón rítmico reitera acumulando valores)

Cuéc? Cuéc?... Cuéc? A - cu - cuéc, cuéc? Cuéc, cuéc, a - cu - cuéc cuéc?

El desarrollo de la estructura acumulativa conducida por Guacamayo, que responde al ostinato rítmico hierático de Cuculcán, se presenta en el siguiente cuadro.

Respuesta	Texto	Acción musical
a.	¿Cuac?	Un pulso. Ritmo binario (2/4). Inflexión de pregunta (ascenso en la entonación final)
b.	¿Cuác? ... ¿Cuác?	Dos impulsiones (suma otro elemento).
c.	¿Acucuác, cuac?	Introduce anacrusa preparando acento (suma otro elemento)
d.	¿Cuác,cuác, acucuác, cuac?	Cambio a ritmo ternario (3/4), Adiciona elementos

Se observa que los intérpretes (personajes) alternan sus motivos sonoros en una creciente acumulación de valores rítmicos, lo que traslada el interés del pasaje, del contenido (de naturaleza repetitiva y jitanjáforica), hacia la estructura y el desarrollo de la sonoridad que es dirigida y clara. La onomatopeya ejecutada por Guacamayo va tomando valor musical con las adiciones rítmicas de sus respuestas al pedal - ostinato “Soy como el sol” que repite Culculcán.

Otro ejemplo de estructuración musical por alternancia rítmica, ahora conducida por coro y solista, lo ofrece otra obra escénica: *Emulo Lipolidón* (8: 74) Aquí el coro (Cacareo de gallinas) ejecuta una secuencia jitanjáforica derivada de un motivo rítmico, compuesto de cuatro corcheas, que se repite obstinadamente hasta ser cortado por una orden de silencio dada por Émulo Lipolidón, la que detiene el movimiento:

Cacareo de Gallinas

1 2 3 4
Ca - li - ca - li - ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol

5 6 7 8
ca - li - ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol

9 10 11 12 13
lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol Ca - li - lu - dol

Lipolidón Émulo Cacareo
Lipolidón Émulo

El pasaje considerado inicia un responso entre el Cacareo de Gallinas y Emulo Lipolidón (coro – solista) y consta de 13 versos (numerados en la partitura) divididos en dos secciones. La distribución del motivo en los versos se detalla en el siguiente cuadro:

VERSO	TEXTO	PERSONAJE INTERPRETE	ACCION MUSICAL
1	¡Calicali-calilludo!	Coro (Cacareo de Gallinas)	Motivo repetido (ocho corcheas). Inflexión de altura sugerida por repetición de sílaba inicial
2	¡Calilludo!	Coro	Motivo
3	¡Calilludo!	Coro	Motivo. Altura grave sugerida por grafía
4	¡Calicali-calilludo!	Coro	Repetición de 1-3
5	¡Calilludo!	Coro	
6	¡Calilludo!	Coro	
7	¡A callar!	Émulo Lipolidón	Corte del flujo rítmico con otro motivo
8	¡Calilludo!	Coro	Reexposición exacta de 2-3
9	¡Calilludo!	Coro	
10	¡Calilludo!	Coro	Reexposición variada de 2-3
11	¡Calilludo!	Coro	
12	¡Cali-cali-cali...	Coro	Reexposición incompleta de 1
13	¡A callar!	Émulo Lipolidón	Corte con el segundo motivo

Se observa en la primera parte (versos 1-7) una estructura simétrica del ritmo coral producida por la repetición de las tres primeras estrofas, al cabo de la cual hay un corte del flujo rítmico con la aparición de un nuevo motivo ejecutado por el solista (Verso 7). Sugerencias de altura se conciben por la repetición de sectores del motivo (palabra generatriz) ¡Calilludo! en ¡Cali-cali-calilludo! (versos 1 y 12) y por la disposición gráfica de los versos 2-3, 5-6 y 8-9. La segunda sección (versos 8-13) se construye por la sucesión de segmentos de la primera en orden retrógrado, así los dos primeros versos (8-9) repiten la estructura expuesta en 2-3, y se reexponen en forma variada inmediatamente (10 y 11) para concluir con el primer verso, ahora incompleto (verso 12), antes del corte por el solista.

Estos procedimientos organizativos referidos al desarrollo motivico por reiteración variada y fragmentación, así como los principios responsoriales de pregunta, respuesta y la oposición coro-solista, son usuales en el trabajo tradicional de composición musical, donde la repetición y el contraste constituyen los pivotes fundamentales de los discursos.

g. Valor del silencio

Asturias se deleita en el retrato de atmósferas delicadas donde el sonido es suplantado por el silencio. Es la actitud del poeta, la búsqueda de la intimidad en la contemplación de la naturaleza: "... y el silencio era mayor cuando cantaba un cenizote, porque se oía el cenizote y se oía el silencio." (4: 222)

