

Actas del Coloquio Internacional:
"Miguel Ángel Asturias, 104 años después"
abrapalabra n. 35

ACTAS DEL
COLOQUIO INTERNACIONAL
"MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS:
104 AÑOS DESPUÉS"

ACTAS DEL
COLOQUIO INTERNACIONAL
"MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS:
104 AÑOS DESPUÉS"

2-4 de julio 2003
Universidad Rafael Landívar

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

Rector
Lic. Gonzalo de Villa, S.J.
Vicerrectora General
Licda. Guillermina Herrera Peña
Vicerrector Académico
Dr. René Poitevin
Vicerrector Administrativo
Dr. Hugo Beteta
Secretario General
Lic. Luis Quan

Abrapalabra ©
Publicación única 2003

Directora de Asuntos Culturales
Ana Echeverría

Miembros fundadores
María del Rosario Arranz, Cipriano Fuentes, Alfonso Enrique Barrientos

Consejo Editorial
Marta Regina de Fahsen
Lucrecia Méndez de Penedo
Ana Echeverría

Diseño de portada: Diego Penedo
Cuidado de edición: Virsa Valenzuela/ Manuel García

Impreso en Guatemala por Ediciones Papiro, S.A.

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
Departamento de Asuntos Culturales
Vista Hermosa III, Zona 16
PBX 279 7979 Ext. 2502
www.url.edu.gt
Ciudad de Guatemala, República de Guatemala

COLOQUIO INTERNACIONAL
"MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: 104 AÑOS DESPUÉS"
2-4 de julio 2003
Universidad Rafael Landívar

Comité Organizador:

Coordinadora: Lucrecia Méndez de Penedo
Vicecoordinadora: Ana Echeverría Fernández
Asistente Organización: Karla Olascoaga Dávila

Miembros:
Mateo Cattaneo
Federico Figueroa
Olga María Gallegos
Manuel García
Massimo Gilardi
Tasso Hadjidodou
Miriam de León
Carlos Ortega
Virsa Valenzuela

Comité Académico:

Francisco Albizúrez Palma
Ana Echeverría Fernández
Federico Figueroa
Massimo Gilardi
Tasso Hadjidodou
Lucrecia Méndez de Penedo
Francisco Morales Santos
Carlos Ortega

Instituciones Copatrocinadoras

ALLCA/ARCHIVOS
Embajada de Francia
Embajada de México
Fondo de Cultura Económica
Instituto Guatemalteco de Turismo, INGUAT
Instituto Italiano de Cultura
Ministerio de Cultura y Deportes
UNESCO

ÍNDICE

Presentación
Lucrecia Méndez de Penedo
Vicedecana Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 13

Un lúcido soñador
Lucrecia Méndez de Penedo
Entrega de la distinción Catedrático Honorario al Dr. Amos Segala
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 15

Discurso del Rector Padre Gonzalo de Villa, S.J.
Entrega de la distinción Catedrático Honorario al Dr. Amos Segala
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 19

Agradecimiento Honoris Causa
Dr. Amos Segala
Director de la Colección Archivos 21

Discurso de bienvenida, Coloquio Internacional: "Miguel Ángel Asturias, 104 años después"
María Eugenia de Sandoval
Decana de la Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 23

Ojeada retrospectiva y balance de las investigaciones asturianistas realizadas por Archivos
Amos Segala
Director de la Colección Archivos 25

Transgresiones y desfiguraciones en *Mulata de Tal*
Anabella Acevedo
Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) 33

"Cuculcán": sus funciones como texto suplementario en *Leyendas de Guatemala*
Mónica Albizúrez Gil
Universidad de Tulane, Louisiana 39

Aproximación a la poesía religiosa de Asturias
Francisco Albizúrez Palma
Universidad Mesoamericana, Guatemala 49

Surrealismo etnográfico y relativismo cultural en el discurso vanguardista de Miguel Ángel Asturias
Byron Barahona
Stanford University, California 55

Asturias y su obra escrita o publicada durante su estancia en Argentina
Jorge Carro L.
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 63

Miguel Ángel Asturias y el debate vanguardista en Guatemala: la controversia en torno a la pastorela rítmica
Fernando Feliú-Moggi
University of Colorado, Colorado Springs 73

Retratos de sociedades paralizadas: *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce y *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias
Ronald Flores
Universidad de Austin 83

Lo magicómico en Asturias
Saúl Hurtado Heras
Universidad Autónoma de México 89

***Maladrón*: impacto estilístico de las últimas escrituras (1967 – 68)**
Aline Janquart – Thibault
Universidad de Borgoña, Dijon, Francia 97

La (des) construcción de la bruja en la leyenda de "La Tatuana", de Miguel Ángel Asturias
Francisco Alejandro Méndez
Universidad de Heredia, Costa Rica 107

Asturias dramaturgo: una aventura de arqueología teatral
Lucrecia Méndez de Penedo
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 119

Escritura del seísmo y escritura sísmica: la singularidad de *Mulata de Tal*
Marie-Louise Ollé
Universidad de Toulouse Le-Mirail, Francia 129

Miguel Ángel Asturias y la protagonización del trópico en la novela guatemalteca
Claire Pailler
Universidad de Toulouse Le-Mirail, Francia 137

El conocimiento e inconsciente de los idiotas en la obra de Faulkner. *El sonido y la furia* y Asturias *El señor presidente*
Nancy Quiñónez-Reeves
Universidad de Louisiana, Louisiana 147

La semiosis teatral de *El señor presidente*
Margarita Rojas G.
Universidad Nacional de Costa Rica 155

Las leyes del amor: psicoanálisis de "Los brujos de la tormenta primaveral" de Miguel Ángel Asturias
Carlos Seijas
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 163

Variaciones culturales de las representaciones de lo femenino, en algunas obras de Miguel Ángel Asturias
Aída Toledo
University of Alabama, Alabama 175

De Martí a Asturias: los mitos que confluyen
María Marlene Vázquez Pérez
Centro de Estudios Martianos, Cuba 183

Nosotros los lectores, el otro de Asturias
Manuel Antonio Velásquez y Alvarado
Universidad Rafael Landívar, Guatemala 195

Transgresión erótica y recodificación de símbolos en *Mulata de Tal*
Arturo Arias
Universidad de Redlands, California 201

El hombre que lo dibujaba todo todo todo.
El teatro gráfico de Asturias, ilustrador e ilustrado
Marco Cipolloni
Universitá Degli Studi di Genova, Italia 213

***El señor presidente* a la luz de la estética del grotesco: la ambivalencia del mundo al revés**
Renata Egüez
University of Maryland, Estados Unidos 221

Estética y política de la interculturalidad el caso de Miguel Ángel Asturias
(Transcripción de videoconferencia)
Mario Roberto Morales
University of Northern Iowa, Iowa 231

Sueños de Gestas: *Maladrón*
Dorita Nouhaud
Universidad de Borgoña, Dijon, Francia 239

Soñar, un voraz consuelo
Dorita Nouhaud
Universidad de Borgoña, Dijon, Francia 263

PRESENTACIÓN

La Universidad Rafael Landívar persigue crear espacios de investigación y nuevo conocimiento desde abordajes diversos e interdisciplinarios, que permitan un diálogo académico de altura. Un filón destacado lo constituyen las Humanidades, en cuanto ámbito de reflexión crítica en torno a valores propios del hombre como el pensamiento, la creación estética y los valores.

Asimismo, esta Casa de Estudios se propone dar relevancia a la recuperación dinámica de la memoria y del imaginario guatemalteco, en este caso a través de uno de sus más grandes escritores: Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de Literatura. En Asturias se encuentra plasmado con palabra fulgurante el drama del mestizaje guatemalteco, pero también la visión de una interculturalidad democrática. Su palabra se inserta en un diálogo actual e incluyente en torno a la rica variedad étnico-cultural guatemalteca, desde la especificidad propia de un discurso de altísimo valor estético.

El Coloquio Internacional "Miguel Ángel Asturias: 104 años después", que se celebró del 2 al 4 de julio de 2003, en el Campus Central de esta universidad, testimonia entonces la intención de divulgar figuras y obras que puedan ser consideradas como válidos puntos de referencia no sólo para Guatemala. Esta actividad fue organizada conjuntamente con la prestigiosa Editorial Archivos, dirigida por el Dr. Amos Segala, y con la colaboración de numerosas entidades culturales locales y extranjeras. Como intención muy importante, la Universidad Rafael Landívar distinguió al Dr. Segala, no sólo por su trabajo académico en torno a la obra asturiana, sino por la devoción que sigue profesando al amigo escritor, editando, con esfuerzo y mucha pasión, toda la obra de Asturias.

Una investigación que no se publica y no se divulga queda incompleta. De tal forma, que la Universidad Rafael Landívar ha decidido editar las actas del Coloquio, como libro de referencia y como homenaje perdurable al gran Nobel guatemalteco, para que futuros estudiosos puedan continuar realizando nuevas lecturas y abordajes al riquísimo universo asturiano.

LMP
Guatemala, noviembre 11, 2003

UN LÚCIDO SOÑADOR[1]

Lucrecia Méndez de Penedo
Universidad Rafael Landívar

Casi quinientos años después, desde Génova, otro visionario italiano zarpa con la imaginación hacia nuevos mundos. Esta vez, el intrépido viajero ya conocía el mapa y los sujetos que estaban del otro lado del Mediterráneo. No iba en plan de conquistador: ya estaba conquistado por las letras de esos continentes, América Latina y África. Algo insólito en la Europa de mediados del siglo XX, como afirma precisamente este personaje, Amos Segala: "América Latina era entonces ignorada en la universidad, en los periódicos, en las editoriales. En los circuitos culturales más frecuentados, el eurocentrismo activo, era la regla. Y ese mismo eurocentrismo, pasivo y subyacente, desanimaba a los países de América Latina a diseñar una política cultural agresiva para reclamar la atención que merecían sus autores, su producción artística que ahora, cuando mejor los conocemos y se han dado a conocer, nos llenan de sorpresa y de admiración".[2]

Sólo una personalidad muy «audaz y cosmopolita», como Amos Segala, fue capaz de imaginar una épica que él inició en Génova en 1958 con los míticos *Columbianum*: espacios culturales alternativos dedicados a las culturas periféricas: artes visuales, festivales de cine, ciclos literarios en gran parte sobre América Latina, luego proyectados a universidades italianas y francesas. Durante casi todos los sesenta, allí dialogaron los máximos exponentes de la cultura, ahora ya consagrados: cineastas: Fellini, Rossellini, Bertolucci; escritores: Moravia y Ungaretti a la par de Rafael Alberti, Rulfo, Asturias, Sábato, Cortázar, Jorge Amado; críticos: Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Anderson-Imbert, Dario Puccini, Claude Couffon, editores: Carlos Barral, Arnaldo Orfila, Gonzalo Losada.

De las cenizas inquisitoriales que finalizaron la experiencia genovesa, surgieron nuevos proyectos, que culminarían con la *opera magna* del

profesor Segala: la Colección Archivos, indiscutiblemente la más prestigiosa internacionalmente en el campo de la crítica literaria dedicada a los clásicos latinoamericanos, africanos y caribeños contemporáneos. Las ediciones críticas de Archivos cimientan su calidad en la interdisciplinariedad, el trabajo en equipo a escala internacional, la alta exigencia del perfil académico de los participantes, el rigor filológico en la utilización de la crítica genética; además, del cuidado estético en la edición. Cuando aparece un libro de Archivos es siempre un acontecimiento porque se brinda a estudiosos y lectores un texto prácticamente definitivo que consagra no sólo al autor, sino que constituye también indirectamente un reconocimiento a quienes pasaron el privilegio de la prueba de fuego al trabajar con un Director implacable, pero en definitiva, estimulante.

Con mucho esfuerzo selecciono algunos datos esenciales de su denso currículo para esbozar su perfil. Se ha desempeñado con excelencia en la investigación, la docencia, la crítica literaria y de arte, el ensayo, el periodismo, la promoción cultural, la edición de libros. Nacido en Italia, reside en París. Es Doctor en Letras Clásicas (1955) y Doctor en Ciencias Políticas por la Universidad de Génova (1957). Obtuvo el Doctorado de Estado en Literatura Latinoamericana y Ciencias Humanas en la Universidad de París X-Nanterre (1990). Es Director e Investigador Emérito del Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia. (1997). Desde 1971 Secretario General de la «Asociación de Amigos de Miguel Ángel Asturias». Fue Director Internacional de la Colección «Obras Completas de Miguel Ángel Asturias», Editoriales Klincksieck-Fondo de Cultura Económica (1977-1981). A partir de 1984 es Director de «Archivos de la literatura latinoamericana, caribeña y africana del Siglo XX» (ALLCA). Su labor ha sido reconocida internacionalmente a través de las instituciones que le han brindado apoyo, como UNESCO, el Consejo Nacional para la Investigación de Italia, el de Francia, Ministerios de Cultura, universidades, editoriales, etc. En 2002 Archivos fue distinguida con una exposición-homenaje en el Museo Reina Sofía de Madrid, en el marco de la Cumbre Iberoamericana. El doctor Segala ha sido condecorado en muchos países, incluyendo Guatemala, donde junto con otros dos insignes asturianistas, los doctores Giuseppe Bellini y Gerald Martin recibió la Orden Presidencial «Miguel Ángel Asturias» en 1997.

Su conocimiento de la literatura latinoamericana abarca desde la época precolombina hasta la actual, como lo comprueban sus innumerables ensayos, algunos de los cuales también han sido dedicados a figuras claves de la historia continental como Bolívar y Martí. Pero acaso ha sido a Asturias a quien ha dedicado la parte sustancial de su escritura crítica. Ha sido Coordinador y colaborador de varios de los volúmenes que Archivos ha dedicado al Nobel guatemalteco

La Colección Archivos ha publicado 60 títulos, hasta la fecha. De Guatemala, han aparecido ***El hombre que parecía un caballo*** de

Rafael Arévalo Martínez y varios de Miguel Ángel Asturias. ***Periodismo y creación literaria*** (1988), ***Hombres de maíz, El señor presidente, El árbol de la cruz,*** (1993) ***Mulata de Tal*** (2000***), Leyendas y cuentos (2000), Teatro*** (2003); en prensa ***Maladrón*** y el segundo tomo dedicado al periodismo. Están en estudio otras obras, pues el Dr. Segala ha asumido la tarea de publicar –caso único en Archivos– la edición crítica de la obra completa del escritor guatemalteco. Un gesto tan raro como hermoso en el mundo literario y editorial. De esta forma el Dr. Segala demuestra que la amistad que lo unió a Asturias en vida se ha cimentado con su desaparición, literalmente con palabras y obras.

Hay algo que los latinoamericanos apreciamos particularmente en la mirada penetrante de Amos Segala: nunca nos ha visto como seres exóticos, curiosos objetos de museo etnológico, o con suerte, fijados en una galería de arte. Por el contrario, mostró desde el inicio asombro y admiración por nuestra diversidad latinoamericana, formada por variedad de vibrantes y conflictivas culturas mestizas. También es cierto que cuando algo no le parece, gusta o entiende lo dice con franqueza. Quienes hemos tenido la fortuna de compartir su generosa mesa, sostener alguna polémica donde esgrime incansablemente su inteligencia, su agradabilísima conversación rociada de ironía mordaz, su exuberante y muy italiana alegría de vivir –y sobre todo, su amistad– atesoramos esos intensos momentos por considerarlos únicos.

El incansable viajero se detiene hoy en Guatemala para formar parte de nuestra comunidad universitaria. Nos entrega un Asturias vivo, fulgurante y siempre abierto a nuevas lecturas y abordajes disciplinarios. Nosotros no cometeremos la torpeza de marmolizarlo.

Al celebrar hoy a Miguel Ángel Asturias, también lo hacemos con Amos Segala, lúcido en la cristalización de sus sueños, temerario en asumir los retos y riesgos que hacen una vida plena, devoto en la amistad y persistente en la divulgación de la figura y palabra del Nobel guatemalteco.

NOTAS

1 Presentación del Dr. Amos Segala en el acto solemne en el que le fue conferida la Cátedra Honoraria de la Universidad Rafael Landívar, dentro del contexto del Coloquio Internacional «Miguel Ángel Asturias: 104 años después», 2 de julio, 2003, Campus Central.

2 Segala, Amos. "Mi amistad con Asturias". A.A. V.V. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias. 1899-1999. Coordinador Amos Segala. Francia: UNESCO/ ALLCA, 1999. P. 430

DISCURSO DEL RECTOR PADRE GONZALO DE VILLA, *S.J.*

Comienzo haciendo una infidencia; terminada la intervención de Lucrecia me dijo el doctor Segala: ¿Qué puedo decir? Yo, citándolo, puedo también repetir ¿Qué puedo decir? Creo que lo que ya ha dicho Lucrecia Méndez de Penedo nos muestra que realmente en la figura del doctor Segala se conjugan la pasión, la inteligencia y el deseo de entender más y hacer entender.

Creo que eso es lo más fundamental en todo catedrático universitario; es algo que todos debiéramos admirar. Por eso, por mi medio, el Consejo Directivo de la Universidad quiere hacer la entrega de este reconocimiento, creo yo que más que merecido y que muy pocos han recibido, y entrar con ello a formar parte de ese selecto club. Creo que honra ciertamente a la Universidad y espero que honre también a la persona, al hombre Amos Segala, así que bienvenidos a la Universidad que hoy le va a conferir el título de Catedrático Honorario.

Agradecimiento *Honoris Causa*

Excelentísimo Señor Rector:

Me siento conmovido y honrado por la distinción que la Universidad Landívar me otorga hoy. Le agradezco las palabras tan laudatorias que usted me ha dirigido y las acepto gustoso por las razones que diré a continuación:

En esta Universidad me siento un poco como en mi casa de Génova donde Miguel Ángel Asturias estuvo viviendo, protegido, alentado y defendido por el padre Ángel Arpa, *Societatis Jesus,* que era en aquel entonces Director (creador) del *Columbianum*, de donde yo procedo con orgullo, esforzándome por realizar con fidelidad el legado que este jesuita genial me entregó.

Los jesuitas son una sociedad que ha permitido, absorbido y metamorfoseado todas las heterodoxias que la historia impuso a la Iglesia, a veces, creándole problemas, a veces, revitalizándola.

Asturias tenía un culto, que transparenta en sus artículos periodísticos, dedicados al Padre Landívar, y durante sus años de Génova visitó e hizo conmigo una peregrinación devota a Boloña, a Rímini, a Forli y a Módena hacia donde partieron al exilio los jesuitas que la Ilustración española desterró de Centroamérica. En diez años de ellos llegaron a Italia 4500, la única emigración de intelectuales que se le parece es la de los republicanos españoles a México en los años 40. Sabemos la contribución de estos últimos a la historia y la cultura del México contemporáneo.

En efecto, esos jesuitas constituyeron la primera fuente historiográfica fiable de la realidad americana en Europa. Su patriotismo, su ciudadanía trasatlántica fueron un factor importante para afirmar la identidad centroamericana y establecer puentes con la VIEJA EUROPA, como ahora se nos suele llamar en las oficinas del Imperio.

Tan es así que si la Universidad Rafael Landívar me alienta, moral y técnicamente, Archivos podría proponer con especialistas guatemaltecos, italianos y españoles, una edición de los textos más importantes de esos

Padres que, al fin y al cabo, hacían con paciencia y pasión lo que Archivos trata de hacer hoy con su Colección, puentes ambos de paz y de diálogo entre nuestras regiones.

Agradezco y valoro en toda su importancia concreta y simbólica, la organización de este Coloquio que es un testimonio de reapropiación nacional de un escritor a quien siempre *le dolió Guatemala*.

Lucrecia Méndez de Penedo y sus colegas chapines de dentro y de fuera del país, han querido empezar a reequilibrar con este Coloquio, el contencioso que distanció y quizás distancie todavía, a Miguel Ángel Asturias de su patria y de la sociedad contradictoriamente multiétnica, que en ella vive y en ella lo lee.

Muchas gracias.
Dr. Amos Segala

DISCURSO DE BIENVENIDA, COLOQUIO INTERNACIONAL: "MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, 104 AÑOS DESPUÉS"

María Eugenia Ruiz de Sandoval
Universidad Rafael Landívar

Estimada concurrencia:

"Mi voz en el umbral..." fueron las primeras palabras de Miguel Ángel Asturias ese ya lejano 6 de diciembre de 1967, al recibir el premio Nobel de Literatura, pronunciadas con voz serena pero fuerte con la cual se llenó el salón municipal de Estocolmo, donde se llevó a cabo la emotiva ceremonia, atestiguada por un puñado de guatemaltecos, entre gente venida de todo el mundo.

Permítanme el honor de parafrasear esas palabras. Nuestra voz está ahora en el umbral... para dar inicio a una actividad académica organizada con todo orgullo por la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar en homenaje al escritor guatemalteco más famoso internacionalmente por ser grande desde cualquier punto de vista. Grande como escritor, grande como poeta, grande como novelista, grande como cuentista. Grande como fuente de crítica y de alabanza. Grande como ser humano, con virtudes y defectos.

Otras veces, nuestro país ha sido escenario de foros sobre la vida y la obra asturiana, así como de estudios para analizar el pensamiento de este gran guatemalteco, pero esta ocasión es especial por la estatura intelectual de quienes han venido de varios países americanos y europeos a compartir con nosotros su conocimiento, en compañía de varios estudiosos e intelectuales guatemaltecos con igual entusiasmo en esa tarea justa y necesaria para la historia: conocer y divulgar la valía de Asturias.

Miguel Ángel Asturias es un poeta cuyas canciones alcanzan por igual a la madre cuando ve con orgullo llegar al hijo con el jornal ganado,

y a la Virgen del Rosario. Es un novelista y retratista de un *Señor Presidente*, de un *Papa Verde*, con belleza de forma entrelazada perfectamente con la creatividad y la sustancia del fondo, y por otra parte con la perspectiva ideológica asomada en la interpretación y la relación de los hechos, todo en un realismo mágico de ***Leyendas de Guatemala*** convertido en un perraje multicolor similar al de esa prenda indígena tan representativa de un importante aspecto de la guatemalidad.

Es a él a quien la Universidad Rafael Landívar quiere homenajear de la mejor manera posible: colocándose como un estrado en el cual se discuta sobre Asturias, ese hombre tan importante para las letras hispanoamericanas, pero lamentablemente tan olvidado en su patria, donde sólo unos cuantos salones llevan su nombre y sólo una estatua, hace poco inaugurada en la avenida de la Reforma, ve pasar miles de personas ajenas a su presencia.

Esos 36 años pasados desde cuando recibió la más famosa presea del mundo han sido tiempo muy suficiente para dejarlo en una inmerecida y densa niebla de olvido, como clara y cristalina es la luz de su merecida fama fuera de nuestras fronteras, donde más de algún país quisiera tener el honor de haber logrado ese Nobel literario.

Tengo el gusto de contar con la colaboración de una gran escritora y conocedora de la obra asturiana, la doctora Lucrecia Méndez de Penedo, Vicedecana de la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar. A ella se debe, en buena parte, el éxito de la organización de este foro. Es un honor para mí declararlo inaugurado, con la esperanza de convertirlo en una actividad cuyo resultado sea un aumento del conocimiento de la obra de Miguel Ángel Asturias entre las actuales generaciones guatemaltecas.

Muchas gracias.

OJEADA RETROSPECTIVA Y BALANCE DE LAS INVESTIGACIONES ASTURIANISTAS REALIZADAS POR ARCHIVOS

Amos Segala
Director de
la Colección Archivos

En varias ocasiones, pero sobre todo, en el Catálogo publicado por la UNESCO en ocasión del Centenario de Miguel Ángel Asturias, he contado las razones ideales y la anécdota biográfica que llevaron a Asturias a entregar sus papeles a la Biblioteca Nacional de Francia. No voy ahora a repetir conceptos y eventos que hemos ya consignado varias veces y en varias sedes.

Sin embargo, el gesto de Asturias es un gesto único en la historia de las letras hispanoamericanas del siglo, único porque contrariamente a muchos de sus colegas, Asturias tuvo la costumbre, casi la manía, de recoger todos sus papeles, y cuando él los olvidaba, o consideraba inútiles, era Blanca la que los recogía, con una metodología clasificatoria que en lugar de aclarar procedencia y cronologías, organizaba una confusión al mismo tiempo, afectuosa y fetichista.

Resulta llamativo el hecho de que Asturias, desde sus primeros años, tuviera el cuidado de conservar sus papeles donde, con grafía escolar pero elegante, escribía los sueños y los proyectos de su juventud inquieta. A este propósito, resulta claro que Asturias cuidaba de sus manuscritos hasta donde se lo permitían sus exilios no siempre fáciles y deseados. La anécdota de la *peluda*, su valijita en piel de vaca, que lo acompañaba siempre, es el símbolo concreto de esta obsesión.

En el catálogo UNESCO publicado con ocasión de su Centenario, escribí que, con todas sus lagunas y límites, el Fondo Asturias ha permitido las operaciones críticas que trataré de resumir a continuación:

- La omnipresencia y las metamorfosis de algunos temas que aparecen en todas las fases de su producción literaria.

- La recurrencia cíclica de esos temas y problemas del universo asturianos son una desmentida tajante a las divisiones canónicas de la obra asturiana que han tenido curso hasta tiempos recientes.
- La flexibilidad ideológica de su estilo, que transparentan todos sus manuscritos, porque las variantes que él establece no obedecen a estrategias o cálculos ideológicos, sino a movimientos y elecciones de naturaleza estilística y psicológica *stricto sensu*.
- La intervención y la presencia subyacente de modalidades discursivas que nunca entraron en las evaluaciones anteriores como el ***Periodismo***, el ***Teatro***, la ***Poesía*** y hasta lo que ahora nos indica Cipolloni, la iconografía.

Una reflexión sobre estas vertientes que pudimos recién localizar, fechar son aportaciones que modifican, enriquecen y matizan los lugares comunes de la crítica asturiana clásica que giraba únicamente alrededor de palabras y símbolos como compromiso, realismo mágico, indigenismo, barroco, surrealismo, etc.

Asturias nos ha dado los textos y las obras que lo definen con claridad y lucidez y ahora podemos hasta hacer un análisis comparativo de la evolución de su ideario, como el análisis reciente que Dante Liano hizo, a propósito de las conferencias que Asturias dictó en 1928 (***La arquitectura de la vida nueva***) y que anulan y están a años luz de distancia, de las tesis de su disertación de post–grado de 1921, perpetuamente citada como la mejor pieza de convicción en contra del ladino Asturias.

Guatemala nunca hizo mucho caso de Asturias, como ocurre también en otros países en casos análogos, porque su situación histórica no se lo había permitido, o sea, que sus grandes creadores llegaron a ocupar el lugar y el respeto que merecen, por una acción que, a veces, el propio autor quiso y organizó. Asturias deliberadamente acosado por los insultos de tirios y troyanos, por la maldad de falsos amigos y la voluntad parricida de las nuevas generaciones y hasta por las distancias de su hijo mayor, nos legó las piezas de convicción de su grandeza literaria. Por otra parte, Rodrigo Asturias, su Gaspar Ilom adorado, en un texto reciente y luminoso, ha matizado y aclarado las razones personales de una querella que algunos favorecieron sin escrúpulos.

Pero todo esto ya es cuento del pasado, porque un balance de la actualidad y los nuevos talleres de los cuales los guatemaltecos son los autores intelectuales y materiales, nos autorizan a declarar que entre Asturias y su país ha ocurrido un verdadero milagro de acercamiento y comprensión.

Los títulos que Archivos propició en ocasión del Centenario del nacimiento del escritor (N° 46 ***Cuentos y Leyendas***, N° 47 ***El Señor Presidente***, N° 48 ***Mulata de Tal*** y N° 50 ***Teatro***) han significado un vuelco de 360° de la realidad anterior porque han sido los Arias, los Liano, los Mario Roberto Morales, los Byron Barahona, las Lucrecia

Méndez de Penedo, rodeados de una miríada de jóvenes investigadores de este país que han sostenido, contra viento y marea, su admiración al Gran Lengua, que se han apoderado de un espacio textual asturiano finalmente fiable y exhaustivo y lo han explorado y arado a partir de su cultura actual, de sus aspiraciones y ambiciones nacionales y de los desafíos que les impone la situación histórica y cultural de Guatemala.

El Asturias que nos ofrecen estos jóvenes guatemaltecos, es un Asturias anticipador, que parece contestar con pertinencia y generosidad los temas y los retos de la sociedad multiétnica de Guatemala. La nueva generación de críticos guatemaltecos no solamente ha logrado comprobar la actualidad guatemalteca de su obra, sino la modernidad cultural de sus propuestas.

Lo que quizás haga falta ahora sean dos cosas:

1. que los equipos guatemaltecos sepan y se enteren que también fuera de Guatemala y de los guatemaltecos, existen especialistas en Europa y en Estados Unidos que queremos, leemos y comentamos con pasión y conocimiento, la obra de Miguel Ángel Asturias;
2. que la obra de Asturias no sea, a veces, un pretexto guatemalteco para sostener causas y opciones de orden general que tiene más que ver con el itinerario político de cada uno de ellos, que con la realidad a secas de la obra asturiana.

Como todos ustedes saben, la Colección Archivos fue fundada a raíz de la donación que Miguel Ángel Asturias realizó de sus manuscritos y archivos a la Biblioteca Nacional de Francia para que constituyeran la base de una edición crítica de sus obras completas. El 28 de septiembre de 1984, un grupo de países latinoamericanos y europeos (Italia, Francia, España, Portugal, México, Brasil, Argentina y Colombia) firmaron en Buenos Aires, el Acuerdo Multilateral de Investigaciones y de Coedición "Archivos" teniendo como objetivo el rescate, el estudio y la publicación de la memoria histórica e identitaria que conservan los manuscritos literarios latinoamericanos del siglo XX.

La primera característica de la Colección Archivos es su repertorio general que reúne todos los países y todos los idiomas de Iberoamérica: el español y el portugués, pero también el francés y el inglés del Caribe. La segunda, es la procedencia sumamente diversificada (países, disciplinas, tradiciones culturales) de sus 692 colaboradores. Y la tercera, es la estructura funcional de sus libros que se organiza en tres bloques fácilmente reconocibles:

- *Texto*: esta sección comprende el establecimiento de un texto fidedigno que respeta integralmente las voluntades del autor y ofrece el registro cronológico del itinerario verbal de la obra. O sea, el monumento escritural restaurado en su forma original y, al lado, el proceso de su taller que lo ilumina y lo comenta. El primer aspecto permite al investigador explayarse en una realidad textual segura y

completa; el segundo asistir a las tensiones ideológicas y estilísticas de su verbalización, así como a la cronología de estas tensiones.
- *Contexto*: a través de estudios específicos y de instrumentos como la cronología general, las notas explicativas y la historia de la recepción, esta sección trata de situar la obra en sus tiempos y en su tradición.
- *Hermenéutica*: las informaciones de las secciones anteriores confluyen aquí y producen lecturas que, además de la *doxa canónica*, utilizan una pluralidad de enfoques pluridisciplinarios y de intervenciones nacionales e internacionales.

Tal y como aparecen organizadas, estas tres secciones contribuyen a proponer al usuario europeo y latinoamericano un objeto de conocimiento insólito que ostenta prioritariamente:
- una preocupación concreta por la salvaguarda y el acceso a la memoria escrita de la región,
- una circulación cruzada de saberes,
- el ejercicio obligado de diálogos metodológicos transdisciplinarios.

Esta finalidad y esta estructura constituyen una síntesis heterogénea y unificadora de varias experiencias editoriales (*Biblioteca Ayacucho*, *Bibliothèque de la Pléiade*, *Library of America*) y de varias escuelas críticas (genética y recepción).

El criterio de selección de los autores, de los títulos y de los coordinadores, es su reconocida y unánimemente aceptada excelencia. Esta nómina de autores es interesante por insólita. En efecto, al lado de países cuyos clásicos son obvios por su ya afirmada circulación, hay otros que nunca han entrado en los circuitos de las industrias culturales y editoriales por razones históricas que la Colección ha tratado de averiguar y poner en discusión.

El repertorio actual y futuro de Archivos no pretende erigirse en un canon monumentalizante. Es sencillamente un espacio en donde se releen, con otros enfoques y otros instrumentales analíticos, clásicos muy frecuentados; se proponen reorganizaciones textuales que restituyen a la obra su vocación y su respiración cronológica de origen (Martí, Mariátegui), se rescatan registros discursivos y temas marginalizados y/o rechazados (Manso, Novo). Nuestros libros tienen la ambición de redescubrir obras injustamente olvidadas, o introducir en el canon voces todavía al margen por su tema, sus registros y su pertenencia generacional.

Cada vez que el Comité Científico Internacional se reúne, se examinan nuevas propuestas, se indican prioridades, se señalan lagunas. En la actualidad, para que Archivos acepte un nuevo título se necesita que el ciclo vital de su autor haya terminado y que exista un *dossier* genético representativo y accesible de la obra propuesta.

Los colaboradores de Archivos son escogidos por el coordinador en base a algunas consideraciones obligatorias: su procedencia, su complementaridad disciplinaria, su voluntad y capacidad de atenerse a

un proyecto que los engloba y del cual son tan sólo uno de los elementos de la síntesis global, aunque esto frustre el protagonismo habitual de los especialistas. Las diversificaciones de procedencia y de disciplinas corresponden a la convicción de que los textos literarios latinoamericanos requieren varios asedios para ser entendidos y transmitidos al público lector.

La recepción crítica, tan desequilibrada cuando depende de un único lugar de emisión, puede modificarse si se establece un diálogo real entre las diferentes provincias del iberoamericanismo y entre los diferentes enfoques críticos.

Además de esta razón científica, el diálogo que impone Archivos transforma autores y obras de un país, en autores y obras del continente y del mundo. La comprensión y apropiación de obras latinoamericanas poco o mal frecuentadas, el acercamiento lingüístico entre el español, portugués, francés e inglés del Caribe, abre horizontes, establece vínculos, rompe límites y complejos artificiales, fortalece las identidades y el diálogo de los latinoamericanos entre sí y de los latinoamericanos con los otros países que hicieron su historia.

El intenso comercio, el trabajo compartido, las reglas del juego comunes transforman un ejercicio tendencialmente elitista, en una ocasión de discusión y de información que otras áreas lingüísticas no han llegado todavía a experimentar y que puede servir de ejemplo y de parámetro.

La composición nacional, regional e internacional de los equipos no es un recurso cosmético o una moda unesquiana, sino un proyecto deliberado para que este patrimonio sea finalmente compartido o compartible, y procure a todos los textos publicados un viaje diferente por su difusión, su apropiación y su disfrute.

El esquema tipo de los libros de Archivos ha sido articulado para tomar en cuenta y responder a las necesidades de nuestro público lector: estudiantes, profesores, investigadores de literatura iberoamericana del siglo XX de Europa, América Latina y Estados Unidos.

Desde el comienzo se trataba de concebir y organizar libros donde el lector profesional pudiera encontrar una información exhaustiva, articulada y actual sobre textos que suelen formar parte de colecciones nacionales, difíciles de consultar y reunir porque circulan mal, o de investigaciones dispersas y monológicas. El esquema tipo ofrece una respuesta a los numerosos problemas que plantea un texto y es una suerte de referente enciclopédico ordenado, funcional y colectivo.

La bibliografía, la cronología y el dossier de recepción permiten al investigador acceder a fuentes alternativas de información y construir su propia imagen del autor y de la obra, en discordancia, a veces, con las lecturas críticas y las interpretaciones del equipo editorial.

El esquema tipo, por su misma estructura policéntrica, autoriza la participación interactiva del lector y lo va acostumbrando a interlocutores que transcurren de lo restrictivamente nacional y metodológicamente

unívoco, a propuestas críticas diferentes y novedosas. Este esquema es una guía de trabajo concreta y funcional y una armazón donde cohabitan y dialogan no solamente individuos, sino escuelas, tradiciones e idiosincrasias.

Creo que Archivos ha cumplido con su cometido asturiano y este Coloquio, el primero que se puede organizar aquí con tanta apertura y tanta solemnidad y un sorpredente unanimismo, es un resultado, creo yo, de la pasión asturianista que nos animó desde un lejano 1962.

Cuando la Biblioteca Nacional recibió en un día de agosto de 1974 una serie de cajas de cartón, de valijas, de archivos, que contenían, sin lugar a dudas, muchos tesoros que hacía falta reconocer, fechar, restaurar, integrar a las obras de las cuales eran parte, hubo que tratar de ordenar tantos papeles, dándole a cada uno su probable sitio.

Fue un trabajo que yo empecé como principiante bibliotecólogo pero que después asumió Aline Janquart, a quien todos debemos mucho y hacia quien los asturianistas sentimos respeto y afecto. El trabajo minucioso de Aline duró cuatro años y cuando ella se fue, casi todas los diferentes elementos de la donación estaban ordenados y fechados según su procedencia y pertenencia. Aline Janquart hizo posible que los investigadores "atacaran" su texto o su problema literario a partir de los lugares textuales en los cuales Asturias había tocado ese mismo tema y cuáles eran los éxitos estilísticos e ideológicos de sus incesantes palinodias.

Byron Barahona en 1998/99 completó el inventario de Aline Janquart y, junto con Jean-Philippe Barnabé y Marco Cipolloni, hizo un reordenamiento del Archivo, ya con ambiciones filológico–genéticas muy sofisticadas.

Por ella, la situación actual y prospectiva de los estudios sobre Miguel Ángel Asturias está ahora acompañada por documentos, intervenciones, modificaciones, nuevos temas que matizan y cambian, a veces radicalmente, las interpretaciones que llegan, digamos, hasta el célebre libro de Giuseppe Bellini.

Uno de los descubrimientos que hermeneúticamente ha sido de los más útiles, es la continuidad y la recurrencia cíclica de temas y problemas del universo asturiano.

Nuestras ediciones de ***Leyendas***, del ***Teatro***, de la ***Mulata*** y de ***Maladrón*** son una desmentida tajante a las divisiones canónicas de la obra asturiana comprometida, mágica, indigenista y español barroca es una situación privilegiada que abre ahora todo tipo de pistas hermenéuticas a los nuevos investigadores de Guatemala y del mundo entero.

Lo que hace falta ahora es que una circulación fluida informe a los investigadores de lo que se ha venido proponiendo en este macro taller de la Colección Archivos. Por eso, me parece desanimador que algunos que se tildan del título de "asturianista" y que hasta están presentes hasta en este Coloquio, propongan sus análisis prescindiendo totalmente

de lo que los títulos asturianos de Archivos han logrado establecer científicamente.

No quiero polemizar, pero cuando veo que un *soit disant* especialista escribe un artículo de conmemoración para el Centenario de Asturias en ***Cuadernos Americanos*** y no hace ninguna referencia a nuestros libros que, sin embargo, intervienen oblicuamente en su discusión, me parece un hecho grave, que testimonia de la larga vida que tienen los lugares comunes y los prejuicios. Estoy seguro que este Coloquio servirá mucho para recordar que, cuando hablemos de ***Periodismo***, de ***Teatro***, de ***Mulata***, de ***Leyendas***, del ***Presidente*** y de ***Hombres de Maíz***, existen monumentos de erudición y de investigación que deberían avergonzarnos de continuar repitiendo sin escrúpulos, temas y problemas de la crítica asturiana de los años 50 y 60.

Perdonen este final severo, pero espero con este desplante, contribuir a un tipo de interacción, como dicen los informáticos, que nos hace falta todavía experimentar en la crítica asturiana.

TRANSGRESIONES Y DESFIGURACIONES EN *MULATA DE TAL*[1]

Anabella Acevedo
Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica CIRMA

Si algo se puede decir sobre la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias es que nunca deja de sorprendernos. Y para los guatemaltecos que tuvimos que leer alguna de sus obras en la escuela secundaria –generalmente ***Leyendas de Guatemala***–, una relectura posterior dentro del contexto de la literatura hispanoamericana y la crítica literaria contemporáneas resultó deslumbrante. Las ***Leyendas de Guatemala*** pasaron a ser más que leyendas tradicionales, eran la reinvención de este género popular, eran el encantamiento del lenguaje, eran el acercamiento al mundo indígena desde otros términos. Sin embargo, debo decir que no estaba preparada para la fuerza de una novela como ***Mulata de tal***, novela que rebasa todo lo aprendido sobre el llamado *realismo mágico* o las experimentaciones lingüísticas a las que uno llegó a acostumbrarse –y a amar– en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Por eso me asombra que no sea una obra mejor posicionada dentro de los estudios literarios latinoamericanos. Apenas se menciona, apenas se lee, apenas se conoce. Cierto, no tiene la dimensión mágica y de delicia verbal de ***Leyendas de Guatemala*** o la dimensión humana, social, de ***Hombres de maíz***, además, no es una novela que se lea fácilmente, no tanto por su nivel de experimentación narrativa o sintáctica –que en realidad casi no la hay– y posee un nivel tal de extravagancia verbal y conceptual que desconcierta a cualquiera. Asturias quizás era consciente de esto cuando entrega la versión definitiva de la novela a la editorial Losada.

En ese momento es ya un escritor establecido, ha publicado tres de sus libros más importantes –***Leyendas de Guatemala*** (1930), ***El señor presidente*** (1946) y ***Hombres de maíz*** (1949)– sus obras se han

empezado a traducir a diferentes idiomas y ha recibido reconocimientos a nivel internacional. Por eso sorprende que de los 10 mil ejemplares que Losada le solía publicar él solicitara que solamente se hiciera un tiraje de 3 mil.

Y más le habrá sorprendido al mismo Asturias aún saber que los 5 mil que finalmente se publican se agotan rápidamente, aunque a esas alturas su nombre ya se mencione para premios importantes, y con razón. Muy pronto, Asturias se da cuenta que la novela está siendo bien acogida, especialmente en Francia; de hecho, llega a pensar que es la pieza que hace falta para recibir el Premio Nobel y la empieza a regalar a escritores que considera clave. Sin embargo, tendrá que esperar un par de años. Por otro lado, no siendo una de sus novelas más conocida o estudiadas sorprende el trabajo que Asturias puso en su producción. Como nos explica Arturo Arias en la introducción a la edición crítica de la novela: en ningún otro texto de Asturias encontramos una discrepancia tan grande entre un manuscrito casi completo, y una versión final del mismo. Es casi como si el autor hubiera escrito dos novelas diferentes con el mismo tema, dadas las variantes estilísticas existentes entre ambos, así como los nombres de lugares y personajes.[2]

En este mismo libro tenemos también la nota filológica de la obra, de Byron Barahona y Alfonso D'Agostino, que habla de lo mucho que Asturias trabajó y re-trabajó el texto, como solía hacer con todo lo que escribía. Por ejemplo, en el primer manuscrito Catarina Zavala se convierte en Telé cuando pasa a ser la mascota de la mulata; en el segundo manuscrito es Totiquiti y en la versión final es Juana Puti, Lili Puti y Juana Puj.

Guasanga fue primero Cuitlapona y después Cuatiplatona; Quiavicús era Medio Monte y así podríamos seguir, lo cierto es que la serie de transformaciones que luego veremos en la novela misma ya se evidencia desde el proceso inicial de su factura. Pues bien, este relativo éxito inicial de la novela va desapareciendo con el tiempo hasta pasar a ser una de esas obras de las cuales solamente se conoce el nombre. Y es sólo recientemente que ha empezado a recibir la atención que se merece, ofreciendo las interpretaciones más variadas. Una que me parece pertinente mencionar aquí es la de René Prieto, quien ha dicho que ***Mulata de tal*** sería la respuesta de Asturias a su desencanto por la derrota del gobierno de Arbenz y sus consecuencias sociopolíticas para Guatemala y para él mismo. En ese momento, si en el plano literario el futuro de Asturias ya ha sido determinado, en el sociopolítico y en el personal la realidad es distinta pues su vida durante los años anteriores a la publicación de ***Mulata de tal*** ha sufrido una serie de altibajos que podrían estar conectados con esta novela en particular, sobre todo si atendemos al juego de transformaciones, ambigüedades y contradicciones que se dan a lo largo del texto, y sobre todo al descalabramiento que el mundo construido por Asturias presenta. Un mundo en donde se enfrentan las fuerzas del mal. Cashtoc abogando por la destrucción de

la raza humana y Candanga, por su propagación, para que así hayan más pecadores en este mundo.

Otra orientación analítica que vale la pena tratar es el que se ha acercado al tratamiento y las funciones textuales y extratextuales de la sexualidad y el erotismo y a las diferentes formas en las que la mujer se ve representada dentro de la obra y las implicaciones simbólicas y culturales que esta representación posee. Lo anterior no resultaría tan peculiar si no fuera por la insistencia con que ciertos elementos discursivos se presentan dentro de la novela, casi como la culminación de una preocupación constante en su obra desde las ***Leyendas de Guatemala***, cuyo erotismo posee un fuerte carácter poético, inseparable del aspecto mágico de los relatos.

Mulata de tal parecería ser entonces la otra cara de la moneda, pues si bien es cierto que en algunos momentos el lenguaje nos regresa a esa primera publicación de Asturias, por lo general lo que priva ahora es la desfiguración, lo excesivo, la transgresión, aún más que en sus obras anteriores, aunque la dimensión poética de lo erótico, de carácter tan fundamental en ***Leyendas de Guatemala***, reaparece en muchos párrafos de ***Mulata de tal***, esta vez como un respiro a la violencia que la palabra de Asturias llega a adquirir aquí.

Desde la primera página hasta la última el lenguaje y el ritmo de la novela establecen un paralelo entre la palabra y la sexualidad, esto se presenta de una manera evidente a partir del discurso sugerente de Asturias, que aprovecha cada oportunidad para aludir a elementos sexuales y para hablar de todas las manifestaciones y las posibilidades de experimentar la sexualidad y el placer, que dentro del texto se le presenta a los personajes como una imposibilidad que se resuelve en actos violentos, pero que a nivel discursivo se lleva a cabo de manera exitosa. De ahí que comentarios como el de Gerald Martin, quien ha visto el final de esta obra como "*un orgasmo de catástrofe cósmica*"[3] apunten hacia uno de los aspectos más originales de la obra, es decir, a las varias manifestaciones de la sexualidad, una vez más, de las maneras más extravagantes. Para algunos críticos esta relación entre erotismo y escritura se vincularía de cierta manera con las lecturas que Asturias hizo de Bataille. Por otro lado, al parecer la influencia del psicoanálisis en la época en que se encontraba escribiendo ***Mulata de tal***, a través de Simeón Falicoff, el psicoanalista que lo acompañaba en esa época, también fue significativo.