El silencio como antítesis del sonido puede simbolizar fuerzas antagónicas como la humedad y lo seco. Así aparece dentro de una enumeración para crear una atmósfera desértica: "Al blando resbalar de las corrientes sustituye el silencio seco, el silencio de la sed, el silencio de las sequías, el silencio de las láminas de agua inmovilizadas entre los islotes de arena,...." (2: 9)

i. Sonidos concretos y atmósferas audiovisuales

Una de las preocupaciones más patentes en la narrativa estudiada es plantear con el mayor realismo y emotividad, a nivel de detalles, como imágenes visuales, las diferentes atmósferas naturales y sociales que sirven de marco a las acciones presentadas. Al respecto Asturias expresa:

Nuestras novelas parecen escritas no sólo con palabras sino con imágenes... nuestros novelistas están empeñados en universalizar la voz de sus pueblos, con un idioma rico en sonidos, rico en fabulaciones y rico en imágenes. (9: 6)

Para lograr este fin el escritor recurre, entre otros procedimientos, a la descripción de sonidos concretos, la calificación del ámbito sonoro y las acciones sonoras que muestra, creando imágenes cinematográficas: "El felino por única respuesta se golpeó los flancos con la cola. Dos latigazos que el eco de la sombra oquedad repitió multiplicados." (2: 83)

Este pasaje refiere al ámbito de reflexión sonora y al timbre; hace sentir el sonido producido por la cola del animal en un ambiente cavernoso. El siguiente ejemplo, en cambio, se centra en las cualidades dinámicas y los acentos sonoros que provocan las gotas de agua al caer sobre materias vegetales secas para crear una imagen realista: "se oían caer las gotas del agua nocturnal con perforantes sonidos de patas de llovizna hasta el hueso de las cañas muertas, revestidas de telas porosas que tronaban como pólvora seca." (4: 42)

El valor de los sonidos naturales es amplificado en el siguiente trozo, a través de la antítesis inicial: “...plaza desierta y llena de ruidos: grillos, ronrones, murciélagos.” (4: 146)

En otros pasajes los sonidos llegan a adquirir el papel principal en el desarrollo de la acción, a tal punto que llevan a experimentar en el sonido de las cosas y los animales el movimiento y desplazamiento del discurso: “Por allí se descolgaban las mulas de la leche a todo correr, las orejas de los botijos de metal repiqueteando, perseguidas por el jadeo y el látigo del peón que las *arreaba*.” (3: 161) “En la estación central se revolcaba el ruido de las mercaderías descargadas a golpes, entre los estornudos de las locomotoras calientes...” (3: 330)

h. El espacio acústico

Otro factor sonoro que Asturias emplea con mucha efectividad para la creación de atmósferas audiovisuales hiper-realistas es la referencia a la ubicación, dirección y cualidades de reverberación y eco del sonido en el espacio acústico donde ocurren las acciones. Se ofrecen aquí tres ejemplos. En el primero, la definición reiterada del eco producido por los pasos, al caminar en una calle solitaria, como el teclear en una máquina de escribir, y el cambio a la reflexión personal del General Canales, instalan una atmósfera sonora obsesiva y asediante. Aquí funciona como elemento de organización el retorno a una idea fija:

“¡Escapar es decir yo soy culpable!” **El eco reteteleaba sus pasos.** “Escapar es decir que soy culpable, es...! ¡Pero no hacerlo!...”, **El eco reteteleaba sus pasos...** “Es decir yo soy culpable!.... ¡Pero no hacerlo!” **El eco reteteleaba sus pasos...** (3:119)

La reverberación del sonido en un sótano crea la sensación de amplitud del espacio descrito en el siguiente trozo: “El ruido de los cerrojos de diente de lobo y las palabrotas de los carceleros hediondos a ropa húmeda y a chenca, **cobró amplitud en el interior del sótano abovedado...**” (3: 57)

El siguiente ejemplo presenta el eco en onomatopeyas que imitan el rebote de la voz en las paredes de una calle vacía, logrando el efecto en forma espléndida al reiterar al final una variación sincopada del nombre del sujeto llamado, en la que se han eliminado sus sílabas iniciales:

“—¡Mayor Farfán!... ¡Mayor Farfán...!

La voz se extinguía en un enorme patio sin respuesta. Un temblor de sonidos contestaba en los aleros de las casas lejanas: **¡Yor fan fan!.... ¡Yor fan fan!...**’ (3: 160)

2. Sonido y poesía

Múltiples libros y artículos han sido escritos sobre el tema de la presencia poética en la narrativa asturiana. La mayoría remite a la captación subjetiva, la sublimidad del lenguaje y el desborde creativo mostrado por el autor para presentar diferentes facetas de la realidad. Véanse como muestra los trabajos de Alvizúrez Palma y Hurtado Heras citados en la bibliografía. Aquí se presentan algunos ejemplos de manejo poético de la palabra donde interviene el sonido como elemento principal:

En primer lugar Asturias describe, califica o compara poéticamente sonidos con otros equivalentes sonoros:

“El lamento le zumbaba a Goyo Yic, como ronrón...” (4: 96)

“cohetes, relinchos de caballos enloquecidos” (4: 122)

“El silbido cascabeleó entre risa y silbido” (4: 195)

“..los camiones, pandos de leña en trozo, pedorreándose de tan cargados” (4: 199)

Por otra parte el escritor relaciona y compara acciones sonoras con imágenes sugestivas que describen y acentúan poéticamente naturaleza o intención del hecho.