Pero sin duda uno de los acercamientos predilectos de los críticos, y uno que presenta posibilidades de enorme riqueza, ha sido el que se enfoca en el lenguaje. Dante Liano, por ejemplo, afirma que:

Todo ***Mulata de tal*** es una explosión irrefrenable de juegos pirotécnicos con el idioma español, explosión tan rica que a veces se torna insoportable: el lector no puede llevar el paso de tanta materia que constantemente se desdobla en otra. Lo asombroso, y, repito, inquietante, es que para el narrador todo esto resulta muy natural.

Hasta el punto de asombrarse él mismo de la facilidad con que le brotan las deformaciones, mutaciones, reformulaciones de las palabras.[4]

Y más asombroso aún, diría yo, es el abierto reconocimiento en la misma novela de las posibilidades del lenguaje. En la novela Concepción Bojol, ese fascinante personaje que se define a sí misma como "Dramática", la erudita que se dirige con tanta propiedad a Catalina y a Yumí, nos dirá:

> *"Todos poseemos en la garganta el sonido embrujador, el que puede producir los encantamientos, y así como se le imposta la voz a un cantante, Iguales vestidos torcidos le coloca en su lugar al aprendiz de prodigios, aquellos sonidos llamados a romper las leyes naturales por el milagro, porque todo poder está en la palabra, en el sonido de la palabra" (101)*

Y más adelante escucharemos del cura: *"Por todo lo misterioso que hay encerrado en las palabras, no se debía hablar sino con miedo"*. El lenguaje, como vemos, es casi más importante que la trama, carnavalesca, laberíntica, completamente lúdica pero, sobre todo, extravagante. Extravagancia conceptual, dije al inicio de este trabajo. En ***Mulata de tal*** ya no solamente hay seres mágicos, deidades de la cosmogonía maya o personajes de la tradición popular de Guatemala, como el Cadejo y la Tatuana.

Hay también seres que podríamos calificar como descontextualizados de la imaginería nacional: osos, gigantes y enanos, por ejemplo; o seres inventados, como los salvajos, mitad hombres, mitad jabalíes, con quienes Yumi pasa a ser Jayumijajá y Catarina Zavala Jazabalajajá cuando se encuentran en un espacio en donde es mandatario agregar la onomatopeya de la risa a los apellidos, como riéndose de sí mismos.

Esta descontextualización de lo fantástico permite que no sorprenda la asociación que Arturo Arias hace de la novela de Asturias con ***Los viajes de Gulliver***, de Jonathan Swift, o con ***Alicia en el país de las maravillas***, de Lewis Carroll y que apunte a un posicionamiento diferente de otras obras asturianas que cabrían dentro de la categoría del "realismo mágico"[5]. En ***Mulata de tal***, Asturias va más allá.

Uno de los aspectos mejor logrados de la novela es la idea de inestabilidad. Asturias nos presenta un mundo que se transforma, que a menudo se nos presenta deformado y que se ve alterado a cada paso, desde los personajes que dibuja hasta el terreno de lo puramente espacial, unas veces haciendo uso de la fantasía y otras de la deformación. Esto se ve desde el primer momento, cuando Celestino pacta con Tazol que recibirá riquezas a cambio de su mujer, a quien luego descubre con la forma de pastorcita de barro de nacimiento y que luego se convierte en enana y pasa a ser la mascota de la mulata. Más adelante se convertirá en gigante y luchará con otros gigantes por la posesión de Celestino, que en ese momento habrá sido convertido en enano. Entre otros, también están los "salvajos" y, por supuesto, los demonios.

Pero el mejor ejemplo —y un ejemplo emblemático— tal vez sería Tierrapaulita, esa "universidad para los brujos" tras la que van Catarina Zavala y Yumí a hacerse brujos, un lugar descrito de la manera más carnavalesca y plástica posible:

> *"las calles torcidas. como costillares de piedra, torcidas las casas, torcida la plaza y la iglesia...¡ja!...¡ja!...con un campanario para acá y otro para allá, y la cúpula que ni acordeón..." (96) "Por la plaza de piso inclinado, casas torcidas, se perseguían perros cojos, otros con el esqueleto zig-zag, otros pandeados, y otros mancornados con perras bizcas. . ." "y de por allí por la iglesia, como esculpido por la tierra, salió el cura que pasó cerca de ellos, con una pierna más larga que otra, apoyándose en un bastón atirabuzonado, con un ojo fijo, saltón, y el otro medio muerto bajo el párpado caído" (97).*

Ante nosotros tenemos un mundo inestable y desfigurado en donde nada parece funcionar normalmente y en donde todo se transforma continuamente o, más bien, se deforma. De esta cuenta, hacia el final de la novela no sorprende que la Mulata ya no sea ese ser voluptuoso y andrógino de inmensos poderes, sino una *"tuerta, manca, desorejada, de boca leporina y coja"* , y no sorprende tampoco el irónico final de la novela, en donde encontramos al Padre Chimalpín que desde la cama de un hospital escucha un coro de niños cantando: *"¡Yo soy feliz, / yo nada, nada espero, / porqueeee el azul / del cielo, es ya mi casa!"* (300), cuando apenas unas páginas atrás el mundo inventado por Asturias en ***Mulata de tal*** daba la impresión de estar llegando a la destrucción total, una destrucción que parecía haber alcanzado aún hasta el mismo lenguaje: *"Mudez total. No sólo de lo que es comunicación, lengua, idioma, habla, canto, ruido...*

"El silencio, el silencio también callaba entre los cielos y la tierra" (298). Pero repito, para quien ha llegado a este punto en su lectura nada es una sorpresa dentro de una novela que es la invención de un mundo y de un lenguaje para nombrarlo, un mundo que paradójicamente Asturias irá desfigurando hasta los límites.

NOTAS

1 Algunas de las ideas de este texto ya fueron presentadas en mi ensayo "'El engaño de la mujer es siempre un misterio': construcciones y deconstrucciones de la sexualidad en *Mulata de tal*", en *Mulata de tal*. Edición crítica. Arturo Arias, coordinador. París: Archivos, 2000. 891-905.

2 Arturo Arias "Introducción del coordinador". *Mulata de tal*. Edición crítica. Arturo Arias, coordinador. París: Archivos, 2000. XXV.

3 Gerald Martin. "*Mulata de tal*: The Novel as Animated Cartoon". *Hispanic Review*, 41 (1973), 413.

4 Dante Liano, "El arquetipo de la narración folclórica en *Mulata de tal*". *Mulata de tal*. Edición crítica. Arturo Arias, coordinador. París: Archivos, 2000. 857.

5 Arturo Arias "Historia del texto". *Mulata de tal*. Edición crítica. Arturo Arias, coordinador. París: Archivos, 2000. 820.

"CUCULCÁN": SUS FUNCIONES COMO TEXTO SUPLEMENTARIO EN *LEYENDAS DE GUATEMALA*

Mónica Albizúrez Gil
Universidad de Tulane

Identifico al texto dramático ***"Cuculcán"*** como suplementario al volumen *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, en el sentido derridiano del término: lo adjunto, lo que dejado en el margen puede reemplazar agregando. Este carácter suplementario arranca de la propia genealogía del texto: ***Leyendas de Guatemala*** aparece originariamente sin el texto dramático ***"Cuculcán"***; no es sino hasta la edición de Losada en 1948 cuando el mismo es incluido como texto que cierra las Leyendas.[1] Quizás ese acto de adición y, consecuentemente, la previa autosostenibilidad de ***Leyendas de Guatemala*** como corpus textual, ha incidido en que la crítica haya privilegiado el estudio de lo que tradicionalmente se reconoce como las leyendas, esto es, el exordio, compuesto de dos textos introductorios –"Guatemala" y "Ahora que me acuerdo"–, y los textos narrativos subsiguientes, dejando por un lado el análisis de la pieza teatral posteriormente agregada. Aunado a este último factor, cabe señalar que, desde su índole dramática, ***"Cuculcán"*** forma parte de un teatro vanguardista latinoamericano que ha ocupado una situación de minoridad respecto del estudio y difusión de la poesía y la narrativa[2]. Mi propuesta es que la inserción tardía de un texto teatral en ***Leyendas de Guatemala*** fue consecuencia de una cuidadosa reflexión de Asturias dentro de un ciclo, valga la redundancia, de autorreflexión vanguardista, en atención a dos requerimientos fundamentales: completar la propuesta de hibridación, por cierto problemática, contenida en "Ahora que me acuerdo" y sintetizada en la transformación de Cuero de Oro en Quetzalcoatl en diálogo con los güegüechos , y con ella también articular una crítica sobre los paradigmas de representación de lo latinoamericano/guatemalteco ajustados frecuentemente a una dinámica

de jerarquías míticas, que se manejaban dentro del llamado "primitivismo antropológico", como una de las tendencias de la vanguardia latinoamericana. Como afirma Vicky Unruh:

"While vanguardist rethoric in manifestos may have reinforced long-standing myths of the New World, the vanguards' Americanist creative texts (...) seriously questioned the organicist conception of Latin America's cultural integrity. (***Latin American Vanguards*** 126).

Por otra parte, la segunda función que cumpliría "***Cuculcán***", a nivel formal, sería retomar la tradición ceremonial y ritual del teatro en Latinoamérica desde los albores de la Conquista como espacio conflictivo de dominación, resistencia y mestizaje cultural e ideológico[3], y también como posibilidad democratizadora en sociedades marcadas por el analfabetismo y, por lo tanto, privadas de un acceso a la cultura escrita. Es decir, Asturias se plantea, desde esa textualidad dramática, materializar y escenificar la persistente falta de cohesión social en un país como Guatemala, de complejas heterogeneidades históricas y étnicas que dificultan proyectos de gobernabilidad y de modernización nacionales.

Leyendas de Guatemala se inicia con lo que Arturo Arias ha identificado como una operación de legitimación actorial/autorial para tener acceso a la articulación de un discurso narrativo identitario guatemalteco híbrido, representado por las Leyendas. En el exordio titulado "Ahora que me acuerdo", Cuero de Oro, (personaje aparentemente ladino - originariamente maya) para conseguir que sus interlocutores ladinos, Don Chepe y la Nina Tina –los güegüechos– le cuenten las Leyendas (acto en donde él participará también), narra un trayecto retrospectivo en el tiempo por medio del cual sitúa un origen cosmogónico en un tiempo ahistórico y selvático –"Aquí fue donde todo empezó"– y un origen mítico que le pertenecen: él es Cuculcán/ Quetzalcaoaltl, el héroe épico de la tradición prehispánica. En la figura de Cuero de Oro/Cuculcán, este último patrón de las artes, Asturias, desde su ladinidad, fusiona su identidad de escritor para así *"justificar ideológicamente su empresa creadora"* (Arias 640). De ese pacto narrativo entre Cuero de Oro/Cuculcán (lo maya resucitado) y los gueguechos (lo ladino), nacen los relatos que componen las ***Leyendas de Guatemala***. De tal manera, que la presencia de la figura cuculcanesca responde a una necesidad de visibilización de lo maya que ha sido una constitución identitaria soterrada. Pero, visibilización y revalorización de lo maya desde lo mítico.

La reaparición de "***Cuculcán***" en el texto dramático que cierra el volumen de ***Leyendas de Guatemala*** está marcada también por una necesidad de representatibilidad. En este caso, Cuculcán, como héroe épico, busca desesperadamente afianzar su visibilidad frente a un poder supremo (Dios) y frente a una colectividad articulada y sometida al poder deítico y a la gesta épica, su pueblo. El propio lenguaje teatral es coherente con el planteamiento, pues precisamente la concurrencia de signos

verbales, kinésicos y escenográficos, refuerzan múltiples posibilidades para evidenciar la visibilidad. A efecto de llevar a cabo esa empresa autorepresentativa, Cuculán parte de la declaración comparativa "Soy como el Sol" que *"affirms the scope of his own power and displays a respect for power itself."* (Unruh, "Double Talk: Asturias's America in Cuculcan" 529) Asturias, en las notas sobre Cuculcán, precisa el significado del personaje: *"CUCULCAN es aquí un Poderoso del Cielo, equiparado con el Sol, por su poder y no porque tenga que ver el nombre de Cuculcán con el Sol."* (Asturias ***Leyendas de Guatemala,*** 188) Ese Poderoso del Cielo, enfrenta, a lo largo del texto, la intervención del guacamayo, personaje que en la tradición maya-quiche encarna el engaño mediante la palabra y "que al encontrarse con Cuculcán (...) trata de perderlo, de hacerle decir "yo soy el sol"(Asturias, ***Leyendas de Guatemala*** 188) y de esa forma alterar el orden simbólico sostenido por la distancia del símil "yo soy como el sol". Para el efecto, el guacamayo recurre a aseveraciones irónicas- miméticas y elusivas, a la constante onomatopeya "cuac, cuac, cuac" frente al discurso ceremonial y solemne de Cuculcán, para evidenciar la falsa e inútil existencia épica de Cuculcán y de su palacio de colores: *"Y de qué le sirve ser como el Sol, acuacuac, si en su palacio la existencia es engaño de los sentidos, como en el palacio del Sol; espejismo en el que todo es pasajero y nada cierto."* La opción de visibilidad y representación de Cuculcán a través de la inserción en el orden jerárquico mítico, es relativizada por Guacamayo.

Es decir, lo que se está planteando en ***"Cuculcán"*** es una lucha entre un mundo cerrado y unívoco, y por ello autoritario, que se sostiene sobre la reserva de un poder discursivo-conceptual de representación legitimado por lo mítico (a partir del enunciado "soy como el sol" se nombra, se define y clasifica lo real) y, por el otro, un mundo inestable, que desde la inserción en la historia (ya no en el mito) pone en cuestión la validez de representaciones monolíticas y fijas y predica la existencia de una realidad heterogénea que escapa al reduccionismo discursivo de Cuculcán y de sus súbditos. Por lo tanto, si en el "Ahora que me acuerdo", Cuculcán es lo mítico recuperado para empezar la empresa narrativa de visibilizacion de lo maya, en la obra teatral ***"Cuculcán"***, se plantea el paso de una dimensión mítica para irrumpir en la lógica de la historia, que supera las posibilidades de explicación y traducción de la realidad desde el discurso central de Cuculcán, un discurso caracterizado por una recurrencia a lo exclamativo y declarativo como tonalidades que expresan la certeza de un mundo fundado y renovado felizmente, revertido en sí mismo, sin índices de conflicto, o al menos de algún tipo de dialogismo.

Atreverse a plantear el mundo indígena como un mundo complejo, múltiple e inorgánico que, desde esas características, debe ser visibilizado e incorporado a una construcción identitaria guatemalteca será el asunto central de la obra y, en ese planteamiento, el rol primordial lo juega Guacamayo.

Si según Ubersfeld, el espacio teatral, *"representa (...) una simbolización de los espacios socio-culturales"* (110), Cuculcán ocupa una posicionalidad que connota una lejanía plagada de ostracismo: desde la altura de sus zancos, no dialoga, declara, alaba, se describe sin referencia ni miramientos a los otros: *"¡El pedernal rojo es la sagrada piedra de la tarde! ¡La Madre Ceiba es mi centro, escondido está en el Poniente, suyos son el zapote rojo y los bejucos rojos! ¡Los pavos rojos de cresta amarilla son mis pavos, el maíz rojo y tostado es mi maíz!"*. Frente a la elaboración de este discurso, que se realiza desde una arquitectura inmóvil y circular ya que, por voz de Guacamayo, sabemos a Cuculcán en el Palacio de los Tres Colores, "de forma circular", "en el que pasamos de la mañana a la tarde, de la tarde a la noche, de la noche a la mañana, por pasar el tiempo", Guacamayo construye otro discurso, otra arquitectura a base de desplazamientos y movimientos escénicos. Las acotaciones abundan en indicaciones respecto a la ocupación del espacio por parte de Guacamayo, *"who frequently steals the scene"* (Unruh, "Double Talk: Asturias's America in ***Cuculcán***" 3) Desplazándose con el movimiento constante de sus alas, arrastrándose en el escenario, saltando de un lado a otro, el Guacamayo despliega una especie de danza.

De tal forma que mientras Cuculcán en el palacio de los Tres Colores ocupa una arquitectura que erige en el espacio vacío (donde no había nada), Guacamayo con esa danza encarna una arquitectura contraria, en lugar de establecer o fundar, borra con sus trazos corporales lo inexistente. *"Movement through space leaves de trace of place that would have movement possible, architecturally inevitable. In other terms, dance is reverse arquitecture, taking down what was not there. This is its monumentality."* (Franko 210). Por lo tanto, la propuesta de Guacamayo es vaciar el espacio de toda amenaza edificante: erección de dioses, símbolos, presencias. Guacamayo persigue una purificación de la arqueología mítica y un radical purgamiento del autoritarismo. De esta forma, el movimiento corporal y verbal de Guacamayo *"changes place and above all changes places"*. (Franko 211). Es decir, Guacamayo practica la movilidad, movilidad social y cultural en contra de la paralización que predica Cuculcán.. En esa actuación, la de moverse confundiendo el orden cucalcanesco, Guacamayo improvisa, desecha programas, actúa como un mimo a quien *"rien ne lui est prescrit (...) et s'abandonne a la spontaneité"* (Derrida, *La Dissemination* 221). Guacamayo recurre a la parodia del discurso ceremonial jerárquico de Cuculcán, para desarmarlo, y en esa estrategia, pone en juego una dinámica de versatilidad y atrevimiento.

En ese sentido, la propuesta que Guacamayo dirige a los restantes personajes, "juguemos a las palabras" afianza la idea del cambio y reversibilidad de posiciones y de roles. Integrar al juego lingüístico –actitud típicamente vanguardista– a Cuculcán y los demás semidioses y personajes –la Abuela de los Remiendos, Chinchibirin y Yai– es quebrar la jerarquía discursiva y epistemológica que los inmoviliza:

CHINCHIBIRIN (con voz tajante). ¡**Lo que se ve se ve** y no es una ficción! Yo veo ocultarse el Sol, después de trazar el arco en el Palacio de los Tres Colores, no por donde aparece, **lo que se ve se ve**..."

GUACAMAYO. ¡**Juguemos con las palabras**! (subrayado es nuestro)

Mientras la voz intolerable de Chinchibirín predica una centralidad epistemológica excluyente de otras posibles formas de percepción y conocimiento, y con ello la inmutabilidad y la negación de otras realidades, la invitación de Guacamayo se orienta a la dimensión del cambio, a una relación posible con el presente-futuro y sus transformaciones a base de la desarticulación jubilosa de una realidad sancionada como única y hegemónica. Guacamayo estaría expandiendo el conocimiento y atreviéndose a explorar otras realidades; en ese orden de ideas, Guacamayo es equiparado a un mercado guatemalteco:

> *" Un mercado es como un Gran Guacamayo, todos hablan, todos ofrecen cosas de colores, todos engañan, el que vende escobas, el que vende canutos de humo, el que vende cal, el que vende jícaras, el que vende fruta, el que vende pescado, el que vende aves, el que vende gusanos, y entre ellos se mezclan los salteadores, los bebedores de chicha, y los vendedores ambulantes de cañas dulces con penacho de hojas, sopladores y petates de palma suave como la voz de los abuelos."*

Si Cuculcán es como el sol dentro del orden determinado por la premisa "*lo que se ve*", encarnando "*a trascendent plane, the plane of absolute realities.*" (Mercia Eliade 139), Guacamayo es como un mercado: lo natural e inmutable, lo mítico, contrastado con la economía cotidiana, con el tráfico de bienes consumibles en una sociedad de marcadas asimetrías de poder material y cultural. El mercado guatemalteco es, sin duda alguna, el locus privilegiado en donde se visibilizan las diferencias interétnicas, los conflictos lingüísticos, las apropiaciones desiguales de un patrimonio cultural "*como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos*" (García Canclini 182). El engaño, que se practica en las relaciones que se establecen dentro del mercado, es componente estructural de esa lucha materializada en la típica simulación y el típico regateo de precios que media la negociación entre vendedor, generalmente perteneciente a alguna etnia maya, y el comprador ladino, así también como en la exclusión lingüística, en la transposición de códigos culturales pertenecientes a distintos grupos étnicos. En el artículo "Lo Maya en los mercados guatemaltecos" de 1959, Asturias los identifica como "verdaderos museos vivos" (***América, Fábula de Fábulas y Otros Ensayos*** 257), expresión que significa seleccionar cada uno de ellos como sedes ceremoniales del patrimonio cultural[4]. Indudablemente, Asturias participó de la experiencia museográfica parisina, fundamental para la construcción de un

imaginario sobre las culturas "primitivas" y tal experiencia aparece subyacente en la definición que formula sobre el mercado guatemalteco: los calificativos asociados a la verdad y a la vitalidad indican otra alternativa composición cultural, distinta de aquella presentada por las selecciones y disposiciones determinadas por las políticas culturales europeas. De tal manera, el Guacamayo sería otra versión posible de la cultura precolombina guatemalteca que ha "sobrevolado" a una codificación europea. Revisitar el mercado, esto es, pasar entre los vendedores de cal, de frutas; rozar los petates y sopladores y mezclarse con los salteadores y bebedores de chicha en un día cualquiera, equivaldría a repensar y revivir un patrimonio cultural desde dentro, reproducirlo, apropiarse de él, desde la periferia, desde la vanguardia en Guatemala. Igualmente, significaría escapar a las culturas autoritarias de regímenes conservadores, como el de Manuel Estrada Cabrera o el de Ubico, que fijan esas sedes y esas ceremonias del patrimonio cultural, en pasados idealizados, en símbolos vacíos que pretenden canonizar y naturalizar la cultura. En artículos periodísticos de 1929, Asturias propone la mutabilidad de los símbolos patrios porque no contienen ninguna significación para la nacionalidad guatemalteca; sostiene, por ejemplo, del himno nacional, que "nosotros queremos cantar a la patria, para inventarnos algo que no sentimos" (***París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*** 389). Es decir, para estos regímenes, Cuculcán –desde una fabricación exótica– fácilmente podría ingresar en esa canonización cultural, no así Guacamayo, bajo cuyo plumaje se esconde la expresión revitalizadora de una cultura popular.

Entonces, en oposición a la cultura ritualizada autoritaria pregonada por las dictaduras y por la mayoría de gobiernos desde la independencia, Asturias intenta ver en el mercado-museo una clave para delinear posibles prácticas culturales populares que resignifiquen el pasado maya quiché para una identidad nacional, fuera de un exotismo idealizado. Se tataria de "desorientalizar" esas culturas, sacarlas del predicado *"their great moments were in the past."* (Said 35) para actualizarlas en un presente inmediato y cotidiano, cambiante y negociable. Bajar de los zancos a Cuculcán y desplegar, como Guacamayo, una danza provocadora de nuevas actuaciones.

Guacamayo representa, entonces, una realidad social guatemalteca descubierta como inorgánica, dividida, pero viva y, al estarlo, susceptible de cambios. No en vano el policromatismo que implica el vestuario de Guacamayo, como un auténtico mercado desbordado de variados colores (frutas, artesanías, verduras, huipiles...) enfrentado al monocromatismo de Cuculcán, en el aislamiento, en lo unívoco, en lo muerto.

No solamente el personaje de Guacamayo es índice de esa multiplicidad y dislocación social, sino también Yai, la doncella que se entregará una noche a Cuculcán y, al entregarse, firmará su sentencia de muerte. Para evitar este destino, Guacamayo intenta convencerla de

la relatividad del amor y de Cuculcán. En ese proceso de convencimiento, Yai ve transmutadas sus manos en dos espejos, donde ella es capaz de verse múltiple y dividida: *"Por ellas me voy de mí, escapo de mí, de lo que soy, de lo que pienso, de lo que siento, de lo que hago, para multiplicarme en vanas otras yo misma, que son iguales a mi y que no son sino una imagen de mi misma que no soy yo."* Esa percepción fragmentaria va mas allá: Yai se concibe a sí misma como una mueca: "¿Qué soy sino la mueca de la que ríe, de la que llora, de la que piensa?" De esta forma, la esencialidad simbólica queda desplazada por la incompletitud y la petrificación de la alegoría: *"in allegory the observer is confronted with the facies hippocratica of history as a petrified, primordial landscape"* (Benjamin 166). El rostro de Yai reducido a una mueca está, además, cercano a la muerte, pues yacer con Cuculcán significa desaparecer.

El rostro-mueca-cadáver de Yai refleja la indefensión frente a un mundo que se descubre material, histórico, absurdo y roto irremediablemente: *"La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia."* (Avelar 38). El movimiento escénico y la gestualidad de Yai vienen a ser residuos de ella misma que van cayendo en el escenario hasta pulverizarse en una risa mecánica y vacía: *"Corre de un lado a otro, ríe con las mandíbulas casi trabadas, y se sacude, víctima de un ataque nervioso, sin dejar de verse las manos, una y otra, riéndose, riéndose, riéndose."* En la cercanía con Guacamayo, Yai conoce el despojo de su mundo certero.

En forma similar, la luna se convierte en el objeto teatral que indica la fragmentación y la pérdida. La Abuela de los Remiendos, que ha actuado como una voz profética, equipara la palabra de Guacamayo a un eclipse *"porque la luna se despedazó en tu boca"*. La naturaleza es agredida por la acción de la palabra histórica: el paisaje (síntesis plena objeto natural-sujeto) es desfigurado. Cuando Yai debe yacer con Cuculcán, en un último esfuerzo restaurativo, pregunta: *"¿Aparecerá redonda, con su misma forma?"* Pero, en la escena final, cuando Chinchibirín, guerrero de Cuculcán ha sido herido en la batalla (la didascalia indica: derrotado) y llama a Yai sin obtener respuesta, entonces: *"se palpa, se busca, trata de abrirse las ropas que se rasga en la prisa de hacerlo pronto y de su pecho saca la Luna. Un círculo dorado que prende en la cortina negra. Cae. No se mueve más"*.

Es interesante que la didascalia opte por la reducción geométrica del objeto, esto es por la forma, y no por un nombre específico que comporte un contenido o significado también puntual y acabado, que podría ser el sol o la luna. Es decir, ese círculo dorado sobre el fondo negro del telón constituye un rastro o más bien un despojo de lo que fue la presencia del sol y de la luna, en su completitud, es decir, la naturaleza esencializada por los Dioses. Con el recuerdo de Cuculcán (su héroe) y

Yai (su amada) desaparecidos, y habiendo escuchado el *"cuac cuac cuac"* incesante de Guacamayo, Chinchibirín, derrotado y solo, antes de morir, ve en el círculo dorado, la ruina de una arquitectura que creyó segura y que a través de la obra se ha ido derrumbando. Pero, por otro lado, esa luna sometida a un proceso de abstracción se encuentra relacionada con la reformulación histórica de Guacamayo. Asturias tiene el cuidado, en el glosario que incorpora las **Leyendas**, de precisar que la derrota de Guacamayo en el ***Popol Vuh*** fue el haber afirmado *"yo soy el sol, yo soy la luz, yo soy la luna"*. En ***"Cuculcán"***, que podría constituir una respuesta histórica y moderna al ***Popol Vuh***, como relato mítico fundacional, Guacamayo ha rehuido de autoproclamarse el sol, la luz o la luna, ha salido del juego de los Dioses, del juego de las esencialidades y ha tratado de conducir a Cuculcán hacia la conflictividad límite del orden mítico autoritario, conseguir que viole la jerarquía de poderes afirmándose el sol, a fin de experimentar la derrota, presupuesto para abrir los ojos a la historia y presenciar la luna reducida a cadáver. El círculo, vaciado en su centro, es la caída del esplendorosamente arqueologizado mundo precolombino.

Lienhard sostiene que ***Leyendas de Guatemala*** de 1930 *"cumple la función de soñar un país: Guatemala. Un país que aparentemente no puede ser captado por una conciencia despierta."* (347). La configuración de Guacamayo parece ser un artificio que desde la problematización acusa a Cuculcán y a su universo de constituir "imágenes", "espejismos", "sueños", que no conducen a nada. Guacamayo pretende oponerse y oponer a los distintos personajes a ese universo, que implica un despertar al mismo. No en vano la escogencia de la materialidad dramática, que se distancia de fórmulas surrealistas favorables a la onírico e inconsciente. *"The surrealist principle of rejecting any connection between art and material world is inconsistent with the physical nature of theatrical representation"* (Innes 72). Mediante la puesta en escena, mediante ese "espesor de signos" que Barthes reconoce en el teatro, Asturias busca una inserción en lo histórico material. El verbo mágico de la leyenda en los linderos del sueño es sustituido por el cuerpo mostrado del teatro: *"buena parte del teatro reside en este mostrado-representado del cuerpo"* (Ubesfeld 142). Corporeizar-mostrar lo indígena responde a salir del ensueño, salida que, empero, no puede pasar por la corporeización del "indio guatemalteco"[5] actual: su exclusión de la escena social guatemalteca se traduce en una exclusión de la escena teatral.

Por lo tanto, cuando Asturias afirma ***"Cuculcán"*** como un texto de *"tema absolutamente indígena"* (*Conversaciones con Miguel Ángel Asturias* 80) dentro de las ***Leyendas de Guatemala*** *"que son muy talladas a lo occidental"* (*Conversaciones con Miguel Ángel Asturias* 80), no debe entenderse esa diferenciación a nivel formal (sobreabundancia de signos indígenas: personajes, espacio, tiempo, etc..) o a nivel de representación del sujeto indígena, sino más bien la intencionalidad de reformular al héroe épico Cuculcán que ha sido en el inicio del texto de

las **Leyendas** una validación para enfrentar la narrativa del mestizaje y de la transculturación desde una situación onírica, remota, inconsciente, permanente, y en esa reformulación alegorizar sus bases simbólicas, despojarlo de su inmutabilidad, burlarlo desde la risa vanguardista, relativizarlo y, entonces, plantearse un posible ingreso en la historicidad.

NOTAS

1 Asturias en el artículo "Las posibilidades de un teatro Americano", publicado el 18 de junio de 1932 se refiere al texto dramático en cuestión como un proyecto: ¡Vamos a jugar a Kukulkan!, que es como se titulan los tres telones mayas repetidos nueve veces, que estamos componiendo." (Asturias, *París 1924-1933* ***Periodismo y creación Literaria*** 478). Seis meses antes, el 1 de junio de 1932, al referirse al uso de las máscaras en un teatro americano, se refiere a Kukulkan, como una pieza de teatro "que ahora ya tengo escrita." (Asturias, *París 1924-1933* ***Periodismo y creación Literaria***, 465). Por lo tanto, podemos deducir que Cuculcán es un texto que se escribe en Paris, metrópoli de las vanguardias, pero su publicación se posterga hasta 1948, cuando Asturias ha residido once años en Guatemala, bajo la dictadura ubiquista y tres ejerciendo la diplomacia como consecuencia de la revolución de 1944. Ese lapso entre escritura y publicación pudo significar la inclusión de cambios, adiciones, sustituciones e, indudablemente, la voluntad de reformular la edición original de ***Leyendas de Guatemala***, desde una perspectiva personal e histórica, distinta a la ejercida en el Paris vanguardista de principios de los años treinta. Cuculcán, es, pues, un texto cuya escritura resume una heterogeneidad temporal.

2 Jorge Schwartz puntualiza que "la tendencia a identificar tradicionalmente a las vanguardias con la poesía –cuando no con manifiestos y revistas– significó durante mucho tiempo soslayar las experiencias decisivas en prosa que se llevaron a cabo en los años veinte y treinta." (10) Respecto del teatro, como en su momento la prosa, se ha prestado poca atención a las piezas teatrales escritas y llevadas a escena durante esos años, a las cuales, los escritores vanguardistas "assigned (...) a unique place on their agenda, seeking to express through theater what they could not demonstrate as effectively eslewhere." (Unruh, *Latin American Vanguards* 171). Es el caso de de autores como Huidobro, Mario and Oswald de Andrade, Roberto Arlt, Xavier Villaurrutia, Joaquin Pasos Coronel Urtrecho o Alejo Carpentier, por ejemplo. En cuanto a la obra específicamente asturiana, igualmente la producción teatral ha sido la menos estudiada. Ver ***Teatro de Miguel Ángel Asturias***. Ed. Lucrecia Méndez de Penedo. París: ALLCA, 2003.

3 Desde los inicios del proceso de conquista, las representaciones con fines ideológicos de evangelización se apropiaron de las formas rituales indígenas para hacer más eficaz el proceso de conversión-sometimiento. Estas representaciones constituían también un medio para salvar el problema lingüístico. Del otro lado, como en otras manifestaciones culturales y religiosas, estas puestas en escena sirvieron de espacio para conservar y/o hibridizar creencias indígenas. Ver Versenyi, Adam, ***El teatro en América Latina.***

4 Para Garcia Canclini "el museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino a un sistema ritualizado de acción social" (158)

5 Cuando utilizo la expresión "indio guatemalteco" me refiero a la forma racista que ha sido utilizada en Guatemala para identificar a cualquier sujeto perteneciente a alguna etnia indígena. Es decir, las condiciones sociales y económicas del país en los años veinte, treinta y cuarenta determinaban que este sujeto, "ese indio", careciera de voz, individual como colectivamente. De tal manera, que Asturias, escritor ladino de clase media, a pesar la intencionalidad de acercarse a ese sujeto histórico, no puede traspasar a nivel de representación, ese silencio étnico. Es decir, los personajes del texto son Cuculcán y Guacamayo, jamás Juan Coc o Pedro Xicoy, por ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel. ***Leyendas de Guatemala***. Lima: Editora Latinoamericana S.A.

—. *París 1924-1933:* ***Periodismo y creación literaria***. Ed. Amos Segala. Nanterre: ALLCA, 1988.

—. ***América, Fábula de Fábulas y Otros Ensayos***. Ed. Richard Callan. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.

—. Entrevista con Luis López Álvarez. ***Conversaciones con Miguel Ángel Asturias***. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1974.

Arias, Arturo. "Quetzalcoatl, la hibridación y la identidad indígena: Leyendas de Guatemala como laboratorio Étnico." ***Cuentos y Leyendas***. Ed. Mario Roberto Morales. Madrid; Nanterre: Galaxia Gutemberg, 2000. 625-640.

Avelar, Idelber. ***Alegorías de la Derrota: La Ficción Posdictatorial y el Trabajo del Duelo.*** Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Benjamin, Walter. ***The Origin of German Tragic Drama***. Trans.John Osborne. London: NLB, 1977.

Derrida, Jacques. ***La Dissemination***. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Garcia Canclini, Nestor. ***Culturas Hibridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad.*** México: Grijalbo, 1990.

Lienhard, Martin. "Nacionalismo, Modernismo y Primitivismo Tropical en las Leyendas de 1930 ". ***Cuentos y Leyendas***. Ed. Mario Roberto Morales. Madrid; Nanterre: Galaxia Gutemberg, 2000. 525-549

Said, Edward. ***Orientalism***. New York: Pantheon Books, 1978

Schwartz, Jorge. ***Las Vanguardias Latinoamericanas***. México: Fondo de Cultura Económica, 1991

Ubersfeld, Anne. ***Semiótica Teatral***. Madrid: Cátedra, 1989.

Unruh, Vicky. ***Latin American Vanguards***. Berkeley: University of California Press, 1994.

Unruh, Vicky. "Double Talk: Asturias's America in Cuculcan". *Hispania* 75(1992): 527-533.

Versenyi, Adam. ***El teatro en América Latina***. Trad.Carmen González Sánchez y Carlos Martin Ramirez. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1993.

APROXIMACIÓN A LA POESÍA RELIGIOSA DE ASTURIAS

Francisco Albizúrez Palma
Universidad Mesoamericana

Hasta hoy, el interés de los estudiosos y de las casas editoras se ha centrado predominantemente en los textos narrativos de Asturias. Este hecho ha incidido decisivamente en el escaso conocimiento de otros géneros cultivados por nuestro Premio Nobel, como el teatro y la poesía lírica. En el caso del género dramático, ciertamente la edición crítica del teatro de Asturias, coordinada por Lucrecia Méndez de Penedo, contribuirá sustancialmente a divulgar y revalorar este componente de la literatura asturiana.

En cuanto a la poesía, una edición crítica pondría de relieve la índole, las variantes y la calidad de aquélla. Desde luego, un primer escollo consiste en acceder al *corpus poeticum* de Asturias. Hasta hoy, grosso modo, ese corpus se divide en tres grupos. El primero, integrado por los textos previos al viaje a Europa. El segundo, que abarca los poemarios ordenados por el mismo Asturias: ***Sonetos*** (1936), ***Con el rehén en los dientes*** (1942), ***Anoche, 10 de marzo de 1543*** (1943), ***Sien de alondra*** (1948); ***Ejercicios poéticos en forma de soneto sobre temas de Horacio*** (1951), ***Alto es el Sur*** (1952), ***Bolívar*** (Canto al Libertador, 1955), ***Nombre custodio e imagen pasajera*** (1959), ***Clarivigilia primaveral*** (1965), ***Sonetos de Italia*** (1965) El tercer grupo aparece integrado por poemas que el autor publicó en periódicos y revistas de Guatemala y de otros países, y que no han sido recogidos en forma de libro.

Entremos en nuestro tema. En ***Sien de alondra*** aparecen cuatro poemas de temática religiosa, dos presentados uno a continuación de otro: "*Loas a Santa María del Rosario*" y "Jesús de Candelaria", agrupados por Asturias en el ciclo 1940-1942. El otro, un soneto llamado "Jesús, cielo del cielo", colocado por Asturias en el ciclo 1943-1948.

Ambos poemas pertenecen, pues, a los textos poéticos publicados por Miguel Ángel después de 1940 y antes de 1944, dato cronológico cuya importancia no escapa a los conocedores de la trayectoria vital de nuestro Premio Nobel. Y hay un poema no incluido en aquel libro. Se trata de un soneto publicado por Asturias en ***El Imparcial*** de Guatemala, el 31 de mayo de 1949, datado por el autor en Buenos Aires, el 20 de mayo de aquel mismo año. Se llama "Comulga y canta", y lo dedica Asturias a su hijo Miguel Ángel con motivo de la primera comunión de éste. Los dos poemas primeramente mencionados son extensos, y comentarlos rebasaría los límites de esta comunicación. Nos quedaremos con uno de ellos, el poema "Jesús de Candelaria", que dice así:

Sombra de corazón de la amargura
a tu rostro que aviva pulso cárdeno,
lirio inclinado bajo el viento, pesa
la cruz del viento.

Tu rodilla sin fuerza es como cera
que se derrite al sol, se ve en la túnica,
lirio inclinado bajo el viento, pesa
la cruz del viento.

Del entrecejo, hendido por los juncos
de la tribulación, hasta los pómulos
se afila tu nariz de asfixia, falta
a tu lengua el aire.

Y la sal en granitos de tus dientes
es más sed en tu boca que abre tímida
ayuda a tu alentar de nada, falta
a tu lengua el aire.

Nube de acabamiento da a tus ojos
frío de muerte que reduce a témpano
tu mirar, y no miras, te derramas
agua de llanto.

La tortura va desmayando dentro
de ti palomas negras y tus tímpanos
reventados no oyen, te derramas
agua de llanto.

Menguante de tu sien que medra y pugna
bajo el pelo lluvioso, con el pálpito
hundido, te busca y no te encuentra
en tus sentidos.

Flexible y anillada, tu palabra,
cintura en movimiento, como el cálamo
del cetro quedó rota y no te encuentra
en tus sentidos.

¡Gusano de escarlata el astro labio
de Dios y labio de los hombres! ¡Cáñamo
perfumado el que ahora suda gota
de moribundo!

El cáliz del vacío no se aparta
de tus fauces sedientas y el líquido
de tu sangre lo desborda, vino
de moribundo.

La cadena encendida de las dalias
te ciñe en la penumbra de los párpados
a la desolación de la primera
hora de espinas.

Y en la llaga morena de tu aliento,
el espacio quemado de la anémona,
deja sitio a tu cuerpo en la postrera
hora de espinas.

El latón fino de tu pie en el suelo,
alianza sin sandalia con lo mínimo,
abre el camino de la cruz que ahora
es salvavidas.

Y la raíz en lucha de tus manos
retuerce como garfios sus diez pálidos
dedos asidos al madero que ahora
es salvavidas.

Este poema nos parece entrañablemente ligado a la vida y la personalidad del autor, y muy representativo de la religiosidad popular de Guatemala, una fuente de asuntos de rica presencia en la literatura asturiana y casi no estudiada. Hasta ahora solamente conocemos un volumen que se refiera a este tema, analizado en ***El señor Presidente***. Se trata de la tesis doctoral presentada por Narciso Bruzzi Costas en la Universidad de Salamanca, trabajo consultado en 1965 en la biblioteca de aquella casa de estudios.

Decimos entrañablemente ligado, porque nuestro poeta nació y creció a pocos metros del templo que acoge a la bella y muy antigua imagen del Nazareno de Candelaria. Consta que, en su niñez, Miguel Ángel acudió

con frecuencia a este templo, y, por otra parte, desde la casa materna contempló repetidas veces el paso de la procesión de Jesús de Candelaria, la cual se realiza el Jueves Santo.

Este texto de Asturias –a nuestro juicio una joya poética en donde la destreza verbal del autor se vincula con la devoción religiosa– constituye una de las escasas muestras de poesía de temática religiosa en la literatura guatemalteca del siglo XX. Escasos autores se han ocupado de estos temas, lo cual refleja la laicidad, la indiferencia o el agnosticismo dominantes en nuestros literatos, lo cual no debe extrañar si recordamos que, a partir de la Reforma Liberal encabezada por Justo Rufino Barrios (1835-1885), se llevó a cabo un proyecto histórico que se enfrentó a unas formas de catolicismo conservadoras, ligadas a las elites económicas y volcadas hacia formas exterioristas. Este proyecto, revestido bajo el nombre "liberal", se propuso reducir las expresiones religiosas al interior de los templos, desprestigiar la relación entre religión y progreso, mostrar como carente de validez social a la religión católica, subrayar y validar lo comprobable y demostrable experimentalmente como única fuente de certeza. Se trata, como cualquier lector culto lo capta, de la influencia del Positivismo, forma de pensamiento que dominó a éste y a similares proyectos llevados a cabo en Latinoamérica. Asturias recibió una educación secundaria y universitaria alimentada por tales ideas, según cabe advertir en su tesis de graduación como abogado y notario.

En un contexto como el descrito, la mayoría abrumadora de intelectuales, artistas y escritores, dejaron de lado la experiencia religiosa, y adoptaron modalidades de pensamiento agnósticas, indiferentes o ateas. Posteriormente, los años de la Revolución de Octubre fortalecieron este fenómeno, a causa de la ceguera de la jerarquía eclesiástica para advertir las posibilidades que la coyuntura le brindaba, y por la torpeza de los gobiernos revolucionarios, que no supieron valorar la fuerza de la Iglesia Católica y tender puentes de diálogo con los estratos eclesiales.

Por otra parte, desde siempre la religiosidad católica predominante en Guatemala es sentimental, epidérmica, basada en una fe ligada a iconos, devocional y conmovedora. Y así es el sema profundo de este poema, lo cual, desde luego, no resta autenticidad a la fe asturiana ni disminuye validez estética al texto, la cual se fundamenta, desde un punto de vista formalista, en el empleo de unos recursos estratégicamente desplegados a lo largo de catorce estrofas, curiosamente, el mismo número de las estaciones del Viacrucis en su forma tradicional. A nuestro juicio, los recursos fundamentales cabe resumirlos, muy apretadamente por cierto, así:

a) La discreta rima asonante que aparece en la mayoría de estrofas vinculando dos de los versos, generalmente el uno y el tres, e incluso interrelacionando versos de una estrofa con la siguiente.
b) El encabalgamiento, presente en todas las estrofas, a veces enlazando los endecasílabos primero, segundo y la mitad del tercero, y siempre

vinculando la mitad del tercer endecasílabo con el pentasílabo.

c) La reiteración que se establece desde la coma del penúltimo verso y se prolonga en el pentasílabo final, con una variante léxica en las estrofas nueve, diez, once y doce.

d) Desde el punto de vista retórico, destacan las metáforas, algunas en aposición, muy a la manera barroca, las imágenes y la adjetivación.

Estos recursos, y otros que por ahora dejamos de lado, se ponen al servicio de una visión plástica del Cristo, que parece examinado en posición fija, no en movimiento, como va en el cortejo procesional. Pensamos que Asturias plasma, gracias a la evocación, las veces cuando acudió al templo de Candelaria y contempló la imagen del Nazareno, y la intuición creadora le indujo a examinarla de arriba a abajo, con muy especial detenimiento en el rostro, en las manos y en la cruz, presentada ésta, en dos ocasiones, como "salvavidas", es decir, como motivo de liberación y fuente de vida. No podía el autor referirse al torso, al vientre, a la cintura o a los muslos –como hubiera podido hacerlo, por ejemplo, con un *Ecce Homo*– por cuanto estaba frente a una imagen cubierta por una túnica.

Especialmente la visualización de la cruz, pero en verdad la del texto entero, nos inducen, atrevidamente si se quiere, a recordar que Asturias compuso este poema en años amargos, cuando, reinsertado en su país natal, exitoso como periodista en el ***Diario del Aire***, sufría, como demócrata, la humillación de sentirse obligado por las circunstancias a doblegarse ante el dictador Ubico. La carga de amargura, al ver a la patria en una situación análoga a la que caracterizó en ***El señor Presidente***, y saberse él mismo un servidor de la dictadura, operaron, a mi juicio, como profundas motivaciones espirituales que indujeron al autor a encontrar consuelo y esperanza en el Cristo representado en una imagen que lo acompañó desde su infancia, y a la cual ha de haber profesado devoción permanente, pues, según relata Gonzalo Asturias "Con parte de los fondos del Premio Lenin de la Paz, Miguel Ángel obsequió al Nazareno de la Iglesia de Candelaria un cordón de oro, que, hasta la fecha, lleva enrollado en el cuello y cintura"[1].