Los regaños del coronel Chalo Godoy en *Hombres de Maíz*, son “...gritos que le saltaban de la boca como chivos dando topones...” (4: 69)

El túnel por donde pasa un tren es parangonado con la cavidad del oído, relacionando sus formas: “Un ferrocarril de gritos pasó corriendo, atravesó los túneles de todos los oídos y siguió corriendo” (3: 247)

El rechazo al sonido de las rockolas de su tiempo no escapa al tratamiento figurado de las palabras: “la rocola incansable. Una música intestinal salida del vientre iluminado del gran aparato de colores chillones, excremento resonante con todos los filos del chirrido...” (6: 18)

Inversamente, los sonidos de la naturaleza son magnificados en homenajes poéticos de vuelo lírico y delicadeza extraordinarios:

“Amanecía en la escuela nocturna de las ranas que enseñaban a leer a las estrellas” (3: 278)

“El viento suspiraba entre las hojas de los maizales reseco y tronchados” (3: 352)

Para referir al pausado canto los pájaros en el bosque escribe:

“...otros goteando el colirio de sus trinos en el ojo segatón de los barrancos...” (4: 69).

“las arboledas escapaban en el ruido viajero que producían sus ramas de viento..” (4: 98)

Las asociaciones frecuentemente conducen a atmósferas surrealistas: “...el eco en la tiniebla se oía redondo...” (2: 79)

3. Ficciones protagonizadas por sonidos

La importancia dada al sonido en los textos asturianos llega en algunos casos a dominar la presentación de los hechos y definir temporalmente las historias que se exponen al lector. Un claro ejemplo lo ofrece el capítulo XXVIII de *El Señor Presidente*, en el que el rítmico sonido del tren dirige el viaje de Cara de Ángel hacia su destrucción (3: 380-81)

El ritmo inicia conduciendo la descripción del paisaje:

“Al paso del tren los campos cobraban movimiento y echaban a correr como chiquillos uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro: árboles, casas, puentes...”

...¡Que suerte alejarse de aquel hombre en carro de primera!

...Uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro....”

El ritmo del sonido del tren que se desplaza sobre los durmientes queda establecido con la repetición de las palabras “uno tras otro”. Luego amarra la idea por la enumeración en secuencia de los objetos que deja a su paso el tren; lo que produce la sensación de que el mismo ritmo continúa: “...La casa perseguía al árbol, el árbol a la cerca, la cerca al puente, el puente al camino, el camino al río, el río a la montaña....”

Mientras Cara de Ángel descansa somnoliento en la butaca, continúa el desplazamiento con una estructura reiterativa de palabras que mimetizan el cíclico ritmo de la máquina de vapor:

“... con los ojos perdidos de sueño, y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, mas y mas cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver...”

En el medio del frenético ritmo continuo creado con la reiteración y juego de las palabras “cada vez más atrás” introduce la palabra “ver” en lugar de “vez”, formando la palabra “cadáver”, que anuncia su destino. Ello provoca ritmo sinco-pado (acento fuera de tiempo fuerte) por la naturaleza de la acentuación grave del fonema resultante.

Otros ejemplos los ofrecen dos de los pasajes seleccionados para la realización del segundo y cuarto movimiento de **Suite Asturias**. El primero proveniente de *El Señor Presidente* se construye a partir de la sonoridad de un tocador de puerta que resuena en los distintos ambientes de una casa y que hace resonar en forma mágica distintos objetos de la casa. Define, además, la acción y respuestas de las voces que la habitan. El segundo derivado de un ritmo onomatopéyico guerrero imaginario que Asturias construye a partir de la palabra Teponaxtle, se encuentra en la novela *Maladrón* y define una acción de huida los españoles, la que ocupa tres capítulos del texto. Más adelante (en el inciso referente a Suite Asturias) se hace una descripción detallada de estos cuadros.

4. La sonoridad maya

El impacto que provocó en Asturias el conocimiento profundo del desarrollo cultural maya, luego de sus estudios parisinos bajo la tutela de Georges Raynaud, aunado a su aprecio por la literatura indígena colonial, fueron acicates permanentes que definieron el sentido y forma de una buena parte de su producción creativa. Es así como surgen algunas de las páginas más importantes de su trabajo narrativo entre las que se cuentan las *Leyendas de Guatemala*, *Maladrón* o algunos de los cuentos que conforman *El Espejo de Lida Sal* (La Máscara de Cristal, Quincajú y la Leyenda de las Tablillas que cantan) o poesías como *Clarivigilia Primavera*, donde el mundo mágico maya, recreado bajo su original visión, constituye el centro de atención principal. Dentro de este universo destaca la acción y papel de los artistas, sus instrumentos y la referencia al sentido y función del arte.

Asturias destaca la naturaleza mágica del arte. Los artistas practican a la par de su arte actividades rituales:

por el lado de los artistas que componen en voz baja cantos de amor y de combate tejen la pluma, tejen el hilo, cuentan las nubes, echan suertes con frijolitos rojos de palo de pito, o viven simplemente en el ocio como mujeres: pintores, joyeros, orfebres, músicos, adivinadores. (5: 66).

En el mundo prehispánico de Asturias la poesía y la música están entrelazadas y las realiza una sola persona, como los poetas de la antigua Grecia. Por su parte las obras de arte no son propias, sino que constituyen préstamos que los artistas guardan en el interior de sí mismos:

–Crear es robar... – se decía Utuquel en voz alta para poner de su parte, al aceptar su condición de humilde artista robador de cosas sabidas y olvidadas, a los visibles invisibles agoreros que en alguna parte celebraban consejo para calificar las tablillas (2: 94).

Los músicos poetas escriben sus poemas en tablillas en plena intimidad y soledad en el bosque, sin que nadie los mire. Estos toman forma de himnos sacros para los templos y ceremonias, cantos de guerra en condiciones épicas de defensa y canciones floridas (cantos al amor y de hogar) (2: 89-94)

En cuanto a los instrumentos musicales menciona la existencia de “atabales en la guerra, burbujas de agua” (2: 93); “Tambores de cara redonda... Tortugas doradas...” (2: 98); “caracoles, tambores de lengüetas, ocarinas, todo lo que él guardaba para ahuyentar el silencio con las fiestas del ruido...” (2:108); “El tun acompaña el combate..... Los tambores han empezado a sonar sordamente” (5: 71)

En su fabricación intervenían materiales humanos y requerían de presencias maravillosas para poder sonar:

“...para que sus huesos fueran cortados y convertidos en flautas, para que su cráneo fuera aprovechado de panza de tamborcitos.” (2: 83)

“y por falta de asistencia mágica se le llenaran los huesos de silencio y no de música” (2: 79)

B. Suite Asturias

“Escenas cortas que giren como los astros en las noches despejadas, sin moverse moviéndose, para crear ese fondo de realidad y de mentira que hay en lo americano de nuestras latitudes”

M.A.A. (10: 3)

1. Apreciación general de la obra

Suite Asturias constituye una interpretación creativa audiovisual sobre fragmentos de contenido musical provenientes de la producción narrativa de Miguel Ángel Asturias. La producción está organizada en cuatro siguientes movimientos o cuadros musicales consecutivos, a manera de una suite: *I En el Portal del Señor; II Torbellino; III Damiancito y IV Teponaxtle*. Los dos primeros movimientos fueron generados a partir de fragmentos de la novela *El Señor Presidente*, el segundo de *Los Ojos de los Enterrados* y el último de *Maladrón*.

El contenido de la producción se acerca al imaginario musical de Asturias en dos direcciones: la primera intuitiva y sensual, interpreta y traslada al formato

fílmico imágenes, sensaciones y situaciones expresadas en los textos; la otra, documental y concreta, registra o reconstruye sonora y visualmente los textos y escenarios físicos planteados por el autor. En tal sentido, la producción coloca al espectador ante diversas ficciones que recrean audiovisualmente la cultura guatemalteca desde la óptica mágica, hipnótica y fantástica de Miguel Ángel Asturias, donde el fluir de los sonidos toma un papel protagónico. Los dos primeros cuadros retratan la sórdida atmósfera de la dictadura en la Guatemala de los principios del siglo XX a partir de los sonidos emitidos por las campanas de la Catedral Metropolitana, los improperios de los indigentes que viven en sus alrededores y el resonar de un tocador en las habitaciones de una casa. El tercer cuadro recrea la imagen de un niño que acarrea cal en una carreta de bueyes en un ambiente rural, lograda por medio de la sonoridad del silbido del muchacho. El último cuadro presenta el encuentro cultural indígena-español, a fines de la época de la conquista y magnifica la presencia indígena simbolizada por el resonar de su instrumental de percusión en un ambiente guerrero selvático. Aun cuando el núcleo generador de los movimientos gira en torno a sonoridades explícitamente indicadas en los textos, su desarrollo vincula aspectos mágicos, oníricos y antropológicos del discurso Asturiano. Por una parte magnifica la forma fantástica y mágica en que se presentan las acciones, por otra se enraíza en las manifestaciones sociales y culturales de Guatemala.

La forma de la *Suite* permite clasificarla como una composición electroacústica con multimedios en varios movimientos que conduce un discurso sincrónico de sonidos e imagen, sin parlamento, en continua interacción. El tratamiento es diferente para cada uno de los movimientos: los dos primeros emplean como núcleo sonoro textos cantilados y cantados por coro mixto bajo una dinámica musical de exposiciones reiteradas y variadas en tempo e intensidad, que siguen las inflexiones de altura e intención sugeridas por las frases originarias. El tercero organiza las sonoridades en un arco estructural naturaleza – carreta – naturaleza, donde el silbido constituye el hilo conductor. El último movimiento se organiza también en forma tripartita: tiene al inicio y al final el sonido del tun en función ritual, como marco de una “batalla” de sonidos entre las sonoridades de instrumentos prehispánicos y las castañuelas como símbolo hispánico.