Queden estos apuntes como una invitación a explorar la presencia y la función de lo religioso en la obra de Asturias, ya no solamente en expresiones devotas, sino en algo más esencialmente cristiano: la concepción del hombre y la mujer como seres creados para la felicidad, revestidos de suprema dignidad, merecedores del mayor de los respetos.

NOTAS

1 Asturias, Gonzalo. ***Miguel Ángel Asturias, biografía breve***. Guatemala: Editorial Cultura: 1999.

SURREALISMO ETNOGRÁFICO Y RELATIVISMO CULTURAL EN EL DISCURSO VANGUARDISTA DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Byron Barahona
Stanford University

La obra de Miguel Ángel Asturias generalmente ha sido tipificada como surrealista o indigenista. Tal categorización tiene su fundamento en el análisis de la experiencia del viaje de Asturias a la metrópoli europea, el subsecuente estudio científico de las culturas precolombinas y el contacto con las vanguardias estéticas del París de los años 1920. Por ello, revisar la obra de Asturias 104 años después de su nacimiento exige reexaminar las implicaciones de la apropiación y refuncionalización que efectuara de los discursos científicos y vanguardistas. Proponemos aquí que la afiliación a un tipo de discursividad iconoclasta y a un gesto etnográfico; le permite a Asturias una exploración de las rupturas culturales locales dentro de un proyecto textual que reflexiona y redefine la representación del carácter heterogéneo de la nación.

El 23 de junio de 1924 Asturias viaja a Londres con el propósito de estudiar economía política, desplazamiento característico de intelectuales que buscan, en los discursos modernos europeos, las claves para "resolver los enigmas y las carencias" de la nación de origen.[1] Poco tiempo después, cautivado por París, atraído por el curso *Los mitos y los dioses de la América media* dictado por el profesor Georges Raynaud en *L'École des Hautes Études*,[2] y con un trabajo de corresponsal para el periódico guatemalteco ***El Imparcial***, Asturias decide mudarse a esa ciudad.[3] En París, mientras goza de una de las formas predilectas de *"los discursos emitidos sobre la modernidad en América Latina,"*[4] o sea el periodismo, desde ese lugar privilegiado, Asturias testimonia el apogeo de los movimientos vanguardistas y el florecimiento de la antropología francesa a raíz del cual se generaron vigorosos estudios sobre las culturas

africanas, oceánicas y amerindias. A la llegada de Asturias a la capital francesa, dominaba en los ámbitos artísticos no solamente el ánimo surrealista de colapsar el énfasis en la racionalidad cartesiana con la finalidad de abrir un nuevo espacio a todos los procesos mentales (tales como el inconsciente, la imaginación, el discurso oral, los sueños, la fantasía y la superstición), sino también un interés particular por otras culturas, el cual se originó en un contexto de la posguerra (1914-1918) y de la crítica spenglereana que cuestionaban las raíces de la civilización occidental. Eventos claves son la publicación de ***Le manifeste surréaliste*** por André Breton y el lanzamiento de la revista ***La révolution surréaliste*** en diciembre de 1924 así como también la fundación del *Institut d'Ethnologie* en la Sorbona en 1925, lo cual permite, por ejemplo, la formación de futuros etnógrafos como Marcel Griaule y Michel Leiris, quienes años más tarde llevarían a cabo la famosa expedición al continente africano *De Dakar à Djibouti* (1931-1933) que cruza el territorio sub-Sahara desde el Atlántico hasta el mar Rojo.

Para entender esta simultaneidad de fenómenos, uno académico y el otro estético, debemos establecer que en Francia, de acuerdo con James Clifford, las ciencias humanas, como comúnmente se conoce a las ciencias sociales, no habían perdido contacto con el mundo de la literatura y el arte, especialmente en los años 1920 y 1930 en los que la etnografía, específicamente, y el surrealismo se habían desarrollado muy cercanamente.[5] El término etnografía, como lo emplea Clifford, viene a significar una predisposición cultural general que «corta» la antropología moderna y lo que esta ciencia comparte con el arte y la escritura del siglo XX. Por consiguiente, el concepto es utilizado de un modo muy distinto a la técnica de investigación empírica de una ciencia humana que permite realizar estudios descriptivos de sociedades particulares y que, generalmente, se conoce en Francia como etnología.[6]

En este sentido, el desarrollo de la etnografía en los años 1920, hizo posible que los contextos cosmopolitas experimentaran cierta fascinación por las sociedades «primitivas», término que en la actualidad obviamente se suma a una serie de categorizaciones insatisfactorias («salvajes," «tribales,» «tradicionales,» o incluso "preletradas,» «prehistóricas," etc.) acuñadas desde la aparición de la antropología durante el colonialismo. En todo caso, dicho desarrollo incrementaba, pese a cierta perspectiva frívola ejemplificada en la famosa *Revue Nègre* inaugurada en 1925,[7] la disponibilidad de los recursos estéticos, cosmológicos y científicos. De ahí que, según Clifford, *"ver la cultura y sus normas –la belleza, la verdad y la realidad- como órdenes, arreglos artificiales susceptibles al análisis y la comparación aislada con otras disposiciones es crucial para una actitud etnográfica."*[8] Es consecuente, entonces, pensar que todo esto se dio, como nos informa Clifford, a través de una «*experiencia irónica de la cultura*» que hace posible encontrar para cada costumbre o verdad una "alternativa exótica, una posible yuxtaposición o incongruencia.» Añade Clifford, «*por debajo (psicológicamente) y más allá*

(geográficamente) de la realidad ordinaria existía otra realidad. El surrealismo compartía esta situación irónica con la etnografía relativista.»[9]

Esta reevaluación del papel de las vanguardias y la etnografía es importante porque reúne dos fenómenos que se han tratado separadamente pero que manifiestan una experiencia común propulsora del relativismo cultural. Si el surrealista tendía a hacer de lo familiar algo extraño, el etnógrafo intenta hacer lo extraño comprensible. Si bien lo anterior es sustentable principalmente en las artes plásticas, las obras ***Le Paysan de Paris*** de Louis Aragon y el extraordinario elogio a la locura de Breton, ***Nadja,*** son novelas de tal rareza y fragmentación, posibilitadas por la escritura automática y onírica, que dicen más sobre las andanzas de sus narradores y un gesto etnográfico que les permite tratar la ciudad como una fuente de lo inesperado y lo significativo. De igual modo, en la *révolution surréaliste* es común encontrar editoriales desafiantes e iconoclastas de la sociedad y valores europeos[10], mientras que *Documents,* revista disidente del surrealismo fundada por Georges Bataille, servía como órgano de difusión y discusión etnológicas en la cual contribuían etnógrafos como Leiris, Griaule, Schaeffner y Rivière.[11] El surrealismo etnográfico consiste ulteriormente en una postura intelectual con respecto al uso de la información etnográfica y a principios de clasificación y orden radicalmente diferentes.

En virtud de este contexto cultural, es lógico preguntarnos cuáles son las implicaciones de tales dispositivos estéticos, cosmológicos y científicos en la obra de Asturias. Para empezar, una mirada breve a la sección de ciencias religiosas del anuario de la *École des Hautes Études*, en donde los resúmenes de cursos se registran, revelan una riqueza extraordinaria del aprendizaje y análisis disponible a unos pocos estudiantes. Entre 1925 y1929, años en que se registra la participación de Asturias en los cursos como alumno oyente u oficialmente inscrito, Georges Raynaud, primer americanista titulado, se concentra en una multiplicidad de aspectos de las culturas indígenas que aquí únicamente resumiremos. Entre ellos, figuran el estudio de los códices, textos clásicos (***Chilam Balam, Popol Vuh, Anales de Xahil)***, lenguas, arquitectura, arte, las investigaciones de otros americanistas como Daniel Brinton, M. Goodman y cronistas como Diego de Landa, Sahagún, Torquemada, Durán, Fuentes y Guzmán hasta informes de los hallazgos arqueológicos realizados por Sylvanus Morley.[12]

La primera respuesta de Asturias a estos estudios es de corte antropológico literario. Al pasar a formar parte, junto con González de Mendoza, del equipo de traducción del ***Popol Vuh*** y de ***Los Anales de Xahil*** (del francés al español), Asturias llega a la cultura maya desde la antropología, pero otorgándole especial importancia a la producción literaria, más precisamente a la narración oral de la historia de la creación y la representación simbólica de la filosofía maya. Se establece así una conexión directa entre las dos disciplinas gracias a la traducción, labor

que Raynaud consideraba el medio más preciso para adquirir un conocimiento auténtico de las culturas mesoamericanas, desprovisto, idealmente, de manipulaciones interpretativas de carácter eurocentrista.[13]

La segunda respuesta de Asturias al estudio de las culturas mesoamericanas es menos ortodoxa. Entre 1925 y 1929, Asturias va formando textos narrativos, ***Leyendas de Guatemala***, según de las técnicas formales surrealistas (por ejemplo: polaridad, ambigüedad, duplicación, dialéctica,"lo uno en lo otro," etc.)[14] que evidencian una reflexión cultural e identitaria singular, precisamente porque el autor decide transformar las bien documentadas "alternativas exóticas" en una materia estéticamente maleable con el propósito de generar una nueva manera de pensar, definir, y representar el mosaico cultural de la nación.[15]

Sin pretender proveer una explicación exhaustiva del texto, cuya estructura revela un proyecto macro-textual compuesto de un exordio (dos textos introductorios) y de cinco leyendas,[16] nos gustaría señalar los elementos sugerentes de esta reflexión de la cultura. En *Guatemala*, primer texto introductorio, el autor informa que la capital, símbolo del orden colonial: *"Es una ciudad formada de ciudades enterradas, superpuestas, como los pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad. ¡Libro de estampas viejas, empastado en piedra con páginas de oro de Indias, de pergaminos españoles de papel republicano!»*[17] Asturias alude a esta ciudad superpuesta sobre otras como metáfora, como un "palimpsesto cultural" como lo llama Prieto,[18] de la imposición cultural hispánica sobre la indígena, esta última legible aún por debajo de los muros y pergaminos coloniales. Así, persiste en la imagen aludida con el objetivo de demostrar cómo las ciudades o culturas soterradas se infiltran fantasmagóricamente en la superpuesta: *«Existe la creencia de que los árboles respiran el aliento de las personas que habitan las ciudades enterradas.»*[19] Consciente de los condicionantes históricos y de las infiltraciones mutuas entre las culturas coexistentes en espacios transculturados, Asturias se propone establecer simbólicamente la presencia del referente maya: *«Dentro de esta ciudad de altos se conservan intactas las ciudades antiguas,»*[20] o sea Tikal, Copán, Quiriguá, Palenque y Chichén Itzá. Tal representación es posteriormente robustecida por metáforas e imágenes que connotan resistencia y emergencia del sujeto indígena en un estado de exaltación etno-poético que entreteje la memoria histórica -mediante el Cuco de los Sueños- al rendirle tributo a la riqueza milenaria que emerge bajo y a pesar de la estampa colonial. De este modo, y en un subsiguiente colage de invocaciones extraídas del ***Popol Vuh***, en el segundo texto *Ahora que me acuerdo*, la voz narradora señala que antes de la creación de la nación guatemalteca moderna el imaginario simbólico estaba configurado por dichos elementos culturales, reafirmando entonces la singularidad de la cultura y la germinación perpetua de la etnicidad maya. Según lo anterior, en ***Leyendas de Guatemala*** siempre se registrará un doble movimiento entre la restitución del valor cultural Maya en alternancia con una crítica de la

hegemonía cultural hispánica poniendo de relieve sus contradicciones e incongruencias más profundas mediante la articulación de un discurso transgresor también tributario del surrealismo etnográfico.

Con la estructuración de su mundo narrativo con base al texto nativo, como lo sugiere Brotherston,[21] Asturias produce, particularmente en obras posteriores, una serie de desafíos de comunicabilidad más complejos, en especial el desafío de comunicar la otredad en un esfuerzo conciente de expandir el perímetro de referencialidad cultural al insertar en su obra elementos no reconocibles ni racionalizables basándose en las categorías europeas. En este sentido, la apropiación del discurso vanguardista y el posicionamiento intelectual etnográfico evoluciona y fragua en una extraordinaria maquinación de intertextualidades, dado que a Asturias ya no le basta realizar operativos representacionales según cierta identificación y afiliación con el imaginario maya, sino más bien en base a la rearticulación de la tradición intelectual de sus textos antiguos. ***Hombres de maíz***, es el ejemplo paradigmático del intertexto, ya que el autor construye la realidad de sus personajes principales según los principios del ***Popol Vuh*** y dramatiza preocupaciones modernas en función del encuentro de dos sistemas y órdenes radicalmente disímiles.

En conclusión, ***Leyendas de Guatemala***, primer resultado de la refuncionalización de los discursos vanguardistas y de la etnografía relativista, evidencia un retorno simbólico de la metrópoli europea a la tierra natal que viene a constituir un reclamo de la arqueología del lugar de origen,[22] o bien del pasado de la nación. Calificado como texto seminal, ***Leyendas de Guatemala*** es un antecedente literario valioso en el que Asturias somete la cultura y el orden establecidos al análisis y la comparación con otras disposiciones culturales relegadas a la subalternidad, maniobra que le permite relativizar la hegemonía cultural hispánico-católica y autenticar los tropos y la etnicidad precolombinos. Con ello, Asturias genera una reflexión profunda sobre la constitución de los contextos heterogéneos, anticipándose, de este modo, a los discursos posmodernos y poscoloniales que teorizan sobre los espacios *"híbridos multiidentitarios y plurales en que se traslapan y disuelven las diferencias."*[23] Trátase de téoricos como Edward Said, Homi Bhabha, Néstor García Canclini, Gayatry Chakdravorty Spivak, Cornejo Polar o Mary Louise Pratt, quienes tienen como punto de partida, según Arturo Arias, *"ese mismo elemento que Asturias ya había descubierto por la vía creadora e intuido desde 1930.»*[24] En efecto, la obra de Asturias proporciona una noción extraordinaria del modo en que se dan las transacciones interculturales, las *"relaciones asimétricas de dominación y subordinación,"*[25] así como también del sujeto que se forma como resultado de la intersección de muchas *"identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas,"*[26] convirtiéndose así en un riquísimo referente para toda reflexión de la constitución identitaria de la nación guatemalteca.

NOTAS

1 Según Julio Ramos, el viaje a Francia o Inglaterra era uno de los rituales básicos de la educación de los grupos dirigentes latinoamericanos posteriores a la independencia. Más tarde el relato de viajes se convierte en una de las formas predilectas de los discursos sobre la modernidad en América Latina. El viaje de la periferia al centro produce, como señala Julio Ramos, «intelectuales [...] que buscan, en los discursos modernos de la biblioteca europea, las claves para resolver los 'enigmas,' las 'carencias' de la identidad propia. Julio Ramos, ***Desencuentros de la modernidad en América Latina, Literatura y política en el siglo XIX*** (México: Fondo de Cultura Económica, 1989) 145.

2 Esto es lo que Asturias dice de esa experiencia: «Y cuando ese día de 1924 llegué a París inmediatamente me agarró esta ciudad. Fui a la Sorbonne y encontré que se anunciaba el curso *Los mitos y los dioses de la América media* del profesor Georges Raynaud." Rita Guibert, *Seven Voices,* entrevista citada en *1899/1999* ***Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias*** (París: ALLCA-UNESCO, 1999) 150.

3 Según Rama, a principios del siglo XX, después de haber transcurrido un período de "autonomización" de la letra en relación al poder en el siglo XIX, el periodismo solía ser una alternativa y en general la práctica de supervivencia para el intelectual latinoamericano Angel Rama, ***La ciudad Letrada*** (Hanover: Ediciones del norte, 1984) 78.

4 Ramos, ***Desencuentros de la modernidad,*** 145.

5 Posteriormente, Clifford establece el momento de demarcación entre la etnografía y el arte, el cual *grosso modo* atribuye a la consolidación de la antropología como ciencia y la creación de instituciones como el *Institut d'Ethnologie* y *el Musée de l'homme.* Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999) 118.

6 En Inglaterra se conoce como Antropología social y en Estados Unidos como Antropología cultural Clifford, *The Predicament*, 121. En la Francia de entre las dos guerras Louis Marin, Marcel Mauss y Marcel Griaule emplean el término etnografía en el sentido general de etnología. *Encyclopaedia Universalis*, 992.

7 En esta línea de interés por otras culturas y desde una perspectiva frívola que se interesa por lo exótico, en 1925 también se inaugura la famosa *Revue Nègre* en el *Théâtre des Champs Élysées:* «Spirituals and *le jazz* sweep the avant-garde bourgeoisie, which haunts Negro bars, sways to new rhythms in search of something primitive, *sauvage*... and completely modern. Stylish Paris is transported by the pulsing strum of banjos and by the sensuous Josephine Baker.» Asimismo, se reorganiza el museo *Trocadéro* que más tarde dará origen al *Musée de l'homme* o museo de antropología. Clifford, *The Predicament,* 122.

8 James Clifford, *The Predicament*, 119.

9 Clifford, *The Predicament*, 121.

10 Por ejemplo, es común encontrar notas editoriales que apelan a la destrucción de los museos y bibliotecas, el cierre de universidades e instituciones de salud mental en defensa de la locura como también cartas dirigidas al Papa anunciándole el fin de la era cristiana, al Dalai Lama en busca de guía moral y, por supuesto, a los poderes coloniales pidiéndoles el fin del colonialismo. *La révolution Surréaliste.* 1-12 (1924-1929). New York: Arno Press, A publishing and library service of the New York Times.

11 Con una duración muy corta (1929-1930), James Clifford, "Negrophilia» En *A New History of French Literature*. ed. Denis Hollier (Cambridge: Harvard University Press, 1994) 904.

12 Bajo el auspicio de la fundación Carnegie y el Museo Peabody de la universidad de Harvard. École Pratique de Hautes-Études, Section de Sciences Religieuses, *Annuaires 1924-1929*.

13 De igual modo, Asturias y González de Mendoza en la traducción del ***Popol Vuh*** del frances al español, enfatizan la necesidad de un método científico preciso en la traducción de los textos prehispánicos para rectificar errores anteriores, facilitar su consulta y especialmente "el estudio de este documento importantísimo a quienes se dedican a tales investigaciones." *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala Antigua,* Trans. of Georges Raynaud' French edition, Miguel Ángel Asturias y J.M. González de Mendoza (París: Editorial París-América, 1927) vii.

14 René Prieto provee una explicación extraordinaria de las técnicas vanguardistas empleadas por Asturias en ***Leyendas de Guatemala***. Véase: René Prieto, *La figuración del surrealismo*, en Miguel Angel Asturias, ***Leyendas de Guatemala*** en *Cuentos y leyendas*, edición crítica coordinada por Mario Roberto Morales (Madrid: Colección Archivos, 2000) 614.

Mary Ann Caws explica estas técnicas de la siguiente manera:

«Polarity: two elements opposite to each other without any implication of their unity in the present or the future if they are left to themselves. [...] Ambiguity: the meeting of the opposite terms with the possible intent of transforming sets of static polar contraries into potentially powerful juxtapositions, intellectually uncomfortable to contemplate, shocking to the normal perception in their intense irrationality. [...]

Doubling: it appears to be linked to ambiguity [Por ejemplo]: a dream of a woman simultaneously combing her hair and jumping rope as a little girl. This, for the surrealist is an example of the marvelous because of this impossible ambiguity. The point sublime is the place at once abstract and precise, where all the contraries are identified, that is, a metaphoric double of surrealist poetry in its most subtle, difficult, illogical state." [Un ejemplo de esta técnica en Asturias es la imagen de Mulata en la novela ***Mulata de Tal,*** quien al final se convierte en madre e hija de sí misma]

Dialectic: the resolution of two opposing elements into a third, which then becomes the first element of another group, so that the mobility is constant, is the infinitely complex and serious play of polarities and resolution, as familiar to surrealist thought as to Marxist thought.» Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Éluard and Desnos* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970) p. 15-16.

15 Es oportuno acá mencionar que la lectura paralela de los artículos periodísticos (1924-1933) y las ***Leyendas de Guatemala*** resalta las disimilitudes discursivas, ideológicas y de propósitos, ya que la obra periodística nos revela a un sujeto intelectual en formación con sus múltiples contradicciones y ambigüedades que emite desde un lugar privilegiado del discurso -París- un proyecto modernizador y desarrollista para la nación mediante el cual pretende autolegitimarse un lugar moral y autorial dentro del espacio nacional. Miguel Angel Asturias, ***Paris 1924-1933. Periodismo,*** edición crítica coordinada por Amos Segala, ALLCA XX 1 (Madrid: Archivos, 1997).

16 Los arquetipos (dos pertenecientes a la tradición popular indígena y tres a la hispánica) son transformados según las intenciones autoriales. Asturias añade dos leyendas más a la edición de1948. Ambas inspiradas por la tradición maya.

Miguel Angel Asturias, ***Leyendas de Guatemala*** en ***Cuentos y leyendas***, edición crítica coordinada por Mario Roberto Morales (Madrid: Colección Archivos, 2000).

17 Asturias, ***Leyendas de Guatemala*** en *Cuentos y Leyendas*, 10.

18 René Prieto, ***Miguel Angel Asturias's Archaeology of return*** (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1993).

19 Asturias, ***Leyendas de Guatemala*** en ***Cuentos y Leyendas***, 9

20 Asturias, ***Leyendas de Guatemala*** en ***Cuentos y Leyendas***, 10.

21 Gordon Brotherston, ***Book of the fourth world: reading the Native Americas through their literature*** (Cambridge University Press, 1992) 345.

22 "Arqueología del lugar de origen" es un calificativo utilizado por Gordon Brotherston en referencia a los autores latinoamericanos que utilizan los textos indígenas en sus proyectos escriturarios. Gordon Brotherston, *The American Genesis: Indigenous Texts and Their Resonance* lectures (Stanford University, 29 de Abril, 2003).

23 Si bien Homi K. Bhabha prefiere llamar espacios liminales a esta noción del espacio híbrido multiidentitario y plural en que se traslapan y disuelven las diferencias, ulteriormente las preguntas, aunque no totalmente las realidades, son similares. Es decir, ¿Cómo son negociadas las experiencias intersubjeticas y colectivas de la nación, intereses comunitarios o valores culturales? « o ¿Cómo se forman los sujetos 'entre,' o en exceso de, la suma de las 'partes' de la diferencia (usualmente entonadas como raza, clase, género, etc.)? Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London-New York: Routledge, 1994) 2.

24 Arturo Arias, «Enterrando el mito del primitivismo, redescubriendo a un autor eminentemente contemporáneo» en *1899/1999 Vida, obra y herencia,* 42.

25 La zona de contacto, según el concepto de transculturación de Mary Louise Pratt es en donde "culturas dispares se encuentran, chocan, se interrelacionan, a menudo en relaciones asimétricas de dominación y subordinación, como el colonialismo, la esclavitud, o las condiciones posteriores a ellos tal y como se viven a través del mundo en la actualidad." Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (New York: Routledge, 1995) 4.

26 Antonio Cornejo Polar, ***Escribir en aire*** (Lima: Editorial Horizonte, 1994) 18.

ASTURIAS Y SU OBRA ESCRITA O PUBLICADA DURANTE SU ESTANCIA EN ARGENTINA

Jorge Carro L.
Universidad Rafael Landívar

El azar –si es que existe– permitió que siendo yo muy joven, conociera a Miguel Ángel Asturias, precisamente la tarde en que la Editorial Losada, presentaba en Buenos Aires, la primera edición de ***Hombres de maíz.*** El futuro Premio Nobel de Literatura tenía 50 años y yo casi 16.

Después, tuve la suerte de encontrarme con él, aunque en los primeros tiempos era más que nada por pura curiosidad, tanto en las tertulias que Oliverio Girondo realizaba en su bellísima casa de la calle Suipacha 1444, así como también en dos tradicionales cafés porteños, el Richmond o el Jockey Club (ya desaparecido) que estaba en la esquina de las calles Florida y Viamonte, a 200 metros de la Facultad de Filosofía y Letras –donde yo hacía que estudiaba–; a 120 metros de las oficinas de la revista Sur; a 80 metros del café Florida, otro tradicional café que ahora se llama Baldomero y que está en los bajos del Centro Cultural Borges; y a 30 metros, calle por medio, de la librería Galatea, donde Asturias solía comprar sus libros de la NRF o de Gallimard, recién llegados de Francia. Por suerte, también pude visitarlo en algunas ocasiones en Shangri-lá, su casa quinta en el Tigre y en su residencia en París.

Las lecturas, análisis e investigaciones que he realizado sobre algunas obras de Miguel Ángel Asturias, se han efectuado en diversas etapas de mi vida, con objetivos y metodologías diferentes. En esta ocasión, se trata de un breve estudio que intenta fijar las bases para que en un tiempo próximo, se pueda realizar un estudio comparado de su relación con los escritores rioplatenses cuyas obras ya fueron publicadas en la Colección Archivos.

Con el fin de no llamarnos a engaños y de facilitar la lectura e interpretación de estas bases críticas, advierto lo siguiente:

1) El *corpus* está constituido por las obras publicadas por la Colección Archivos, al que le incorporo un análisis situacional-literario de cada uno de los años en que Miguel Ángel Asturias residió en Argentina, en los que se detalla, escuetamente, las obras de otros autores rioplatenses importantes para la Literatura Iberoamericana como Enrique Amorín, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Manuel Mujica Lainez, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato, entre otros.
2) Dar muchos aspectos desconocidos de la relación de Asturias con los escritores rioplatenses y de los que hago relación, doy fe de ellos, pues soy para bien o para mal, testigo de primera mano. A veces haber nacido antes, es una suerte...
3) También utilizo para el intento de construir estas bases, mi vinculación con dos de los más importantes grupos literarios porteños, durante los años en que el premio Nobel guatemalteco residió en Buenos Aires: los que se reunían en torno a las revistas ***Poesía Buenos Aires*** y ***A partir de cero***; amén de ***Contemporánea*** (en su segunda época) y ***Correspondencia.***
4) El presente trabajo se compone de encuentros y desencuentros en el tiempo, en el que mi memoria puede y de seguro lo tiene, un grado de error de, por lo menos, un diez por ciento. Debo aclarar, error no mala intención.

Por tanto, serán otros u otras, las que buscarán respuestas a las preguntas que vengo formulándome desde el día en que terminé de leer por primera vez, y de esto hace más de tres largas décadas, ***Guatemala: las líneas de su mano***, de Luis Cardoza y Aragón.

¿Cuál hubiera sido el destino de la obra de Miguel Ángel Asturias, si el azar en lugar de llevarlo a la Argentina, lo hubiese llevado a México como a Cardoza y Aragón? Recordemos que la primera edición de ***El Señor Presidente*** pasó sin pena ni gloria en México, cosa que no ocurrió en Buenos Aires, en donde rápidamente se convirtió en lo que llaman los expertos del mercadeo editorial: un libro de éxito.

Y ya que mencioné a Cardoza y Aragón, voy más allá reformulando la anterior pregunta: ¿Cuál hubiera sido el destino de la obra del autor de ***El río,*** si el azar en lugar de llevarlo a México, lo hubiese llevado a la Argentina?

De igual manera que serán otros los que indaguen en los bibliógrafos de los autores contemporáneos a Asturias (editados por la **Colección Archivos**), el o los por qué, no gozó de la amistad y el aprecio de escritores como Borges. Para comenzar este aspecto incomunicacional, es bueno investigar en ***Borges, esplendor y derrota***, la excelente bibliografía escrita por María Esther Vázquez, en donde encontramos:

> *"A Neruda, a quien había conocido bastante antes y cuyo sentido del humor compartía, lo consideró siempre "un excelente poeta y una mala persona". Le molestaba la ambigua actitud de Neruda frente a algunos problemas políticos concretos, como el peronismo. Sin embargo, cuando Miguel Ángel Asturias recibió el Premio Nobel, antes que Neruda, Borges señaló que el poeta chileno tenía muchos más méritos que el guatemalteco. Nunca supe* –señala Vázquez- *si esta declaración estaba dictada por su interés hacia Neruda o por la fuerte antipatía que le inspiraba Asturias, a quien calificaba de excesivamente estrepitoso."*[1]

El futuro investigador podrá aclarar cuánto de verdad hay o no, en este otro fragmento tomado de la bibliografía de Borges [2]:

> *"El Congreso por la Libertad de la Cultura, que tuvo lugar en Berlín, sirvió para varias cosas. Ante todo reforzó la antipatía natural que Borges sentía por la gente de izquierda. (...) De los alemanes, uno que hacía derroche de simpatía era Günter Grass. (...) Entre los americanos, Joao Guimaraes Rosa conquistó a todos por su encantadora cortesía y por su excelente literatura. (...) Miguel Ángel Asturias, Germán Arciniegas, Augusto Roa Bastos, Ciro Alegría, Norberto Silvetti Paz y algunos escritores peruanos y ecuatorianos completaban el equipo americano, separado, como la misma Berlín, por un muro no de material sino de silencios. La vez que Borges tuvo que compartir un ascensor con Asturias no cambiaron una sola palabra."*[3]

Doy fe, que durante su estancia en Argentina, no en pocas ocasiones escuché significativos desprecios al autor de ***Hombres de maíz***. En una ocasión escuché a Manuel Mujica Lainez, llamarlo con sorna, *"SM. Ilustrísimo Embajador... del mal gusto."*

De los catorce autores rioplatenses publicados por la Colección Archivos, sólo mantuvo amistad con el oriental Enrique Amorín, que fue en Montevideo, junto a Toño Salazar, testigo de su matrimonio con Blanca Mora y Araujo, a quien conociera en una de las fenomenales tertulias que realizaban Oliverio Girondo y Norah Lange, su esposa, en su casa de la calle Suipacha.

Extraño es que, tanto Amorín como Girondo, eran amigos de Borges que despreciaba a Asturias; pero nada extraño era para las "fieras del mundillo literatoso" identificar esta amistad de Asturias con el hecho de que tanto el oriental como el porteño, eran acaudalados estancieros y que el autor de ***La carreta***, acababa de afiliarse (estamos en 1950) al Partido Comunista. Una "boutade", una "cachada", como la calificó Girondo.

Debemos asumir que en toda obra de arte, hay confesas formas de influencia. Por ejemplo: el ejercicio de estilo, el "al modo de", como los ***Ejercicios poéticos en forma de sonetos sobre temas de Horacio***, que Miguel Ángel Asturias publicó en Argentina, en 1951. La literatura está llena de ejemplos como éste y puede ir más allá de la influencia y la fascinación, tan humana por otra parte como la necesidad de beber un café y muchas veces, es confesada abiertamente y sin pudor, como Henry Miller lo hizo cuando en 1932 le confesaba a Anaïs Nin: *"Proust se me sube a la cabeza, estoy que ardo. No es sólo que no pueda dejar de subrayar cada línea. Este hombre parece que me adivina los pensamientos que tengo a flor de labios, me roba mis propias experiencias, mis sensaciones, reflexiones, introspecciones, sospechas, tristezas, torturas, etc."*

Presumo que tanto la literatura como los escritores y el entorno en que pasó sus años rioplatenses Asturias, lo marcaron significativamente, sin que nadie, hasta ahora, investigara el tema.

Dejemos pues, que los polemistas sean los que ahonden -si pueden- en ese extraño pasaje de dimes y diretes, que entre la confrontación de textos, conduce de lo casual a lo absoluto, mientras tanto como testigo de ese tiempo en que Miguel Ángel Asturias residió en Argentina, puedo asumir que existió un mutuo "ninguneo" entre él y sus colegas rioplatenses; unos y otros seguramente tenían sus razones, pero lo cierto es que aún no sabemos si las obras de unos y otros influyeron entre sí, y es por eso que este trabajo pretende establecer las bases sobre las que puede asentarse un estudio comparado, asumiendo que no se debe limitar la acción investigativa, a la definición que M.-F. Guyard hiciera en 1951, sobre que la literatura comparada es *"la historia de las relaciones literarias internacionales"*, ya que esto limita deliberadamente relaciones de hecho, que excluyen toda "coincidencia" en beneficio de los vínculos de "dependencia". Sin embargo, tampoco es justo alejarse de esa definición, toda vez que *"allí donde ya no hay "relación", ya sea de un hombre con un texto, de una obra con un medio receptor, de un país con un viajero, cesa el dominio de la literatura comparada y comienza la pura historia de las ideas, cuando no el de la retórica."*

Sostengo que, a pesar de que no existen por ahora suficientes pruebas, el medio cultural rioplatense influyó en la obra de Asturias, aunque ni él ni sus estudiosos lo reconozcan. Ningún creador puede vivir en una campana de cristal. Y no son pocos los escritores como el senegalés Sembene Ousmane que nieguen reconocer con tanta vehemencia como él; por ejemplo: las huellas de la influencia de Zola en su conocida novela ***Los trozos de madera de Dios (Les bouts de bois de Dieu)***; aunque sea cierto que esta trata de ferrocarriles como **La bestia humana (*La bète humaine*)**, de huelgas, como en ***Germinal***; pero... lo de siempre, entre escritores, negar haber leído ambas obras antes de haber escrito su novela.

¿Qué quiero decir?: simplemente que me niego a creer que el mundo de los libros de autores rioplatenses que vieron sus primeras ediciones

en la prolífica estancia de Asturias en Buenos Aires, no lo hayan influido de una manera u otra.

Recordemos algunos títulos aparecidos en la región del Río de la Plata entre 1947 y 1962:

Nadie encendía las lámparas, de Felisberto Hernández. 1947.
Nietsche, de Ezequiel Martínez Estrada. 1947. de Ezequiel Martínez Estrada. 1957.
La trama celeste, de Adolfo Bioy Casares. 1948.
Nueva refutación del tiempo, de Jorge Luis Borges. 1948.
Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal, 1948 (publicada 1997, en el Nº 31 de la Colección Archivos).
Muerte y transfiguración de Martín Fierro, de Ezequiel Martínez Estrada, 1948.
El túnel, de Ernesto Sabato. 1948.
El Aleph, de Jorge Luis Borges. 1949 (casi al mismo tiempo que la primera edición de ***Hombres de maíz***, publicada en el Nº 21 de la Colección Archivos).
Aquí vivieron, de Manuel Mujica Lainez. 1949.
La vida breve, de Juan Carlos Onetti. 1950.
Bestiario, de Julio Cortázar. 1951.
El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson, de Ezequiel Martínez Estrada. 1951.
Un sueño realizado y otros cuentos, de Juan Carlos Onetti. 1951.
Hombres y engranajes, de Ernesto Sabato. 1951.
Otras inquisiciones, de Jorge Luis Borges. 1952.
El idioma de los argentinos, de Jorge Luis Borges. 1952.
Radiografía de la pampa, de Ezequiel Martínez Estrada (3ª. Edición) 1953 [Suceso que todo el Buenos Aires cultural, saludó.].
El mundo de los héroes, de Adolfo Bioy Casares. 1954.
En la masmédula, de Oliverio Girondo. 1954.
Símbolos del Martín Fierro, de Leopoldo Marechal. 1955.
Los viajeros, de Manuel Mujica Lainez. 1955.
Final del juego, de Julio Cortázar. 1956.
¿Qué es esto?, de Ezequiel Martínez Estrada. 1956.
Sábado de gloria, de Ezequiel Martínez Estrada. 1956 (***Viernes de Dolores***, de Miguel Ángel Asturias, fue editado por Losada en 1972).
Tres cuentos sin amor, de Ezequiel Martínez Estrada. 1956.
Cuadrante del pampero, de Ezequiel Martínez Estrada. 1956.
El hermano Quiroga, de Ezequiel Martínez Estrada. 1957.
Las 40, de Ezequiel Martínez Estrada. 1957.
La tos y otros entretenimientos, de Ezequiel Martínez Estrada. 1957.
Exhortaciones, de Ezequiel Martínez Estrada. 1957.
Tres dramas, de Ezequiel Martínez Estrada. 1957.
Invitados en El Paraíso, de Manuel Mujica Lainez. 1957.
Poemas (1923-1958), de Jorge Luis Borges. 1958.

Topatumba, de Oliverio Girondo. 1958.
Heraldos de la verdad: Montaigne, Balzac, Nietzsche, de Ezequiel Martínez Estrada. 1958.
Las armas secretas, de Julio Cortázar. 1958.
Coplas de ciego, de Ezequiel Martínez Estrada. 1958.
Montevideanos, de Mario Benedetti. 1959.
(Para) una tumba sin nombre, de Juan Carlos Onetti. 1959.
La tregua, de Mario Benedetti. 1960.
El hacedor, de Jorge Luis Borges. 1960
Libro del cielo y del infierno, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. 1960.
Los premios, de Julio Cortázar. 1960.
La casa inundada, de Felisberto Hernández. 1960.
Antología personal, de Jorge Luis Borges. 1961.
El cocodrilo, de Felisberto Hernández. 1961.
La cara de la desgracia, de Juan Carlos Onetti. 1961.
Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sabato. 1961.
El lado de la sombra, de Adolfo Bioy Casares. 1962.
Sudeste, de Haroldo Conti. 1962 (editado en el Nº 34 de la Colección Archivos).
Historia de cronopios y de famas, de Julio Cortázar. 1962.
Bomarzo, de Manuel Mujica Lainez. 1962.
El infierno tan temido, de Juan Carlos Onetti. 1962.

Es cierto que si la literatura comparada se limita a estudiar o reconquistar los ecos de las obras maestras (traducciones e imitaciones) pierde mucho de su interés, por eso sugerimos estudiar a Miguel Ángel Asturias y su obra escrita o publicada durante su estancia en Argentina, y cuando decimos separadamente al hombre y a su obra, lo hacemos ex profeso, pues es harto conocido a través de su correspondencia con su esposa Blanca Mora y Araujo, de sus "preocupaciones editoriales" que lo muestran y demuestran como un auténtico pionero del mercadeo editorial, tarea de la que es verdadero maestro en nuestros días Mario Vargas Llosa.

Asturias tuvo desde 1948 hasta 1952, oportunidad de conocer y hablar con Macedonio Fernández, lugar y hombre casi de peregrinación entre los escritores rioplatenses, desde Borges hasta Girondo, Amorín y Córdoba Iturburu, que fueron sus amigos rioplatenses. ¿Lo conoció? ¿O al menos Asturias lo leyó? ¿Y si lo leyó, qué opinaba de él?...

¿Cuáles fueron las razones por las cuales Asturias fue rechazado por algunos escritores y poetas rioplatenses? ¿Por los desagradables efectos que provocaba en él, la bebida? ¿Por su modo de ser, en ocasiones, abusivo?

Parte de una generación de poetas, pintores, y músicos, la de 1950, de la que fui integrante, intentó acercarse a él, a pesar de lo nada fácil que era este acercamiento. Otra parte de los jóvenes de la generación

del 50, aún compartiendo ideales políticos, prefirió ignorarlo humanamente y en ocasiones, sólo leerlo; quizá porque estos últimos no eran invitados a sus informales reuniones de los viernes por la noche, en su casa de la avenida del Libertador 218. Para ellos era una contradicción representar aunque sólo fuera intelectualmente, la Reforma Agraria con la que casi todos soñábamos, y vivir en la avenida más *high-life* de la ciudad.

Valga un ejemplo del que fui testigo: a su regreso en 1955 a Buenos Aires, personalmente le llevé una plaqueta editada el año anterior por el grupo Poesía Buenos Aires del que formaba parte y que se llamaba **Guatemala**. Eran 12 páginas llenas de amor a su país y un canto a la libertad. Asturias lo miró, creo, y casi sin leer la faja de papel celeste que envolvía esa pequeña plaqueta con la leyenda: *"Estos poemas para Guatemala agredida no son la voz de ningún partido. La voz de la poesía es de todos los hombres y para todos los hombres."*, sin agradecérmelo me dijo: -*"¿Por qué pierden el tiempo en estas cosas?"*, e inmediatamente me invitó a un café.

Nunca les comenté a los poetas de ese canto de amor a Guatemala, la respuesta del autor de ***Hombres de maíz***. (Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Ramiro de Casasbellas, Mario Trejo y Francisco Urondo, estén donde estén, ahora ya lo saben...)

"Todo estaba previsto
y colocado como un collar de mentiras mundiales en el cuello del trópico
y fue necesario que todo ocurriese tan cerca para que el resplandor
de sus huellas clandestinas iluminase el rostro
de los conquistadores, para que sintiéramos el estrépito
de un país crujiendo bajo las pisadas en vano sigilosas.
Todo estaba previsto
pero nosotros no conocíamos todavía la belleza frenética
de la violencia,
los rituales feroces de la conquista,
maniobras oxidadas y jamás aprendidas
mecanismos coléricos, sentina de la historia
Guatemala, te llamo Guatemala,
entre otras palabras que fundan el terror de los hombres
bajo países altos, perfectos, miserables." [4]

Naturalmente esta visión del autor de ***El Papa Verde***, dista mucho de la que brinda su sobrino político, Manuel Mora y Araujo (ver ***Asturias en Buenos Aires***, págs. 308-313: Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias 1899-1999. Catálogo de la Exposición organizada por la UNESCO y la Colección Archivos, en el marco de la XXX Conferencia General de la UNESCO) pero sucede, que una cosa es verlo con los ojos del amor fraterno de un entonces niño y otras, con los ojos de quien no

siempre lo veía *"recibiendo a jóvenes proyectos de escritor con paciencia casi infinita"*, como lo recuerda el ahora investigador político Mora y Araujo.

También doy fe que cuando le obsequié la plaqueta **Guatemala** a otro guatemalteco exiliado en Argentina, el poeta Melvin René Barahona, me lo agradeció con lágrimas en los ojos. Melvin, que murió siniestramente en mi país, era de los no pocos chapines en el exililo que no tuvieron buena química con su paisano, futuro premio Lenin de la Paz y Nobel de Literatura. ¿Qué pasaba o qué no pasaba entre ellos?, lo ignoro.

Es forzoso constatar la especificidad del hecho comparativista. Las bases y los ejemplos dados señalan un dudativo accionar entre el hombre (Asturias), su obra, el país (Argentina) en que reside y los escritores de esa región del mundo (la del Río de la Plata) durante su estancia en él (1948-1962, con un interciclo de ausencia entre 1953 y 1954) y que fueron publicados por la Colección Archivos:

Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal (Nº 31 – Colección Archivos).
La carreta, de Enrique Amorín (Nº 10 – Colección Archivos).
Museo de la Novela de la Eterna, de Macedonio Fernández (Nº 25 – Colección Archivos).
Obras completas, de Oliverio Girondo (Nº 38 – Colección Archivos).
Radiografía de la pampa, de Ezequiel Martínez Estrada (Nº 19 – Colección Archivos).
Rayuela, de Julio Cortázar (Nº 16 – Colección Archivos).
Sudeste, de Haroldo Conti (Nº 34 – Colección Archivos).

Obviamente, se puede aducir que algunas de estas obras publicadas por la Colección Archivos fueron escritas antes de la estancia de Asturias en Argentina, pero... ¿qué hay de su relación o in-relación con los autores? ¿Influyó Amorín a Asturias sus preocupaciones sociopolíticas, amén de su amor por los temas del campo? ¿Girondo pudo influir en Asturias sus prestigitadores juegos de palabras?

Pero hay otras preguntas que alguien alguna vez, desentrañará, como por ejemplo: ¿por qué Asturias prefería el café Richmond al Jockey Club, donde se reunían los escritores argentinos más notables de entonces?

> *["Podría decirse que la Jockey era el equivalente argentino de un café literario europeo. Sin embargo, nadie leía a nadie, más allá del suplemento dominical de La Nación, salvo los íntimos, los cómplices. O los llamados "poetas jóvenes", para destrozarse mutuamente. Yo era el benjamín absoluto y, salvo a Girondo, no había leído a ninguno de ellos. Ni a Borges, ni a Mujica Lainez, cuyas boutades me divertían, ni a Mallea que dirigía el suplemento literario de La Nación,*

en cuyas páginas hubo de ensañarse ridículamente Manucho con mi primer libro." "Advierto en la prosa de Julio Llinás la llama del futuro novelista sudamericano..."] [5]

Propongo investigar comparativamente la presencia del agua, de los arroyos, de los ríos, de los esteros, de las lagunas y lagos, en la obra de Horacio Quiroga, Haroldo Conti y Miguel Ángel Asturias, sobre todo en su obra escrita en Shangri-lá, comenzando por su Trilogía Bananera.

Propongo también rescatar el Buenos Aires gastronómico que tanto fascinó a Miguel Ángel Asturias (tuve el placer de comer con él y otros amigos en La Emiliana –de Corrientes y Uruguay–, El ancla –San Martín y la cortada Tres Sargentos– y El tropezón –el quimérico y ya desaparecido restaurante de la avenida Callao) y sus caminatas de sobremesa, hacia el viejo amarradero de madera de Shangri-lá, para oír el ruido del agua golpeando contra la costa, mientras desde las lanchas lo saludaban alegres desconocidos.

Sin duda, esta dinámica de móviles y múltiples temas ensamblados casi al azar, permitan observar las muchas bases de estudio que presentan a Miguel Ángel Asturias en los años de su residencia en Argentina.

Cada tema, como es obvio, exige un estudio previo con la mayor cantidad de variables posibles, tarea que el tiempo y las necesidades del diario sobrevivir, me impide realizar como quisiera haberlo hecho.

Se ha consignado un anexo, dividido año por año, desde que Asturias fuera designado Consejero en la Embajada de Guatemala en Argentina, hasta el año en que abandonó Buenos Aires. Estos anexos no deben interpretarse como una investigación, sino como la punta de diferentes ovillos a los que hay que buscarles el final.

Cabe, por supuesto, la aclaración que los autores seleccionados en el anexo, no son todos los que publicaron obras durante los rioplatenses años asturianos. Sólo se pretende diseñar el boceto de un marco teórico que enmarca a otros autores rioplatenses que fueron publicados en la Colección Archivos, con el objetivo de estudiar comparativamente algunas de esas obras con las que Asturias escribiera en ese mismo período: valga como ejemplo: Sudestada, de Haroldo Conti, nació muy cerca de Shangri-lá en donde, como señalamos, Asturias escribió su Trilogía Bananera y posiblemente mucho más.