Las imágenes fotográficas se encuentran en función y al servicio del discurso musical en el mismo grado en que el sonido coadyuva a la presencia visual de los objetos retratados. No obstante, en su dimensión global, el cambio de secuencias, su sentido cinematográfico y el ritmo visual siguen el discurso sonoro y buscan ofrecer espacios en los que el sonido pueda desarrollarse musicalmente. Así se justifican amplias zonas introductorias, intermedias y de cierre en negro, fotografía fija con poco o ningún movimiento y largos planos de objetos visuales. De la misma manera y acorde con el sentido surrealista encontrado en los textos, el tratamiento de la imagen emplea sincronías de iluminación con el ritmo del

sonido, contrastes de acción con el sonido, así como el retrato de carácter abstracto de los objetos.

En la *Suite* los sonidos de la naturaleza juegan un papel musical y no simplemente incidental. En este sentido, su tratamiento busca la cristalización del concepto asturiano en torno al apareamiento de la naturaleza en la narrativa latinoamericana, no como paisaje sino como personaje (14: 204). Por ejemplo, en el tercer cuadro, el canto del cenizote juega y se combina con el silbido, en tanto que en el cuarto movimiento la sonoridad del río, la lluvia, los truenos y el viento funcionan como acompañamiento al retumbar de los tambores. Aquí mismo el ímpetu de los grillos nocturnos funciona como pedal de densidad creciente en el momento climático del encuentro entre los símbolos sonoros de las culturas indígena e hispana.

Suite Asturias se encuentra también en consonancia con la concepción asturiana del espíritu de la novela latinoamericana como un recurso para plantear las esencias culturales que identifican los pueblos que la conforman. Ello es más evidente en el tercer movimiento, para cuya realización fue necesario ubicar y alimentar la reconstrucción de una carreta de bueyes con ruedas de madera, inexistentes en la actualidad (las que todavía circulan en algunos pueblos tienen ruedas de hule con armazón metálica), lo cual le ofrece una dimensión documental de carácter antropológico que valora y revive un aspecto de la tradición popular material en proceso de extinción. En la misma dirección fueron empleados el lenguaje popular imprecatorio de los pordioseros en el primer cuadro, la arquitectura propia de principios del siglo XX en la ciudad de Guatemala, la piedra de moler y la citación de una pieza de salón para piano, de Fabián Rodríguez, dedicada al “Señor Presidente”, en el segundo cuadro y el resonar del instrumental prehispánico (tunes, tambores, caracoles y sonajas) en el cuarto movimiento.

2. Detalle de movimientos

En el Portal del Señor

El título de este cuadro y su contenido derivan del inicio del primer capítulo de *El Señor Presidente*:

EN EL PORTAL DEL SEÑOR

... ¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra, sobre la podredumbra! ¡Alumbra, lumbré de alumbra, sobre la podredumbra, Luzbel de piedralumbra! ¡Alumbra, alumbra,

lumbre de alumbre.... alumbre... alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre...alumbra, alumbre...!

Los pordioseros se arrastraban por las cocinas del mercado, perdidos en la sombra de la Catedral helada, de paso hacia la Plaza de Armas, a lo largo de calles tan anchas como mares, en la ciudad que se iba quedando atrás íngtima y sola.

La noche los reunía al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo, revolcones en los que, tras escupirse, rabiosos, se mordían. (3: 49)

El motivo musical generador reside en el juego de palabras inicial que imita el redoblar de las campanas. La acción se sitúa en las inmediaciones de la Catedral Metropolitana, al anochecer, cuando los mendigos se acercan a ocupar sus lugares para dormir en la calle. En la producción se emplearon como fuentes sonoras los redobles de campana, su resonancia y voces mixtas de coro. A ello se suman sonidos incidentales de fuego y una serie de improperios producidos por los actores que intervienen en la escena.

La estructura muestra dos secciones. La primera conduce inicialmente un sonido liso, sin ataques, producido por resonancias de campana, que crece gradualmente mientras introduce las voces del coro, ejecutando con la letra m el ritmo de repique sugerido por el texto. Respuestas estereofónicas con el fonema “lum” (célula generadora del texto que imita el toque de campana presente en las palabras alumbra, alumbre, lumbre y piedralumbre) en los bajos prolongan la intervención coral, lo que suma fuerza a la textura vibrante de resonancias que actúa ahora como fondo. El coro continúa reiterando el ritmo del repique y el fonema en diferentes voces surge en cada aparición el texto cada vez más claro y sincrónicamente en la imagen. Otra textura vocal de oraciones se introduce imbricadamente para completar un ambiente religioso; pero, a la vez amenazante. En impulsiones sucesivas del coro una piedra de alumbre se ilumina gradual y sincrónicamente en la imagen hasta aparecer plena, acompañada por el coro y la campana en ritmo unísono. Otra impulsión del coro deja mostrar finalmente la imagen del badajo percutiendo la campana, con lo cual concluye la sección.

La segunda parte introduce la imagen y el sonido del fuego acompañado por texturas de oraciones en densidad creciente, las que gradualmente se convierten en gritos e improperios, cuyos generadores (los mendigos) quedan al descubierto en la imagen en la parte climática de la secuencia. Un regreso al sonido de la campana y su resonancia final con los ecos lejanos de las voces de los mendigos que se pierden gradualmente finaliza el cuadro.