Por último, para este trabajo, se han quitado –salvo en los casos en que ameritan lo contrario– las citas y remisiones bibliográficas.

Recordemos, como decía Guillaume Apollinaire, que *"nada furtivo nos arrastrará al azar."*

NOTAS

1 Vázquez, María Esther. ***Borges, esplendor y derrota***. Barcelona: Tusquets Editores. 1999. pag. 148

2 Idem. P. 236

3 Idem.

4 Mario Trejo: Guatemala; incluido en ***El uso de la palabra***. Premio Casa de las Américas, 1964. Publicado por Lumen. 1979

5 Tomado de Fiat Lux. ***Las aventuras del Hombre Transparente***, de Julio Llinás. Editado por Atlántida, 1994.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS Y EL DEBATE VANGUARDISTA EN GUATEMALA: LA CONTROVERSIA EN TORNO A *LA PASTORELA RÍTMICA*[*]

Fernando Feliú-Moggi
University of Colorado, Colorado Springs

Tras regresar de París en julio de 1933, el primer contacto que Miguel Ángel Asturias tuvo con el público guatemalteco fue la presentación de una obra teatral, ***La pastorela rítmica***. La pieza, escenificación musical de unos poemas navideños de Asturias, se presentó en el Teatro Capitol de esta ciudad el 4 de enero de 1934. Asturias era libretista de la obra, el maestro José Castañeda, compañero de los años parisinos, escribió la música y el escultor y pintor Rafael Yela Günther, también un antiguo amigo, creó los decorados de esta breve obra. Dos objetivos nos interesa resaltar en esta ponencia: El primero es el del desarrollo de la obra en sí, especialmente como implementación temprana de la estética teatral asturiana. El segundo, es la recepción de la obra por el público guatemalteco (según narra la prensa de la época), que usamos como baremo para medir la actitud del público culto guatemalteco ante una obra de tono vanguardista como fue ***La pastorela rítmica***

Al día siguiente del estreno de la pieza, el diario ***El Imparcial*** publicó dos notas de primera página en las que aplaudía la obra (con el título "Imágenes de nacimiento") como una "revelación sin precedente" en la que "escenificación, instrumentación, canción, escenografía demostraban cuanto puede lo propio, sin mixtificaciones."[1]

La obra, de la que no sabemos sobrevivan otros detalles que los conservados en la prensa de la época, incluye como parte de sus canciones tres piezas que Asturias incorporaría a su poemario ***Poesía: Sien de Alondra (1933-1939): "Noche Buena de América", "Adoración de los pastores"*** y ***"Ofrenda de los Reyes Magos"***.[2]

Por la descripción de la obra que hace el reportero de ***El Imparcial***, sabemos que ***La pastorela rítmica*** fue representada por niños, y que en ella se mezclaban los motivos tradicionales de la historia bíblica con la visión folklórica del nacimiento artesanal guatemalteco. Los protagonistas son "dos inditos de trapo" y el crítico menciona los "versos yuxtapuestos, sin retórica ninguna, simples en su estructura de consonantes difíciles." Enfatiza la simplicidad de los versos, "exentos de retórica tropical," halago que usa también para describir el decorado de Yela Günther, que *"en pocas líneas ha dejado trazado con inimitable maestría lo esencial de nuestros nacimientos [...] [dónde] se balancean, sin prevalecer, lo que sin duda es muy nuestro o al menos es el sello que deberían tener nuestras artes inútilmente apasionadas en un clima tan dulce como el de nuestras mesetas, e inútilmente recargadas en una temperatura de trópico aristocrático."*.[3]

Si contrastamos esta presentación que se hace de ***La pastorela rítmica*** con el texto de Asturias "***Las posibilidades de un teatro americano***",[4] escrita en 1930 y publicada en Guatemala en 1932, varios elementos resultan fundamentales para entender la visión del teatro guatemalteco que Asturias construye al regresar a Guatemala.

Simplicidad estilística

El primero es su resalte de la simplicidad estilística, que aunque en el artículo va unido a lo visual, también tiene un eco en la simplicidad de la poesía de Asturias en la obra. La sencillez en lo visual es un detalle que responde a la estética del *art noveau,* y contrasta enormemente con el llamado que Asturias hace en su ensayo, en el que menciona que la desproporción debe ser una característica fundamental del decorado del teatro americano, con *"árboles gigantes y animales pequeñitos, y gente más pequeñita aún"*. Por otro lado, esta misma sencillez sí aporta otro elemento destacado por Asturias en su ensayo: la incorporación simbólica de lo regional *"no en forma de bambalina, sino en forma de soplo, de símbolo, de potencia verbal que, por la fuerza de la evocación, llegue a crear con ellos un ambiente nuevo"*[5] En las piezas de "La pastorela rítmica" que conocemos, este simbolismo está latente en los poemas de Asturias, que incorporan metáforas e imágenes oníricas que subrayan la "potencia verbal y de la evocación" a que llama el autor y en las que hay un eco del surrealismo visible también en la construcción de las ***Leyendas.***

Otra incorporación interesante relacionada a la desproporción visual, además de con la estética vanguardista, es la presentación de los protagonistas indígenas como "muñecos de trapo" (Ramón del Valle Inclán usó las marionetas para representar la mecanicidad de la convención social en algunas de sus obras). Aunque una lectura posmoderna de esa estrategia podría identificar un subtexto racial en donde el indígena sería incapaz de realizarse hasta la llegada del cristianismo, nosotros preferimos, tras apuntar tal posibilidad, dejarla

de lado para inclinarnos hacia una opción relacionada al propósito del artículo de Asturias por el que los personajes simbolizan el nacimiento de la "nueva raza".

Aquí también resulta importante contrastar el artículo de Asturias con su visión de Guatemala. El "plan de trabajo" menciona que el americano debe ser un teatro "primitivo" que "una diversión infantil y nada más" porque *"América está jugando todavía ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad?"* Tal vez sea por ello que, a pesar de que su artículo resta crédito a las formas populares de teatro: *"De las loas y pastorelas cabe decir muy poco, carecen de significación americana hasta cierto punto, porque en ellas lo autóctono se ha visto deformado, empequeñecido, reducido a las exigencias de teatrillo parroquial del año de la nanita"*[6], le da tal forma a su obra. Los elementos de la tradición española, *"loas, convites religiosos, bailes de moros, etc. (...) tienen mucho valor en cuanto a su colorido, para nuestro propósito"*[7] y por ello elige una de estas formas tradicionales para presentar su primer trabajo al público guatemalteco. La aparente ambigüedad también serviría para explicar la transformación de la "Adoración del Rey Negro", que tiene un tono tropicalista en la Pastorela pero adquiere un elemento político en la versión de ***Sien de alondra***.

Estas diferencias nos indican algunas de las ideas que quisiéramos establecer en esta ponencia: el Asturias que vuelve de París, el Asturias de ***La pastorela*** no parece ser el Asturias de la visión híbrida de la cultura guatemalteca que, según críticos como Morales y René Prieto, ya se había formado enteramente en París y del que Martin asegura *"ya tenía formada casi la totalidad de sus conceptos estéticos e ideológicos"*[8]. Si estas visiones ya estaban formadas, ¿Por qué no seguirlas a la hora de crear la pastorela? Se nos ocurren varias respuestas posibles:

a) Asturias no fue autor único de la pieza. Las contribuciones de Castañeda y Yela Günther pueden haber influido en la creación y en el resultado final de la obra.

b) Asturias estaba tentando el espacio cultural guatemalteco para ver hasta dónde podía poner en práctica sus ideas estéticas vanguardistas y revolucionarias, no sólo en lo político, ya que regresa en plena dictadura ubiquista, sino también en cuanto a la recepción del público.

c) Su visión estética y política, aunque formada en lo teórico, todavía no encontraban un cauce práctico adecuado, aunque tanto las ***Leyendas*** como la escritura de ***El señor presidente*** (novela que estaba casi terminada al regresar a Guatemala) y los esbozos de ***Hombres de maíz*** que Asturias había producido en París parecen descartar esta hipótesis. El carácter inédito de los escritos la hace plausible en algunos aspectos que no tenemos espacio para discutir.

El papel de lo regional

La segunda parte que menciona el crítico teatral es el papel de lo regional en la pieza, logrado mediante la incorporación al arte popular. Es importante apuntar que no se trata, en lo visual, de "verdaderos" indígenas, sino de representaciones criollas de lo indígena (las comparaciones son a los nacimientos de barro, a la loza criolla, incluso se menciona que la iluminación de la obra da a la pieza *"un aspecto de ensueño, de algo no creado todavía"*), pero que pretenden alejarse de una tradición naturalista.[9] Se trata, entonces, de una utilización de los elementos de la tradición teatral española (criolla) *"tratada con precaución"*, como sugiere Asturias. La búsqueda de la novedad, el alejamiento de lo que llama el teatro *"de los que van a la butaca a digerir la comida"*[10], objetivo de la revolución que está teniendo lugar en el teatro latinoamericano y europeo de esos años, son sin duda el objetivo principal de esta obra. Pero también lo es, sugiere su temática, el acercar a ese mismo público las ideas de la vanguardia, educar al público no mediante un ejercicio radical como lo era ***"Cuculcán"***, sino a pequeños pasos. Esto nos lleva al tercer punto que resalta el crítico, y que menciona en dos espacios de su crónica: el contraste que se hace de lo "tropical" como "aristocrático".

A pesar de que la representación de la ***Ofrenda del rey negro*** es muy diferente en ***La pastorela rítmica*** de la versión que aparecería en ***Sien de Alondra***, merece claramente el adjetivo tropicalista, que es parte de los elementos que Asturias quiere destacar en su noción de teatro nacional: *"los ritmos afrocubanos, que también son ritmos de América, y de algo así como una rumba, en la que se habla, para sazón del paladar, de[...] aroma de las frutas"* que es *"el mejor de los inciensos"*[11] El adjetivo se otorga al tropicalismo criollo nos remite a Peter Burger y a su noción de acercar el arte a "la vida", es decir, a lo popular.[12]

No hemos de dudar que la intención de la obra es la de acercar estas nociones vanguardistas no al pueblo llano, sino al público ladino que es el que asiste a las representaciones teatrales del Capitol, entonces el teatro más grande de la capital. Ciertamente la noción universalista que transmite la pieza tiene como objetivo resaltar lo que un crítico del diario ***El Progresista*** llamó "la inocencia" y "la naturalidad" de la obra[13], la sencillez con la que incorpora la tradición cristiana y la indígena (inseparables en la imaginación ladina de la época), presentando así un espectáculo unificador, una visión de lo local donde se unen armoniosa y, nos parece importante, "inocentemente" lo tradicional (al menos en la imagen) y lo nuevo, una visión que, profundizando en lo teórico, es mucho más conflictiva que lo que presentamos aquí como una visión armónica.

En una entrevista con ***El Progresista***, Asturias puntualizaba, en contraste con esta noción: *"Salió lo que yo quería, un espectáculo europeo, que pueda servir de ejemplo para nuestros demás artistas, y que me complace pensar que no estábamos equivocados los que aun en el*

extranjero seguimos cultivando lo guatemalteco, pues la única forma de llegar a lo universal, es por lo nacional, por le color propio, por la singularidad."[14]

Recepción de *La pastorela rítmica*

Pero esta singularidad y esta novedad artística encontraron sus detractores en una Guatemala en la que los conceptos presentados implicaban la ruptura con tendencias tradicionales. En el mismo diario ***El Imparcial,*** aparecían todavía artículos como las ocho partes del ensayo de Gustavo Avila Arévalo titulado "Acción del mestizaje" y publicado bajo la cabecera de "Notas sociológicas", cuyo sexto capítulo empieza así:

> *"No siendo, pues, el clima la verdadera causa de la poca capacidad que hasta ahora hemos demostrado para la existencia en emulación de los pueblos de razas bien definidas, hemos de buscar el origen de nuestros defectos en otro lado.*
> *Lo encontramos en nuestra heterogeneidad racial. Por mi parte estoy convencido de que una pluralidad de origen es catastrófica en asuntos étnicos [..] del cruzamiento entre individuos de dos razas distintas se obtiene un producto siempre inferior"*[15]

Esta cita rebosa un positivismo que ya había sido refutado intelectualmente en la mayor parte del mundo y que nos trae ecos de la tesis de abogado de Asturias, de cuyas ideas él ya había renegado entonces, como demuestran sus conferencias sobre ***La arquitectura de la vida nueva.*** Los artículos nos remiten sin embargo a lo que era, todavía, el pensamiento de algunos sectores guatemaltecos y apunta al grado de fosilización intelectual del país.

Si bien los artistas que crearon la pastorela se enfrentaban a esta tradición ideológica todavía enraizada en la sociedad guatemalteca, también su arte "europeo" chocaba con las formas establecidas en la sociedad "educada". Así, la música que José Castañeda compuso para ***La pastorela,*** aparentemente basada en el sistema pentafónico de la música maya, recibió una feroz crítica de una de las grandes figuras de la música del momento, el compositor e intérprete Raúl Paniagua, cuya "Leyenda Maya" se había interpretado en Carnegie Hall en 1928 y del que la crítica norteamericana había dicho que era "un compositor esencialmente moderno, aunque de formas antiguas".[16]

Paniagua ataca la música de Castañeda como "incomprensible" y utiliza su propia preparación y los elogios que ha recibido de la crítica extranjera para autorizar su argumento.[17] La respuesta a sus comentarios no se hace esperar y durante todo el mes de enero de 1934 las páginas de ***El Imparcial*** se llenan de notas editoriales, muchas escritas por el propio Castañeda, defendiendo lo innovador de la pieza y

anunciando, como hace Alfonso Orantes en un editorial del 18 de enero, la necesidad de generar un arte "que tiene la ventaja saludable de querer demostrar cuanto puede hacerse aquí, donde nada existe que legítimamente nos represente."

La crónica de Orantes refiere a la búsqueda, por parte de la juventud guatemalteca, de un lenguaje nuevo, de un cambio y acusa del estancamiento artístico a la perpetuación, por parte de los formalistas estéticos que dominaban la cultura guatemalteca de casi mediados de los '30, pero que, como se aprecia en las crónicas de Asturias, también aquejaban al teatro europeo.

Tres puntos nos interesa destacar para concluir:

El primero, es la aparente falta de la preparación del público para la recepción de la obra, una falta de preparación que no sólo se aprecia en la crítica que se hace de la música de Castañeda, sino en las disertaciones vagas con las que los críticos, incluso los más laudatorios, describen los elementos artísticos novedosos de la pieza.

Pero la recepción positiva por parte de un sector de la crítica y del público también demuestran lo receptivo de los guatemaltecos a las nuevas formas. Esto queda demostrado claramente en el artículo titulado ***"El movimiento se demuestra andando"*** y que cierra la discusión el 27 de enero de 1934, en la que en un tono de tremendo enfado, alguien que firma Agustín A. Donis exige:

> *Si, como es de esperar, los que tercian en la discusión saben más que el maestro Paniagua en materia de armonía y composición, contrapunto y fuga, los que ignoramos todas estas novedades, deseamos que la discusión no se quede solamente en las columnas de los diarios, sino que se nos haga en el conservatorio nacional, una demostración disertada y ejecutada a la vez [...] como es costumbre entre compositores del tema debatido. Así podrán [los críticos] demostrar que están en dominio de conocimientos que ignoro por completo. Hacer es la función esencial del que sabe, y solamente el que sabe tiene suficiente autoridad para opinar...*

Y concluye A. Donis exigiendo que aquellos que defienden nuevas formas de expresión en el arte, especialmente formas complejas, se tomen el tiempo de enseñar sus fundamentos. Podemos entonces decir, que de las tres opciones que presentamos antes como posibles respuestas a nuestra pregunta de por qué ***La pastorela*** se aleja del modelo que Asturias crea en París, la de que Asturias está tentando el nivel del público en Guatemala resulte la más factible. Así, podemos deducir cuál será el reto de Asturias en la década siguiente: enseñar a una Guatemala que él pensaba había seguido adelante mientras él aprendía en París, a representarse.

El segundo punto va unido al anterior y está relacionado a la renuencia del público de la época a aceptar la representación del indígena como parte de sí mismo e incluso de la cultura indígena como tal. Algunas de las quejas de Paniagua apuntan en esta dirección, pero más impresionante es la visión profundamente racista visible en los editoriales de ***El Imparcial*** y la visión negativa del mestizaje que predomina en sus páginas. Superar el problema racial no parece a estas alturas algo que preocupe a Asturias más allá de la incorporación de estos elementos como parte fundamental de las imágenes "americanas" como elemento que derivará eventualmente al enfrentamiento de *"los problemas sociales que agitan nuestro mundo y que precisa que salten a las escenas, llevados por plumas de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos"*.[18]

Este es el punto que más nos interesa explorar como asturianistas y que apoya una hipótesis que ya hemos presentado: Si bien la visión estética y la visión política de Asturias se habían empezado a definir en su totalidad en la distancia parisina, el retorno lo hace entrar en contracto con realidades nacionales que exigirán un reenfoque de su visión y redefinirán con más nitidez sus posiciones estéticas y políticas y el papel que la raza juega en ellas. En abril de 1934, en tres "Ensayos sobre escultura" que Asturias escribe para ***El Liberal Progresista***, se vería que percibe una visión muy clara en su tarea: el enfrentar y aceptar la indigenidad como elemento conformador de la identidad y ladinidad guatemaltecas. Las piezas a las que aludimos narran la impresión de Miguel Ángel al enfrentarse al Cristo que Rafael Yela Günther estaba fundiendo y que hoy se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo. Asturias resalta de la obra su pureza de forma: "*Yela Günther había salvado el escollo de lo triviado, del Cristo vulgar, y no había en la obra desorbitada de los escultores muy modernos, al estilo Giacometti y otros*".[19] Del Cristo, resalta otra vez la influencia criolla de los imagineros, escultores de santos, "de aquellos sus antepasados escultores de imágenes" y lo que en la obra hay de racial: *"El Cristo de Yela Günther es ante todo racial: habla por el espíritu de su raza," y esta raza es la fundición de los rasgos estéticos de la imagen, de lo que Asturias llama su "estilización Maya"*.[20]

Para concluir, dos elementos de la pastorela son importantes a la hora de estudiar el desarrollo de Asturias en 1933: Una es el tono de la "Adoración del rey negro", su carácter tropicalista que se acerca mucho más a ese primer paso del teatro americano que define Asturias en su ensayo, lo que explica la ausencia del peso directamente político o del compromiso excesivo que su mensaje lleva en la pieza navideña contrasta enormemente con la versión del poema que publica en ***Sien de Alondra***, que vendría a representar esa "segunda etapa" "política" del teatro nacional. La de 1933, entonces, todavía no es la representación equilibrada del sujeto mestizo que termina caracterizando al

"guatemalteco" de Asturias, aunque, según el artículo escrito en 1930 éste ya es el ideal que trata de construir.

La noción del espectáculo "europeo", de traer a Guatemala un arte de avanzado, no cata bien con su noción de una definición de "lo nacional". Al contrario, vemos al explorar la prensa de la época que Asturias va ayudándose a definir una estética propia con el objetivo ya no sólo de mostrar, sino de difundir y de educar. Este es el objetivo que el autor de la ***La pastorela rítmica*** se traza en esos "años oscuros", ser el "juego de niños" a partir del cual el teatro guatemalteco cree primero una conciencia y luego "agite nuestro mundo". Su logro, la razón por la que estamos todos aquí, merece una exploración detallada y estudios mucho más profundos.

NOTAS

* Esta ponencia tiene como objetivo presentar uno de los aspectos de la obra de Asturias que todavía está descuidada pero que está viendo la luz gracias a la labor de Archivos. Se trata de la obra producida por Miguel Ángel al regresar de París, durante lo que se consideran sus "años oscuros", entre 1933 y 1944, y que conocemos gracias a la prensa guatemalteca de la época. La investigación que lo produjo la realicé, bajo los auspicios de Archivos, de la Universidad de Pittsburgh y de Bowdoin College entre 1998 y 2001. Imposible hubiera sido completarla sin la ayuda y el apoyo de mi maestro y gran ausente aquí, Gerald Martin, de Amos Segala, de Enrique Noriega (padre e hijo) y de los guatemaltecos que durante esos años volcaron en mí su apoyo y su generosidad y que por su amistad con Miguel Ángel y por su amor a la cultura y la literatura de Guatemala escucharon, contribuyeron y a menudo soportaron mis asedios, mis visitas y mis especulaciones. Parte de las conclusiones que resultaron de este esfuerzo aparecen en el catálogo de la exposición Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias,1899-1999, y en la edición crítica de ***El Señor presidente*** coordinada por Gerald Martín y publicados por Archivos en 2001. La presente pretende contribuir al esfuerzo iniciado en esa investigación, cuyo objetivo final es retar la establecida creencia de que los años parisinos representan la formación total de la visión estética y política del Asturias novelista (pensemos que ***El señor presidente*** no verá la luz hasta 1946), sino que los años que vive en Guatemala durante la dictadura de Jorge Ubico representan una adaptación compleja y una reevaluación de los principios que aprendió en París.

1 "Una revelación sin precedente en imágenes de nacimiento" ***El Imparcial,*** 5 de enero de 1934. p. 1.

2 Dos de los poemas se reproducen en su totalidad en la prensa guatemalteca y firmados por Asturias. "Nochebuena de América" apareció con el título "De la Pastorela Rítmica, el prólogo," en ***El Progresista***, 5 de enero de 1934, p.3 y nuevamente, esta vez con su título final, en ***El Liberal Progresista*** el 24 de diciembre de 1937, p.9. La "Ofrenda de los reyes magos" se publicó ***en El Imparcial***, 27 de enero de 1934, p. 3. Además, el cronista que escribió la crítica para ***El Imparcial*** cita algunos de los versos de la "Adoración de los pastores", con lo que sabemos que este poema (tal vez con algunas variaciones) formaba parte de la obra. Los tres, con el título que damos en el texto, abren la sección "1933-1939" de ***Poesía: Sien de alondra.*** Ver Miguel Angel Asturias: Obras Completas, (Madrid: Aguilar, 1969). T.I, pp. 845-849. En la ofrenda del "Rey Indio" aparecen algunos cambios respecto a la versión del poemario, mientras que en la ofrenda del "Rey Negro", el poema original que aparece en *El Imparcial* es diferente del que aparece en ***Sien de alondra;*** el poema de la pastorela trata de tomar una tonalidad tropicalista que es característica del primitivismo vanguardista que por la época profesaban especialmente los poetas caribeños: "Los bananos y las sandías/ los bananos y las sandías// Los caimitos y los duraznos/ Los caimitos y los duraznos/ / Miel de mieles miel de melón/ Sangre roja de pitahayal/ Lima verde, rubio melón/ Carne joven de zapotal// Aroma de las frutas. Es el mejor de los inciensos/ Ardiendo como brasas/ De navidad en el frutero.// Milagro del olor/ Te ofrezco yo,/ Mi niño." El poema que aparece en ***Sien de Alondra*** sigue el modelo de los otros dos adoradores, con un lenguaje preñado de metáforas surrealistas y un mensaje social. La comparación de ambos merece un estudio más profundo siguiendo la línea crítica que establecemos en esta ponencia.

3 "Una revelación sin precedente en imágenes de nacimiento" ***El Imparcial,*** 5 de enero de 1934. p. 1.

4 Ver "Las posibilidades de un teatro americano" ***El Imparcial,*** 18 de junio de 1932. Reproducido en Miguel Angel Asturias, ***Paris, 1924-1933. Periodismo y creación literaria***, Amos Segala (Coordinador). (Paris: Archivos ALLCAXX, 1988), pp. 476-479. El artículo se había publicado originalmente en la ***Revue de l'Amérique Latine***, XX (París, 1930), pp. 434-439 y, según la nota que lo acompañaba en ***El Imparcial***, también apareció en 1932 en la revista guatemalteca ***Nosotras,*** que editaba Luz Valle. Asturias menciona en una de sus crónicas que la pieza había aparecido en "varios periódicos de Sudamérica" (Ver "En la jaula de la Torre Eiffel, ***El Imparcial,*** 1 de enero de 1932. En Segala, 465-466, y la correspondiente nota 1 de Gerald Martin *Ibid,* 629).

5 "Las posibilidades de un teatro americano" ***El Imparcial,*** 18 de junio de 1932. p. 477 (ver nota 5)

6 *Idem.* p. 477

7 *Idem.* P. 476

8 Ver Mario Roberto Morales, "La apropiación vanguardista de lo popular: El caso de las ***Leyendas de Guatemala***" Cultura de Guatmala, (Año IX, Vol. II, Mayo-Agosto, 1998) pp.47-67, especialmente pp. 55: "París supuso para él un viraje ideológico [respecto a su tesis de graduación.] Ver también René Prieto, "Las Leyendas de Guatemala de Miguel Angel Asturias," en Enrique Pupo-Walker (coordinador***), El cuento iberoamericano*** (Madrid: Castalia, 1995) pp. 245-259. La cita es de las anotaciones que hace Gerald Martin a ***"Las posibilidades de un teatro americano" en París, 1924-1933***, p. 632.

9 El "antinaturalismo" y la aplicación de nociones vanguardistas al teatro hispanoamericano tiene entre sus orígenes a principios de los 20, con grupos como el mexicano *Ulises*, y otros que trataron de introducir nuevas ideas europeas (y algunas nacionales) a los escenarios latinoamericanos. Sin duda Asturias conoció

en París algunas de estas ideas, pero el proyecto que plantea en su artículo y que supuestamente viene generado por el proceso de creación de Cuculcán, son muy originales. Para un estudio en profundidad del teatro hispanoamericano de la primera mitad del siglo XX ver Grinor Rojo, ***Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*** (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972).

10 Asturias hace mención a los que "han hecho de las salas de espectáculos un lugar para hacer la digestión" al final del artículo mencionado, la cita es de un artículo que había aparecido en El Imparcial tres meses antes, "El problema escénico", reproducido en ***París 1924-1933,*** pp. 469-470, en el que Asturias deplora mercantilización del teatro en Europa.

11 "Las posibilidades de un teatro americano" ***El Imparcial,*** 18 de junio de 1932. p. 477 (ver nota 5)

12 Ver Peter Burger, ***Theory of the Avant-garde***, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

13 ***El Progresista,*** "La pastorela" 5 de enero de 1934, p.1.

14 ***El Progresista,*** "Impresiones de los autores de 'La Pastorela'", 5 de enero de 1934, p.1.

15 Gustavo Avila Arevalo, "Notas sociológicas", "Acción del Mestizaje VI" ***El Imparcial,*** 8 de enero de 1934.

16 Ver Enrique Anleu Díaz, ***Historia de la Música en Guatemala,*** (Guatemala: Tipografía Nacional y Centro de Estudios Folklóricos, 1986), p. 92.

17 Raúl Paniagua "***Sobre la Pastorela rítmica***",

18 "Las posibilidades de un teatro americano" ***El Imparcial,*** 18 de junio de 1932. p. 478 (ver nota 5)

19 "Los aspectos de la escultura que está por vaciarse en yeso" ***El Liberal progresista,*** 10 de abril de 1934, p.1

20 Miguel Angel Asturias "Un ensayo sobre escultura" ***El Liberal Progresista,*** 16 de abril de 1934, pp. 1 y 2; "Un ensayo sobre escultura, II" ***El Liberal Progresista,*** 17 de abril de 1937, pp. 1 y 2.

RETRATOS DE SOCIEDADES PARALIZADAS: *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN* DE JAMES JOYCE Y *EL SEÑOR PRESIDENTE* DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Ronald Flores
Universidad de Austin

Esta ponencia intenta llenar el vacío que, hasta el momento, deja la Colección Archivos al comparar la ambigua relación entre las primeras novelas de Joyce y Asturias, en las que dichos autores retratan la parálisis de las sociedades de las que provienen. Considera que la relación discursiva entre estos dos autores es crucial para entender la Modernidad como un campo dispersivo que variaba de acuerdo con el momento particular y específico de la localidad periférica desde la cual el sujeto, inmerso en una red diferenciada de relaciones culturales, la articulaba.

Esta ponencia persevera y somete a crítica la noción que expresara Rodríguez Monegal y que extendiera Gerald Martin en ***Journeys Through the Labyrinth***, en la cual se afirma que el ***Ulysses*** es el modelo central e invisible de Nueva Narrativa Latinoamericana. Martin, en la introducción a la edición crítica de la Colección Archivos de ***El Señor Presidente*** argumenta que el hecho que establece a Asturias como precursor del boom reside, precisamente, en haber emulado la "apuesta joyceana".

En el caso de las obras en mención, si bien para Joyce, la parálisis de Irlanda se centra en la tríada *nationality, language, religion* sintetizada en Dublín, para Asturias ésta se sintetiza en el dictador. Esta ponencia, por lo tanto, explora las similitudes y diferencias entre estas obras, ambas destinadas a retratar un capítulo de la vida moral de sus respectivas sociedades.

Del laberinto ficticio en el que *Ulysses* es el Minotauro

Siguiendo el señalamiento del prestigioso crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, el académico británico Gerald Martin ha reclamado que la influencia de Joyce es particularmente relevante en la ficción moderna latinoamericana. De hecho, la obra ***Journeys Through the Labyrinth*** de Martin se articula según esta premisa. Tanto Rodríguez Monegal como Martin aún operan en la noción de una Modernidad como una categoría unificadora, universal, como un *episteme* que posee un centro, un Minotauro. En el campo discursivo que se conoce como literatura occidental, Joyce brinda la formación discursiva dentro de la cual Asturias articula su trabajo ficcional, una afirmación que ha sido determinada, de antemano, por el campo enunciativo en el que aparece. Dichas interpretaciones académicas han enmarcado a Asturias como "joyceano", categoría cuya validez indagaremos a continuación.

Si uno toma literalmente algunas de las frases de Martin, parecería que mucho del valor de Asturias reside en la emulación que realiza de la "apuesta joyceana". Podría afirmarse que el valor (o la falta de éste) de la ficción latinoamericana se deriva de su proximidad con el modelo joyceano. La premisa que guía esta línea de pensamiento es simple: Joyce estableció la "hoja de ruta" para el novelista moderno.

Hay varias razones para decir que la afirmación anterior, aunque seductora, posee una disonancia. Tanto Rodríguez Monegal como Martin parecen reacios a asumir los temas incómodos que surgen entre autores que comparten experiencias similares de colonialismo (como una categoría unificadora), pero que han experimentado el colonialismo (como un campo de dispersión) basado en distintas tradiciones culturales provenientes de proyectos imperiales diferenciados en un momento distinto de su dominio. Se puede argumentar que, metodológicamente, se estableció la Modernidad como unidad en un acto de interpretación que fue determinado por el mismo discurso al que se adscribió, sin asumir la ansiedad que evidenciaron una amplia gama de ensayistas latinoamericanos en su intento de definir su propio modo de alcanzarla, quizás en el único gesto de resistencia que les fue dado en el marco de este debate.

Muchos de los escritores latinoamericanos que se reconocieron como "influidos por Joyce" han creado obras que más bien han distorsionado, extendido o llevado a cabo "su propia versión" de lo que se consideraba el modelo, esa "unidad identificadora". Por lo tanto, se puede afirmar que estos escritores, más que sus críticos, asumieron la categoría "Joyce" no como una continuidad, sino como una dispersión.

Ya sea que las afirmaciones conocidas como ***Leyendas de Guatemala*** (1930), ***El Señor Presidente*** (1946), ***Hombres de Maíz*** (1949) y ***Mulata de Tal*** (1963), para mencionar las más obvias, sean repeticiones, re-inscripciones o transcripciones de ***Dubliners*** (1914), ***A Portrait of an Artist as a Young Man*** (1916), ***Ulysses*** (1922), y ***Finnegans Wake*** (1939), o afirmaciones distintas en el mismo campo

enunciativo, es algo que merece ser examinado. El resultado podría ser la valorización de la obra de Joyce y Asturias en una red de relaciones menos conclusivas, en un campo de descripción más amplio. Para cumplir este propósito, me concentraré en algunas analogías y diferencias entre ***A Portrait of the Artist as a Young Man*** **de Joyce** y ***El Señor Presidente*** de Asturias, ambas primeras novelas de ambos.

Dedalus de Maíz

Lo que ha dicho el académico joyceano Hugh Kenner, sobre el efecto disruptivo que sobre el lector tiene el primer párrafo de, puesto que se experimenta un desplazamiento hacia un lugar ***A Portrait of an Artist as a Young Man*** equívoco, desde el cual no se puede atribuir la voz narrativa a un narrador central, lo han dicho William Gass y Gerald Martin sobre el primer párrafo de ***El Señor Presidente,*** que ha sido proclamada como el inicio de la nueva novela latinoamericana.

Aparte de esta similitud inicial, hay otras similitudes a considerar. Por ejemplo, el nombre de los personajes principales, Dedalus y Cara de Ángel, no sólo evoca el vuelo, sino que, más importante aún, la caída. Lo que el escritor cubano Edmundo Desnoes, en el prólogo a la edición y traducción cubana de *A Portrait*, afirma que Joyce hizo por Irlanda ("situarla en el mapa de la literatura") es lo que Asturias aún realiza por Guatemala. Por aparte, aunque se ha escrito en exceso acerca del encuentro de Asturias con el surrealismo y la etnografía en París, poco se ha reflexionado acerca de un descubrimiento quizás crucial: el de Joyce. Arturo Uslar Pietri vincula el rastro de Joyce con las más famosas técnicas narrativas asturianas: las aliteraciones y las jitanjáforas. Pero más que esbozar estas analogías, me interesa resaltar algunas contradicciones que existen entre estos distintos retratos.

A diferencia de la posición relegada en que ***A Portrait of an Artist as a Young Man*** se ubica en la constelación narrativa de Joyce (centrada en el ***Ulysses***), ***El Señor Presidente*** es la obra más famosa de Asturias, la que ha generado el mayor número de comentarios. Como *A Portrait* de Joyce, cuya primera publicación no fue en la ciudad que la inspiró, la primera publicación de ***El Señor Presidente*** fue en México y no en Guatemala. Sin embargo, hay incertidumbre y contradicción acerca del dónde y cuándo fue escrita, acerca de su campo de surgimiento y la posición que Asturias, como sujeto, tenía en la sociedad que estaba retratando.

Según los datos consignados en la última página de la novela, ***El Señor Presidente*** comenzó en Guatemala en 1922 y fue finalizada diez años más tarde en París. Una década también ocupó Joyce (de 1904 a 1914) y un viaje (de Dublin a Trieste) para escribir *A Portrait*. Ambas pueden verse como narrativas que comienzan en la sociedad paralizada, de la cual el artista está tratando de escapar y concluyen, diez años más tarde, en "silence, exile and cunning", esa famosa frase joyceana.

Se puede argumentar que en ***El Señor Presidente***, Asturias ha decidido asumir *la apuesta joyceana* de *A Portrait*, que, en palabras de Joyce, era: *"My intent was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the center of paralysis"*[1]. Por supuesto, la dictadura está en el centro de la historia moral de un país paralizado como Guatemala. ¿Pero, a qué dictadura se refiere Asturias?

Una de las incertidumbres emana de la verdadera fecha de conclusión de ***El Señor Presidente***, a partir de la contradictoria inscripción en la página frontal del manuscrito en la que Asturias anotó el año 1933. Acerca de esto, Martin, en la introducción de la edición de la Colección Archivos, dubitativamente argumenta que 1933 es la fecha oficial, pero 1932 es la fecha simbólica. Esta contradicción marginal sería dejada a un lado si uno no estuviera persiguiendo una lectura arqueológica de la supuesta denuncia de la dictadura y la correlación autobiográfica en ***El Señor Presidente***. No hay que olvidar que algunos críticos, como Rufinelli, señalan que Asturias pudo haber escrito esta novela no durante su estadía en París, sino que en la Guatemala de Ubico.

La duda acerca del dato concluyente de dicha novela continúa siendo problemática precisamente porque lleva a preguntar qué Asturias, como artista, está siendo retratado (como un joven opositor, como un no tan joven colaborador, o ambas), en qué condiciones de supuesta parálisis (bajo el dominio de Estrada Cabrera o Ubico Castañeda). ¿Hasta qué punto es ***El Señor Presidente*** el retrato de Asturias como artista adolescente? ¿Hasta qué punto podemos leer a Miguel Cara de Ángel como un Stephen Dedalus, como un artista opuesto a cierta parálisis (en distintas o similares condiciones) de su país?

En el ensayo "*El Señor Presidente*: una lectura 'contextual' ", Gerald Martin argumenta que: *"No se ha comprendido cabalmente, entonces, que, Cara de Ángel es un artista, un hombre que enfoca sus ambiciones en términos puramente estéticos, no políticos"*[2]. Si consideramos el retrato de Asturias durante el régimen ubiquista que Feliu-Moggi nos brinda, dicha descripción de Cara de Ángel sería más cercana a este Asturias que al Asturias bajo el régimen de Estrada Cabrera. Si esto fuera así, podría conllevar una reinterpretación de la dictadura, y del marco histórico, que está siendo retratado en ***El Señor Presidente***. Si es en el gobierno de Ubico en el cual el retrato de Asturias fue articulado, aquellas las condiciones de parálisis que deben ser analizadas.

De ser así, se impone el siguiente cuestionamiento: ¿por qué tanta energía en demostrar lo contrario? Digo, aparte de sustentar la noción que el único lugar legítimo para desarrollar el arte guatemalteco es París (herencia lamentablemente evidente en obras de reciente factura).

Claramente, aunque el título de la novela apunta hacia otra parte, el personaje principal de ***El Señor Presidente*** es Cara de Ángel, es el retrato de éste el que se encuentra en sus páginas, su batallar contra las fuerzas oscuras que son responsables de la parálisis del país. ¿Por qué,

entonces, Asturias insiste tanto en catalogar a ***El Señor Presidente*** como una "narrativa mitológica"?

Al rechazar reconocer un marco histórico a ***El Señor Presidente***, Asturias pareciera estar refiriéndose, no a una parálisis actual, basada en situaciones concretas, consecuencia de una historia en particular, parte de una red intrincada de relaciones espaciales y temporales, sino a una parálisis mítica, que puede ser atribuida al poder de un sólo hombre. Aparentemente, a pesar de la franca ingenuidad de dicha lectura política en un escritor supuestamente comprometido, ésta es la tesis de Asturias al respecto de la parálisis del país, tal y como la articula en su ensayo ***"El Señor Presidente como mito"***:

> *"...pero en el fondo de todo, existe, vive, en la forma de un Presidente de una República Latinoamericana una concepción de fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre-mito, el ser superior (porque es eso aunque no queramos), el que llena las funciones del eje tribal de las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues entre menos corpóreo aparezca, más mitológico se le considerará... todo concurre a la reactualización de lo fabuloso, fuera de un tiempo cronológico... Aquí creí que tocamos el punto, la clave. Los "señores Presidentes" de nuestros países, como mito, como mitos en sí mismos, pero sobre todo, como seres que no hacen sino mantener lo sagrado de la autoridad, lo primordial del mundo en cuanto a ser temidos... Buscar por aquí las raíces de estos regímenes de terror y de sangre, y desenraizarlos"* [3]

Para descubrir las raíces de estos regímenes, pareciera que un analista de las formaciones discursivas debe buscar precisamente en el lado contrario. No fuera del tiempo cronológico, sino que en el proceso temporal que lo formó; no en la representación del Presidente como una noción abstracta del poder, sino que en una corporalidad específica para "descubrir el dominio completo de las instituciones, procesos económicos y relaciones sociales" en el que fue articulado.

NOTAS

1 Joyce, James. ***Dubliners***. New York: Barnes and Noble Books, 1999.

2 Asturias, Miguel Ángel. ***El Señor Presidente***. Ed. Gerald Martin. España, Colección Archivos, 2000. P.971

3 Idem. P. 474-475

LO *MAGICÓMICO* EN ASTURIAS

Saúl Hurtado Heras
Universidad Autónoma de México

Para curar el histerismo de la estadounidense señora Kobler, el brujo Rito Perraj la hace subir a un cocal, abiertas las piernas. Con apoyo de quienes sólo debían sostenerla por la espalda, la señora debía ascender por cuenta propia en el cocal, ayudada de manos y piernas, «*sobándose, frotándose, restregándose*». Eso la curó al menos durante un año. En un nuevo acceso de histerismo, llamado Rito Perraj a conjurar nuevamente el mal, el brujo olió a la dama y de inmediato proporcionó su dictamen: «*Ya quiere volver a fornicar con el palo*», concluyó Perraj.

Este suceso de la novela ***Viento fuerte***, de 1950, en el que interviene Rito Perraj para resolver el problema de la señora Kobler tiene una explicación freudiana, no precisamente mágica. El remedio de la estadounidense no tiene nada de sobrenatural. Se explica por la explicación por la estimulación sexual para curar su histeria provocada por la fría y distante relación de la señora con su esposo, metido en el mundo de los números y los negocios. Éste no es un acontecimiento único en la obra de Asturias, y por lo tanto sugiere la necesidad de elucidar los diferentes matices con que se describe la magia en su producción.

Para empezar, no debería confundirse el supuesto ambiente mágico tan sólo por la intervención de la figura del brujo, pues en algunos casos es notoria la desconfianza de Asturias por el genuino poder de este personaje. Claro está que en algunos relatos el brujo es una de las figuras más enaltecidas, poseedoras de un auténtico poder sobrenatural benigno. En esos casos, el ejercicio de la brujería no se realiza con base en supersticiones ni engaños, sino con el loable fin de impartir la justicia social que las instituciones civiles no son capaces de imponer. Pero eso no debería hacernos caer en generalizaciones. Las peculiaridades de ***Leyendas de Guatemala*** y ***Hombres de maíz*** hicieron creer que Asturias era un escritor mágico-realista y que, por ejemplo, ***Mulata de***

tal, por ser escrita por el mismo autor, y por enseñarnos un parecido con los relatos precedentes, es también una novela mágico-realista. En el momento decisivo, se advierte la dificultad de valorar la novela de 1963 como si se tratara de una prolongación de la novela de 1949, lo que produce, evidentemente, un desconcierto terrible.

Tanto es así que no puede hablarse de lo mágico en ***Mulata de tal*** en el mismo sentido como se hablaría de ***Hombres de maíz***. Lo que sí puede decirse es que ambas novelas constituyen un decidido desafío a la razón y quizá esto nos induce a considerarlas como si fueran parte de una misma materia.

Indudablemente, en la obra de Asturias existen relatos en los que un conjunto de creencias de la tradición oral se valida sin objeción. La novela ***Hombres de maíz*** es el ejemplo más notorio. En ella, el simbolismo del maíz, el de la muerte, el del nahual y el de las curaciones adquiere dimensiones indiscutiblemente mágicas. Su explicación se sustenta en el mito o en la convicción de fuerzas sobrehumanas cuya comprensión escapa al dominio de la razón. Esto le da un aliento mágico-mítico a la historia ficticia y es lo que en gran medida determina la inclusión de la obra en el ámbito de la literatura mágico-realista.

Lo interesante de esto es que en Asturias lo mágico, lo mágico-realista y lo cómico no siempre son excluyentes. Desafortunadamente, las discusiones sobre el realismo mágico a veces nos han impedido advertir lo cómico como uno de los rasgos característicos de la poética asturiana relacionada con la magia. Asociado con creencias ancestrales, con frecuencia a lo mágico-realista se le atribuye un tono serio, triste y solemne, culminado por la desgracia y la tragedia; o, en el mejor de los casos, con la reivindicación de la justicia social. Pero en Asturias, varios acontecimientos tienen ingredientes tan cómicos como mágicos. Esto nos permite advertir la confianza no absoluta del autor por las tradiciones y creencias que dan vida al realismo mágico.

Por eso, no todos los acontecimientos mágico-realistas tienen el mismo tratamiento en la obra de Asturias. La magia y la brujería (para efectos de esta reflexión podríamos citarlas indistintamente por constituirse en expresiones de una concepción transracional) tienen al menos dos orientaciones: una, a la que podríamos llamar *auténtica*, se aprecia en acciones cuyo fin es la reivindicación de la justicia social. En este caso, la ocurrencia de fenómenos cuya explicación rebasa el dominio de la razón, es aceptada sin cuestionamiento. Su poder radica en figuras altamente enaltecidas, como la del Maestro Almendro, de la Leyenda de ***La Tatuana***. Él fue uno de los sacerdotes, dice el relato, a quienes los hombres blancos tocaron creyéndoles de oro, tanta riqueza vestían, *«y sabe el secreto de las plantas que lo curan todo, el vocabulario de la obsidiana –piedra que habla– y leer los jeroglíficos de las constelaciones»*.

Los brujos *auténticos* tienen repercusión fundamentalmente en actos colectivos. «Dueños» de la vida de una comunidad, no precisamente de una persona, estos personajes clarifican las representaciones imaginarias

que tienden a hacer comprensible el hecho de la muerte en la circunstancia vital. Esto es lo que Asturias consideraba como el poder *auténtico* de la brujería, pues reivindica la dignidad humana; pues procura el bien común.

Pero, si bien el poder del brujo como mediador entre una fuerza sobrenatural y la voluntad de los hombres tiene momentos muy determinantes en figuras paradigmáticas como Maestro Almendro, Gaspar Ilom y Juan Girador, en otras circunstancias Asturias enfatizó la posibilidad de que los atributos sobrenaturales sólo dependen de construcciones en un imaginario colectivo, desmentido por los propios acontecimientos de la realidad literaria.

Asturias dio vida a la figura del charlatán, cuyo poder es puesto en duda. Con esto me refiero a la segunda orientación de la magia en la obra de Asturias y a la que podríamos llamar *inauténtica*. El brujo charlatán es representado por todos aquellos personajes que al explotar la superstición de la gente aprovechan para propalar su poder. Juana Tinieblas (de ***Los ojos de los enterrados***), Sara Jobalda (de ***El papa verde y Viento fuerte***), los adivinos de ***El señor Presidente***, son ejemplos de esta modalidad. Juana Tinieblas indaga el futuro de la gente, pero es incapaz de predecir el momento de su muerte. En ***Viento fuerte***, Sara Jobalda es «la más famosa de las brujas de la costa», pero al mismo tiempo es «más temida». Es una mujer que «no tiene más cacha que vender aguas que trastornan al seso», según el decir del médico que la atendió luego de que la mujer fue agredida.