Torbellino

El título y el texto generador de este movimiento provienen del siguiente fragmento del capítulo XXVI de *El Señor Presidente*:

...Se oye un tambor donde no están sonándose los mocos, traza palotes en la escuela del viento, es un tambor... ¡Alto, que no es un tambor; es una puerta la que están sonando con el pañuelo del golpe y la mano de un tocador de bronce!

Como taladros penetran los toquidos a perforar todos los lados del silencio intestinal de la casa... Tan... tan... tan... Tambor de la casa... Cada casa tiene su puertambor para llamar a la gente que la vive y que cuando está cerrada es como si la viviera muerta...n tan de la casa... puerta...n tan de casa... El agua de la pila se torna toda ojos cuando oye sonar el puertambor y decir a las criadas con tonadita: “¡A-y tocan!”, y repellarse las paredes de los ecos que van repitiendo: “¡A-y tocan, vayana-brirrr!” “¡A-y tocan, vayana-brirrr!” y la ceniza se inquieta, sin poder hacer nada frente al gato, su centinela de vista, con un escalofrío blando tras la cárcel de las parrillas, y se alarman las rosas, víctimas inocentes de intransigencia de las espinas y los espejos, absortos médiums que por el alma de los muebles muertos dicen con voz muy viva: “¡A-y tocan, vayanabrir!”

...La casa entera quiere salir en un temblor de cuerpo como cuando tiembla, a ver quién está toca que toca que toca el puertambor: las cacerolas caracoleando, los floreros con peso de lana, las palanganas ¡palangán! ¡palangán!, los platos con tos de china, las tazas, los cubiertos regados como una risa de plata alemana, las botellas vacías precedidas de la botella condecorada de lágrimas de sebo que sirve y no sirve de candelero en el último cuarto, los libros de oraciones, los ramos benditos que cuando tocan creen defender la casa contra la tempestad, las tijeras, las caracolas, los retratos, el pelo viejo, las aceiteras, las cajas de cartón, los fósforos, los clavos...

...Sólo sus tíos fingen dormir entre las despiertas cosas inanimadas, en las islas de sus camas matrimoniales, bajo la armadura de sus colchas hediendo a bolo alimenticio. En balde de silencios amplios saca bocados el puertambor. “¡Siguen tocando!”, murmura la esposa de uno de sus tíos, la más cara de máscara. “¡Si, pero con cuidado quien abre!” le contesta su marido en la oscuridad. “¿Qui-horas serán? ¡Ay, hombre, y yo tan bien dormida que estaba!... ¡Siguen tocando!” “¡Si, pero con cuidado quien abre!” “¡Qué van a decir en las vecindades!” “¡Si, pero con cuidado quien abre!” “¡Solo por eso habría que salir-abrir, por nosotros, por lo que va a decir de nosotros, figúrate!... ¡Siguen tocando!... “¡Si, pero con cuidado quien abre!” “Es un abuso, ¿dónde se ha visto?, una desconsideración, una grosería!”

“¡Si, pero con cuidado quien abre!”.....

En la garganta de las criadas se afina la voz ronca de su tío. Fantasmas olorosos a terneros llegan a chismear al dormitorio de los señores: “¡Señor! ¡Señora!, como que tocan...”, y vuelven a sus catres, entre las pulgas y el sueño, repite que repite: “¡A-y..., pero con cuidado quien abre!” “¡A-y..., pero con cuidado quien abre!” (3: 268-70)

Este movimiento tiene un carácter más cinematográfico que el anterior y desarrolla una acción dramática nocturna solo con sonidos. Tiene como sostén visual diferentes planos, principalmente estáticos o de poco movimiento, del lugar donde se producen los hechos: una casa de principios de siglo XX de la ciudad de Guatemala. Emplea como recursos sonoros las emisiones vocales de coro mixto, sonidos de útiles caseros (cubiertos, copas, platos, piedra de moler, cacerolas) un piano, percusión (diferentes tipos de tambores) y sonidos de grillos nocturnos.

El discurso presenta una casa cuyos objetos internos cobran vida mágicamente al toque de la puerta, que suena como tambor. Los objetos animados reclaman con sus sonidos que se abra la puerta; no obstante, una voz masculina, a la vez enérgica y temerosa, que habita la casa, niega esa posibilidad. La puerta nunca se abre. La acción transcurre en la noche y connota significados de miedo y magia.

La estructura del movimiento presenta dos secciones. La primera dominada por un toque de tambor que imita el ritmo del tocador propuesto por Asturias (“tan, tan, tan”). El toque es ejecutado cada vez con diferente tambor y con distintos grados de reverberación de acuerdo con la ocasión en que se presenta. A los toques reaccionan los sonidos de los objetos que están en la casa, cuyas imágenes aparecen sincrónicamente. Voces femeninas con los textos originarios siguiendo las inflexiones sugeridas anuncian el toque y la necesidad de abrir. Las voces y los sonidos de la casa se suman gradualmente hasta formar una zona climática que culmina en silencio abrupto con una imagen del dormitorio del señor de la casa, al tiempo que sugieren el asedio logrado por el tocador. La segunda sección abre con voces susurradas y cantiladas que piden la apertura de la puerta y conducen a un corto clímax que resuelve con la respuesta negativa en voz masculina hablada enérgicamente en susurro en estilo operístico.