El brujo *inauténtico* se define a partir de las facultades que el imaginario colectivo les atribuye a ciertos personajes comunes o no tan comunes. En varios casos, estos atributos parten de simples supuestos. Con lo anterior, se tienen dos consideraciones sobre la brujería. Una es *auténtica*, con una indiscutible función social y de reivindicación de la justicia y la dignidad humana. La otra es *inauténtica* y su ejercicio tiene pretensiones particulares de control del poder o de incremento de la riqueza material.

Estas modalidades de la brujería permiten suponer cuán advertido estuvo Asturias de las prácticas falaces, circunstancialmente aceptadas por la colectividad. Su alusión paralela a la auténtica brujería le permitía considerarla como una posibilidad equívoca para la exaltación de los valores.

Al explotar la superstición de la gente, al convertir su ejercicio en posibilidad de afirmar el poder económico y social, el brujo *inauténtico*, lejos de constituirse en una posibilidad real de consolidación del nacionalismo, atentaba contra él.

Estos dos tipos se distinguen por los tonos con que se les trata. La magia *auténtica* se acompaña frecuentemente de un tono *serio*. La magia *inauténtica* se descubre por el tono satírico, cómico o humorístico. El tono *serio* generalmente tiene que ver con acontecimientos en los que los poderes son atribuidos a fuerzas sobrehumanas (el volcán de «Leyenda

del tesoro del lugar florido» y el poder de los brujos de las luciérnagas en ***Hombres de maíz***). En tanto, el contexto cómico tiene lugar en los acontecimientos en que el poder mágico descansa en sujetos con un reconocimiento colectivo pero equivocado acerca de sus atributos extraordinarios; o bien, en creencias de la conciencia tradicional de dudosa fundamentación, como en el cuento ***«El espejo de Lida Sal»***.

En ***Viento fuerte***, al lector le queda clara la satírica descripción del remedio de la señora Kobler porque, para curarla, el brujo no invoca ningún poder extraordinario, no obstante que se hace aparecer como tal. También es notoria la referencia al supuesto pacto de Benito Ramos con el diablo, en ***Hombres de maíz***, o el obstinado empeño de Lida Sal, en «**El espejo de Lida Sal**», por cumplir el ritual de los perfectantes, lo que provoca su muerte accidental. En ***Hombres de maíz***, los extraordinarios poderes de Benito Ramos aparecen en el contexto de una situación sumamente curiosa. Sus poderes se explican, en la conciencia colectiva, por un pacto que estableció con el Diablo. El pacto consistía en que Ramos, al tragarse un pelo del Diablo, sabría cada vez que su mujer lo engañara. Sólo que Ramos nunca lo supo, «*porque –dice el relato– la mujer lo engañaba con el Diablo*».

Tradicionalmente habíamos estado tentados a valorar lo mágico como si necesariamente se tratara de la manifestación del realismo mágico y como si este realismo mágico sólo pudiera destacarse de manera seria y solemne. Pero la combinatoria de lo mágico con lo cómico advierte la posibilidad de que lo mágico no lo sea. Asturias ya nos ha enseñado en varias ocasiones que la magia o la convicción en la magia puede ser resultado de la charlatanería de quienes explotando la fe colectiva se hacen aparecer como poseedores de poderes sobrenaturales. En un artículo de 1956 dejó clara su posición acerca de la brujería "barata" que aprovecha, dijo, la superstición de la gente. Pero también nos enseña, como en el caso de Ramona Corzantes, de ***Hombres de maíz***, que estos rasgos pueden ser atribuidos por la colectividad, equívocamente, sin ser necesariamente aceptados por el personaje al que se los atribuyen. Contrario a la simpatía que el propio Asturias reconoció sentir por el realismo mágico, el diferente tratamiento de acontecimientos afines revela una posición crítica del autor acerca del conjunto de creencias y tradiciones que tratan de dar una explicación no racional de las leyes que gobiernan el universo.

La magia *inauténtica* nos descubre una posición indiscutiblemente crítica del autor que no se dejó engañar por todo lo que tuviera visos de ancestral o fundamentalista. Ahora bien, dueño absoluto del poder de invención, en 1963 Asturias demostró que la risa y el humor pueden ser los componentes igualmente determinantes de un universo ficticio. ***Mulata de tal*** es toda una carcajada. ¿Carcajada de quien?; ante todo, del propio autor, que se rebela con atrevida irreverencia a los cánones de la creación. Los intrépidos desafíos a la creación artística que había enseñado en las leyendas de 1930, y en su primera novela de 1946,

parecían haber culminado en 1949 con la publicación de ***Hombres de maíz.*** Sin embargo, ***Mulata de tal*** confirma que la poética asturiana no quedaba agotada en 1949.

En ***Mulata de tal*** la renuncia a la solemnidad se halla desde el principio y esto significa lo que Milán Kundera llama la «no afirmación de verdades científicas o míticas». Asturias le pierde el respeto a la barthesiana ilusión referencial porque la novela se desliga del compromiso verosimilizante. En esas condiciones, no extraña ver a una mujer mágicamente convertida en curiosa enanita que diluye el furibundo estado de ánimo de un oso con sólo trepársele y decirle en la oreja: «*Oso, querés azúcar*». Y el oso, como niño consentido, pone el hocico para que la enanita le meta entre la lengua un terrón de azúcar. Eso transforma el belicoso ánimo de la bestia que a punto estaba de rematar a la mulata, a la que castigaba severamente.

Tampoco extraña enterarse cómo la enanita recobra su estatura normal, al estirarle su esposo los pies mientras ella va trepada en la espalda del hombre de las Nueve Vueltas. Entre la fuerza del hombre que quiere avanzar con la enanita en su espalda, y la fuerza del esposo que la jala de los pies, la mujer recobra su estatura normal. Todos estos acontecimientos, muchos de los cuales son mágicos pero no precisamente mágico-realistas, revelan otra singularidad de la poética asturiana: lo cómico.

Lo cómico es uno de los ingredientes fundamentales de ***Mulata de tal***. Quien lea esta novela, si no tiene sentido del humor que exige la lectura de la obra, la rechazará tan pronto descubra la dificultad para hallar una explicación de los acontecimientos o para encontrar un hilo conductor del relato, tal como sí es posible hallarlo, a fin de cuentas, en ***Hombres de maíz.***

Pero lo cómico no fue una novedad puesta en práctica sólo a partir de ***Mulata de tal.*** Lo cómico impregna una parte muy significativa de la producción asturiana. Incluso, podríamos decir que es la primera carta de presentación de quien desde la década de los años veinte del siglo XX ya deleitaba con sus pantomimas.

Con base en lo anterior, se advierten al menos dos tipos de tratamiento de la magia en la obra de Asturias:

- La que podríamos considerar propia del realismo mágico.
- La que se combina con el componente cómico.

La combinatoria con lo cómico nos sugiere dos posibilidades de comprensión de lo mágico como peculiaridad de su producción artística: Pone en entredicho el poder sobrenatural de individuos a quienes el imaginario colectivo les atribuye facultades extraordinarias; o bien, pone en entredicho las convicciones del imaginario colectivo acerca de las leyes que gobiernan el universo.

Los acontecimientos acompañados del ingrediente cómico son por lo general mágicos, no necesariamente mágico-realistas. Mágicos en el

sentido de que no se sujetan estrictamente al principio verosimilizante, pues se trata de un conjunto de acontecimientos que exageran las posibilidades de ocurrencia. Estos acontecimientos se validan sólo en la realidad literaria.

Así, en ***El hombre que lo tenía todo, todo, todo***, vemos un hombrecillo que se desplaza, sin mover uno solo de sus músculos, merced a que calza unas pantuflas que llevan en la suela apelmazadas muchas pulgas que lo hacen saltar porque las pulgas, dice el relato, segregan una sustancia química que las hace saltar. En ***Mulata de tal***, después de vender su esposa al Diablo, Yumí quiere ahorcarse; sólo que, en lugar de colgarse con la soga atada al cuello, se colgaba de un pie. Alguien que lo mira en esas condiciones se acerca y le pregunta:

> *"¿Yumí, por qué estás así?', éste le contestó, la cabeza colgando, casi en el suelo, 'Porque me quiero ahorcar'... 'Ay, Yumí, le dijo el otro, para ahorcarse yo creo que es al contrario, hay que ponerse la soga en el pescuezo' Y Yumí le contestó, siempre boca abajo, colgado del pie: Ya ensayé con la soga en el pescuezo, pero no me gustó, sentí que me faltaba el aire, que me estaba ahogando".*

En general, el universo de ***Mulata de tal*** está construido con múltiples metamorfosis y acontecimientos que por rebasar las expectativas de lectura, resultan sumamente cómicos, de los que se pueden citar, sólo a manera de ejemplo, el pasaje del hombre-piedra que llora como piedra, o el de Huasanga, una enana que les arranca de un jalón el sexo a las mujeres y se hace acompañar de un mono formado de moscas que para evitar el peligro se separan y para volverlo a formar basta con amontonarse nuevamente.

Lo *magicómico* descubre otra de las facetas más atrevidas de Miguel Ángel Asturias, pues más allá del enaltecimiento de la tradición, Asturias revela una concepción poética que, basada en la palabra con una intencionalidad lúdica, desborda nuestra imaginación lectora. Quienes se empeñaron y se empeñan, con una necedad que no deja de ser ofensiva, en dudar de los merecimientos de Asturias para obtener el premio Nobel, en 1967, no están dispuestos, y quien sabe si algún día lo estarán, a leer la obra de Asturias de la manera en que ella pide ser leída.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel. ***El Señor Presidente***. Ed. Gerald Martin. España, Colección Archivos, 2000.

Foucault, Michel. ***The Archaeology of Knowledge***. New York: Pantheon Books, 1984.

Joyce, James. ***Dubliners.*** New York: Barnes and Noble Books, 1999.

——. ***A Portrait of the Artist as a Young Man***. USA: Signet Classic, 1991.

——.***Ulysses.*** Ed. Hans Walter Gabler. New York: Vintage Editions, 1986.

Martin, Gerald. ***Journey Through the Labyrinth***. USA: Verso, 1989.

Prieto, Rene. ***Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return***. USA: Cambridge University Press, 1993.

MALADRÓN: IMPACTO ESTILÍSTICO DE LAS ÚLTIMAS ESCRITURAS (1967 - 68)

Aline Janquart - Thibault
Universidad de Borgoña, Dijon (Francia)

Ya expuse en otros lugares hasta qué punto la gestación de la novela ***Maladrón*** de Miquel Ángel Asturias es un amplio jardín de senderos que se bifurcan, desde el ambicioso proyecto de 1949 que abarca lo que conocemos ahora como ***Maladrón, El Alhajadito*** y algunos capítulos inéditos más, constituyendo un amplio fresco histórico de la colonización, hasta la versión que editó Losada en 1969. Emprender un estudio global del génesis de ***Maladrón*** sería, pues, poco menos que un trabajo de titanes. Para ello habría que disponer de muchos ojos, bastantes manos, varios cerebros... y también de unas mesas kilométricas en los almacenes del Departamento de Manuscritos en la Biblioteca Nacional de Francia para poder cotejar de forma satisfactoria las numerosísimas versiones del manuscrito, en su mayoría fragmentarias, que corresponden a las sucesivas etapas de reescritura escalonadas a lo largo del período de veinte años arriba mencionado.

Por lo tanto, ya que carezco del necesario don de ubicuidad para llevar a bien semejante tarea, el presente estudio se centrará más modestamente en las últimas etapas de redacción de esta novela, o que las que se pueden localizar y fechar con relativa precisión en el París de los años de 1967 - 68. Se trata de un período clave en la vida de Asturias: acaba de recibir en Moscú el premio Lenin de la Paz; ha sido nombrado embajador de Guatemala en Francia por su amigo, el presidente Julio César Méndez Montenegro; ha vuelto a Guatemala después de una larga ausencia, aprovechando el viaje para visitar por primera vez el sitio arqueológico de Tikal, que había de causarle una vivísima emoción–; se mueve en París como pez en el agua, recordando los felices años veinte durante los cuales se codeaba en Montparnasse con las vanguardias

europeas y los futuros grandes nombres de la literatura hispanoamericana; se organiza con André Malraux, entonces Ministro de Cultura de De Gaulle, una fabulosa exposición de arte maya; es galardonado con el premio Nobel de Literatura; vuelve triunfante a su tierra natal para recibir el Quetzal de Jade ofrecido por la Asociación de Periodistas de Guatemala y ser nombrado Hijo Unigénito de Tecun-Umán por las comunidades indígenas.

En París, donde se acaba de publicar su libro de leyendas ***El espejo de Lida Sal***, retoma de sus cajones las antiguas versiones de ***Maladrón*** y se pone a preparar la edición de dicha novela por correo trasatlántico con su amigo Gonzalo Losada, cuidando todos los detalles de lo que ha de ser su primera publicación después del Nobel, hasta enero de 1969, fecha en que remite el manuscrito a Fryda Schultz de Mantovani para que ésta se lo entregue en manos propias a Don Gonzalo.

Desde el piso de la *rue* de Courcelles, se ha mantenido un poco apartado del bullicio del Barrio Latino durante el mes de mayo del 68, pero ha seguido con mucho interés los pasos de esta pequeña revolución cultural que le trae a la mente sus propios años mozos y le incita a emprender la redacción de ***Viernes de Dolores***, que se publicará en el 72. Se me perdonará esta larga contextualización preliminar, pero tampoco está de más a la hora de desentrañar el sentido de las últimas variaciones del texto de ***Maladrón***, ya que la famosa frasecita de Ortega y Gasset, "Yo soy yo y mi circunstancia", se aplica a Asturias más que a cualquiera. Como lo señala muy atinadamente Lucrecia Méndez de Penedo en su artículo ***"Maladrón: doble ultraje al paraíso"***, cabe perfectamente una "lectura en clave actualizada" de esta novela. Entre otros ejemplos, cita nuestra colega la disputa que enfrenta a Caibilbalán con sus oficiales a propósito de la mejor estrategia posible para deshacerse del invasor, y lee este episodio como imagen del "fracaso de la primera fase del movimiento guerrillero guatemalteco, a finales de la década de los sesenta", también alude al neocolonialismo estadounidense que bien podría ampararse tras la "cruz del Maladrón".

Yo hasta creo que se podrían descifrar otras muchas alusiones al contexto geopolítico del momento, y ello no sólo en el área guatemalteca: así Chinabul Gemá, el guerrero muerto cuyo cadáver pesa tanto en los brazos y en el alma de Cailbilbalán, Man de los Man, tal vez podría llamarse: Che Gevara. La hipótesis no es tan descabellada si se considera que el personaje cambia de nombre a finales del año 67, es decir, después de la muerte del Che; antes se llamaba Tolimán Puc, y curiosamente pasa a llamarse Chinabul Gemá, apelativo cuyas iniciales "Ch" y "G" coinciden con las del revolucionario argentino... Sea lo que fuere, las variaciones estilísticas que se producen entre el manuscrito M6A (1967–68) y la versión remitida a la editorial Losada en enero del 69 son reveladoras del "movimiento perpetuo" que anima a la escritura asturiana, influida tanto por el contexto histórico, como por las lecturas del momento o las vivencias cotidianas del autor. Examinaremos, pues,

dos tipos de variantes, que llamaremos "cuantitativas" y "cualitativas" para mayor claridad.

Llamo "cuantitativas" a aquellas enmiendas que se reproducen numerosas veces de forma idéntica, o sea que traducen una voluntad sistemática. La primera –y a lo mejor una de las más significativas– de estas variaciones sistematizadas es la sustitución metódica (unas treinta y cinco ocurrencias) del sintagma "Maladrón" por el nombre propio "Maladrón". La palabra misma no es creación original del año 67: si bien en la época de publicación de ***El Alhajadito*** (1961) Asturias seguía usando la forma clásica "Mal ladrón", ya en ***Mulata de tal*** (1961) aparecía la figura del sacristán, "devoto de San Maladrón". La tendencia a la creación verbal mediante el proceso de aglutinación es recurrente en Asturias, y más concretamente en la novela que nos ocupa, ya que en las primeras versiones Cailbilbalán se llamaba "Caibil Balam" y a veces Cabracán aparecía bajo la forma más genuinamente indígena de "Kab Rakán". Semejante procedimiento no podía dejar de seducir a Asturias por su naturaleza "mestiza", ya que remite, tanto a los sistemas lingüísticos mesoamericanos, como a los juegos verbales de los surrealistas europeos.

Lo interesente aquí, como ya lo señalé en otras ocasiones, es que el nombre del personaje queda así desprovisto de la doble connotación negativa que se entendía desde la lógica de la ortodoxia católica, pero no, por supuesto, desde la de los adoradores de gestas.

Al terrible Cabracán indígena, ya parcialmente "mestizado" mediante la trascripción en fonética castellana de su nombre original, se opone de forma simétrica el crucificado colonial que sólo cree en la materia y que consigue, al cambiar de continente, despojarse del peso de la ética que lo condenaba en Europa. No es de extrañar que al final de la novela (cap. XXVIII) se oiga la enorme carcajada de Maladrón a la hora de reunirse con Cabracán para celebrar el gran banquete de los destructores: *"En cuanto a mí, os dejo fuera de peligro y regreso, convertido en ídolo, a presidir el festín de Cabracán en los pedregales. (...) De haber sabido mi inmortalidad en imagen, linda inmortalidad, habría anunciado en la cruz que iba a estar en talla de naranjo, no en el paraíso, sino al lado de Cabracán, como el dios más dios de los dioses llegados del mar.."* El sincretismo que se opera de esta manera viene preparado por la semejanza fónica y rítmica de los nombres: Cab-ra-cán / Ma-la-drón, efecto que no podían producir de forma tan eficaz ni en el empleo de "Mal Ladrón" ni en el de "Gestas", denominación europea clásica que Asturias también corrige cinco veces en "Maladrón".

Asimismo es de notar la supresión o sustitución sistemática del calificativo "materialista" aplicado a las creencias maladronistas o a sus adeptos. La primera ocurrencia de este fenómeno se ubican en el monólogo interior de Ángel Rostro, poco antes de su desaparición definitiva, en el momento en que se encuentra el personaje en pleno delirio paranoico. Recuerda Rostro la doctrina peregrina de su

compañero Zenteno, y donde el texto M6A tildaba a Gestas de "materialista", corrige Asturias: "Señor de la muerte sin más allá". En el capítulo siguiente, en vez de que Zaduc de Córdoba se definiera como "materialista", la versión definitiva propone "incrédulo", igual que en el capítulo XXIV, cuando Ladrada se dirige a la estatua animada explicándole que lo considera como "Señor de la conquista en el doble papel de incrédulo y ladrón" (En vez de: "materialista y ladrón").

Otras tres ocurrencias pertenecen al discurso de Duero Agudo, el primer "apóstol" de la nueva doctrina. En vez de afirmar que "la fe materialista no puede ser la destructora negación ni el caos", éste se conforma con llamarla sencillamente "la fe nuestra" (capítulo XVIII), y cuando el capítulo XIX le expone al recién llegado Lorenzo Ladrada en qué consiste la nueva religión, asistimos a la transformación de la expresión "nosotros, los Materialistas" en "nosotros los no espiritualistas" y "de nuestro credo materialista" en "nuestro credo amparado por la cruz de Gestas, el Ladrón" por fin, el propio Maladrón, cuando se baja de la cruz para felicitar a Ladrada por haberlo representado con su cara verdadera, olvidándose de las grotescas caricaturas de la tradición católica, se alegra de contemplarse ya no "sin la falsedad agónica del materialista" (M6A), sino "sin la fealdad agónica del que lo sacrificó todo por la realidad".

La supresión del concepto "materialista" puede obedecer, en un primer nivel de lectura, a un mero deseo de coherencia textual. En efecto, en las versiones anteriores, y todavía, de forma residual, en algunas partes de M6A, el objeto de la búsqueda frenética de los protagonistas españoles era puramente material: se trataba, sin más, de dar con el tesoro escondido en las profundidades de la laguna denominada por los indígenas "lodo que tiembla".

En la versión definitiva, el Santo Grial, tras el cual no paran de correr nuestros españoles ha cambiado de naturaleza, puesto que se ha convertido en el altamente simbólico "encuentro de los dos mares". De ahí que la fe que los mueve cambie de signo también: está claro que siguen negando cualquier forma de trascendencia, pero tampoco se transforman con la estricta materialidad. Se sitúan en una zona intermedia entre materia y espíritu que, Asturias denomina "realidad" y que es, según él, lo propio del hombre. En la casi totalidad de las ocurrencias que hemos citado, la palabra locución que sustituye a "materialista" contiene ya un elemento privativo ("sin más allá", "incrédulo", "no espiritualistas"), ya que una palabra semánticamente relacionada con la desposesión ("ladrón", "sacrificó"). Ello le permite definir a nuestros maladronistas como seres desposeídos de aquella esperanza en un más allá que les hace a los verdaderos cristianos la vida terrenal más llevadera. Los protagonistas y sus tribulaciones cobran así un "valor añadido", puesto que obran bien, o por lo menos hacen lo humanamente posible por mantenerse en el cambio que les parece justo, sin contar con la recompensa de una hipotética vida mejor después de la muerte.

Ahora bien, dejándonos de complicadas filosofías, podemos sugerir otra explicación. Bien se sabe que la palabra "materialista" tiene una fuerte connotación política, por haber sido prácticamente "confiscada" por el marxismo. Semejante connotación no podía dejar de preocupar al defensor del Premio Lenin de la Paz, consciente de que su producción literaria en general y su constante cuestionamiento de la relación entre materia y espíritu se alejaban sensiblemente de la línea oficial del Partido, del cual, por cierto, nunca llegó a ser miembro, a pesar de su entrañable amistad con grandes militantes como Alberti o Neruda.

Los capítulos desechados, que habían de vincular ***Maladrón*** con ***El Alhajadito*** y que se publican en anexo a la edición de ALLCA XX, conservan la huella de aquel uso iterativo de la palabra "materialista". La profesión que ejercen los descendientes de los protagonistas de ***Maladrón*** es reveladora: son "materialistas de construcción", expresión que se ha de leer tanto al pie de la letra (se dedican al comercio de cal y ladrillos) como de forma simbólica, ya que su doctrina "materialista" les sirve para "construir" la sociedad colonial de la ilustración, gracias a su dominio de las ciencias exactas o "ciencias de la materia". Examinaremos aún dos casos de abandono sistemático de un elemento que aparecía en las versiones anteriores. El primero puede parecer trivial, pero merece la pena ahondar un poco más hasta que nos revele su sentido profundo.

En ocho ocasiones, Asturias renuncia a un hermoso neologismo que había forjado para designar el suplicio que compartieran Cristo y Maladrón, llamándolo "cruxifixión" en vez de "crucifixión", lo que le permitía conservar la equis en las demás palabras derivadas como "cruxificar" o "cruxificado". Justificaba Asturias este neologismo de la manera siguiente en uno de sus cuadernos de trabajo: "crucifixión, porque si es en una cruz que se crucifica, ¿por qué le va a faltar la equis?" , frase seguida del expresivo dibujo de una equis mayúscula rodeada de un vigoroso círculo que la ponía de realce.

La definición recuerda las greguerías de Gómez de la Serna, o los solerismos del amigo de toda la vida, Francisco Soler y Pérez, el viejo cómplice de las locuras radiofónicas del "Diario del Aire". Ahora bien, trátese de Gómez de la Serna, de Soler y Pérez o del propio Asturias, estos autores no acostumbran hacer juegos de palabras gratuitos. Sus juegos verbales consisten en torcerles el pescuezo a las palabras hasta que revelen el sentido poético que ocultan.

Uno de los solerismos predilectos de Miguel Ángel rezaba que "la equis es el esparadrapo del alfabeto"; la función del esparadrapo es doble, por una parte protege la herida, la disimula, pero por otra la designa a las miradas ajenas. Si veo un esparadrapo en la mejilla de Fulano, inmediatamente deduzco que Fulano se ha cortado. De hecho, el esparadrapo de la equis, en el neologismo asturiano, designa al lector el doloroso punto de encuentro de dos ejes perpendiculares, llámese "América frente a Europa" o "fe frente a materialismo", o como quiera

que se llame la contradicción interna, siempre álgida, que define a Miguel Ángel Asturias.

El hecho de renunciar a este neologismo a lo largo de las páginas de ***Maladrón*** (las pocas ocurrencias que se le escaparon al propio Asturias fueron suprimidas por los correctores de la editorial Losada), puede, por lo tanto, obedecer a una reacción de pudor. Por cierto, el mismo neologismo vuelve a surgir bajo la pluma de Asturias unos años después durante la redacción de ***El árbol de la cruz***, escrito íntimo que el autor no destinaba necesariamente a la publicación, y en el cual, como lo mostraron magistralmente el Profesor Alain Sicard y su hermano el psiquiatra Daniel Sicard en sendos estudios publicados en el volumen que Archivos dedicó a esta obra, también juega un papel clave la letra T, objeto explícito de diversas metamorfosis- elisión, epéntesis – en torno al motivo central de la cruz.

Por fin, la última variante que se reitera de forma significativa es la que consiste en suprimir las formas lingüísticas incorrectas que afectaban – y afeaban - en las versiones anteriores el discurso de Titil – Ic. En efecto, ésta conservaba de uno de sus anteriores avatares, en el cual su nombre cristiano no era Maria Trinidad sino Maria Concepción, unos modismos erróneos, o , dicho sea de manera más bestial, "hablaba como los indios". Por ejemplo, decía, "Siñor" en vez de "Señor" y no conjugaba los verbos. Es fundamental examinar el cambio de estatuto del personaje para entender cabalmente el sentido de esta modificación, aparentemente anodina, de su modo de expresión. En las versiones primigenias de la novela, no nos andemos con rodeos, la india era mala. En vez de guiar a los españoles extraviados, los desorienta adrede. Usaba maleficios para engatusarlos e impedir que encontrasen el tesoro escondido bajo la laguna.

Así como en la versión definitiva se la designa comúnmente por su diminutivo castellano, la "Trinis", en aquellas versiones se llamaba "la Chon" (igual que la dueña del prostíbulo de el Señor Presidente) o más a menudo "Chonbruja". Su dominio imperfecto de la lengua castellana contribuía a mantenerla apartada del grupo de los invasores. Huelga decir que, a pesar de llevar el nombre predestinado de "Concepción", no daba nacimiento a ningún mesticito. En cambio, en las versiones de los años 60, "la india mala" de marras se metamorfosea en encarnación de las virtudes del Nuevo Mundo, de la tierra Madre, pasa a ser guía buena y fiel truchimam, genitora del primer mestizo, viva metáfora del mítico "encuentro de los dos mares". Por lo tanto, se justifica el cambio de nombre: ya no es Concepción sino Trinidad, no ya la Trinidad de la doctrina católica, sino la americana, la que abarca al indígena, al europeo y al mestizo. "Todo está lleno de comienzos" es el leitmotiv que la acompaña, igual que el cenzontle saltarín que le murmura al oído... Asimismo, pierde el calificativo de "bruja" para volverse curandera, rica de sabidurías medicinales ancestrales, dueña también de las delicias de esta tierra de golosina, tan peligrosas para el incauto que no sabe cómo

usarlas; todo ello lo pone generosamente al servicio de los recién llegados. Y –last but not least– deja chapurrear un mal castellano.

Tampoco lo habla como un académico de la Lengua –valga el anacronismo–, se salta los artículos y demás determinantes superfluos que usan los "barbudos", pero sí se puede decir que domina el idioma, demostrado así su superioridad respecto a los españoles que tropiezan con las pocas palabras indígenas que intentan pronunciar. Semejante dominio de la lengua castellana le permite informar a Güinakil del peligro que representa el proyecto que tienen los españoles de imponer, a la fuerza si hace falta, el culto al Maladrón, y esto la convierte, de hecho, en motor de la acción de los últimos capítulos. Su desaparición en la selva, llevándose a su hijo mestizo, después de la muerte de los españoles, se describe como una vuelta al estado natural, anterior a la llegada de los invasores e incluso anterior a la especie humana; al fundirse con la naturaleza primitiva, entre los monos, se despoja de los lenguajes adquiridos, recuperando así la inocencia endémica del mítico "antes" que tanto obsesionaba a Asturias.

Las variaciones en la escritura asturiana nunca obedecen a un mero capricho, y tampoco han de leerse como puramente "decorativas". Siempre encubren motivaciones profundas, probablemente no todas ellas conscientes, pero que demuestran una coherencia fundamental del propósito asturiano y de la estética que le sirve de vehículo. Procuremos analizar ahora las variantes "cualitativas", antes de proponer una interpretación del sentido general de estas transformaciones.

Quisiera centrar mi estudio en torno a aquellas variantes "cualitativas" que afectan la estructura de la novela, me refiero a los dos elementos que la enmarcan, epígrafe y epílogo, y a la propia composición (dos partes vs. muchos capítulos).

A partir de M6B, el epígrafe sufre las siguientes modificaciones:

1) Oíd, según los labios...

2) Ellos y los venados, ellos y los pavos azules poblaban aquel mundo de golosina en que llegaron por mar seres de injuria...

3) Ellos y los venados, ellos y los pavos azules

Poblaban aquel mundo de golosina.
De otro planeta llegaron por mar
Seres de injuria...

La primera versión, mucho más concisa, y elíptica, no anticipaba nada del contenido narrativo de la novela. En cambio, situaba claramente el relato en el marco de la tradición oral. El imperativo en segunda persona de plural fingía dirigirse al no lector, por definición individual, del texto escrito, sino a una hipotética asamblea de oyentes. En repetidas ocasiones señaló Asturias la importancia que tenía la oralidad en el proceso creativo de su obra. Sus textos están hechos para leerse en voz

alta, y muchas veces han sido concebidos en voz alta. Todos tenemos en mente los numerosos comentarios que hiciera el autor a propósito de la elaboración de ***El Señor Presidente***, alrededor de una mesa de "La Coupole", en el Montparnasse de los años veinte, y Arturo Uslar Pietri narró con mucha gracia el efecto escalofriante del vozarrón de Asturias clamando *"Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre"* en el mencionado café parisino... Un día también me contó Mónica Tiffenberg como, a finales de los sesenta, cuando ella y su entonces esposo Miguel Asturias Amado compartían el piso de la rue de Courcelles con el escritor, éste los despertaba de madrugada para leerles capítulos de la novela que estaba escribiendo, o sea, precisamente, del ***Maladrón***. Aquel epígrafe establecía, pues, una relación directa, interpersonal, entre los receptores del discurso y la fuente emisora del mismo, designaba metonímicamente por el sustantivo "labios".

Un rasgo recurrente de la escritura asturiana es, en efecto, la designación de la palabra a través de sinécdoques de contigüidad como "boca", "labios" o "lengua", entendiendo en su sentido más literal la noción oralidad, igual que en el jeroglífico maya del verbo "hablar", compuesto de una cara humana de perfil, de cuyos labios prominentes sale una voluta que evoca una lengua desmedida. Asturias asumía, pues, a través de aquella formulación, el estatuto del gran Lengua, de portavoz de una cultura, y procuraba seducir al lector potencial independientemente del contenido de su narración.

La segunda versión se aproxima mucho más a la que conocemos como definitiva. Ya están presentes los protagonistas / antagonistas de la novela: "ellos", pronombre que indica que los conozcamos de antemano, designa a unos seres que se reparten el espacio en edénica armonía con los venados y los pavos azules, a la vez animales totémicos y fuente de sustento cotidiano en este "mundo de golosina", y los invasores o "seres de injuria" que el mar trajo a esos parajes, rompiendo definitivamente la armonía primitiva. Ahora bien, el epígrafe consta de una sola frase que reúne a los antagonistas, pobladores primigenios y conquistadores. Estos últimos aparecen al final de una subordinada circunstancial cuya articulación con el antecedente "mundo de golosina" le planteaba un problema a Asturias: aquel mundo de golosina ¿al que llegaron? ¿en que llegaron?

Lo problemático no es la llegada en sí de los europeos al Nuevo Mundo, hubieran podido llegar y alejarse en seguida, de ahí que "al que llegaron" no resultaba satisfactorio. Lo verdaderamente problemático, lo que constituye la médula del relato, es la permanencia de dichos europeos en el continente americano, de ahí "en que llegaron", que satisface las exigencias semánticas, pero no las gramaticales, ya que sólo se puede construir un verbo de movimiento con la preposición "en" cuando se trata de expresar un medio de transporte ("llegaron en barco", por ejemplo). La solución que consiste en suprimir la subordinada y conferirle un estatuto independiente no sólo cumple con las normas

gramaticales, sino que le confiere al conjunto del epígrafe un enorme "valor añadido" estilístico y semántico.

Por una parte, el equilibrio entre las dos oraciones de idéntico estatuto gramatical se puede leer como anticipación del enfrentamiento entre dos enemigos de igual valor. Por otro, el punto que separa las dos frases es imagen del abismo que separa las dos culturas, materializado también por la oposición término a término de "aquel mundo" vs. "otro planeta".

Cabe recalcar también que las tres versiones sucesivas del epígrafe acaban de la misma manera, o sea con unos puntos suspensivos que invitan al lector a adentrarse en la selva de la novela y a seguir la pista señalada por el Gran Brujo de la Palabras...

El caso del epílogo es muy interesante. Sabemos por el papel utilizado, la tipografía y la numeración de las páginas, que pertenecía a la penúltima redacción. No hay rastro de que haya existido en otra versión anterior, y a todas luces nunca llegó a la Editorial Losada. Por lo tanto, no es arriesgado suponer que se trata de un ejemplar único, escrito e inmediatamente desechado. Como lo descubrirán los lectores de la Edición de Archivos de nuestra novela, este texto de tres páginas se compone de dos diálogos sucesivos, apenas puntuados por brevísimas intervenciones del narrador omnisciente. Eliminados unos tras otros los protagonistas españoles y devuelta Titil – Ic con su hijito mestizo a la selva primitiva, quedan dos personajes cuyo destino textual parecía definitivamente sellado, Caibilbalán por una parte, y Güinakil por otra. El primer dialogo escenifica a un avatar de Caibilbalán, "Yoyoyosoy, un jorobado de orejas peludas de conejo" y su sombra, llamada Ayayyayai, o sea que se trata más bien de un diálogo interior entre las dos caras opuestas de un mismo ser, masculino y femenino, que oscila entre la afirmación de su propio ser (yoyoyosoy) y el lamento (ayayyayai). Él diálogo tiene lugar bajo la tierra ("me hace falta mi abanico de plumas de sol") y en un tiempo indefinido ("tengo siglos de comer raíces de ceiba"). El personaje masculino parece sufrir de nostalgia pero al mismo tiempo resignarse, aceptar como una fatalidad el castigo en ser taltuza por los siglos de los siglos, mientras la sombra lo anima a salir del encierro, del olvido, a volver a ser Caibilbalán. Una vez cumplida esta misión, desaparece la sombra y viene Güinakil al encuentro del Mam de los Mam con los corazones aún sangrientos de "dos capitanes españoles que intentaban imponernos otra cruz". Caibilbalán rechaza la cruenta ofrenda y le explica a Güinakil, después de que éste le resuma los últimos capítulos de la novela, el por qué de su regreso al mundo terrenal. Ha venido a buscar "el secreto de la lava blanca" (entiéndase: la explicación científica al cataclismo que destruyó repentinamente ciertas civilizaciones mesoamericanas, antes incluso de la llegada de los españoles), añadiendo que sólo Cabracán conserva hoy en día "parte de esa potencia destructora".

El regreso del héroe después de una larga estancia subterránea no es un motivo novedoso: se encuentra en la mayor parte de la mitología

del planeta. Lo interesante es ver cómo este texto reúne las principales obsesiones asturianas: la contradicción interna de todo ser humano, materializada a través de Yoyoyosoy y Ayayayayai, el deseo de sobrevivir bajo cualquier forma, la necesidad de creer en alguna forma de vida eterna (siendo la literatura el medio más seguro de alcanzar la continuidad del ser después de la muerte), la fascinación por la actividad sísmica tanto a nivel literal como simbólico. Varias veces señaló Dorita Nouhaud cómo el "verdadero nacimiento" de Miguel Ángel Asturias era aquel día de diciembre de 1917 en que el muchacho vivió por primera vez un terremoto de gran amplitud y para conjurar el pánico se puso a escribir.

¿Por qué, entonces, desecharía Asturias estas hermosas páginas a la hora de mandar la novela a la Editorial? Tal vez se pueda entender mejor si examinamos la economía general de la novela y sus últimos avatares. Lo que caracteriza la etapa de reescritura que nos ocupa, en este aspecto, es la supresión definitiva del esquema primitivo que repartía la materia narrativa en dos bloques distintos (I – La conquista de los Andes Verdes; II Los Conquistadores). Esta presentación daba la sensación de un díptico con dos cuadros asimétricos, el primero abarcando los capítulos I a VI (no existía aún el episodio de la metamorfosis de Caibilbalán en taltuza), y en el segundo, todo lo demás, por lo menos hasta el capitulo XXVIII. Si bien la oposición entre el mundo indígena de los Andes Verdes y el de los españoles ha sido establecida claramente en el epígrafe, el motivo del encuentro / desencuentro entre las dos culturas se teje a lo largo de la novela, con la ilusión de una fusión armoniosa (el nacimiento del primer mestizo, el encuentro del punto de contacto entre los dos cultos y los dos mares) y el inmediato desengaño (el regreso del mestizo a la selva, la muerte o la soledad de los españoles y , por tanto, es preferible olvidarse de una construcción bipolar. En este combate, no hay vencidos ni vencedores: el resultado es simplemente la elaboración de una realidad nueva, la de América Latina es su complejidad a veces dolorosa pero rica de las distintas culturas que la componen. El epílogo centrado exclusivamente en los protagonistas indígenas proponía un rechazo de la componente hispánica del mestizaje cambiando así el sentido global de la novela, insistiendo en el fracaso de la fusión cultural. Mejor entonces dejar a Lorenzo Ladrada frente a "la inmensa soledad del océano", en un espacio abierto a todos los posibles.

"Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage", decía el clásico Asturias siempre se acordó de aquel consejo, y no sólo para pulir las frases como lo hiciera un joyero con los diamantes, sino también para que su texto fuera totalmente coherente a su propósito, de borrar odios y rencores históricos para proponer una visión nueva del período de la Conquista como el mayor terremoto de la historia de América, en el cual se cobraron víctimas, tanto de Cabracán (encarnación a la vez de las fuerzas telúricas y de la violencia del rechazo de los invasores) como Maladrón (símbolo del afán de lucro de los conquistadores y de su desengaño), pero del cual surge el inestimable tesoro del mestizaje.

LA (DES) CONSTRUCCIÓN DE LA BRUJA EN LA LEYENDA DE *"LA TATUANA"*, DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Francisco Alejandro Méndez
Universidad de Heredia

El campo de la oralidad ofrece suficientes posibilidades para su estudio, especialmente cuando la encontramos como fuente para la literatura y más cuando es retomado por un autor de gran altura como Miguel Ángel Asturias. No cabe duda que los mitos, las leyendas, cuentos y fábulas han subsistido desde hace siglos, porque se transmitieron de generación en generación y de boca en boca. Además, cuando aparecieron los compiladores del período colonial, independentista y republicano y cuando algunos escritores los perpetuaron en la memoria por medio de las páginas de los libros impresos. De esa manera, han sido trasladados de la oralidad a la escritura, luego a través de ésta, regresados a la oralidad. No se sabe exactamente cuándo surgieron las fábulas o las leyendas, ni es el principal motivo de este trabajo, pero como afirman algunos estudiosos, es bastante probable que algunas fueron introducidas a América durante la conquista, quizá por las huestes de Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y Francisco Pizarro, como también por esclavos africanos, que las contaron en las minas o más tarde en la construcción de carreteras. Otros, que surgieron de la oralidad indígena, y que luego, con el aporte español, seguido del criollo y luego del mestizaje, aparecieron como producto de la religión, tradición, costumbres y también de la imaginación de muchos.

Si los quichés nunca hubieran susurrado al oído de otro, o contado a los demás la historia de su creación, la de Hunahpú e Ixbalanqué, Ixmucané o de Vukub-Caquix, probablemente nunca se hubiera sabido de ellos. Si los abuelos de nuestros abuelos jamás se hubieran contado por ejemplo, el mito de la destrucción de Xibalbá, la creación de la tierra,

del hombre, el origen del maíz o de Maximón, quizá tampoco se tendría noticias de ellos.

Los duendes, las hadas y las brujas también han pasado a ser parte de la tradición oral. Ellos han sido fuente de inspiración para ser recreados en leyendas, desde las románticas, hasta las de terror que buscaban moralizar o asustar a niños, mujeres y hombres, como parte de una conducta a seguir: ¿Quién no recuerda al Robachicos, que hacía jabón a los niños; la Mano Peluda, bajo la cama o la Siguanaba, que se le aparece a los infieles o La Llorona, que busca a sus hijos, por mencionar tan sólo a algunos?

Antes de proseguir quisiera comentar que he encontrado seis versiones de ***La Tatuana***, la versión considerada como original, tomada de la oralidad por el antropólogo guatemalteco Celso Lara Figueroa y otras cinco más de: Miguel Ángel Asturias, Francisco Barnoya Gálvez, José María López Valdizón, el propio Celso Lara Figueroa y Luis Alfredo Arango. En esta ocasión, me referiré únicamente a la de Miguel Ángel Asturias.

La Tatuana es una leyenda conservada en la tradición oral, la que desde su creación está ligada al Tribunal de la Inquisición y a la quema de brujas del siglo XVII. Quizá uno de los investigadores que más la ha estudiado es el antropólogo Celso Lara Figueroa, quien ha recopilado la leyenda a través de varios informantes. El libro mencionado anteriormente de Lara Figueroa, expresa que ***La Tatuana*** fue una mujer que tuvo realidad física y agrega que la leyenda es mencionada en dos momentos importantes de la historia de Guatemala, uno durante el período de la dominación española, y el otro en la época de los 30 años de gobierno conservador en el siglo XIX[1]. Lara afirma que la leyenda de ***La Tatuana*** pudo surgir en la época colonial. Añade en sus investigación la posibilidad de la existencia real de una mujer con algunas características de esta bruja:

> *"Por ese entonces debió haber existido alguna mujer hechicera a quien se atribuyó la serie de actos y prácticas de que habla el relato popular. Con el tiempo se folklorizó, y lo verídico pasó a formar parte de lo legendario, y así pervive hasta hoy en la tradición oral[2]".*

Es interesante el hecho de que los tiempos reales de la leyenda sean coloniales y la época del gobierno de los años 30, cuando la sociedad guatemalteca sufrió momentos de aguda opresión. Indudablemente, surgió como escape a las tensiones a las *que "las mentes enfermizas y católico-fanáticas de nuestros abuelos se veían sometidas[3]"*. La leyenda refleja un pensamiento netamente ladino; subsiste en los barrios más viejos de la ciudad, pero ya no en los más modernos, lo cual lleva a pensar que su vigencia se está perdiendo o, por lo menos que ha tomado un carácter secundario en relación con las figuras gigantescas de El Tzitzimite, La Llorona, La Siguanaba. No obstante, la leyenda se conserva todavía en la tradición oral y aún hay niños y hombres que se

asustan al sólo escuchar su nombre. A continuación, la versión que Lara Figueroa presenta en su libro citado anteriormente:

La Tatuana y el marido infiel.

> *"Había acá en la ciudad de Guatemala, en los tiempos de Carrera, una señora que vivía por allá por La Barranca, y que vivía en la mayor pobreza, porque su esposo se había muerto. Casi nadie le hablaba porque le tenían miedo, porque decían que era una bruja.*
> *La vieja estaba tan pobre que ni para comer tenía, y la dueña de la tienda de la calle de Mercaderes, se había negado darle fiado el pan.*
> *Una mañana llegó a la misma tienda, y la dueña le volvió a negar el crédito; entonces la extraña mujer le dijo:*
> *—Yo sé que su marido se fue de su lado; pero yo puedo arreglarle que vuelva con usted. Tenga este cuerito: a las ocho de la noche llámelo por su nombre, golpee con el cuerito tres veces la almohada y guárdelo debajo de ella.*
> *Agradecida la tendera le dio un canasto lleno de verduras. En la noche hizo lo que la señora le había aconsejado, y en el acto se presentó su marido. Mientras tuvo el cuerito su marido permaneció fiel. Pasados cuatro días, la extraña mujer se asomó a la tienda y le pidió el cuerito. La tendera protestó:*
> *—Vea usted, que mi marido se me volverá a ir.*
> *La Tatuana (que no era otra más que ella) le contestó que lo necesitaba para otro trabajito. Entonces la tendera tuvo que dárselo, y su marido de ella se fue otra vez de la casa.*
> *Las brujerías y hechos extraños de esta mujer se hicieron famosos en Guatemala hasta que el general Carrera mandó ponerla presa; la acusaban de brujería. Estando en su bartolina condenada a muerte, pidió una gracia: que le fuera entregado un pedacito de carbón. Así lo hicieron los soldados. Al tener el trozo de carbón, dibujó en la pared un barquito, se subió en él y voló por entre los barrotes. Al entrar los guardias para llevarla a la hoguera, lo único que encontraron en la bartolina fue un terrible hedor a azufre. Se la había ganado el diablo. Esta es la leyenda de la Tatuana."*

Las características que Lara Figueroa encontró en las versiones orales fueron: La Tatuana: mujer de carne y hueso que se aparece. / Anciana, aguerrida, bruja dominadora de la magia negra. / Amiga del demonio. / Vestida de negro con una vida misteriosa.

Época en la que se ubica: colonial. / siglo XIX régimen de Rafael Carrera (1814-1865), jefe de la rebelión de La Montaña y Presidente de Guatemala de 1844 a 1848 y de 1851 a 1865. / Según Lara Figueroa, durante todo el siglo XIX tiene vigencia la leyenda.

La Tatuana en boca de los historiadores y novelistas

Antonio Batres Jáuregui en ***La América Central ante la Historia***, Tomo III, página 394, expresa que: *"era uno de tantos espantos que no sólo quitaba el sueño a los niños sino también a los viejos"*[4].