Continúa un desarrollo de la idea conflictiva en las voces que ahora participan en grupos por registro, coro completo y solos, sobre los mismos textos, en intervenciones puntuales cortas con desplazamientos espaciales refrendados con imágenes de distintas áreas de la casa. En la parte central reacciona el piano de la casa emitiendo una cita de la Marcha Victoria de Fabián Rodríguez, pieza de carácter marcial dedicada al dictador Estrada Cabrera (El Señor Presidente), que simboliza el gusto de la burguesía por la música de salón, su complacencia con el régimen y la complicidad del elemento castrense en la atmósfera de terror imperante. El sonido del piano termina destruido por los toques del “puertambor”. La

concusión del movimiento presenta las voces en emisiones prolongadas de la consonante r final de la frase ¡Vayana-brrrrr! que llegan a fundirse con los grillos en el exterior de la casa.

Damiancito

El título alude al nombre del joven que conduce una carreta de bueyes en un pasaje de la novela *Los Ojos de los Enterrados* y cuyo silbido se constituye en el protagonista principal del cuadro. Los otros “actores” son la carreta, sus ruidos y el canto del ceniztle. A continuación el texto:

Damiancito venía hostigando los bueyes en lo alto de su carreta cargada de cal, entre el silbido que iba dibujando en el aire vivo de la mañana y el reguero de polvo blanco que al tranquear de las ruedas caía de los sacos de cal y pintaba el camino, una como gráfica ondulada del silbido del muchacho. (6: 37)

La realización incluye como materiales sonoros el silbido de Damiancito, quien ejecuta un son tradicional, los sonidos incidentales de la carreta cuando se desplaza, los sonidos de los tambos de agua, que también lleva la carreta, la respiración de los bueyes y el ambiente sonoro de la naturaleza que bordea el camino rural donde sucede la acción.

La acción ocurre por la mañana en camino de un área rural donde una carreta de bueyes cargada con cal va dejando caer a pausas parte de su contenido, a la vez que dibuja en el suelo el diseño melódico del silbido del joven que la conduce. El esquema estructural describe en él un arco que inicia con una textura de sonoridades campestres donde sobresale el canto de un ceniztle mezclado con el silbido del joven que se acerca. La parte central es ocupada en su totalidad por la sonoridad y la imagen correspondiente a la carreta en diferentes fases de su recorrido. Primero el crujir de las ruedas contra la tierra en dimensión estereofónica (cada rueda con su sonido independiente) que esconde el silbido del muchacho, luego los pasos de los bueyes, magnificados con las sonoridades de los tambos que trasladan. Continúa el resoplar de los bueyes ampliado en intensidad, lo que produce el efecto de enormes monstruos. Finalmente, se presenta el juego percusivo producido por el choque de los tambos entre si y el agua que contienen, para dar paso a la caída de cal donde el silbido, en forma gradual, toma primacía, queda en un solo que se multiplica en textura multifónica teniendo como marco visual el diseño de la melodía dibujado por la cal en el camino. La conclusión del movimiento conduce la reexposición del ambiente campestre inicial al tiempo que la carreta se retira perdiéndose en el horizonte.

d. Teponaxtle

El núcleo sonoro de este movimiento es un ritmo ejecutado en el teponaxtle o tun, derivado de la onomatopeya ¡Teponpón... Teponpón... teponaxtle!..., propuesta por Asturias para representar un toque ritual indígena que asedia a españoles que huyen. Esta onomatopeya de sentido guerrero fue utilizada también por el autor en su poema *Tecún Umán*. Los pasajes generadores de este cuadro se encuentran en la novela *Maladrón*, donde el protagonismo de los teponaxtles es pausado pero continuo. Abarca cuatro capítulos consecutivos (XXV – XXVIII), de los que se ofrecen aquí los trozos inspiradores:

Entre la luna y el alba, ya cuando todos dormían, se alzó el eco de los teponaxtles.

“¡Teponpón... Teponpón... teponaxtle!...

“¡Teponpón... Teponpón... teponaxtle!...

“¡Teponpón... Teponpón... teponaxtle!...” (7: 158)

Oído y teponaxtle eran una sola cosa. Teponpón, teponpón, teponaxtle. Teponpón, teponpón, teponaxtle... Indios gigantes de cabezas adornadas con bejucos floridos, algunos cubiertos de mantos, otros desnudos, entornados los ojos, los golpeaban con vigor de siglos. Pon, teponpón, teponaxtle... Pon, teponpón, teponaxtle... Pon, teponpón, teponaxtle... (7: 163)

El relincho de la yegua blanca, entre los teponaxtles, llamando a Ladrada, como en un sueño. Un momento después ya solo se oían los teponaxtles. Teponpón, teponpón, teponaxtle... Teponpón, teponpón, teponaxtle... Teponpón... Teponpón... Teponpón... Teponpón... Teponpón... (7: 167)

Tendido por tierra, su cuerpo se alargaba al arrastrarlo, entre voces cortadas, pisadas de pies, de muchos pies, de cientos de pies descalzos. Mas a prisa, cada vez más a prisa el teponpón, teponpón de los teponaxtles, ya para pintar el día entre los nubarrones que ocultaron la luna toda la noche, sin dejarla brillar como debe brillar en del solsticio. (7: 171)

... nada... no se veía nada... igual llevar los ojos abiertos que cerrados... hacia... hacia dónde huían... hacia donde no se oyeran los teponaxtles... hacia donde no oyeran su agonía... contra viento y granizo... más allá de la lluvia de lágrimas sólidas, dulces y extrañamente heladas... (7: 179)

Para la realización de este movimiento se utilizaron como fuentes sonoras varios instrumentos de percusión de origen prehispánico (tun, tambor, tortuga,

caracol y sonajas) complementados con sonidos de los ambientes naturales que funcionan como texturas vehiculares y de apoyo en la formación de densidades dirigidas; entre ellos, los sonidos de lluvia, truenos, río, viento, grillos y chicharras silvestres. Las sonoridades resultantes constituyen el asedio que recibe una yegua blanca que simboliza al español que huye, cuyo representante sonoro es el percutir de castañuelas.

El movimiento es de una naturaleza lírica, ágil y fantástica. Su carácter surrealista es ofrecido por la presencia de dos culturas simbolizadas en sonidos de instrumentos musicales y su interacción lúdica con la naturaleza. La presencia humana tiende a desvanecerse, ya que las imágenes no registran personaje humano alguno sino al teponaxtle, la baqueta que lo percute, el caballo que escucha y los ambientes naturales selváticos donde viaja el sonido.

La estructura organizativa del cuadro describe, como el anterior, un esquema ternario: como inicio y fin el toque ceremonial del tun, con el ritmo sugerido por Asturias, primero con acompañamiento de lluvia y truenos y al final del crujir del fuego. La parte central la constituye el asedio sufrido por el equino ante la presencia del retumbante ritmo que ahora toman los tambores. Sonidos incidentales como el relincho, el trote del caballo y los pasos de los indígenas que trasladan el tun en la selva recuperan realismo al discurso audiovisual. El movimiento concluye con la reexposición del toque ritual en el tun y su alejamiento gradual del campo sonoro.

Bibliografía

Alvizúrez Palma, Francisco. (1998). *Para comprender "El Señor Presidente"* (2da. Ed.). Guatemala: Editorial Cultura.

Álvarez de Schell, Ruth. (1999). *Análisis y Estudio de algunos rasgos caracterizadores de "El Señor Presidente"*. Guatemala: Editorial Cultura.

Asturias, Miguel Ángel. "Reflexiones: Las posibilidades de un Teatro Americano". (18/6/1932) *El Imparcial*. Guatemala

_____. *Poesía. Sien de Alondra*. 1949. Buenos Aires: Argos. 248 pp.

_____. "La Novela Latinoamericana Testimonio de una época." (1968). Conferencia. En *Les Prix Nobel en 1967*, Ragnar Granit (Editor). Stockholm : Nobel Foundation

_____. *Clarivigilia Primavera*. (1967). (2da. Ed.) Buenos Aires: Losada.

_____. *Maladrón. (Epopeya de los Andes Verdes)*. (1974). (4ta. Ed.) Buenos Aires: Losada

_____. *Los ojos de los enterrados*. (1979). (6ta. Ed.). Buenos Aires: Losada

_____. *El espejo de Lida Sal*. (1990). (14va. Ed.) México: Siglo XXI Editores.

_____. *Hombres de Maíz*. (1992). Gerald Martin (Coordinador). Paris: ALLCAXX. Colección Archivos.

_____. *Leyendas de Guatemala*. (2003). (7ma. Reimpresión) Guatemala: Piedra Santa.

_____. *El Señor Presidente*. (2004). (41. Ed.) Argentina: Losada

_____. Conferencia 6 pp. <http://www.Nobelprize.org>

Hurtado Heras, Saúl. (1999). *¿Cuál entonces mi creación? Reflexiones para una poética narrativa en Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Editorial Cultura. 114 pp.

López Álvarez, Luis (1976). *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Costa Rica: EDUCA. 218 pp.

Maldonado Enríquez, Nancy Noemí. (2006). *Rasgos estilísticos de las Fantomimas de Miguel Ángel Asturias*. (Tesis Licenciatura en Letras). Guatemala USAC, Facultad de Humanidades.

Méndez de Penedo Lucrecia. (1999). “Asturias: Codificación y trayectoria de su dramaturgia”. En Aída Toledo (editora) *En la mansa oscuridad blanca de la cumbre*. Guatemala: Editorial Cultura. pp. 9-38.

Navarrete Pellicer, Sergio. (2005). *Maya Achi Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press.

Roa, Patricia et al (editores). (1999). *Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias 1899/1999*. París: UNESCO, Colección Archivos.