Ramón A. Salazar señala que en tiempos del gobierno del general Carrera, una de las personas más célebres era La Tatuana. *"Se contaba de ella mil prodigios, pues se le tenía por hechicera*[5] *"*. Ofrece la versión exacta del prototipo construido de la leyenda. Pero, afirma que dicha mujer no era más que una loca, víctima de las habladurías de la gente.

José Milla incorpora el personaje en ***Historia de un Pepe,*** a una de sus novelas históricas[6]. Adrián Recinos en ***"Algunas observaciones sobre el folklore de Guatemala",*** en ***Journal of American Folk-Lore,*** 1916, página 560, la menciona como uno de los principales espantos de Guatemala. Para él La Tatuana tiene trasfondo histórico. Dice que existió, pero que ya en su época había pasado a formar parte de la leyenda y a engrosar *"las filas de los fantasmas con que se asusta a los niños para obligarlos a dormir o estar quietos."*[7]

De aquelarre en aquelarre

Las brujas han sido un insumo para creadores en todas las artes. En la literatura, desde tiempos memorables, obras como ***Jardín de flores curiosas,*** de Antonio de Torquemada; ***La Celestina,*** de Fernando de Rojas; ***El coloquio de los perros,*** de Cervantes; ***Trabajos de Persiles y Segismunda,*** de Lope de Vega; ***Las zahúrdas de Plutón,*** entre otras, por mencionar algunos ejemplos, las brujas y hechiceras son protagonistas. ¿ Por qué la bruja es mujer? Una respuesta la ofrece Julio Caro Baroja en su libro ***Vidas Mágicas e Inquisición***, en el que expresa en un claro ejemplo cómo el arquetipo de la mujer ha ido calzando como horma en zapato en el traje de bruja.

Caro Baroja comenta que Posidonio, filósofo y científico estoico, era un creyente de las artes adivinatorias de las que escribió un tratado: "su fe le hizo defender incluso la eficacia de la aruspicina de los etruscos, de la adivinación por las vísceras de los animales[8]". Sin embargo, la anécdota está amarrada a lo que Cicerón, un contradictor de las ideas de Posidonio, que escribió en el libro II de *De divinatione: "Semejantes cosas no las creen ni las viejecillas*[9]". En este juicio, es en donde Caro Baroja encuentra una de las claves permanentes de la división general entre hombres y mujeres, ya que alude a aquellas que son las de mayor credulidad femenina. Es así como con el paso de los años y según la época y cada moral religiosa, así se darán interpretaciones distintas a aquella credulidad de las ancianas.

A través de estos pensamientos religiosos y de otros no tanto, también reproducidos muchas veces en la literatura, las mujeres se van construyendo ante el hombre como una bruja. Algunos investigadores, principalmente en Europa, coinciden en que la bruja es una mujer que se caracteriza por ser una mediadora maléfica, vieja y fea[10]. Esto no ocurre en Centroamérica, ya que la bruja tiene otras características, como lo señalan Chacón y Dobles al referirse al relato de brujas en Costa Rica: *"Nuestra bruja no es, ni mucho menos, la vieja narigona, con sombrero puntiagudo, vestida de negro, montada en una escoba*[11] *"*. Lo cierto es que el sexo y la edad condicionan la característica de una bruja, ya que, la mujer fogosa y desasosegada de joven se hace de vieja cómplice y propiciadora de amores violentos y fatídicos.

Otra de las características de la bruja es que todo lo que ocurra en torno a ella no puede salir bien, ya que su actuación es contraria al amor honesto, por lo que la hechicería se convierte en la enemiga de la mujer por antonomasia.

Cualquier mujer puede ser bruja

Teresa Durán realiza también una caracterización de la bruja, la que según ella ha sido denostada hasta la saciedad, de modo abusivo y a veces, injusto. Ella dice que cualquier mujer puede ser bruja, con la condición de que sea amante de la naturaleza hasta el extremo de "*querer descifrar sus secretos y dominar sus poderes.*"

Para Durán lo que se necesita son dos tipos de pactos: uno, con las fuerzas de la naturaleza y, segundo, con las fuerzas demoníacas, ya que el diablo resulta ser un buen maestro de brujas. Explica además que, dependiendo con quien se pacte, así será la clasificación de bruja: con Lucifer, hechiceras; Satanás, las que practican la magia negra; con Belial, unas pendonas alocadas que sólo piensan en juegos y aquelarres; Iblís, nigrománticas y con Mefistófeles; sabias y doctas practicantes de la magia blanca[12].

Aunque para ella es difícil realizar una tipología de la bruja, nos parece que es importante incluir a las que ella denomina las Viejas Brujas Sabias, las que viven retiradas en el bosque para estudiar los secretos de la naturaleza, se hacen acompañar por un gato negro (no por su compañía, sino porque su sangre funciona como tinta), cultivan la mandrágora y la ruda. *"También pueden hacer volar barcas, hecho que les conviene para los desplazamientos masivos de dos o más brujas*[13] *"*.

La hoguera como destino final

En la leyenda de ***La Tatuana***, tanto en la versión reconocida como la original, como en la de Asturias se menciona que ha sido condenada a muerte y a ser quemada[14]. Esto traslada el relato a los tiempos de la Inquisición, tema que ha sido concebido a través de la historia, y, dependiendo el ángulo con que se le juzgue, una acción que ofrece

elementos para conocer la historia de América Central, su historia y leyendas como la seleccionada en esta investigación. Para algunos, el propósito de la Inquisición, fundada en la tercera década del siglo XIII, era la preservación de la supremacía de la fe y *"de los dogmas católicos contra aquellos individuos que sostenían puntos de vista heréticos o que eran culpables de actos carentes de respeto hacia los principios religiosos*[15] *"*.

En la Edad Media se constituyó un fraile Inquisidor, quien no era solamente juez y sus obligaciones no quedaban encerradas entre las paredes del tribunal, como lo explica Arthur Stanley Turberville en *La Inquisición española.* El inquisidor era *"también un investigador, y él y sus auxiliares se ocupaban no sólo de enjuiciar al delincuente, sino también de la función policial de llevarlo a los tribunales. La palabra Inquisición está también relacionada con el método con que se realiza el proceso.*[16] *"*.

En España la Inquisición fue instituida por Fernando e Isabel a fines del siglo XV. Ambos impusieron su sello personal al Santo Oficio: la arrogancia de uno, el fervor religioso de otro. Para Turberville, Fernando fue el verdadero creador de la Inquisición española moderna. El rey siempre se enorgulleció de la influencia y autoridad de que aquélla gozaba. La consideraba como uno de los grandes valores de la Corona.[17]

El principal blanco de la Inquisición eran los judíos, quienes por su elocuencia como predicadores, provocaban celo entre los católicos, ya que éstos estaban convencidos de que el intercambio entre cristianos y judíos llevaría una contaminación de la fe católica.

Cacería de brujas

Los métodos empleados para capturar al señalado consistían en que, después de ser acusado o acusada, se le detenía a cualquier hora del día, incluso a media noche y la orden de aprehensión se realizaba como un rayo. Quien efectuaba la captura (por lo general un alguacil y un escribano) y su acompañante, levantaban un acta de los bienes del detenido. Seguidamente, se le interrogaba y tenía lugar una consulta de fe, acerca del veredicto, entre Inquisidor, el Obispo o su ordinario. Esta consulta daba lugar la decisión inmediata del caso. Si el testimonio del acusado no era satisfactorio, se recurría a la tortura[18].

En caso de que el acusado no tuviera congruencia con sus declaraciones, se le aplicaba el tormento. Su alternativa era la condenación. La última fase del proceso era el pronunciamiento formal de la sentencia. En caso de que los delitos fueran graves se realizaba una ceremonia pública o auto de fe. A los condenados en perecer en la hoguera se les anunciaba una noche antes para darles la última oportunidad de confesarse y de salvar su alma.

Fernando hizo incluir en los edictos de fe, que se amonestara a los hechiceros. En el caso de la brujería, aunque Turberville asegura que era mucho más leve que los empleados por los tribunales seculares, fue hasta

finales del siglo XVIII que la Inquisición interviene en este delito en el supuesto que implicaba un verdadero pacto con el diablo. Hay que recordar que Europa se estremeció ante la brujería. Varios autores afirmaron que un nuevo peligro afligía a la cristiandad, la brujería: la concurrencia de Satanás a media noche, en que *"las brujas son transportadas por los aires, o la influencia de éstas sobre la tierra yerma y los hombres estériles*[19] ".

> *"A las brujas se les atribuyó el engaño, la locura y la tortura, producir esterilidad, tener costumbres de vampiros, maquinar la muerte de personas, chupar la sangre de los niños por lo que eran quemadas*[20]".

En el continente americano, la furia contra las brujas entre los siglos XVI al XVIII se predicó con base en la creencia de que ellas habían abandonado el cristianismo, renunciado al bautismo, adorado a Satán como su dios, al que también se habían entregado en cuerpo y alma; además, que existía para ser su instrumento en obrar mal en las criaturas iguales a ella[21]. Según Greenleaf, la furia contra las brujas de los siglos XV al XVIII se predicó con base en esa creencia.

Finalmente, la Inquisición en el Reino de Guatemala tuvo como víctimas a hechiceras y brujas (por tener pacto con el diablo), más la confiscación de libros. Ernesto Chinchilla Aguilar explica que desde el siglo XVI hasta finales del XVIII era constante en esta región la utilización de brebajes amatorios y agrega:

> *"A veces se empleaban polvos especiales con iguales propósitos, como los que usaba Marta, una mulata chiapaneca denunciada en 1781. Era frecuente que las mujeres llevaran dichos polvos envueltos en canutillos, o pelotillas, colgados de las enaguas a fin de preparar después las pócimas afrodisíacas. Al parecer era más típico un brebaje elaborado con agua, con la cual se había lavado los órganos genitales la persona deseosa de estimular la pasión libidinosa de otra*[22] ".

Tipificación de la versión asturiana

Secuencias

Descripción del Maestro Almendro / Reparte el alma en cuatro caminos (Blanco, Rojo, Verde y Negro). / El Camino Negro da el alma al Mercader de Joyas sin precio. / toma forma humana. / Ofrece comprar el (su) alma al Mercader de Joyas sin precio. / El Mercader de Joyas sin precio se niega. / Tras un año (cuatrocientos días) vuelve el Mercader de Joyas sin precio junto a una Esclava comprada con el alma del Maestro Almendro./ El Mercader de Joyas sin precio es fulminado por un rayo y arrojado a un abismo. / El Maestro Almendro deambula por la ciudad (como loco por las calles, asustando a niños, recogiendo basura y hablando con los animales). / El Maestro Almendro busca a la esclava; su encuentro

es como el de "dos amantes que han estado ausentes y se encuentran de pronto". / Los aprehenden: a él por brujo, a ella por endemoniada. / Se les condena a morir quemados en la Plaza Mayor. / El Maestro Almendro tatúa (con la uña) un barco en el brazo de la esclava. / La nombra Tatuana y le explica que el tatuaje le servirá para huir cuando esté en peligro. / La Tatuana obedece, traza un barco, el que se pone en movimiento. / Escapa de la prisión y de la muerte. / Al día siguiente los alguaciles encuentran un árbol seco, entre sus ramas dos o tres flores de almendro.

Personajes y características

Maestro Almendro

Barba rosada. / Sacerdote sabio (conoce el secreto de las plantas curativas, lee los jeroglíficos...) / Es un árbol que camina, llegó del "Lugar de la Abundancia". / Reparte su alma entre cuatro caminos (cuatro extremidades—negra 'noche sortílega', verde 'tormenta primaveral', roja 'guacamayo o éxtasis del trópico' y blanca 'promesa de tierras nuevas): Camino Blanco, paloma blanca. Camino Rojo, corazón rojo. Camino Verde, emparrado verde. Camino Negro, dio el alma al Mercader de Joyas sin precio. /Se transforma en humano. / Encuentra a su alma vendida al Mercader de Joyas sin precio. / Para recuperarla, ofrece: cien arrobas de perlas, un lago de esmeraldas, amuletos (ojos de namik[23], plumas, mariguana), piedras preciosas./ Su pensamiento es como: (más fuerte que el ídolo de barro amasado con cebollín, más dulce que la miel de abejas, invisible)./ En la prisión, se transforma en árbol seco.

La Tatuana

Aparece como una esclava comprada con el alma del Maestro Almendro. /Desnuda, una cabellera negra que le llega hasta las piernas, cara morena, carnes firmes. / La condenan a morir por endemoniada./ Le es trazado en el brazo un barco (ella lo puede dibujar en cualquier parte, introducirse y librarse), en el que huye de la prisión.

Análisis

Aunque la versión se aleja de la leyenda original, Asturias, utiliza intertextos de algunos libros prehispánicos. Toma un curso más hacia la cosmovisión maya-quiché. Sus personajes lo demuestran. Como la mayoría de su producción literaria, el texto está impregnado de búsqueda de raíces mayas. Asturias expresa que el Maestro Almendro es el Árbol que anda: En el ***Popol Vuh*** se hace referencia a árboles que crecen exageradamente. Se menciona que crecen tanto que ya no se puede descender de ellos; estos árboles pueden transportar al cielo a quienes suben a sus copas. Por lo tanto, la interpretación que, incluso escritas por el propio Asturias, en el "Índice alfabético de modismos y frases alegóricas", de la edición consultada de ***Leyendas de Guatemala***, que

"puede ser de movimiento hacia el cielo, hacia las nubes. Un árbol anda creciendo y engrosando".

Asturias señala que el Maestro Almendro llegó viejo del Lugar de la Abundancia. Este sitio ha sido identificado como uno de los lugares edénicos de la América media, por otro nombre conocido como Tulán o Tul-lan.

Su texto relata que el Maestro Almendro repartió el alma entre los caminos, al llenar la lana del Búho-Pescador. Es el año de veinte meses de veinte días. En los ***Anales de los Xahil*** se hace referencia a ese año. El Maestro Almendro reparte el alma en cuatro caminos. El Camino Negro, es en el que su alma se desliza. *"Antes de llegar a Xibalbá, lugar de la desaparición, del desvanecimiento, de la muerte, se cruzaban cuatro caminos, a saber: el camino rojo, el camino verde, el camino blanco y el camino negro, que, efectivamente, de los cuatro, era el Xibalbá el que halagaba el orgullo de los viajeros para atraérselos, diciéndoles que era el camino del rey, que era el camino del jefe.".*

La Tatuana aparece como una esclava comprada con el alma del Maestro Almendro. Es acusada de bruja, pero no es ella propiamente hechicera, sino es el Maestro quien le hace el tatuaje y le confiere la virtud de que ella pinte el barco en cualquier lugar cuando esté en peligro y así tome su libertad. Aquí vemos esclavitud-libertad, otorgada por un tercero. Ella es considerada endemoniada, sin que exista una alusión directa de un por qué.

La Tatuana es, en esencia, una leyenda recogida de la tradición oral, en la que se menciona a una mujer con características de bruja, que resuelve problemas como el de devolver amores perdidos, es condenada a ser quemada y antes de que sea ejecutada la orden, escapa por medio de un barco que dibuja en la pared. Introduce el personaje del Maestro Almendro lo que la acerca a la cosmovisión maya-quiché. Esta versión también ubica a La Tatuana como una esclava que ha sido comprada y no como una bruja. Es el Maestro Almendro quien, prácticamente, le da el poder a La Tatuana para que se escape. Desde finales del siglo XIX (esto al incluir el personaje que José Milla introduce en su novela) hasta finales del XX, la leyenda de ***La Tatuana*** ha sido tomada por escritores guatemaltecos como Barnoya, Arango, López Valdizón y Lara. Ha sido también discutida por la crítica, como lo hace Gloria de López en "Apuntes acerca del simbolismo mítico en la leyenda de ***La Tatuana***"[92], o por María Odette Canivell "La proyección del mal en el personaje femenino[93]".

Con estrategias discursivas propias de los vanguardistas, Asturias construye su relato con discursos vanguardistas, especialmente del surrealismo, lo que presenta al texto como uno de los primeros de la narrativa de vanguardia en América Central. Para Asturias tampoco escapan los discursos sociales, pues desde el momento en que presenta a La Tatuana como una esclava del Maestro Almendro quien le dice que será: *"libre como su pensamiento"*, es evidente su intención de mostrarlos.

Finalmente, diremos que es precisamente en la oralidad en la que Asturias se apoya para construir estos relatos, como señala Cardoza y Aragón, *"trabajadas como miniaturas, fantasía popular"*, pero con el ingrediente asturiano que aportó uno de los elementos claves para su lectura: la universalización.

NOTAS

1 *Ibid.*, p. 69.

2 *Ibid.*, p. 70 y 71.

3 *Ibid.*, p. 71

4 *Ibid.*, p. 70.

5 *Ibid.*, p. 70.

6 En *Historia de un Pepe,* José Milla incorpora el personaje Manuelita la Tatuana: En el capítulo XXI, "Manuelita la Tatuana", quien es una mujer *"como de veinte años, morena, ojos negros, sonrosada, y cuyas facciones todas, perfectamente delineadas, formaban el tipo más interesante y atractivo de esa raza en la que la sangre indígena y la española entran por iguales partes (...) La joven que acababa de entrar y cuya llegada excitaba tanto entusiasmo, era la hija de la anciana que la acompañaba y ambas habían venido recientemente de la Antigua a establecerse en la nueva Guatemala. La madre de la vieja fue aquella célebre Tatuana que pasaba por una grandísima bruja y que, según la tradición, había sido emplumada en castigo de sus hechicerías. El apodo hereditario en aquella familia, se había transmitido de la abuela a la hija y de ésta a la nieta y nadie conocía a la moza con otro nombre que el de Manuelita la Tatuana"*, p. 133 y 134.

7 *Ibid.*, p. 70.

8 Caro Baroja, Julio (1992). ***Vidas mágicas e Inquisición***. Madrid: Istmo. Vol. I. p. 211.

9 *Ibid.*, p. 211.

10 Rodríguez Almodóvar, Antonio. (1989). "Sobre hadas y brujas". Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil No. 9, p. 9.

11 Chacón, Albino y Dobles, Álvaro (1992). ***La travesía azarosa de los textos***. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional. p. 139.

12 Durán, Teresa (1989). "A las buenas y a las malas". Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil No. 9. p. 21.

13 *Ibid.*, p. 22.

14 Más adelante veremos que en una de las versiones la Tatuana es condenada a muerte a través del fusilamiento.

15 Greenleaf, Richard E. (1992). ***Zumárraga y la Inquisición mexicana, 1536-1543.*** México: Fondo de Cultura Económica. p. 11.

16 Turberville, Arthur S. (1985). ***La Inquisición española***. México: Fondo de Cultura Económica. p. 11.

17 *Ibid.*, p. 39.

18 *Ibid.*, p. 57.

19 *Ibid.*, p. 103.

20 *Ibid.*, p. 104.

21 Greenleaf, Richard E., op. cit., p 132.

22 Chinchilla Aguilar, Ernesto (1994). "Ambiente Ideológico e Inquisición: Introducción". ***Historia General de Guatemala***. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo. (Tomo III: Siglo XVIII hasta la independencia), p. 596.

23 Venado.

24 En Aída Toledo (compiladora) (1999). ***En la mansa oscuridad blanca de la cumbre***. Guatemala: Editorial Cultura.

25 En Jorge Román-Lagunas (2001). ***Estudios sobre la literatura centroamericana***. Guatemala: Editorial Óscar de León Palacios. Vol. IV.

BIBLIOGRAFÍA

Arango, Luis Alfredo (2001). ***La Tatuana*** (2da. Reimpresión). Guatemala. Piedra Santa.

Asturias, Miguel Ángel (2000). ***Leyendas de Guatemala*** (3ra. reimpresión). Guatemala: Piedra Santa.

Barnoya Gálvez, Francisco (2001). ***Cuentos y leyendas de Guatemala*** (12ª. Edición). Guatemala: Piedra Santa.

Caro Baroja, Julio (1992). ***Vidas mágicas e Inquisición***. Madrid: Istmo. Tomo I y II.

Chacón, Albino y Álvaro Dobles (1992). *La travesía azarosa de los textos*. Heredia: EUNA.

Chinchilla Aguilar, Ernesto (1994). **"Ambiente ideológico e inquisición: introducción"**. ***Historia General de Guatemala***. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo. (Tomo III: Siglo XVIII hasta la independencia), p. 593-604.

Frazer, James George (1969). ***La rama dorada***. México (Cuarta reimpresión): Fondo de Cultura Económica.

Greenleaf, Richard E. (1992). ***Zumárraga y la Inquisición mexicana, 1536-1543)***. México: Fondo de Cultura Económica.

Lara Figueroa, Celso (1991). ***Cultura, artes populares e historia en Guatemala***. Guatemala: Sub-Centro Regional de Artesanías y Artes Populares.

—. (1984). ***Leyendas y casos de la tradición oral de la ciudad de Guatemala*** (2da. Reimpresión). Guatemala: Editorial Universitaria.

—. Editorial Universitaria.

López Valdizón, José María (1960). ***La vida rota***._La Habana: Casa de las Américas.

Milla, José (1976). ***Historia de un Pepe.*** (2ª. impresión). Guatemala: Piedra Santa

Turberville, Arthur Stanley (1985). ***La Inquisición española*** (8va. reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica.

Zunthor, Paul (1991). ***Introducción a la poesía oral.*** España: Taurus.

Durán, Teresa (1989). ***"A las buenas y a las malas".*** *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 9, 16-23.

Niño, Hugo (1998). ***"El etnotexto como concepto". Oralidad.*** Anuario 9, 22-29.

Rodríguez Almodóvar, Antonio (1989). ***"Sobre hadas y brujas".*** Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil. 9, 8-11.

ASTURIAS DRAMATURGO: UNA AVENTURA DE ARQUEOLOGÍA TEATRAL[1]

Lucrecia Méndez de Penedo
Universidad Rafael Landívar

Es probable que la producción dramática de Asturias no haya sido objeto de investigación porque se propuso, a su manera, desafiar los cánones centrales -literarios y de representación- desde una posición discursiva marginal. Como ladino guatemalteco letrado, Asturias, paradójicamente, se valió, por una parte, de algunos discursos dramáticos centrales, que iban desde los clásicos a los contemporáneos. Por otra, utilizó algunos considerados periféricos, pertenecientes a su propia tradición cultural: el teatro ceremonial pre-hispánico, el teatro popular tradicional y el teatro bufo goliárdico contemporáneo. Este proceso dio como resultado, según explicaremos a lo largo de este trabajo, un registro teatral neo-barroquizante, donde la oposición de binarios, en su modalidad de estrategias de representación -luz/sombra; sonido/silencio, realidad/fantasía, culto/popular, pasado/presente, tragedia/comedia, lúdico/reflexivo, se interrelaciona con niveles semánticos como: identidad/ otredad; represión/libertad. De tal forma, dichas estrategias se demostraron idóneas para representar la tensa interrelación de mestizaje e hibridación cultural guatemalteca.

El discurso teatral asturiano aparece así bajo un signo conflictivo pero incluyente de las dos partes de su identidad -hasta entonces percibida como escindida-, y ahora convertidas en elementos coexistentes en paritaria dignidad. En cuanto a su formulación, el teatro de Asturias, a pesar de su insistente pureza "americanista" y parcial utilización de elementos de la propia cultura, fue realizado mediante una compleja elaboración formal que todavía debe mucho a los cánones europeos de su momento. Este fenómeno puede interpretarse como la inserción consciente de su teatro en el discurso literario hegemónico, motivada por una intención reivindicativa y tendiente a demostrar la capacidad

de Asturias, en cuanto a escritor proveniente de la periferia, para realizar la ruptura de modelos, utilizando con destreza los instrumentos que la misma cultura hegemónica le había proporcionado. El autor guatemalteco refuncionaliza los recursos técnicos del discurso vanguardista para elaborar piezas teatrales de alta calidad, como las fantomimas, pero sobre todo, de temática radicalmente diferente, como ***"Cuculcán"***. Así, a pesar de las afirmaciones del autor guatemalteco, tendientes a buscar democráticamente un público nuevo y receptivo -en cierto sentido "ingenuo"-, paradójicamente los destinatarios privilegiados de la mayor parte de su teatro serán los sujetos cultos, de formación europea.

La Colección Archivos, consciente de este vacío, en el marco de su proyecto de rescate, homenaje y revalorización de la obra del Nobel guatemalteco, decidió emprender esta empresa pionera. Las obras teatrales de Asturias presentan rasgos experimentales y a veces precursores que esperan ser valorizados y colocados en su justo lugar en el contexto de producción literaria de Asturias y en el de la historia del teatro hispanoamericano. La edición crítica del ***Teatro*** recopila el *corpus* teatral completo de Miguel Ángel Asturias. Comprende los varios textos dramáticos publicados y los numerosos inéditos -algunos de éstos completos y otros fragmentarios. El volumen cuenta con un aparato crítico-genético ya tradicional en estas ediciones, elaborado por un equipo de especialistas, tanto guatemaltecos como extranjeros.

Optamos por privilegiar perspectivas de análisis que tomaran en cuenta la realidad multicultural guatemalteca y la particular, fluctuante y ambivalente multitemporalidad de su posmodernidad, ya que algunos textos teatrales de Asturias parcialmente parecen anticiparla en cuanto a objetos textuales provenientes de una cultura marginal, así como en lo concerniente a la temática y elaboración formal de su discurso. Algunos rasgos significativos a este propósito: la subalternidad centro-periferia, mediante la incorporación deliberada de elementos de culturas marginales; la hibridación estética que se vincula desde su especificidad literaria al proyecto identitario de nación; la relación poder-sexualidad, subvertida mediante el cuestionamiento de los modelos genéricos-sexuales; la estructura fragmentaria de algunos textos que remite a una visión desintegrada y desintegradora del mundo; la revalorización y resemantización del conocimiento intuitivo.

La misma afirmación puede esclarecer algunos rasgos propios del teatro posmoderno –que parcialmente provienen de los discursos y prácticas teatrales vanguardistas que Asturias utilizó a partir de su período parisino– en muchos de los textos teatrales del autor guatemalteco, mediante la parcial pero recurrente aparición de estas marcas: hibridización genérica: cruce de géneros teatrales "cultos" y/o espectaculares "marginales" con rasgos carnavalescos (circo, *music-hall*, *vaudeville*, etc.); importancia y énfasis de lo visual; tipo de actuación no realista y a veces no verbalista; inclusión y ensamblaje de diferentes

tipos de textos; fragmentación anecdótica y transgresión a las normas en el discurso teatral: hermetismo, ilogicidad, ausencia de causalidad, violación del tiempo y espacio.

La propuesta de Asturias en 1930, "Reflexiones. Las posibilidades de un teatro americano", constituye el eje de referencia de este acercamiento. Ese texto opera como un paradigma base que nos permite confrontar su teoría con su práctica teatral a lo largo de su trayectoria escritural, y establecer coincidencias y desviaciones. De esta forma, resulta factible verificar si sus postulados fueron efectivamente llevados a la práctica o si se desvió de sus reflexiones teóricas, tratando, hasta donde sea posible, de indagar y explicar las posibles causas de esta actitud; de establecer cuáles fueron las constantes que permanecieron en su poética teatral, o qué cambios o innovaciones, si los hubo, emergieron a lo largo de su producción teatral.

En el discurso teatral de Asturias se encuentran anticipaciones y coincidencias sorprendentes: la fantomima ***Rayito de estrella*** es editada en París en 1925, un año después del ***Primer Manifiesto Surrealista***; el texto de su poética teatral es de 1930, año de la publicación del ***Segundo Manifiesto Surrealista*** y dos años antes del ***Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad*** (1932), con el cual comparte el interés por los teatros arcaicos y el uso de la simbología, entre otros elementos de poética teatral.

Las experiencias del periodo parisino fueron fundamentales porque le descubrieron nuevas maneras de pensar el teatro, así como un cambio radical –casi trangresivo– del único tipo de teatro tardo romántico o realista-naturalista que pudo ver en la Guatemala provinciana y dictatorial dejada atrás. Asturias descubre los teatros orientales arcaicos de carácter hierático-ceremonial -reminiscencias de lo que pudo haber sido el teatro pre-hispánico; las experimentales puestas en escena de piezas vanguardistas como las de Cocteau o Artaud; los ballets rusos que conjugaban arte clásico con patrimonio folklórico; representaciones vibrantes y novedosas como el cabaret, el *vaudeville* o el cine. Asturias presenta interesantes anticipaciones y convergencias con las prácticas escriturales teatrales hegemónicas que los varios contextos generadores proponían; pero predominantemente con la surrealista, la cual permanecerá como sustrato en su obra teatral.

Es factible inferir su poética teatral a través de los artículos que envió al periódico guatemalteco ***El Imparcial***, de 1924 a 1933, específicamente aquéllos dedicados a las artes de representación tradicionales y experimentales. Resultan fundamentales para explicar los criterios teatrales de Asturias, a lo que debe unirse a lo largo de su escritura, la variedad de artículos, reseñas y discursos relativos al arte escénico escritos durante su período bonaerense, (1948-1962), como corresponsal del periódico ***El Nacional*** de Caracas.

El breve texto programático de 1930 constituye el fruto de las reflexiones acerca una teoría y práctica posibles y deseables para un

teatro americano nuevo, que el joven escritor guatemalteco elabora como un esbozo de proyecto. Asturias expone con relativa sistematicidad y mucho fervor juvenil una propuesta que se inserta dentro de la reflexión estética similar a la de otros artistas latinoamericanos que residían por esos años en París: el descubrimiento simultáneo de nuevos lenguajes y estrategias estéticas, así como la conciencia de contar con una identidad propia, valiosa y prestigiosa, porque era el momento en que los intelectuales europeos descubrían y sancionaban las culturas, llamadas entonces, "primitivas". En este sentido, Asturias se benefició de los estudios que realizó sobre civilizaciones arcaicas con Georges Raynaud: experiencia formativa fundamental para re-conocer su identidad mestiza y para imaginar lo que podría ser un teatro arcaico en clave contemporánea.

Asturias se adhiere a la crítica al academicismo pero no precisamente desde la perspectiva de los escritores que surgen de la modernidad, por medio del terrorismo estético, o para vincularse a supuestos paraísos arcaicos incontaminados por la civilización. En Asturias, al igual que en otros escritores latinoamericanos contemporáneos como Alejo Carpentier, está presente además una tensión épica que lo conduce a construir literariamente la identidad guatemalteca.

Hay que interpretar este registro asturiano no sólo como un virtuosismo técnico, sino también como metáfora de la subversión. El discurso vanguardizante de Asturias es doblemente subversivo: el sujeto subalterno utiliza las herramientas del poder hegemónico para realizar una crítica al sistema desde dentro y, a la vez, pero paralelamente, con el fin de elaborar un proceso de simbolización reivindicativa de la propia identidad paritaria y a veces, superior en relación con la cultura hegemónica. Asturias resignifica la función del discurso, al adquirir otro nivel semántico: convertirse en metáfora de la opresión colectiva. Ciertamente una escritura teatral signada por este registro, aunque su temática fuera americanista en sentido amplio, estaba destinada a permanecer en un circuito de comunicación restringido: sus destinatarios efectivos serían los sujetos cultos que manan los códigos de la cultura central o practiquen una fluida disglosia cultural. Al hermetismo se unía la falta de infraestructura para excluir al espectador ideal: el sujeto americano y/u oprimido.

Una visión panorámica del *corpus* teatral asturiano revela que su poética teatral la cumplió parcialmente en su práctica teatral. No se encuentran dos etapas rígidamente demarcadas porque el filón lúdico y fantástico atraviesa toda su producción teatral, aunque sea sólo fragmentariamente. Algunos subtítulos de obras teatrales ofrecen pistas: "comedia prodigiosa" (***Soluna***), "comedia de realidad y sueño" (***Hotel Delfin***), "disparatorio de perecientes" (***Gorigori***). Contrariamente, en toda su producción teatral, aun en la más irracional, puede percibirse una sutil y sostenida preocupación por los problemas sociales. Esta dialéctica determina la dificultad de elaborar modelos, o a lo sumo, el único posible sería el de ejes de intersección de líneas diversas. La

encrucijada variable de las líneas: melodramática-trivial-tradicional, mágico-fantástica-lúdica,histórico-social-reflexiva, entrecuzadas en maneras y medidas diversas: predominio de alguna o algunas de dichas líneas sobre la presencia casi siempre simultánea de las otras.

A la primera etapa del discurso teórico asturiano pertenecen parcialmente las fantomimas. Estas piezas no se inscriben dentro de la temática americana preconizada como requisito por el texto teórico de 1930, sino que además, su ambientación es atemporal y ahistórica. El término "fantomimas" designa estas piezas experimentales, breves, fantásticas de gran sugestión visual y lingüística, que fluctúan genéricamente entre la poesía y el teatro, aunque algunas puedan ser definidas como "poesía dialogada". Pueden discernirse huellas diversas que van desde el esperpentismo transgresivo valleinclanesco y su vinculación con la estética expresionista; la simultaneidad de la experimentación y el arcaísmo lingüístico, así como la temática de la represión tratados lúdicamente, propias del teatro de la Generación del 27; la burla juguetona y sin-sentido dadá. Los textos probablemente, por el tipo de registro vanguardizante que las caracteriza, fueron escritas o esbozadas casi en su totalidad durante su primera estancia en París, aunque algunas fueran publicadas más tarde. Las fantomimas son casi puros juegos verbales con un soporte narrativo mínimo o inexistente; se quedan en cuanto a esbozos teatrales en el plano del fonosimbolismo; en el de la imagen -que contiene las pautas y pistas esenciales para ser traducida de imagen verbal (sonora) a imagen plástica (audiovisual)-, y en ese sentido constituyen piezas magistrales de experimentación poética. Su resolución escénica demanda una sugestiva elaboración de los recursos propios de la representación para dar figuración a unos textos cuya característica base es el sin-sentido. Predomina la atmósfera poblada de descontextualizaciones que generan un tono onírico y fantástico con escenas, personajes y lenguaje, que parecieran proceder directamente del inconsciente y que se identifican como propias del discurso surrealista. Y, sin embargo, en medio de tanta transgresión carnavalesca, el tono es sombrío, porque subyace en profundidad un contraste ético irresuelto entre justicia/injusticia, opresión/oprimido, fidelidad/traición, codicia/ magnanimidad, *Leitmotifs* de la escritura asturiana.

Estas antítesis podrían interpretarse como alusiones a los diferentes contextos generadores. Las elaboradas y escritas durante el período parisino -no está de más recordar que para el joven Asturias, París significó cortar con el pasado dictatorial y aldeano donde había crecido- revelan el ambiente de extrema libertad para la imaginación, donde todo es posible y tolerable, hasta la transgresión. Los textos fechados durante la oscura etapa del regreso de Asturias a la Guatemala ubiquista, podrían explicarse como el único y solitario reducto de libertad para su imaginación desbordante. Como lectura extravagante de un sistema y medio irracionales; lectura crítica, pero en clave metafórica, de un fantochesco y siniestro poder dictatorial.

La obra donde Asturias plasma magistralmente su poética teatral es ***"Cuculcán"***, escrita paralelamente al texto teórico, publicado en 1930, como ejemplo de aplicación práctica del mismo. ***"Cuculcán"*** apareció incluida en la edición argentina de 1948 de ***Leyendas de Guatemala***, probablemente por su carácter mítico prehispánico. Una posible hipótesis puede ser que ***"Cuculcán"*** no fuera incluida en la primera edición de las leyendas, aparecida en 1930 en España, y tampoco en la segunda, traducida al francés, en París, en 1931, probablemente porque Asturias se percató que estructuralmente ***"Cuculcán"*** pertenecía al género dramático, aunque no tradicional -más que al narrativo-, y quizás proyectaba publicarla separadamente.

Asturias logra espléndidos resultados escénicos en cuanto a sugestión visual, tanto por el simétrico y simbólico uso del color, así como por la alternancia entre un registro lingüístico alto y bajo -lo cómico y lo trágico-; por la musicalidad del lenguaje reiterativo que provoca un estado casi hipnótico en el espectador, agredido auditivamente por un *crescendo* de instrumentos y sonidos. En lo escenográfico es notable la desproporción fantástica de la utilería y/o personajes. Esta pieza puede ser considerada una joya del registro hiperbólico de los signos teatrales a la manera de Asturias, que aquí incluye hasta el olor de bebidas y comidas rituales. Una especie de teatro total a la manera asturiana.

Su poética se cumple también eficazmente en ***Soluna*** (1955), donde logra un afortunado equilibrio entre elementos culturales diversos expresados en dimensiones espacio-temporales diversas, pues desde el mismo título existe una alusión al tenso diálogo intercultural guatemalteco. Dentro de una estructura dramática sumamente tradicional en cuanto a secuencia narrativa propia de una historia lineal e intrascendente, el tiempo se detiene y se dilata a dimensiones mítico-oníricas, mediante hábiles recursos escénicos. Detrás de una historia romántica trivial, o de un contraste ingenuo campo/ciudad, Asturias construye todo un complejo mundo que proviene tanto de la historia contemporánea como de dimensiones del inconsciente y la memoria colectiva de ambas raíces. ***Soluna*** fluctúa entre la contradictoria y conflictiva visión del mundo rural y urbano guatemalteco, aunque existen puntos de contacto, entre todos sus integrantes independientemente de su extracción y formación intelectual: la necesidad de la fe, sea en una doctrina confesional cristiana occidental o una serie de creencias provenientes de una cultura local ancestral, como el chamanismo, por ejemplo.

Asturias, como frecuentemente acostumbra, pone en escena personajes reales e irreales, contrasta de manera barroca el silencio y el exceso de sonidos; pero, sobre todo, realiza magistrales contrastes de luz y sombra. Los colores literalmente dialogan y se enfrentan en vaivenes escénicos: la luz desborda el escenario e incorpora a la platea –y al espectador– en dichos juegos. Asimismo, a la manera de los teatros

arcaicos, aparecen integradas la música, la danza y la palabra. El resultado, a pesar de la trivialidad de la historia, es escenográficamente deslumbrante y, en consecuencia, potencialmente sugestivo para la puesta en escena.

La segunda fase del teatro de Asturias, es la que definió como "revolucionaria". El teatro nunca escapó a este compromiso temprano, que no implicaba un ramplón pedagogismo, como lo confirma en la conferencia "La importancia del movimiento teatral en la Argentina", impartida en Buenos Aires, donde señala su validez como "*Tribuna, trinchera y medio de difusión entre el pueblo de las ideas más avanzadas de la época*"[2] Con la ***Audiencia de los Confines*** (1957) y posteriormente con su refundición, ***Las Casas, el Obispo de Dios***, Asturias lleva a la práctica la segunda etapa de su poética teatral: la que implica denuncia social, pero sin descuidar la elaboración simbólica del material histórico extra-literario. El calificativo de "revolucionario" para estas obras es discutible; ya que éstas más bien se sitúan dentro de las coordenadas de un pensamiento reformista, basado en un humanismo genérico, afianzado en la fe y los valores cristianos.

De lo expuesto hasta aquí, puede concluirse que la primera etapa, la lúdico-fantástica, fue la que predominó en sus mejores textos teatrales y constituyó una constante en su escritura, aunque con matices diferentes. La magia, el sentido lúdico, el hálito poético del lenguaje, la extravagancia son algunos de los elementos que permanecen como un sustrato a lo largo de toda su obra teatral, y en general en toda su producción literaria. ***"Cuculcán"*** y, en menor medida, ***Soluna*** resultan ser las obras que adhieren con mayor puntualidad a su formulación teórica del 30.

No obstante, insistimos, una lectura en clave metafórica de las piezas de índole fantástica, revela una estrategia de enmascaramiento de la realidad referencial. Detrás del espectáculo circense-carnavalesco o de historias minimalistas, rasgos repetitivos en su teatro, existe una obsesión por la temática de la opresión y la injusticia, con todo lo que de ellas derivan individual y socialmente, y lo que han significado para los pueblos latinoamericanos. Precisamente una lectura en clave metafórica descubre que detrás de la deformación de la realidad, que es percibida como socialmente caótica, se oculta el drama de la opresión y el ansia de libertad. Este conflicto no se limita estrictamente a la esfera de la vida política o pública, sino que está estrechamente relacionada con la esfera de lo privado, que de alguna manera también se ve limitada por la injusticia y los prejuicios. En este sentido existe una coincidencia con las obras aparentemente lúdicas de García Lorca y su teatro de marionetas.

Así, una interpretación posible de la configuración híbrida de su discurso y estrategias estéticas apunta hacia dos motivaciones fundamentales: la primera aparece durante el período parisino y consiste en el inicial descubrimiento lúdico de la potencialidad implícita en la

libre experimentación estética y vital; la segunda, generada precisamente por la falta de esa libertad en esas dos dimensiones, expresada por la denuncia metafórica, y en ocasiones, grotesca. Precisamente una lectura en clave metafórica descubre que detrás de la deformación de la realidad, que es percibida como socialmente caótica, se oculta el drama de la opresión y el ansia de libertad.

Asturias tuvo la sorpresa en vida de encontrar similitudes de concepción teatral. En un artículo publicado en 1947 en ***El Imparcial***, reseña la obra ***Quiché-Achí*** del guatemalteco Carlos Girón Cerna, con música de Ricardo Castillo, espectáculo que confirma su *"corazonada sobre todas las posibilidades de un teatro de colores embadurnados de leyenda y naturaleza guatemalteca, o más ampliamente americana"*[3]. Aunque inicia afirmando que no ha vuelto a ocuparse de su poética teatral, Asturias aprecia en esta obra "*la riqueza del colorido escenográfico y las motivaciones simbólicas*"[4] que no cae en lo pintoresco o en la parodia ladina del indígena, sino que logra *"producir en el espectador una emoción vaga para los que no están iniciados en asuntos indígenas, pero al fin y al cabo una emoción con lo propio, con lo que era no hace mucho material despreciable para los europeizantes"*.[5] Y concluye proféticamente, confirmando al mismo tiempo la vigencia de su propuesta del 30:

> *El teatro guatemalteco de inspiración indígena irá encontrando su cauce, siempre que haya quienes se den cuenta de su alto valor poético en el espacio de América, de los inexplorados tesoros de figura y colorido que poseen sus vetas y de la consonancia de una música apropiada y que diga, en trino y no en lamento, nuestro mejor mensaje.*[6]

Similar reacción tiene cuando asiste a una representación de Teatro de la Ópera de Pekín, durante su estancia bonaerense, que corrobora sus apreciaciones sobre los teatros arcaicos hierático-ceremoniales. En su texto teórico de 1930 mostraba aprecio por la capacidad de sugerencia del teatro chino: *"En el teatro chino, la decoración es de palabra. El actor dice: es de noche, y ya es de noche, sin necesidad de bajar la luz, ni de obscurecer las bambalinas o presentar un cielo con estrellas y luna"*.[7] La visión del espectáculo coincide con su poética inicial en cuanto al ensamblaje de diferentes lenguajes espectaculares dentro de una atmósfera solemne:

> *Hay una mezcla de ballet, de circo, de pasacalle, todo quintaesenciado y sutilísimo. (...) Cada movimiento del artista, por esta razón, tiene que ajustarse a la melodía, y por lo tanto está pautado. Esto vuelve las actitudes estatuarias, majestuosas y prestan al espectáculo un encanto especial.*[8]

> *Aprecia de manera especial, el colorido total del espectáculo: que por el brillo de sus colores, antoja rodeado de una atmósfera de cristales relumbrantes o de espejos. Los rostros coloreados, vivamente algunas veces, colores que son también simbólicos: el rojo simboliza la lealtad, el blanco la astucia, el negro la integridad, (...)*[9]

La búsqueda en la propia tradición no puede ser más parecida a lo que sostenía en su propuesta de 1930: *"deben aprovecharse en la creación de los teatros nacionales, las tradiciones de cada pueblo. (...) En sus leyendas, en sus danzas, en sus poemas, en su literatura, en sus costumbres. (...)"*[10]. La fusión de lenguajes escénicos recuerda sus propias afirmaciones en torno a la experimentación: *no hay problema de unidad de tiempo, no hay problema estricto de género, todo cabe en él, fundidos como van, teatro, música, poesía, danza, pantomima, acrobacia y colorido. El decorado ha sido casi eliminado, lo indispensable para crear el ambiente exigido, para poner simplemente el marco.*[11]

La conclusión no puede ser más iluminadora: el teatro americano debería rescatar, fijar y recrear imaginativamente el imaginario y la memoria colectiva:

> *(...) se nos ha revelado en todo su esplendor lo que serían los bailables indígenas, antes de la llegada de los españoles, y aun después que se aniquiló el espectáculo alegre e iracundo a que se entregan los aborígenes americanos. 'El Rabinal Achi', única obra de teatro sin influencia europea que queda de la vieja literatura maya-quiché, se comprende mejor después de ver este teatro chino, (...) este teatro nos abre los ojos sobre lo nuestro, lo nuestro más propio, lo de ese pasado que el olvido, la pobreza y el descuido va convirtiendo en algo triste y borroso.*[12]

La investigación que ha implicado la elaboración del volumen acerca del teatro de Asturias, ha arrojado como resultados novedosos un *corpus* desconocido, que yacía olvidado en el Fondo Miguel Ángel Asturias en la Biblioteca Nacional de Francia, y la localización de valiosa bibliografía en Guatemala. Estos documentos, en su mayoría, inéditos, han revelado textos completos y otros fragmentarios o apuntes que ayudan a componer un mosaico de Asturias como escritor de teatro. Los textos completos e inéditos pueden suponer una eventual intención de publicación de parte del autor en su momento, ya bien entrado en la edad madura.

El libro ***Teatro*** de Miguel Ángel Asturias es un volumen necesario, en cuanto inicio de una trayectoria de acercamiento a su discurso teatral que ahora simplemente esbozamos, y que seguramente espera mayor caracterización y valorización. Este volumen pretende colocar la

producción teatral de Asturias a la par de sus otras prácticas escriturales con visión crítica que destaque sus aciertos, pero también sus carencias, pero en todo caso con la intención declarada de refutar la ignorancia y los juicios superficiales –y sobre todo, los prejuicios.

Este libro propone al lector incursionar en una lectura inaugural, en donde como en una fabulosa aventura, descubra un nuevo escenario estético asturiano. Finalmente, Asturias autor teatral desde los diecisiete años hasta casi el final de su vida, se convertirá en un personaje ya no virtual, sino destacado por sus propios méritos, y complementario al novelista, poeta y ensayista.

NOTAS

1 Presentación del libro ***Teatro,*** de Miguel Ángel Asturias (París: ALLCA, 2003) por la Coordinadora, Lucrecia Méndez de Penedo. Coloquio Internacional "Miguel Ángel Asturias: 104 años después", URL/ARCHIVOS, Guatemala, julio, 2003.

2 Asturias, Miguel Ángel. *"La importancia del movimiento teatral en la Argentina"*, s.f. (Del material localizado por Daniel Mesa Gancedo en ***Teatro,*** cit.)

3 Asturias, Miguel Ángel. *"Tizones ardiendo. Teatro guatemalteco de inspiración indígena"*, Guatemala, ***El Imparcial***, 27 agosto, 1947.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Asturias, M. A. ***Periodismo y creación literaria. París, 1924-1933***. Cit., p. 477

8 Asturias, Miguel Ángel. "Buenos Aires de día y de noche. La Ópera de Pekín", s.f. (Cfr. Daniel Mesa Gancedo en ***Teatro***, cit.).

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

ESCRITURA DEL SEÍSMO Y ESCRITURA SÍSMICA: LA SINGULARIDAD DE *MULATA DE TAL*

Marie- Louise Ollé
Universidad de Toulouse Le-Mirail

> *El combate (...) entre la araña ensotanada —la sotana como símbolo de las nuevas creencias— y el puercoespín —todo lo espinudo imagen del mal, del demonio terrígeno-indígena—, combate desgarrador y trágico (la constante desgarradura de la conciencia del hombre americano, del mestizo, entre las dos creencias (...), este combate desgarrador y trágico, repetimos, que desemboca en el triunfo de Satán, (...) desemboca también en el sacrificio o inmolación de una víctima: la «Mulata de Tal»*[1]

Esta lectura, por parte del propio autor, de una de las peripecias más extensamente contadas, y de modo reiterativo, en ***Mulata de Tal***, nos brinda ya lo que es la más desconocida y menospreciada novela de Asturias. En esos apuntes, Asturias invita a su lector a considerar esa novela como inscrita en la continuidad temática que estructura su obra: la reflexión sobre la coexistencia de las dos mitades antagónicas que componen el SER americano, de la que la corporeidad inestable en un mundo sísmico viene a ser el significante en ***Mulata de Tal***. Esa novela del 63, muy posterior a ***Hombres de maíz***, y aparentemente anterior, a lo menos por la fecha de publicación, a ***Maladrón***, es portadora de la misma dinámica de reflexión sobre la instauración de esa lucha de los poderes que funda la identidad americana a partir del choque inicial. Esquemáticamente, se puede considerar que esas tres novelas forman un tríptico sobre la Conquista, económica en ***Hombres de* maíz**, religiosa en ***Mulata de Tal*** e histórica en ***Maladrón***[2], formando parte las tres de la «vertiente telúrica, esotérica, o mágica»[3] de la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias.

Sin embargo, la estrategia escritural, exhibe en esa obra, desde la primera lectura, su singularidad. ***Mulata de Tal*** propone a su lector adentrarse en un mundo no sólo «alrevesado», sino en continuo y perpetuo movimiento que una verdadera pirotecnia verbal y narrativa va construyendo bajo la máscara del humor y de lo grotesco. ¿En qué medida es portadora de tal singularidad la imagen en ***Mulata de Tal***, trátese de la imagen retórica, perteneciente al campo de la connotación, o trátese de la imagen denotativa, imagen plástica, en el sentido de «representación exacta» de los seres y objetos procedentes del imaginario del novelista?

La extensión de sendos *corpus* brinda la primera singularidad pues, si bien, como en toda su obra, Asturias despliega su potencia (re)creadora de imágenes, en esa obra, lo hace con una amplitud menor en el campo de los tropos. ***Mulata de Tal*** ofrece la peculiar predominancia de imágenes plásticas. Y la fuerza expresiva de la imagen asturiana reside, en gran parte, en la imagen denotativa a diferencia de ***Hombres de maíz*** o ***Maladrón*** donde va intensamente subordinada a las tupidas redes que forman los tropos.

La presencia de esa plástica y permanente creación es de una formidable eficacia en la recreación lúdica de las figuras demoníacas o folklóricas más populares de Guatemala como la Tatuana, la Llorona de los «cabellos de agua», el Sombrerón, el Sisimite o el Cadejo. La mayor muestra de construcción de esos entes sobrenaturales por hibridación es Cashtoc, «el diablo de tierra colorada»:

> *" pies de fieltro, piernas de piedralumbre, cara de obsidiana, máscara de jade, ojos de fuego fatuo, voz de bajísimos registros inaudibles a los humanos, con su gran cresta de gallo escondida en las guedejas del cabello candente". (133)*

Hibridación y también transformaciones y metamorfosis inscriben la corporeidad en ***Mulata de Tal*** en el eje del cambio. Lejos de la sutil alquimia del nahualismo de ***Hombres de maíz***, se trata aquí de estados sucesivos del cuerpo en relación directa con las múltiples peripecias obligadas por la diéresis. Cada cambio de apariencia señala un cambio de competencia: el SER sobrenatural y el HACER mágico obran juntos en una obra que explota la vena de lo maravilloso. Así pasa con los Salvajos transformados en jabalíes por Tazol, con la mulata que invade el cuerpo del sacristán mientras que los cuerpos del cura y de Yumí, transformados en araña y puercoespín, son ocupados por Casthoc y Candanga, en el combate del Mal contra el Mal. *Transformarse, tornarse, hacerse, convertirse en, ir por, reducirse a ...* son unos cuantos de los numerosos verbos que imponen un sinnúmero de cambios no sólo como aparentes sino como constitutivos de una identidad nueva y de nuevas competencias. En el caso de los dos protagonistas, Yumí y Catarina, esa peculiaridad se recalca por el cambio de nombre. El personaje femenino,

la dulce esposa Catarina/Catalina, de apodo Niniloj, será la taimada enana Juana Puj y Lili Puti, después de haber sido una pastorcita de barro y antes de ser Jazabalajaja y luego la gigante Giroma, «mujer rica, poderosa, madre de todas las magias» (136). Lo mismo le pasa a Yumí que, en unos de sus avatares, es a su vez, transformado en enano por Tazol:

> *« Y fue en un instante (...) sus brazos, ya bracecitos, casi tocaban el suelo (...) sus piernas (...) eran piernitas, y su cabeza, cabecita, y su cara, carita, carita por la que corrieron sus primeros lagrimones de enano (...) no serás más Celestino Yumí, sino el famoso Chiltic. » (137)*

Cuerpo híbrido, variable, transformable pero también cuerpo cortable, de piezas separables e intercambiables: el sacristán pierde un brazo y vuelve a encontrarlo, a la Giroma le roba el sexo la Huasanga, enana celosa que lo ostentará como una flor, en la solapa. Y, como es de esperar, es el personaje de la mulata, el que más avatares sufre. «Ente», más que «ser», híbrido en su esencia, nacido del apareamiento monstruoso del Sol y de la Luna, ser doble pero reducido a una mitad de sí mismo[4] por haber traicionado a los demonios indígenas, no tiene verdadera identidad humana ni siquiera genérica: «no tiene sus **perfeuciones** de mujer, pero tampoco tiene **perfeuciones ¿perfecciones?** de hombre» (66). La mulata es el lugar de un combate tan estéril como su cuerpo, un cuerpo bello y sensual pero «inservible». Es la mulata el antagonismo, en un cuerpo, integrado, metáfora del mestizaje en la visión disfórica que de éste se da en la novela.

A ejemplo de la torsión que caracteriza el espacio demoníaco de Tierrapaulita y los seres que allí viven[5], el mismo caos de formas maleables que rige la construcción del cuerpo, rige un mundo de seísmos y cataclismos de fuego y agua. Esos repetidos seísmos son la vertiente telúrica de las «volcánicas» cóleras de la mulata en la primera parte: *«los berrinches volcánicos de una tierra insumisa»* (192). Y es la venganza de la mulata contra Yumí y Niniloj lo que provoca el primer cataclismo:

> *« la tierra se sacudió en un largo desperezarse, como si despertara.. Árboles, cerros y valles, todo sobre la superficie inestable de terrenos que se convertían en las aguas de un mar iracundo, todo insostenible, derrumbándose en masas apocalípticas » (79)*

También son recursos expresivos recurrentes la relación sueño/ realidad y la alucinación. Pero, en ***Mulata de Tal***, no se trata, como en el primer episodio de ***Hombres de maíz***, de un fecundo intercambio entre dos niveles fundamentales de conciencia, sino de desorden y de confusión. Alucinación y confusión participan, explícita o implícitamente, en la construcción de ese mundo de incertidumbres. Las ocurrencias de la relación /realidad *vs* ficción/, /verdad *vs* mentira/, potenciadas por la

red metafórica /hombre *vs* muñeco/, saturan el texto entero, de modo intensivo en el «baile de los gigantes», o con toques más leves:

> *« Un incendio sin llamas y sin humo, de fuego fijo, estabilizado fuera del tiempo, en el mundo del sueño real, de las cosas reales, palpables, verdaderamente reales, y sin embargo, sueño, sueño, sueño... » (56)*

A lo largo de las páginas, la escritura va edificando un mundo y unos seres en perpetuo desequilibrio, instaura lo discontinuo como forma y molde de un universo cada vez más cambiante y cambiado en el que el SER es trastocado por el DEVENIR y el SABER es un NO SABER. ***Mulata de tal*** es, en efecto, la novela de la confusión y de la catástrofe, tanto a nivel de la diégesis como de la narración.

Los materiales culturales elegidos, cuidadosamente fundidos en lo que el mismo Asturias, hablando de la última parte, llama: «confusión de los mitos, de las creencias, por la mezcolanza católico-pagana existente», como la técnica, muy del gusto del escritor, de las versiones fragmentadas y múltiples de un mismo acontecimiento, sea el baile de los gigantes o el combate de la araña y del puercoespín, son de relevante y peculiar impacto significante en tal contexto. Y es más, la macrosecuencia /novela/ en sí , invita al lector a reconsiderar, por la ambigüedad final de su «veracidad» ficcional, lo que se le acaba de narrar, ya que se le propone releer el conjunto como una pesadilla o alucinación del viejo cura enfermo.

Estableciendo esa percepción siempre inconclusa, siempre incierta, esas estrategias asturianas se vuelven una *mise en abyme* metafórica del tema que dan a leer. El texto, por su escritura misma, es, en sí, metáfora del tema del caos: escritura del seísmo pero también escritura sísmica. Metáfora de la imposible dialéctica de los contrarios, ***Mulata de tal*** sitúa la coexistencia de los dos mundos en el polo de la disforia, una orientación de lectura que las redes de los tropos contribuyen a instaurar y a difundir en su función de respaldo enfático pero sobre todo axiológico, y eso, pese a una presencia más discreta y una menor riqueza creativa y poética que en ***Hombres de maíz*** o ***Maladrón.***

Mulata de Tal presenta, en efecto, otras dos singularidades. Es ofrecer un campo de la connotación *a minore* y no ofrecer una dialéctica explícita entre los polos de la euforia y la disforia. En el plano retórico de la analogía todo tiende hacia lo bajo y lo negativo y sólo se ve compensada esa orientación por el intrínseco componente grotesco que crea la ambivalencia de esa «potente corriente hacia lo bajo absoluto de todas las imágenes populares»[6] que habita este texto.

Tanto el hombre, como el mundo son el blanco de ese envilecimiento por la imagen, que no se reserva al ámbito ladino o español como en las demás obras aludidas. Muy presente, el conjunto de lo material y concreto, es uno de los principales agentes de lo prosaico del universo de ***Mulata de Tal,*** como sujeto u objeto de analogías tales como: *mar/*

bacín, tinieblas/alquitrán, palabras/alquitrán, manos/brochas, ojos/canutos, caderas/pistolas, acto sexual/engrudamiento, sexo (f)/zaguán... Pero el conjunto de lo animado, el más denso en ***Mulata de Tal*** a diferencia de las demás novelas que presentan un *corpus* de comparantes o comparados más equilibrado, en particular con una nutrida presencia de los elementos naturales, es el que sufre el mayor proceso de degradación por la analogía. La corriente de animalización, de notable frecuencia, colabora con la elaboración de la irrisión (*heces/culebras, maestro de coro/becerro, cura/moscardón, dios/rumiante...*) o pone de realce los bajos instintos del hombre, su voracidad, y más aún su ferocidad: *hombre blanco/zancudo, sacristán/perro, mulata/fiera* o */víbora, palabra/garra* o *colmillo...* Y el ser humano, blanco principal del envilecimiento por la imagen, es también como comparante, agente activo de tal proceso. Las partes bajas del cuerpo, sus funciones (secreción y excreción) y los males del cuerpo humano, desde lo simplemente prosaico hasta lo más escatológico, contribuyen a darle al texto la tonalidad picaresca que, para éste, reivindica Asturias. Véase la serie de analogías repartidas por todo el texto:

p.		comparantes	Comparados
11	prosaismo	muela → emplomadura	monte → Quiavicus
11		persona desbraguetada	caballo parado
11		sexo masculino	Caballo
219		sexo masculino	Picachos
134		tanates de hombre	Arganas
173	Bajo corporal	zoosperma	estrella fugaz
266		intestinos	Instintos
288		intestinos	Memoria
225		eructo	espíritu maligno
115		escupido	Cura
159		escupida	Puntapié
205		escupir	Hablar
85		vómito	Palabras
346		vomitar	Confesarse
326	red /vil/	vomitadera	erupción volcánica
240		orina	luz de cirio
121		diarrea	el Verbo
58		coágulos	Pupilas
295		sangranza	Corazón
172		prurito	deseo sexual
163		supuración	gusanos blancos
217		pus de pústula	Candanga

En las otras dos novelas, nunca cobran esas ocurrencias analógicas el carácter sistemático de ***Mulata de Tal*** y siempre van contrarrestadas por una red eufórica de mucha más alta frecuencia. Esa red de lo vil viene respaldada por referencias denotativas a situaciones de las más triviales o estados sumamente prosaicos. Según este particular, es relevante el importante *corpus* de las referencias olfactivas, denotativas o connotativas: tufos, olores a fritanga, a sudor, hedor de los excrementos, orina, materias en plena descomposición y demás vientos saturan el aire como los recurrentes *apestar*, *pestilencia*, *pestífero* y *hediondo, heder, hedor, hediondez* que ocupan el espacio textual. Valga como muestra esa placentera danza de Teo Timoteo Teo con «una chiquilla descalza, hedionda a pelo y ensalada de sudor y mes» (50)

De ese envilecimiento, ensañado a la par que lúdico, nada y nadie se libra. Condena la inautenticidad y los falsos valores imperantes en el mundo de las pulcras apariencias como lo plasman las analogías: *hombre/ maniquí, fotografía, imagen, reproducción, muñeco* o tocante a lo católico: *iglesia/mazapán*, *cura/moscardón*, *dios/rumiante*, *Verbo/ diarrea*...

Lo cual valora, aún más, las escasas imágenes que celebran la belleza del mundo y del ser humano. Se da el caso con la alabanza del hombre de maíz por Tazol y, en la secuencia de la visita de la mulata al mago Juan Nojal, «el gran pavo azul», «Guardián de las Agujas de la Tempestad» para recuperar la mitad suya de la que la privaron los diablos (257-260). En esa secuencia, en la que se encuentra la larga serie metafórica del sexo femenino, domina lo eufórico mediante lengua de denotación y de connotación que conjugan los semas /altura/, /ligereza/ —«las mariposas de sus pensamientos volanderos»— y el de /luz/ presente, por ejemplo, en esa metáfora tan asturiana del «reír del alba».

Pero en un conjunto textual, colocado bajo los signos de lo bajo, lo grávido y las tinieblas, la «Vida» resulta presentada como una «No-Muerte», una visión fundamentada en la tradicional representación del mundo demoníaco como un envés del mundo del bien. El texto juega con la visión invertida (y de contraposiciones) avatar del seísmo: /anverso - reverso/, bien - mal/. Pero en ese texto, sólo está proclamado el polo negativo, a imagen de Cashtoc, «sustentador del envés de lo creado».

La inversión es una de las leyes que rigen formas y seres en ***Mulata de Tal***. La tonalidad puede ser humorística — «*al darse cuenta que no era la madrugada, (el gallo) se tragó el ki-ki-ri-ki, en un sonido al revés, ikirikik, ridículo y forzado*» (171) — o totalmente grotesca como se da el caso con esa visión del sacristán trastornado... por completo:

> *(...) vuelto al revés, tal su pavor, todos sus órganos de fuera, de los pulmones y el corazón al serpentario intestinal, y él adentro, con su piel lúcida, percibiendo el amor de sus intestinos, interminables serpientes, gruesas y delgadas, con la culebra agujereada de la noche que lo envolvía. Toda su carnicería interior, sangre,*

> *sanguaza, humores, bofes, músculos, tendones, venas, arterias, membranas, linfas en contacto directo con la doncella del salpullido de oro... (330-331)*

Con todo, más allá de las escenas chocarreras de un mundo en que se anda «reculando» y el diablo, como buen diablo, ríe al revés, la inversión es la metáfora de un universo de la negación que ***Mulata de Tal*** denuncia escenificándola hasta lo absurdo. La mulata se hace sinécdoque de un mundo mestizo híbrido y estéril donde el casamiento es misa de *requiem*:

> *(...) oían aquella misa de requiem, la Mulata de Tal, vestida de novia muerta, y Celestino Yumí (...); la enterraba todas las púas del deleite en la carne prieta en plena iglesia, durante la misa de esponsales que era funeral (246)*

> *(...) el choque de fuerzas ciegas, de destinos sin ojos, de seres que no se ven y se les siente batallar por su empeño de destruirse, con una especie de gozo, de gozo heróico, de aniquilación total*[7]

Con todo, el papel peculiar — único y propio — del texto ***Mulata de Tal***, como la secuencia « Juan Nojal » en el espacio cerrado de la novela, es paradójicamente exaltar el mensaje de vida que conlleva la obra de Asturias, ya que construir en negativo la imagen del mundo, es hacer omnipresentes e hiperactivas, por el rechazo que provocan las pretensiones y visiones positivas en el debate sobre la identidad americana.

NOTAS

1 M.Á. Asturias, «Algunos apuntes sobre *Mulata de Tal*» en *Studi di letteratura ispano-americana,* Milano, n° 5, 1974, p. 25.

2 Véase J-M Barascud, *Le romancier Miguel Ángel Asturias et les religions précolombiennes*, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 7.

3 L. López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias,* Madrid, Editorial Magisterio Español, 1974, p. 163.

4 Desde su primera aparición, esa mitad ausente está inscrita: «Sentada de medio lado, con una sola nalga en el respaldo de una banqueta, los pies en el asiento, encontró Yumí a una mulata.» (48).

5 «Por la plaza de piso inclinado, casas torcidas, se perseguían perros cojos, otros con esqueleto en zig-zag, otros pandeados, y otros mancornados con perras bizcas.» (115).

6 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 400.

7 M.Á. Asturias, «Algunos apuntes sobre *Mulata de Tal*» p. 25.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS Y LA PROTAGONIZACIÓN DEL TRÓPICO EN LA NOVELA GUATEMALTECA

Claire Pailler
Universidad de Toulouse Le-Mirail

En una primera y rápida aproximación, se suele caracterizar a los escritores del llamado «boom» por la práctica de la experimentación, tanto en los temas como en las técnicas de escritura. Si nos fijamos en las fechas -***Leyendas de Guatemala*** es de 1930-, significativamente Asturias aparece como precursor, y quién sabe catalizador, por la forma en que innovó las letras de Guatemala.

Quisiera aquí enfatizar su originalidad, que resalta claramente cuando se evoca la formación europea, y más precisamente parisiense, de aquella generación de novelistas hispanoamericanos, allá por los años 30. Añadiremos que este mismo rasgo original, que consiste en la protagonización del trópico y su tratamiento, entre épico y mítico, lleva una carga significativa tal, que vuelve a aparecer en la producción novelística de Guatemala de los decenios siguientes.

Entre los muchos testimonios que recuerdan las animadas e interminables charlas de los americanos residentes en los diversos exilios del *«París des années folles»*, y para esclarecer nuestro propósito, destacaremos las siguientes palabras de Arturo Uslar Pietri: *«Las cosas de la vida americana nos asaltaban. Todo el arsenal inagotable de la naturaleza y de la geografía: los volcanes con nombre de mujer, los lagos poblados de espíritus, los inmensos ríos que devoraban gentes y países, las selvas impenetrables que emanaban olores y humaredas como serpientes, los animales que no conocían los fabularios (...). Y luego los hombres y su drama*[1]*»*. Una frase de Miguel Ángel Asturias viene a prolongar estas palabras: *«El latinoamericano es un autor invadido por los hechos de la vida circundante*[2]*»*. La jubilosa enumeración del venezolano que induce, barroca y lujuriante, la evocación tropical, delinea

y conceptualiza aquello que se estaba elaborando con multiforme gestación en la literatura guatemalteca de la época y que podemos calificar, en todas las acepciones del término, como una *invención* del Trópico.

De hecho, la relación que los escritores guatemaltecos entablan, a partir del año 30, con la naturaleza tropical de su tierra rebasa por su riqueza y profundidad los límites de cualquier denominación de tipo «literatura criollista». Nos parecería excesivamente simplificador aplicar a esta narrativa en pleno desarrollo, la fórmula de Carlos Fuentes de una novela «más cercana a la geografía que a la literatura», y más añadiéndole la amalgama con el documento de protesta: «*La naturaleza es sólo la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento. Ella es la protagonista, no los hombres eternamente aplastados por su fuerza*»[3]. Le tocó a un extraño lejano, el francés Paul Valery, reconocer y analizar con lucidez los elementos diversos que provocaron el deslumbramiento de aquel encuentro con «*todos los productos capitosos de una tierra poderosa y siempre convulsa*», con «*esta mezcla de naturaleza tórrida*» y «*botánica aberrante*»[4].

No se trata de insertar en la visión del trópico un catálogo de problemas políticos y socio-económicos, ni son éstos un componente consubstancial. Con ***Leyendas de Guatemala*** se efectúa en el tema del trópico un planteo radical, con un enfoque original: el «documento», el «compromiso», se va a situar dentro de una perspectiva más amplia, que es el reconocimiento del papel fundamental, «fundador», de una naturaleza donde domina el vegetal. El trópico es marco, es «circunstancia», que cobra explícitamente en la narración estatuto de protagonista y, más propiamente, de antagonista.

La relación del hombre con la Naturaleza revela ser esencialmente ambigua, hecha de reverencia y horror religiosos, junto con familiaridad, afecto y maravilla. Por cierto, la naturaleza tropical no deja de ser dominadora e incomprensible; disloca y destruye, tanto al criollo blanco como al ladino, mientras aplasta también al indio. Pero, al enfrentarse con la Naturaleza, no sólo se forma y se forja el hombre del trópico, sino que se metamorfosea, llegando a ser parte integrante del paisaje, del espacio guatemaltecos en comunión con el mismo cosmos: en esta inversión radical de perspectiva parece consistir la originalidad de la narrativa guatemalteca.

El aporte de Miguel Ángel Asturias con ***Leyendas de Guatemala*** fue sin duda determinante pero, si consideramos las fechas de publicaciones en los dos decenios siguientes, advertimos una notable densidad de obras concomitantes: doce obras de cinco escritores[5]. No parece, pues, arriesgado inferir que en realidad Asturias fue quien primero supo formular una aspiración todavía imprecisa, que iba a plasmar en obras diversas y concordantes. Se trata de expresar «*un sentimiento americano de las cosas americanas*»[6] pero, más específico, reconocemos entre la diversidad de las obras un factor de unidad,

elemento de la identidad guatemalteca, que es la común referencia a una naturaleza moldeadora y a la vez moldeada del hombre[7]. Sean del banano o del café, sean peones o finqueros, los personajes de la narrativa guatemalteca contribuyen a la elaboración de un nuevo mito, que es el mismo mito del Trópico.

Dentro de la exuberante riqueza de los textos de Asturias, y al margen de las imbricadas y complejas redes de la mitología indígena, recordaremos el intercambio o correspondencia del hombre y del vegetal, o del hombre y del animal, sea por antropomorfización, sea por «naturalización». Así: «*El aire tropical deshoja la felicidad indefinible de los besos de amor. Bálsamos que desmayan. Bocas húmedas, anchas y calientes. (...) El trópico es el sexo de la tierra!*[8], frente a las metamorfosis de la Mayarí del ***Papa verde***: «*Su cuerpo de madera naranja en medio del espejo cóncavo del cielo...*»[9], o del peón de la costa, «*tan pequeño, tan insignificante que no pasaba de ser una de las miríadas de hojas que al caer muertas otras sustituyen*»[10]. En ***Hombres de maíz***, además de la operativa realidad del nahualismo, el caso extremo de las múltiples transmutaciones operadas por obra de brujería (Venado de las Siete-Rozas, Machojón, correo-coyote, brujos-búhos, etc.), ilustra la constante permeabilidad de esta frontera imprecisa que separa el mundo humano del reino natural; así, también, la visión de la sirena verde que acomete a Lino Lucero y a Macario Ayuc Gaitán: «*De uno de los bananales vi salir dos brazos verdes, carnosos, frescos, como las manos de esas mujeres finadas que se mueren doncellas...*»(***Viento fuerte***, p. 160).

Estas transformaciones que *realizan* la metáfora al tomarla al pie de la letra, fundando una realidad alucinada y alucinante, se sitúan en un contexto general de total comunicación entre el hombre y su entorno natural. La frase de Miguel Ángel. Asturias: «En *Hombres de maíz* (...) los personajes nunca están solos, siempre van rodeados por las grandes voces de la naturaleza, voces de ríos, voces de montes»[11], conceptualiza la experiencia presentada al vivo en sus diferentes novelas. En momentos de raro equilibrio, el hombre puede comulgar con la naturaleza, acompañándola; es el caso de Chipó Chipó: «*El hervor de los pantanos, ampolladuras gigantes de aguas estancadas bajo el peso de la tiniebla verde, esponjada, de las selvas sin rumor, luz de plata negra y atmósfera de horno de vidrio, se turbaba con su paso por las piedras, su respiración de hombre con los pulmones llenos de peces-moscas para respirar bajo el agua, o su descolgarse por los bejucos, entre las ramas, alas de murciélagos gigantes, o su trepar por los troncos después de haber dormido sobre las hojas secas*» (***El Papa verde***, p. 32). Sin embargo, las relaciones son más a menudo un enfrentamiento de fuerzas antagónicas: a veces el hombre moldea la naturaleza, formándola y deformándola en beneficio propio; así en la página que abre ***Viento fuerte***: «*El terreno en que se hallaban (...) parecía totalmente dominado por ellos. (...) Se impuso la voluntad del hombre. Manos y equipos mecánicos modificaron el terreno. Cambios en el desplazarse natural de los ríos, elevación de*

estructuras, (...) donde máquinas voraces consumidoras de árboles reducidos a troncos verdiones, transportaban hombres y cosechas (...). En los barrancos, como en los intestinos de la pobre bestia fabulosa, domeñada, destrozada y siempre viva, se trabajaba... «(***Viento fuerte***, p. 9). En este caso, dominar la naturaleza, transformarla e imponerle su voluntad a riesgo de su vida es, para el hombre, emprender un combate heroico, una aventura que remite a los tiempos primitivos – y el narrador emplea expresamente en diversas ocasiones, la palabra *epopeya*[12].

Las más veces, el vegetal recupera su dominio bajo otra forma, como se ve en la evocación del bananal: «*Los verdes glotones no sólo mascaban y tragaban cuanto les rodeaba, sino que comían bajo la tierra con raíces de agua verde y se hartaban del horizonte al reflejar su verdura fluida en las franjas solares de la caída de la tarde, esas franjas que flotaban sobre los campos. El cielo alzaba su franja azul, muy alto, para salvar su pura inmensidad dormida en el temblor del ocaso de aquella insaciable presencia de campos, tallos, raíces, hojas, aguas, piedras, frutos, animales, todo de color verde*» (***El Papa verde***, p. 89). Predominio que se anunciaba ya en la visión del inexorable avance del vegetal, historia y profecía, que cierra la leyenda «Los brujos de la tormenta primaveral»: «*La vegetación avanzaba. (...). La vegetación había recubierto las ruinas (...). La vegetación había envuelto a la tierra, como la ropa había envuelto a la mujer*» (***Leyendas de Guatemala***, pp. 68-69).

Las relaciones ambivalentes que se manifiestan en el intercambio entre hombre y naturaleza conocen su acmé en la irrupción de una comunicación superior, en una ruptura violenta de las leyes comunes, cuando la naturaleza acepta someterse a la voluntad del hombre, renunciando a su ser, a cambio de que éste sacrifique su vida, es decir, su propio ser, en una comunión recíproca. Así ocurre en el episodio final de ***Viento fuerte***: «*La pobre resistencia vegetal a los elementos desenfrenados dentro de lo natural, será abatida por un solo elemento desencadenado dentro de lo natural, será abatida por un solo elemento desencadenado dentro de lo sobrenatural y mágico con la voluntad destructiva del hombre. (...) Y la avalancha huracanada de terremoto aéreo, de maremoto seco sería, vendría, sobrevendría por el pedido de Hermenegilo Puac...*»(p. 95).

El hombre que, por su alianza con la naturaleza, ha logrado desviar el curso acostumbrado de las cosas, no sólo afirma su poder, sino que, en su renuncia consciente, confirma y exalta su dignidad de hombre.

Los rasgos ambiguos que intentamos rastrear en las novelas de Asturias son los mismos que encontramos, con sus diversas modalidades y variantes, en las obras de los narradores guatemaltecos contemporáneos. Así Carlos Wyld Ospina integra el ambiente rural en la trama de sus dos novelas, ***La Gringa*** y ***Los lares apagados***. En estas obras, aunque aparezcan de desigual interés y acierto, la naturaleza –contemplada o integrada a la acción– es considerada como «realidad americana» específica. Su empuje y derroche vitales, su imperio irracional

sobre el ser, su presencia permanente, a menudo agobiante, mucho más que un telón de fondo, constituyen un elemento importante de la narración. La tierra funda el ser indio y participa de su esencia:

«*La tierra es una incógnita. Sólo la conoce quien la batalló por años. El indio (...) sonríe de nosotros, blancos, que creemos comprenderla. Parece decirnos: "Vos la posees, patrón; pero fue mía y sigue siéndolo. Ella y yo somos un ser indiviso*".» Al mismo tiempo se erige en adversaria y retadora del hombre blanco, contribuyendo a moldearlo a su imagen y semejanza: «*El trópico vive de violencia porque vive de contrastes. El rayo fatigando sin tregua la mansedumbre de la tierra. La cólera en el corazón del bruto y del hombre (...). No es hembra sino a ratos. Macho en ocasiones. Es el andrógino que nos enerva mientras dibujamos, yacentes y desnudos, una sonrisa idiota...*

Mas el porvenir está aquí. Aquí vienen los hombres que saben cómo es la vida una aventura y tienen el coraje de entregársele. El trópico desprecia a los cobardes»[13].

En la cita anterior se observa la constante antropomorfización y, más, la personificación monstruosa. Los que en Wyld Ospina no pasaban, a pesar de todo, de ser simples bosquejos, cobran en Flavio Herrera mayor determinación y desarrollo. El papel perverso y dominante de la naturaleza está subrayado desde los mismos títulos de sus tres novelas: ***El Tigre***, ***La Tempestad***, ***Caos***, remiten a elementos naturales al mismo tiempo que, por metáfora, designan un rasgo o un estado psicológico. En estas «novelas del café» – que, con ocasión del centenario, fueron reeditadas bajo el título, eminentemente sugestivo para nuestro propósito, de ***Trilogía del Trópico***[14] - el autor presenta un momento de la historia de Guatemala, pero también una fracción del imaginario nacional, con la evocación de lo que fue la fiebre cafetalera: plantar y crear los cafetales...

El peón indio y el patrón participan entonces de la misma aventura fundadora y peligrosa, compartiendo el mismo poder creativo y vital: «*Una víbora ha mordido al primer peón (...). El indio tiene un vidriado de agonía en los ojos. Indio hermano, héroe anónimo: el primero que caes. Un día, de aquí a cinco años, aquí mismo, tu sangre remanará; pero ya no impura de veneno sino cuajada en rojas pepitas de café...*»(***La Tempestad***, p. 206). En su evocación de una empresa exaltante y fructífera, las novelas de Flavio Herrera reanudan con la epopeya primitiva, relato mítico del afrontamiento del hombre con las fuerzas del cosmos, manifiestas aquí en la naturaleza. El trópico es omnipresente, invasor, agobiante, aún en sus aspectos bucólicos y sus panoramas apacibles[15].

El cuadro idílico pronto cede el paso a la representación de una «jungla» lujuriante, desmedida, que provoca en el hombre desconcierto y angustia: «*La selva rezuma vahos azulencos y se despereza, se esponja en un priápico efluvio, en un frenesí genésico, en una lúbrica palpitación, en un derroche de potencias. La vida y la muerte fermentándose en este*

laboratorio salvaje con densas y acres vaharadas de aromas y hedentinas. (...) Huele a vainilla, a miel silvestre, a flor, a almizcle. Huele a sexo» (***El Tigre***, p. 109); y también: «*Esta selva cuyo abrazo estrangula la vida del hombre de los trópicos. Esta selva que trasuda venenos, esta selva hinchada de misterio, de asechanzas, de combates, de exterminio*» (*Ibid.*, p. 76).

El trópico no es, pues, el lugar de los jardines domesticados: la naturaleza, allí, es un ser animado, un actor primordial y antagonista contra el cual el finquero debe luchar cuerpo a cuerpo sin descanso para imponer su voluntad y crear el cafetal. Por tanto, el cultivo del café no puede ser un acto frío y racional, sino que infiere una violenta carga afectiva, pasional. El cafeto está humanizado y el hombre siente como vegetal. Esta fusión exaltada aparece clara y conscientemente expuesta en el largo capítulo que el mismo novelista intituló «*La epopeya del café*» (***La Tempestad***, pp. 206-214).

Sin embargo, las fuerzas que el hombre desafía pasan la medida humana y, en la lucha desigual, contagiado de la desmesura, éste llega a ser presa de la locura de los héroes trágicos – locura explícitamente aludida en el capítulo «La divina locura» (***La Tempestad***, pp. 284-287). La exuberancia irreprimible de la naturaleza provoca, con el extravío de los sentidos y de la mente, enajenamiento y barbarie: «*Es increíble cómo influye en nuestras almas, en nuestra conciencia, este ambiente cimarrón haciéndonos bizarros, arbitrarios*» (***Caos***, p. 337); «*Trópico. Entredevoramiento perpetuo. Tragedia cotidiana. Imperio del tigre, de la víbora, del gavilán... Colmillo y garra! Esto pensaba Luis ahora, frente a Fernando, temiendo que entrambos estallasen tantas cosas en fermento. (...) Como si, también, por transubstanciación simultánea, incorporara rasgos e ímpetus felinos*» (***El Tigre***, p. 105).

Todos caen bajo el dominio de una fuerza superior en la que se disuelven las individualidades, trátese de un personaje culto, intelectual «occidentalizado», o de un ser de pura fuerza bruta: el hombre del trópico, indio anónimo sacrificado o blanco expresamente asemejado a las fuerzas telúricas, no son más que una peripecia de la inmensa epopeya cósmica. Las tres novelas de Flavio Herrera coinciden en presentar el trópico como una fuerza maléfica que avasalla y aniquila al hombre: «*Trópico bárbaro y maldito en que el hombre nace de pecho al cataclismo geológico, a la garra de la fiera, al colmillo de la víbora, a la vesania del Cacique, al miasma y a la muerte y casi siempre muere sin haber vivido...*» (*Caos*, p. 418), y: «*En este trópico bárbaro y grandioso (...) la autoirritación, la autoestimulación de los elementos viven perpetuando una epopeya cósmica en un escenario de catástrofes geológicas. Y así es cada día y por cuantos siglos de siglos ha de ser...! (...) La catástrofe ha sido un sueño. La tragedia, un recuerdo*» (***El Tigre***, pp. 48-49).

Dentro del tema enfatizado por Mario Monteforte Toledo[16] -el mestizaje como factor de integración social-, la realidad ofensiva de la naturaleza tropical pasa al segundo plano. Aun así, sin embargo, conserva

su valor de referencia como componente esencial de la identidad guatemalteca: sea como trasfondo subyacente, arraigado conscientemente en el ser indígena, constitutivo de una raza paciente, sufrida y fuerte, sea como elemento devastador en el temperamento débil del hombre blanco, incapaz de dominar y refrenar sus instintos brutales. Los amores furtivos y voraces de Conchita y Franz de ***Entre la piedra y la cruz*** sugieren, tanto la naturaleza mineral como los animales en celo: «*Tienes algo de yegua primeriza; yo no sé... Pero se me antoja que la costa entera despide tu olor. (...) Así te quisiera mirar, desnuda, con la espalda empapada de deseo*». «*Apenas llegaba* [*Conchita*] *a la costa, aquellas noches inconmensurables y calientes le destruían la voluntad hasta anonadarla. (...) Y Franz encarnaba lo perverso y avasallador que había en su propia época*» (p. 104 y 110). A ellos se contraponen la penetración y serenidad profunda de Lu Matzar y sus familiares: «*Jamás se sentaban dando frente al lago; ellos sabían que estaba ahí, en toda la esplendidez de su colorido y su peligro; lo sentían dentro, como substancia de ellos mismos*» (p. 18); «*Entre el dominio de los árboles, Lu recobraba la noción exacta de las raigambres de su raza (...). La raza se volvía otra vez eterna, parte del bosque, como antes*» (pp. 113-115). Por fin, el símil metafórico llega a expresar la identificación fundamental del hombre con la naturaleza del trópico: «*Era una tierra serena y enigmática, profundamente vieja, con sus volcanes gordos y su serranía circunvalar, tendida con ampulosidad de manto. Tierra arisca, de contornos inesperados, de peligros repentinos. Tierra igual que la gente india de por allá, con el pensamiento agitado e irredento detrás de los ojos espesos, sin violencia, pero capaz de engañar de repente y de herir a mansalva*» (p. 252).

La visión del trópico puede modificarse, pero nunca deja de ser expresión de una relación profunda, pasional, existencial y consubstancial, entre el hombre y la naturaleza circundante. En el largo ensayo/poema de Luis Cardoza y Aragón, ***Guatemala, las líneas de su mano,*** ya muy posterior (1955) a los primeros textos considerados[17], la naturaleza tropical conserva su carácter exuberante y excesivo, su dominio enloquecedor a ratos sobre la mente humana que, en la escritura, se traduce por el derroche de imágenes, las enumeraciones caóticas y la depredación semántica que hacen surgir un mundo más allá de la realidad: «*Las raíces (...) echan a volar su ímpetu en las ondulantes mezquitas de la jungla que cercaron ciudades con rampante marea (...). Ya sin tripulaciones, tomadas al abordaje, metrópolis naufragaron haciendo selvas por las quillas rotas. Enredaderas trepan con frenesí por las columnas, en cuya corteza los hongos establecen sus campamentos y las orquídeas se confunden con las aves...*»(p. 14-15)[18].

Sin embargo, esta naturaleza, aquí, no se evoca bajo un aspecto inmutable y como *sub specie aeternitatis*, creadora más que criatura, morada de dioses y fuerzas sobrehumanas, sino que aparece, en relación con el hombre, el elemento temporal que provoca mutación y evolución:

la naturaleza se «humana» volviéndose paisaje, es decir una creación que se hace bajo la mirada del hombre; aunque el hombre no tenga poder para moldearla o modificarla, la «toma bajo su mirada», es decir que, de cierto modo, se adueña de ella y la «asimila»: «*La emoción no proviene sólo de la opulencia del paisaje, sino del estado de alma que engendra*» (p. 20), y: «*Este paisaje para mí nunca podrá ser sólo su propia hermosura y majestad. Ligado está a mi vida, a la luz que vi por vez primera*» (p. 25).

El sentimiento del fluir del tiempo, específico de cada hombre y de toda comunidad humana, se proyecta entonces en una perspectiva histórica, lo que lleva al autor a ensanchar esta «radiografía de Guatemala» que está operando: el mito fundador del trópico viene desde ahora ligado a la historia de una raza o, más exactamente, de un pueblo. Porque, según Cardoza y Aragón, la tierra fue y es de todos los que, por las buenas o por las malas, se afincaron allí: el paisaje adquiere su pleno sentido colmándose con historia y cobrando su estatuto pleno de fundamento de un pueblo mestizo: «*La sangre antigua, de otro clima, llega arrastrando la tierra roja de los ídolos, con el rayo animal del tigre, el maíz amarillo, la orquídea y el colibrí, hasta los capiteles mediterráneos*» (p. 98).

En un primer nivel, notamos cómo evolucionan las relaciones de la narrativa guatemalteca con el trópico: la naturaleza antaño dominadora, si no se domestica, al menos se amansa. Pero si se modifica en su relación con el hombre primordial que la enfrenta, también conforma al novelista que la evoca. Habitado por su permanente presencia, como lo manifiesta la obra toda de Miguel Ángel Asturias, el novelista, para dar cuenta de la inexhausta riqueza del trópico, recurre a aquel estilo que fue denominado "realismo mágico".

Así, cuando introduce esta exuberante temática, Asturias crea también una escritura a imagen y semejanza de la lujuriante naturaleza: mediante recursos formales barroquizantes, logra la creación de atmósferas asombrosas, de «mundos arcaicos y deslumbrantes» en los que van alternando elementos de la antigua cosmogonía maya – fundada también en esta misma realidad circundante – y los del ámbito acostumbrado y próximo. Me remito aquí al certero análisis de Lucrecia Méndez de Penedo: «*El realismo mágico, bien entendido, es más que un acto de genial esteticismo literario; es una forma estética de conocimiento de una realidad diversa, y usualmente poco mágica en la realidad: el universo cotidiano del indio...*»[19].

La invención del trópico no es, pues, fantasía ni ficción sino, en el sentido primero, encuentro y re-encuentro; es conocimiento y reconocimiento – tanto en el dominio de la indagación y del examen de un territorio desconocido como de la afirmación de una filiación. El trópico es clave, principio y fin.

NOTAS

1 «Introducción» a Miguel Ángel Asturias, Tres obras (***Leyendas de Guatemala, El Alhajadito, El Señor Presidente***), col. Ayacucho, Caracas, 1977, p. XI. El subrayado es nuestro.

2 M.A. Asturias, ***Latinoamérica y otros ensayos***, Madrid, 1968, p. 14.

3 C. Fuentes, ***La nueva novela hispanoamericana***, México, 1974, pp. 9-10. Prosigue C. Fuentes evocando «un naturalismo, también de estirpe liberal, más cercano al documento de protesta que a la verdadera creación» (p. 11).

4 Carta de Paul Valéry al traductor Francis de Miomandre, que figura como Prólogo («Lettre-Préface») a las ***Leyendas de Guatemala*** desde la primera edición francesa.

5 Si dejamos aparte el precedente de ***El solar de los Gonzagas*** (1924) de Carlos Wyld Ospina (que alude principalmente al ambiente provinciano de la ciudad de La Antigua), a partir de 1930 y hasta 1950, contamos nueve novelas: Flavio Herrera, ***El Tigre*** (1932), ***Tempestad*** (1935), ***Caos*** (1942, publicada en 1949); Carlos Wyld Ospina, ***La Gringa*** (1936), ***Los lares apagados*** (1939, aunque se publicó sólo en 1958); Mario Monteforte Toledo, ***Entre la piedra y la cruz*** (1947), y el mismo Asturias: ***Leyendas de Guatemala*** (1930), ***Viento fuerte*** (1950); incluye, porque en cierta medida participa de aquella visión del trópico, ***Hombres de maíz*** (1949). La prolongación de la misma inspiración produce aún el ensayo-poema de Luis Cardoza y Aragón, ***Guatemala, las líneas de su mano*** (1953-1955) y los dos últimos títulos de la trilogía bananera de Asturias, ***El Papa verde*** (1954) y ***Los ojos de los enterrados*** (1960).

6 M.A. Asturias, Seminario realizado durante el XVII Congreso de la SHF, *Annales du XVIIème Congrès,* p. 52, citado por Carlos Rincón, «Dossier» de ***Hombres de maíz***, col. Archivos, 1992, p. 707.

7 Como extensión inaudita de la simbiosis entre el hombre y el vegetal, aduciremos la aguda observación de Roger Caillois que, al evocar «los sortilegios vegetales» de la selva, concluye: «*Loin d'être des artifices esthétiques, encore moins des procédés rhétoriques, ses ressources d'écrivain lui sont imposées par l'objet-même de sa description, avec lequel il fait corps tout naturellement, tant il s'en découvre partie vive*» (*Europe*, n° 553-554, mai-juin 1975, p. 29). El subrayado es nuestro.

8 ***Leyendas de Guatemala***, Alianza Ed., Madrid, 1987, pp. 13-14. Citaremos por esta edición. Cf. también: «*Aislado en mil anillos de culebra, concupiscente, torpe, tuve la sexual agonía de sentir que me nacían raíces*», p. 24.

9 ***El Papa verde***, ed. Losada, Buenos Aires, 1957, p. 56. Citaremos por esta edición.

10 ***Viento fuerte***, ed. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 21. Citaremos por esta edición.

11 Citado sin referencia, y en francés, por Paul Verdevoye, *Europe, loc. cit.*, p. 124. La restitución aproximativa al español es nuestra.

12 «*Los hombres de la aventura no son los que están ahora, aquéllos perecieron en la* aventura *misma, devorados por los climas o la vida*» (***Viento fuerte***, p. 29); «*Hubo, porque la hubo, la hora de la* epopeya» (*Ibid.*, p. 30); «*Vivía entusiasmado y entusiasmando a todo el mundo por lo que llamaba la* epopeya *de los que fundaron esta empresa gigantesca; de los forjadores, de los que arrebataron a la selva estas tierras fértiles y laborables*» (*Ibid.*, p. 46).

13 ***La Gringa***, Guatemala, 1935, pp. 255 y 260-261. También se nota la riqueza sugestiva del campo lexical.

14 ***La Trilogía del Trópico: El Tigre, La Tempestad, Caos***, Universidad San Carlos de Guatemala, 1995. Citaremos por esta edición.

15 Cf. las visiones bucólicas que abren ***El Tigre*** y ***La Tempestad***: «*Por las aristas de la cordillera el sol se despeña cauteloso y dando sangre como un tigre herido. Sobre la ranchería, tirabuzones de humo suben a picar las primeras estrellas conmovidas por la tristeza de los sapos. Parejas de loros, con cháchara roída de erres, pasan gritando el drama de la puesta. (...) A oriente, el cono puro del volcán. A occidente, la llanada de esmeralda pálida*» (***El Tigre***, pp. 26-27). «*Aquel despertar de gloria el primer día de César en la finca: el tiempo era jovial, limpio y dorado. (...) Quería contemplar la gloria del otro que dilapidaba una pedrería de fábula allá tras de la sierra. (...) En frente, la sierra, abuela bonachona y paralítica hinchando los pulmones de cuyo pretil erizado como el lomo de un monstruo aterido, saltaba gozoso y codicioso el sol nahual*» (***La Tempestad***, p. 187). Véase también la larga y morosa evocación de los paisajes guatemaltecos a lo largo de un viaje en tren, en ***La Tempestad***: «*A izquierda, un trecho de paisaje de cuento. Alguien dice: La chorrera! Sobre el dique se desborda la cascada, llevándose al sol hecho astillas entre una vorágine de espuma. Una curva más y surge la maravilla. Palín, en el regazo bonachón del Volcán de Agua que acendra un sueño geométrico. (...) El tren venía encañonado entre montes y de pronto se abre el panorama en un milagro de espacio y de luz. (...) Sinfonía de azul y verde. Topacio ingenuo de la altura cortado de la tierra allá en una faja neblinosa por una pincelada de plata*», etc. (pp. 120-121).

16 ***Entre la piedra y la cruz***, Guatemala, 1948. Citaremos por esta edición.

17 Citaremos por la edición F.C.E., México, 1965.

18 Una lectura comparativa de algunos párrafos de «Los brujos de la tormenta primaveral» permite comprobar, con un cuarto de siglo de distancia, la siempre vigente impronta del Asturias de las ***Leyendas...*** (Cf. por ejemplo el texto ya citado de las pp. 68-69: «*Peso de la vegetación hundiéndose en el tacto de la tierra en agua (...) y las enredaderas de las extremidades destilando polen líquido. (...)La vegetación había recubierto las ruinas y sonaba a barranco bajo las hojas, como si todo fuera tronco podrido...*»). Este homenaje implícito, dentro de las ambiguas relaciones de atracción-repulsión que entabló Cardoza con Asturias, ilustra, con la duración e intensidad de su influencia, el carácter esencial de la intuición fundadora que tuvo éste del trópico.

19 Lucrecia Méndez de Penedo, ***Maladrón: Infernal Paraíso*** / *Ri Jun Q'aq' Q'Apoj Ulew*, Guatemala, Comunidad de Escritores de Guaremala, 2001, p. 19.

EL CONOCIMIENTO INCONSCIENTE DE LOS IDIOTAS EN LA OBRA DE FAULKNER *EL SONIDO Y LA FURIA* Y ASTURIAS *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Nancy Quiñónez-Reeves
Universidad de Louisiana

Modernismo se convirtió en una opción que condujo a la experimentación de un estilo nuevo y flexible dentro de la literatura sureña de Estados Unidos y Latinomérica. Dos autores que desarrollan este estilo en sus obras literarias son William Faulkner (Mississippi) y Miguel Ángel Asturias (Guatemala). Faulkner y Asturias comparten un interés hacia el movimiento Modernista Europeo y en particular la apreciación del estilo literario de James Joyce, de esta manera es fácil determinar elementos paralelos dentro de ambos autores. Por ejemplo, en varias novelas de Asturias y Faulkner vemos como la estructura de tiempo destruye el patrón estilístico de los siglos XVIII y XIX; otro ejemplo sería el interés en la elaboración de la psique de personjes empáticos, estos dos últimos ejemplos constituyen características fundamentales dentro de la obra de Joyce.

A través del desarrollo de una estructura de tiempo anti-lineal, descripción de personajes bajo un fluir de la conciencia, y un nuevo uso a la estructura del lenguaje, Faulkner y Asturias crearon una nueva literatura que influyó dentro del mundo literario de Latinoamérica y Sur de Estados Unidos. Aunque no hay estudios que demuestren la similitud entre ambos autores, se puede decir que en concordancia con las influencias literarias de la época y los movimientos políticos, Faulkner y Asturias comparten un número de semejanzas que se puede observar en las obras de ***El sonido y la furia*** y ***El señor presidente.***

Dentro de estas novelas se puede delinear varias similitudes tales como el uso anti-tradicional de tiempo y lenguaje, y el desarrollo de personajes psicológicos para recrear los elementos grotescos, tales como corrupción y pérdida, pertenecientes a las respectivas sociedades de

ambos autores. Mientras un autor llora por el viejo Sur estadounidense, el otro invoca la tiranía de un país reprimido. De igual manera, los temas tienden a compartir algunas semejanzas. Por ejemplo, el motivo político es sumergido dentro diferentes temas tales como amor, familia, y tradición, entre otros, los cuales actúan recíprocamente en una sociedad patriarcal. Todos estos temas son desarrollados por el personaje en el cual los autores describen el sistema social patriarcal o lo que muy comúnmente es conocido como "machismo". Basándose en esto, la mayoría de las novelas relatan las aventuras de un personaje principal, el cual se convierte en el centro de toda acción, dentro de la estructura social machista que venera la masculinidad de este personaje. Sin embargo, en la novela de Faulkner existe un lamento ante esta masculinidad que fue substituida por un tipo de masculinidad-femenina vista en la Generación Perdida durante los siglos XIX y XX. De igual manera, otra similitud dentro de estos novelistas es el desarrollo de personajes psicológicos y el uso del fluir de la conciencia.

Faulkner decidió ensanchar sus horizontes literarios incorporando más técnicas de ficción de *avant-garde* en la tradición de Henry James y James Joyce. Al escribir literatura de fluir de la conciencia, éste se representaba a si mismo a través de una variedad de seres dramatizados que eran fácilmente distinguibles por que cada uno tenía su particular estructura psicológica.[1] Richard J. Callan menciona una idea similar en relación al rol de los personajes en la obra de *Asturias "La mayor parte de la novela es ya sea presentado dramáticamente o narrado a traves de la percepción de los personajes, en el discurso peculiar de sus edades, clases, y sexos."*[2]

En ***El sonido y la furia***, los Compson son una familia disfuncional sureña. Benjy, Quentin, y Jason son tres hermanos que tienen una extraña relación con la hermana, Caddie. Faulkner presenta un retrato psicológico de cada uno de los personajes, en donde Benjy es el idiota o el elemento no-lingüístico de la familia, Quentin es el maníaco-depresivo, y Jason el paranoico socialmente aceptado[3] De igual forma, Faulkner crea una herencia genética que propicia los conflictos psicológicos al introducir a una madre hipocondríaca y a un padre egocéntrico. Aparte de la familia Compson, Faulkner añade al "gumbo" de personajes psicológicamente codependientes a los no tan histéricos Dilse, TP, Frony, y Luster, quienes irónicamente son negros y ajenos al árbol genealógico de los Compson.

En ***El señor presidente***, Miguel Ángel Asturias igualmente desarrolla personajes que son basados en modelos arquetípicos de la sociedad guatemalteca de la época. Recreando así a personajes tradicionales de la cultura popular guatemalteca en la cual Asturias representa la psique cultural de la sociedad *chapina*. Por ejemplo, Cara de Ángel, el protagonista, representa el aspecto frívolo de la sociedad bajo la influencia de un gobierno opresivo. Masacuata, Fedina, y los mendigos del Portal simbolizan las penosas condiciones de la gente que

vivió bajo la dictadura del "Señor Presidente".Vásquez se convierte en el ícono de la violencia e ignorancia repulsiva del ejército. Pelele, el idiota, es víctima de la sociedad y de una familia disfuncional que lo niega desde su nacimiento. El estudiante representa la nueva generación que está dispuesta a luchar por un país independiente. Y, finalmente, el maestro es la figura que representa al sector educativo el cual ha sido abandonado y callado por el gobierno de la época. Creando un mundo complejo en donde los sectores sociales se unen, Asturias interrelaciona a los personajes a través de una acción que conlleva a la trama de la historia. Esta línea de personajes, que no tienen ninguna relación de linaje, alude a una de las peculiaridades de la sociedad guatemalteca en donde de una manera u otra todos están relacionados. A través de este método el autor crea un ambiente en donde la gente de ciudad actúa como si viviera en un gran pueblo.

En ambas novelas, los autores usan el arquetipo del idiota como el ser inocente que se convierte en la víctima de una sociedad que juzga su falta de racionalidad. Faulkner y Asturias desarrollan elementos similares para describir a tales personajes. Por ejemplo, ambos idiotas, Pelele y Benjy, poseen una palabra que dispara alguna emoción dolorosa que los lleva a cometer actos desesperantes. Estas palabras aluden a una "madre" literal o simbólica. En el caso de Pelele, cuando él escucha la palabra *madre* llora amargamente y se vuelve loco; para él la palabra "*madre*" es un tormento que lo conduce a una furia incontrolable.

Igual a Pelele, Benjy posee una palabra que hace reaccionar su angustia, "Caddy". La reacción de Benjy ante la palabra es similar a la de Pelele en el sentido de que comienza a llorar, pero él no huye horrorizado como Pelele lo hace. Para ambos personajes las palabras "madre" y "Caddy" aluden a una figura materna. Benjy mira a "Caddy" como la madre que lo proteje de Jason y Quentin, ella es la única capaz de sentir compasión por él y de su irracionalidad. Este rol de substitución de Caddy es dado por el hecho de que la madre, la señora Compson, mira a Benjy como un castigo de Dios por haberse casado con alguien de diferente posición social. A pesar de su desprecio a Benjy, la madre no soporta la relación de compasión que establece Caddie hacia Benjy, porque considera que Caddie solamente actúa de dicha manera para torturarla al "mal acostumbrar" a Benjy; no obstante, la madre adopta una actitud de "mártir" la cual se atribuye a la mala conducta y la irreverencia de sus hijos.

En contraste con Benjy, la madre de Pelele está muerta y solamente se relaciona con ella a través de sus sueños. De la misma manera, ella es retratada como una mujer que ha sido condenada en el transcurso de su vida. Asturias la describe como una mártir que ha luchado ante una vida desencantada en dónde ella es la víctima de un destino espantoso. A diferencia de la señora Compson, quien crea conflictos para sobrevivir su aburrimiento, la madre de Pelele es realmente el símbolo de sacrificio y decadencia.

En ***El sonido y la furia***, críticos han discutido que Caddie aparece en la memoria de Benjy como una imagen de consuelo. *"Benjy recuerda memorias de Caddy como la presencia materna consoladora y como ésos procesos de sueño que ocupan su mente con imágenes hipnóticas que tiene el movimiento, el brillo, y la habilidad de recrearlo fuera de sí mismo"* [4] Se puede establecer de esta manera que Benjy retrocede dentro de su inconsciente para recuperar las imágenes de Caddy y sentirse seguro dentro de los parámetros de su realidad. *"La memoria recurrente de Caddy/árboles/sueño aparece y reaparece como un invariable que, en sus ramas, réplica su deseo regresivo de recrear un ambiente maternal donde él se reune con la madre susituta, Caddy"*[5] Paralelo a este análisis, en ***El señor presidente***, el crítico John Walker menciona que para Pelele la *madre* es el único elemento que le trae felicidad, *"Su único medio de evasión, por lo tanto, está en el sueño de fantasía, donde él recrea, por compensación, la figura hermosa de la madre que él carece en la vida diaria"*[6] No obstante, la palabra madre tiene una función doble en la psique de Pelele en donde él encuentra consuelo en la imagen de la madre pero es maldecido al mismo tiempo por la palabra que lo conduce a una explosión de emociones de violencia y desesperación.

El único hijo que no es desnaturalizado sufre por los insultos de sus hermanos y muere finalmente, inocente de su crimen. Negado refugio, consuelo y compasión, él duerme finalmente después que las innumerables noches de insomnio, sólo para ser despertado abruptamente por la rencorosa morfa de "madre" - suficientemente dada para la condición física y psicológica del idiota, para que así Pelele destruya a su tormento en un ataque de furia incontrolable[7]

El elemento de violencia se ve también en el ataque de Benjy a la chica burguesa. Ambos idiotas reaccionan ante una oportunidad determinada y luego son castigados por la sociedad, en el caso de Pelele él es asesinado y Benjy es castrado. No obstante, aunque estas penalidades parecen extrañas para los idiotas, porque no entienden el significado de cada acto, ellos comprenden la agonía de estos castigos. Por consiguiente, las comunidades miran a los idiotas como animales que no pueden desenvolverse recíprocamente entre gente, y, por lo tanto, son castrados física o simbólicamente para alienarlos de la sociedad. *"La experiencia de Benjy es apenas humana"*[8] en esta cita textual, el crítico hace la alusión al hecho de que Benjy es más animal que humano por su falta de racionalidad y por su inhabilidad de reconocer las diferencias de tiempo, asumiendo de esta manera que el conocimiento de tiempo es lo que nos hace humanos. En ***El señor presidente*** el autor muestra la metáfora del elemento animal-hombre o zoomorfista, principalmente en la escena que Pelele mata al Coronel José Parrales Sonrientes con sus propias manos, Asturias muestra como el pueblo se horroriza ante el salvajismo del idiota. Esta relación de los personajes y la referencia a ellos como animales es intensificado por la falta de lenguaje y la descripción de habilidades sensoriales agudas que ellos desarrollan,

semejantes a las de un animal. *"El [Benjy] no puede articular un futuro específico, pero puede y anticipa el cambio"*[9] Del mismo modo, Pelele percibe las intenciones de Vásquez y trata de escapar.

Las acciones de Benjy y Pelele trazan perfectamente el perfil del idiota. El lenguaje que ellos utilizan es fundamental para crear e intensificar la psique de los personajes. Ambos personajes son incapaces de hablar, pero de alguna manera el lector es capaz de experimentar sus emociones de pérdida y miedo que prevalecen en los idiotas. En la novela de Faulkner, el lector puede penetrar y seguir los pensamientos de Benjy; sin embargo, al estar éste [Benjy] alejado de un patrón lógico de pensamiento, el autor desarrolla un sistema de oraciones y signos que dan la sensación de conciencia en el personaje. *"Desde que Benjy no puede expresar con palabras una respuesta articulada a su ambiente, Faulkner tuvo que presentar el retrato psicológico por una red de asociaciones estructuralmente capaces de adaptar los medios extraordinarios de la narración del idiota"*[10]. Aparte de este proceso de asociaciones, Faulkner aplica una especie de puntuación que da una sensación de separación e indiferencia del personaje, la cual intensifica la psique del personaje. Esta falta de lenguaje permite el desarrollo de otras habilidades sensoriales.

Asturias, igual que Faulkner, deja que la psique del personaje sea accesible al lector a través de la sustitución y desarrollo de otras habilidades sensoriales. Imitando el sonido del lenguaje de Pelele, Asturias crea una sensación de confusión intencional en el transcurso de la novela. Además de esta falta de lenguaje, Pelele, igual que Benjy, posee otras pericias sensoriales refinadas que le permiten comunicarse con el lector. En consecuencia, ambos personajes encuentran refugio en estos sentidos refinados, pero la reacciones de ambos personajes son diferentes. Por ejemplo, el sentido agudo de olfato que Benjy posee le trae placer, mientras que la sensibilidad auditiva de Pelele lo aflige.

Esta inhabilidad de comunicarse a través de palabras lleva a los personajes a un nivel primitivo en donde ellos son capaces de mantener su inocencia por estar fuera de cualquier maldad. Críticos acuerdan que los escritores intentan representar la inconciencia de la humanidad a través del perfil de los idiotas. *"Con la muerte del idiota el mundo de la fantasía finaliza y* El señor presidente *se convierte en una novela política meramente de protesta social. Es la función del idiota de unir estos dos niveles de –lo práctico y lo fantástico – en la obra de Asturias"*[11]. También la inocencia de Beny y Pelele representa la incapacidad de ambos para distinguir el bien del mal. Es así como los personajes se convierten en las víctimas, en donde inconscientemente ambos actúan conforme sus instintos de sobrevivencia sin preocuparse en factores superficiales tales como poder y venganza.

Como niños, el tema central de ambos personajes es el de pérdida y la desposesión y privación de la figura materna. Es así como Faulkner y Asturias tratan de sustituir esta falta con imágenes de personajes

femeninos. A través del desarrollo de tales personajes, Faulkner y Asturias son capaces de representar la inocencia de sus propias culturas, y, de igual manera, intensificar el sentido de pérdida que fue una característica de la época de cada autor, dentro de las sociedades del Sur estadounidense y Centro América. Por consiguiente, la manera en que ambos autores desarrollan al personaje del idiota nos da un sentido de conciencia dentro de los personajes, en donde, a pesar de que viven en un mundo irracional y no lingüístico, ellos asumen su propia realidad por las cual su estado de locura no es necesariamente la que los hace inconscientes, si no que, esta irracionalidad los convierte en seres inocentes concientes de sus propios parámetros de realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel. ***The President.*** Illinois: Prospect Heights, 1997.

Barker, Deborah E., Kamps, Ivo. "Much ado about nothing: language and desire in ***The Sound and the Fury."The Mississippi Quarterly*** Vol. 46 (1993); 373-394.

Burton, Stacy. ***"Benjy, Narrative, and the Coherence of Compson History."*** Cardozo ***Studies in Law and Literature*** Vol. 7 (1995); 207-228

Callan, Richard. ***Miguel Ángel Asturias.*** New York: Twayne Publishers, Inc. 1970.

Cohn, Deborah N. "The U.S. South and Spanish America." ***History and Memory in the Two Souths.*** Nashville, Tennessee, 1999.

Faulkner, William. ***The Sound and the Fury, A Norton Critical Edition***. Ed. David Minter. New York, N.Y. 1994

Feldstein, Richard. "Patterns of the Idiot of Consciousness." ***Literature and Psychology*** Vol. 32 (1986); 10-19.

Gresset, Michael. "Psychological Aspects of Evil in ***The Sound and the Fury."Studies in The Sound and the Fury*** Ed. James B. Meriwether. Ohio: Columbus. 1970

Lott, Chris. "Seminal Readings: William Faulkner's ***The Sound and the Fury. Exploring Literature*** (1997); 1-6.

McLaughlin, Sara. "Faulkner's Faux Pas; Referring to Benjamin Compson as an Idiot." ***Literature and Psychology*** Vol. 33 (1987); 34-40.

Walker, John. ***"The Role of the Idiot in Asturias El Senor Presidente." Romance Notes*** Vol. XII (1970); 62-7

NOTAS

1 Feldstein, Richard. "Patterns of the Idiot of Consciousness." ***Literature and Psychology*** Vol. 32 (1986. p. 10

2 Callan, Richard. ***Miguel Ángel Asturias.*** New York: Twayne Publishers, Inc. 1970. p.18

3 Barker, Deborah E., Kamps, Ivo. "Much ado about nothing: language and desire in ***The Sound and the Fury."The Mississippi Quarterly*** Vol. 46 (1993); 373-391.

4 Feldstein, Richard. "Patterns of the Idiot of Consciousness." ***Literature and Psychology*** . p. 12

5 *Idem.*

6 Walker, John. "The Role of the Idiot in Asturias El Senor Presidente." Romance Notes .p. 66

7 *Idem.* 63

8 Burton, Stacy. ***"Benjy, Narrative, and the Coherence of Compson History."*** Cardozo ***Studies in Law and Literature*** . p. 209

9 *Idem.* 212

10 Feldstein, Richard. "Patterns of the Idiot of Consciousness." ***Literature and Psychology*** p. 10.

11 Walker, John. ***"The Role of the Idiot in Asturias El Senor Presidente." Romance Notes*** . p. 67

LA SEMIOSIS TEATRAL DE *EL SEÑOR PRESIDENTE*[1]

Margarita Rojas G.
Universidad Nacional de Costa Rica

En esta ponencia se tratará de demostrar que en ***El Señor Presidente*** la forma del contenido semántico está articulada por el lenguaje teatral, sus elementos y símbolos. Esta estructuración hace corresponder teatro y dictadura, ya que ambos generan una profunda inversión, de la realidad y de la sociedad. En aras de la brevedad de la exposición, no se mencionarán la relación entre el teatro y el sueño, la asociación entre teatro y demonio ni los alcances intertextuales de esta hipótesis, que se han presentado en otros trabajos.

En relación con la inversión teatral, Iuri Lotman explica que la estructura en dos partes del espacio teatral, una iluminada y otra a oscuras, favorece la desaparición de la sección donde se encuentra el espectador. La oscuridad hace que todo lo que está fuera del escenario deje de existir y que la auténtica realidad se vuelva invisible y deje el puesto *«a la ilusión de la acción escénica»* [2]. De este modo, se constituye una semiótica teatral específica, según la cual pasa a ser lo real lo representado, la acción que sucede gracias a seres vivos pero que es producto de la imaginación de un autor, y en la realidad «apagada», la realidad de los espectadores mudos y pasivos resulta inexistente.

El lenguaje teatral da forma a la novela de Asturias en todos los niveles textuales: en la diégesis —tiempo, espacio, acontecimientos y personajes—, en el discurso e incluso en el nivel del relato, es decir, el texto materialmente se despliega como un escenario.

Veamos primero cómo el nivel del discurso revela la presencia constante de un lenguaje y una visión teatrales para narrar los acontecimientos. Un primer dato es un elemento que se ha analizado bastante y que se refiere al especial relieve que adquiere en esta novela lo verbal sobre lo narrativo: los intertextos, las canciones, el estilo que agrupa la escritura automática y las onomatopeyas, las jitanjáforas, la

relación de todo esto con el surrealismo, etc. Se trata de un texto que marca explícitamente su carácter lingüístico e, incluso, a veces lo sobrepone a lo narrativo.

Pero, además, la importancia de lo verbal en el discurso del narrador se revela de otras formas. Cuando se narran algunos acontecimientos, el lenguaje del narrador revela una isotopía teatral. El texto inicial y el texto final de la novela subrayan el aspecto discursivo sobre lo narrativo mediante las invocaciones a Luzbel y las tres repeticiones del *Kyrie eleison*. Recordemos también cómo se narra el asesinato del Pelele: «*Rodas asistía a la escena sin movimiento*», «*Al primer disparo el Pelele se desplomó por la gradería de piedra. Otro disparo puso fin a la obra*»; *finalmente, «nadie vio nada»).*[3] Cuando Camila supone que Miguel está a salvo, el narrador refiere sus pensamientos[4]: «*Ahora comprendo por qué no me ha escrito y hay que seguir haciendo la comedia. El papel de la mujer abandonada que va en busca del que la abandonó, ciega de celos*» [5] y luego, cuando le niegan el pasaporte, se narra que «*movió los labios de arriba abajo, de abajo arriba ensayando a repetir las palabras como si hubiera entendido mal*»[6]

La isotopía teatral también se muestra en el discurso cuando, al referirse a un personaje, el narrador lo hace como si se tratara de un actor que se introduce en un escenario. Leamos sólo cuatro ejemplos entre muchos: «*Cara de Ángel asomó por el teatro a toda prisa*»[7], «*De repente abrióse una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero*»[8], [Fedina] «*asomó al corredor que no sabía de ella*»[9], «*El carricoche del Auditor de Guerra asomó a la esquina de casa del licenciado Abel Carvajal*»[10]. Luego se verá cómo, en el nivel de la diégesis, esto hace que los distintos espacios se configuren como partes de un gran escenario.

En el capítulo titulado «Habla en la sombra» el acercamiento al lenguaje teatral ocurre de otra manera: la voz del narrador desaparece casi por completo y sólo se presentan los diálogos, las voces de los presos que conversan en las sombras de la celda, como si se tratara de un diálogo entre actores.

Analicemos ahora el segundo plano, el de la diégesis. Aquí el teatro resulta convocado por el tipo predominante de acontecimientos. En la historia, el primer acontecimiento, el asesinato del coronel Parrales, sucede por la emisión de una palabra, es un acto de naturaleza lingüística. A partir del asesinato del amigo del dictador se empieza a tejer una compleja red de apresamientos, torturas, separaciones y muertes, de gente generalmente inocente. Estos resultan involucrados a veces incluso sin lograr enterarse del motivo de la relación, como ingenuos espectadores de un desconocido drama, incluido el favorito del dictador, el intocable Cara de Ángel. Pero siempre es mediante recursos verbales —porque el teatro es palabra— como el tirano envuelve, de modo inexorable, los destinos individuales de los habitantes de la ciudad. Como la muerte del coronel Parrales, también la del padre de Camila y la de Cara de

Ángel son causadas por informaciones —falsas— que hace difundir el tirano. Este gobierna mediante bandos, decretos, noticias falsas, juicios simulados y la gente se relaciona con él por medio de anónimos, cartas y solicitudes escritas. Canales cae en desgracia con el tirano por una frase; al igual que Cara de Ángel, muere al recibir una información, falsa; este último y Camila, desacatando el orden del dictador, como modernos Romeo y Julieta, finalmente sucumben por una falsa noticia: Miguel muere creyendo que ella lo traicionó y ella cree que él la abandonó.

También el desarrollo del juicio militar contra Carvajal va revelando a éste la falsedad del proceso, como si se tratara de un trágico acto teatral: *«Y cuanto sucedió en seguida fue para Carvajal un sueño, mitad rito, mitad comedia bufa. Él era el principal actor y los miraba a todos desde el columpio de la muerte, sobrecogido por el vacío enemigo que le rodeaba»* [11]. El juicio es como un guión, escrito de antemano, que hace inútiles las gestiones de la esposa para impedir la injusta ejecución.

Otro rasgo que señala la presencia determinante del lenguaje del teatro se refiere al nombre doble de los personajes de la novela que parecen actores, personas y personajes, con dos identidades, una de las cuales encubre la otra. En ***El Señor Presidente*** casi todos tienen dos nombres y de algunos no se sabe el verdadero, empezando por el protagonista, Miguel *Cara de Ángel* y el dictador, Camila, la 'China' Canales; las prostitutas de el Dulce Encanto, los mendigos, los militares y también la *Masacuata*, Chon *Diente de Oro* y el profesor de inglés, *Tícher*.

En relación con los personajes, hay uno vinculado marginalmente con la historia principal pero es una figura clave para confirmar la hipótesis del teatro. Se trata del titiritero Benjamín, que accidentalmente se convierte en testigo del asesinato del Pelele: *«De repente abrióse una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero»*[12] Como resultado de su experiencia, el hombre inventa un mecanismo para hacer llorar los títeres pero, para su sorpresa, obtiene una respuesta inversa de parte de su auditorio. Al final de la historia, el titiritero enloquece y de esta forma recuerda al loco del teatro barroco que, como expone José Antonio Maravall, es el símbolo del desconcierto por la felicidad y el trastocamiento de seres y cosas del mundo.[13]

La mayor inversión ocurre en relación con Cara de Ángel. Por un lado, es visto como un ángel, tanto por un leñador en el basurero como por una anciana cuando él la ayuda en la cárcel. Por otro lado, el protagonista y el Dictador se relacionan de forma invertida con el arcángel Miguel y Lucifer. Miguel resulta la antítesis perfecta del arcángel, en primer lugar, por las palabras del narrador, que lo alude como *«bello y malo como Satán»*. En segundo lugar, la frase «Miguel Cara de Ángel» es un anagrama del nombre del arcángel, que expulsó o encadenó a Lucifer en el Infierno; además, su nombre, como el del Demonio, no puede mencionarse sin invocarlo. Si bien al principio de la historia Cara de Ángel forma parte del ser diabólico al constituir el brazo

derecho del tirano, debido al amor se transforma positivamente e invierte esa relación al morir, con el dolor por su amada, en la oscuridad de su celda número diecisiete, tal como sucedió a Lucifer cuando se separó de Dios y quedó reducido a las profundidades del Averno, de acuerdo con una de las leyendas de su creación. Allí, la peor pena que sufre por su desobediencia es la ausencia de Dios, del cual lo único que permanece es el eco de las últimas duras palabras. De esta forma, la celda de Cara de Ángel es, como el Infierno, «*la terrible soledad de la separación del ser amado*".

Una última referencia al teatro en relación con los personajes se refiere al que menos aparece en escena pero que maneja todos los hilos tras el tinglado. Invirtiendo la noción del teatro barroco, en vez de la génesis de un Autor divino, se trata aquí de la obra de destrucción de un Autor maligno, igualmente todopoderoso, ubicuo e invisible. Tras el escenario, donde no se alcanza a vislumbrar, se esconde el verdadero director y autor del guión fuera del cual nadie puede actuar pues su poder abarca toda extensión posible.

Otros detalles de la historia marcan el espacio como un escenario teatral: como ya se vio en relación con el discurso del narrador, en muchas ocasiones distintos personajes observan las acciones como si fueran espectadores escondidos tras los telones del teatro. Así sucede con Camila en la casa familiar, que «*espiaba escondida en el cortinaje*» a los amigos que conversaban con su padre por la ventana; lo mismo hace cuando desaparece su esposo, al esperar al cartero oculta tras las cortinas[14]. Algo semejante ocurre con Cara de Ángel durante la cena con el presidente: éste desaparece «*por una puerta azotándose las espaldas con los cortinajes que separó al pasar*» [15], y Miguel reaparece detrás de las cortinas donde se había escondido cuando el tirano se había quedado solo con las mujeres. El ejemplo más trágico, quizás, es el del doble de Miguel: «*Un individuo con la cara disimulada en un pañuelo surgió de la sombra, alto como Cara de Ángel, pálido como Cara Ángel, medio rubio como Cara de Ángel; apropióse de lo que el sargento arrancaba al verdadero Cara de Ángel (...) y desapareció en seguida*»[16]

Asomarse, aparecer, salir de, son todas expresiones que construyen un espacio intermedio, que articula un adentro y un afuera, como las puertas, las ventanas y, especialmente, el Portal del Señor asimismo, todo lo que se relaciona con la mirada, los espejos y el ojo, frontera entre el exterior y el interior individual y que remite a la actividad del espectador durante el espectáculo teatral

El capítulo titulado «Camila» es tal vez el que más abunda en referencias a la mirada. Allí se desarrolla una compleja progresión que va desde su contemplación en el espejo, la revisión de las fotos del álbum familiar, la observación escondida por la ventana de los que pasan por la casa. De estas contemplaciones pasa a la visión del mar que, como le ocurre con la gente, lo reconoce por haberlo ya visto en las fotografías. Finalmente, el viaje a la costa abre a la joven Camila el mundo del

erotismo y, con este, la pone en contacto con el cine y de aquí el texto realiza una asociación con la oscuridad y la sexualidad. Éste, además, es el capítulo en que se narra el traslado de Camila a *El tus-tep*, donde se establece una equivalencia entre luz/oscuridad y religiosidad/sexo.

En numerosas ocasiones se destaca que los acontecimientos ocurren durante el momento de transición entre la claridad y la oscuridad, el amanecer o el atardecer, bajo una luz grisácea[17] La novela de Asturias vincula la oposición de la luz y las tinieblas con el transcurrir temporal ya que los acontecimientos decisivos de la historia y los personajes se vinculan de modo determinante con la noche: tanto el primer hecho narrado (la preparación de los mendigos para dormir), como la acción desencadenante de la serie de asesinatos de la historia (el asesinato del coronel Parrales) y el suceso final (la llegada del estudiante a su casa a la hora del rosario) suceden de noche. Lo mismo ocurre con el asesinato del padre del doctor Barreño, la huída del Pelele, el rapto de Camila y la huida del general Canales, así como muchos otros acontecimientos, hasta los últimos días en la profundidad de una celda a la que «la luz llegaba de veintidós en veintidós horas."

Si se examina en qué momento de la historia y en relación con cuáles personajes aparece la luz y con cuáles la oscuridad, se notará que, al contrario de lo propuesto por Gerald Martin, en ***El Señor Presidente*** la luz se vincula con los servidores de la dictadura mientras que los seres inocentes, al estar en la oscuridad, no logran ver: mientras que «*las caras de los antropófagos [los policías], iluminadas como faroles, avanzaban por las tinieblas*»,[18] los presos están «*atormentados por la oscuridad, que sentían que no se les iba a despegar más de los ojos*»[19]; los mendigos aparecen «*apañuscados en la sombra*»[20] «*en una bartolina estrechísima y oscura*»[21]; también el estudiante y el sacristán: «*respondió el sacristán, buscando en las tinieblas la cara del que le hablaba*»[22] Cuando los policías interrogan a los mendigos, los pasan a una habitación en la que «*un quinqué mechudo alumbraba la estancia (...) Su débil luz parecía alumbrar a través de lentes de agua*»[23]. Se trata, pues, de una inversión de los valores asociados tradicionalmente a la luz y las tinieblas ya que aquí, como sucede en el teatro, la luz se asocia con la ficción mientras que la oscuridad con la realidad.

Finalmente, también en el nivel del relato, es decir, el modo como se narran los acontecimientos, el texto novelesco adquiere materialmente la forma de un gran teatro de palabras; veamos cómo. El Portal del Señor, que ofrece el título del primer capítulo, constituye asimismo el espacio que inaugura y concluye la acción de la novela; de la misma forma, los acontecimientos se estructuran según el mismo principio pues la historia central, la de Cara de Ángel y Camila no empieza en el primer capítulo ni termina en el último, sino que está antecedida y seguida por la de los mendigos, el estudiante y el sacristán. En el «Epílogo» reaparecen el estudiante y el sacristán cuando los presos están demoliendo el Portal, en una suerte de inversión del inicio.

Esta estructuración invierte, como un espejo, las partes del inicio y el final: el portal, intacto al principio, aparece derruido al final; a la invocación a Luzbel se opone el rosario del final; el protagonismo inconsciente del Pelele es sustituido por el del estudiante, consciente; el grito del coronel se refleja a su vez en la aparición de la madre del estudiante. Así, los primeros capítulos y el último funcionan como una especie de marco, se disponen alrededor de la parte central a la manera de un escenario teatral, enmarcados por el inicio y el final del texto, que se abren y desaparecen como los telones. Estas partes, en consecuencia, materialmente constituyen el *portal* del texto y la novela entera se configura así como un gran teatro de palabras.

El significante de la novela adopta la forma del espacio que la inaugura, el Portal del Señor, en medio de la sombra helada que proyecta la catedral: el texto construye un mundo cerrado, a semejanza de un gran tablado en el que van a escenificarse los trágicos acontecimientos que todos actuarán o verán, sin saberlo, cual marionetas del titiritero enloquecido, pues los muñecos no poseen voz propia ya que ésta proviene de su amo. Inmenso teatro en cuyo lunetario, desde la oscuridad de su ignorancia, los espectadores ingenuos contemplan la actuación en el escenario de los que juegan momentáneamente un papel. Entonces, las opciones son claras y al mismo tiempo trágicas: o se está en el público, ignorante espectador del drama e incapaz de maniobrar los hilos de los marionetas, o se trabaja para el gran titiritero tras bambalinas. Los espectadores seguirán viendo al revés la tragedia de la vida pues el teatro es apariencia, inversión.

Pero, obligados por la fatalidad, algunos terminan involucrados y se convierten en actores de su propio drama. Así ocurre cuando uno decide atravesar el límite preestablecido y entra en el escenario de la vida. Si esto ocurre y se entra a escena sin ser llamado o bien se actúa fuera del libreto, el resultado es trágico pues no se puede escapar del gran director, invisible pero omnipresente.

En el teatro, la existencia del guión al cual están sujetos los actores, no les permite desarrollar una acción espontánea o independiente durante la representación. En la vida, los destinos individuales dejarían de ser el resultado de decisiones propias y el mundo resulta entonces un gran teatro en el que transcurre la vida sin conciencia de habitarlo y ésta es la consecuencia ética, un urgente llamado para recuperar el sentido correcto de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel, ***El Señor Presidente***. edición crítica de Gerald Martin, Colección Archivos n. 47, España, 2000.

Brown, James W., «***A topology of dread: espatial oppositions in El Señor Presidente***», en *Romanische Forschungen* (Frankfurt, Alemania) 98-314 (1986) 341-352.

Godwin, Malcolm, ***angels. An endangered species***, EE.UU.: Simon and Schuster, 1990.

Lotman, Iuri M., «***Semiótica de la escena***» (1980) traducción al español de Rinaldo Acosta, *Criterios* (La Habana) 21-24 (1987-1988) 53-77.

Maravall, José, ***La cultura del barroco*** (1975) 3a. edición: Barcelona, Ariel, 1983.

Martin, Gerald, «***El Señor Presidente: una lectura contextual***» en Miguel Ángel Asturias, ***El Señor Presidente***, edición crítica de las obras completas, México: Klincksieck-Fondo de Cultura Económica, 1978, LXXXV-CXXXIX.

Ovares, Flora y Margarita Rojas, ***El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana,*** Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2000.

Ramírez Caro, Jorge, «***Lo erótico y la subversión de lo político y lo religioso en El Señor Presidente***», *VIII Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*, San José, Universidad de Costa Rica, 2000, 257-261.

Ramírez Caro, Jorge, «***La impotencia de Dios y la función subvertidora de lo erótico***», *Identidad centroamericana* (Costa Rica) V-5 (2000) 55-70.

Rojas, Margarita, «***El Señor Presidente: el demonio, el teatro y el mundo invertido***», coloquio *Un siècle de Miguel Ángel Asturias - un siglo 1899-1999*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Université de Poitiers, 2001, 287-294.

___, «***El Señor Presidente: el teatro de un demonio escondido***», *Taller de Letras* (P. Universidad Católica de Chile) 31 (2002), 125-139.

NOTAS

1. Esta ponencia se basa en el artículo publicado en la revista chilena *Taller de Letras*, la ponencia presentada en el Congreso «Un siécle de Miguel Ángel Asturias, un siglo 1899-1999» organizado por la Universidad de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Poitiers, Francia, en mayo de 1999, y en un subcapítulo del libro de la autora y Flora Ovares, ***El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana*** (Costa Rica, Universidad Nacional, 2000).
2. Lotman, Iuri M., «***Semiótica de la escena***» (1980) traducción al español de Rinaldo Acosta, *Criterios* (La Habana) 21-24 (1987-1988) p. 53
3. p.60

4 Las citas textuales del texto de ***El señor Presidente*** están tomadas de: Asturias, Miguel Ángel, ***El Señor Presidente*** (1946) edición crítica de Gerald Martin, Colección Archivos n. 47, España, 2000.

5 *Idem*. p. 326

6 *Idem*. p. 327

7 *Idem*. p. 81

8 *Idem*. p. 63

9 *Idem*. p. 103

10 *Idem*. p. 111

11 *Idem*. p. 245

12 *Idem*. p. 63

13 Maravall. ***La cultura del barroco.***

14 : Asturias, Miguel Ángel, ***El Señor Presidente*** (1946) edición crítica de Gerald Martin, Colección Archivos n. 47, España, 2000. p. 323

15 *Idem*. p. 292

16 *Idem*. p. 317

17. Entre muchos, el primer asesinato: «Una fuerza ciega acababa de quitar la vida al coronel José Parrales Sonriente, alias *El hombre de la mulita*. Estaba amaneciendo» (13); el asesinato del ciego: «La policía sacó a botar el cuerpo del *Mosco* en una carreta de basuras que se alejó con dirección al cementerio. Empezaban a cantar los gallos» (20); la huída del Pelele: «Atardeció. Cielo verde. Campo verde. En los cuarteles sonaban los clarines de las seis, resabio de tribu alerta, de plaza medieval sitiada (...) La luz de los garitos apuñalaba en la sombra» (23).

18 Asturias, Miguel Ángel, ***El Señor Presidente*** (1946) edición crítica de Gerald Martin, Colección Archivos n. 47, España, 2000. p. 19

19 *Idem*. p. 15

20 *Idem*. p. 17

21 *Idem*. p. 15

22 *Idem*. p. 16

23 *Idem*. p. 18

LAS LEYES DEL AMOR: PSICOANÁLISIS DE *"LOS BRUJOS DE LA TORMENTA PRIMAVERAL"*, DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Carlos Seijas
Universidad Rafael Landívar

"Al principio de la experiencia analítica, fue el amor."
Jacques Lacan

Miguel Ángel Asturias, personaje emblemático, original, complejo, presenta un anudamiento de culturas, de lenguajes, de comunicantes que construidos de forma singular y plural, en sus escritos alcanzan lo universal en lo particular. Así es el mito, el mito es particular a cada cultura, es propio, le pertenece al grupo que lo creó y nutrió, pero al mismo tiempo, le pertenece a la humanidad, en cuanto nos narra a la humanidad misma. Dentro de la narrativa asturiana, si bien se encuentra este lenguaje mitológico circundante a toda ella, en el presente trabajo se busca realizar una exploración puntual al texto ***"Los Brujos de la Tormenta Primaveral"*** perteneciente a la renombrada obra ***Leyendas de Guatemala;*** con la salvedad de un abordaje psicoanalítico. En este relato, Asturias presenta con la riqueza que caracteriza su grafía, un tema sobre el que me gustaría puntualizar: el amor. Asunto, que el psicoanálisis, de corte lacaniano ha rescatado, haciendo particulares abordajes del mismo, desde lo que se tiende a llamar psicoanálisis puro[1], llegando a campos que desbordan lo individual en lo colectivo, en la cultura, en el arte y dentro de este en la literatura; que es el caso que ahora corresponde.

El amor no se entiende desde una postura romántica e ingenua; el psicoanálisis está en un momento fecundo en cuanto a la revisión de los dichos sobre el amor, con una cierta dificultad que se hace sentir en la

literatura, en las formas narrativas más vastas, como el cine, o en las formas modernas de narración que dependen, que entran más o menos en el marco de la literatura. La impresión es que esa dificultad está marcada por diferentes síntomas, tales como la multiplicación o la refracción de clichés sobre el amor ya establecidos en la literatura. En ocasiones, la literatura de nuestra época recicla clichés de manera mecánica y al mismo tiempo irónica; es la perspectiva que se califica como post-moderna: no se cree más ni en la modernidad ni en una solución nueva inventada; tampoco se cree más en las viejas soluciones. El resultado: la ironía o la cita. Al mismo tiempo entonces, cita obligada: dificultad para inventar nuevas figuras; e ironía: no se cree más en las historias de amor. De allí la dificultad para salir de la actitud irónica, del "a mí no me van a vender historias de amor ni de ninguna otra cosa". Fin de las ideologías, fin también de las historias de amor. Y, al mismo tiempo, se constata su carácter ineluctable. De esta forma, la obra de Asturias se nos presenta densa, enmarcando al amor, como lo enmarcarían los lacanianos: Amor es dar lo que no se tiene a quien se toma como lo que no es[2].

Este enfoque hace resaltar algunos cuestionamientos, propios tanto del lego como del *cognoscenti*. ¿Qué tiene que decir el psicoanálisis de la literatura?[3] ¿Qué tiene que decir de Asturias? ¿Qué tiene que ver el amor en todo esto?[4] ¿Por qué las ***Leyendas de Guatemala***? ¿Por qué no Jung?[5] ¿Por qué Lacan?[6] Debido a que la extensión de este documento, debe, por razones estrictamente formales, ajustarse al formato que lo limita en el tiempo, trataré de contestar a estas interrogantes en breve; a lo que diré, en primer lugar, que hablar de Asturias, de sus obras y cómo se anuda el discurso lacaniano en ésta, llevaría una elaboración un tanto más desahogada, y por ello me disculpo por las lagunas que seguramente quedarán de ambos lados, tanto del psicoanálisis, como de la literatura. Me gustaría agregar además, siguiendo las interrogantes argumentadas, que el psicoanálisis y la literatura siempre han ido de la mano, y para ello habrá que tomar el ejemplo de Freud, cuando nos decía que lo que sabía de psicología, lo había aprendido de Nietzsche y Dostoevsky, y siendo Asturias si se me permite el término: *literanantopólogo* del guatemalteco, cuanto más se puede decir. Las ***Leyendas de Guatemala*** son un conjunto de obras maestras del lenguaje universal, del lenguaje a secas digamos y, por tanto, he ahí la respuesta de por qué no sólo Jung. Como es bien sabido, Carl Gustav Jung es el desencadenante del estudio de los mitos, por parte del psicoanálisis. Y tal como sus estudios patentan, los mitos son entidades universales, propias de lo que denomina: "inconsciente colectivo"; ergo, los textos asturianos pueden ser analizados a través de esta necesidad escópica, sobre todo si se toma en cuenta el voluminoso trabajo realizado por Joseph Campbell –indiscutible continuador de la obra jungiana– presentado en su monumental obra de más de 3 mil páginas ***Las máscaras de Dios***[7]. El reto deviene obvio, es decir, en el modelo

jungiano, los mitos entran por ser mitos, verificando por ende los postulados. Dicho sea de paso, esto no desmerita la formidable elaboración de Jung y Campbell. El punto es entregar algo un poco, digamos, voluptuoso y por qué no: extravagante. Finalmente, luego de una breve apología llego al punto: Lacan. Para ello tomaré prestadas las palabras del psicoanalista belga, Paul Verhaeghe cuando dice: A menudo las ciencias humanas no son más que una tentativa para dar forma a lo que ha sido formulado mejor en otra parte"[8]. Por ello Lacan, para salir un tanto de contexto, crear un poco de disonancia, permite la escucha, la del inconsciente. Podría parecer un tanto ridícula tanta justificación, pero tengo que admitir que me parecía éticamente necesario.

Asturias pues, nos habla con el lenguaje, no diré ahora del inconsciente para no redundar, sobre el postulado de que el inconsciente está estructurado como lenguaje, como *lalengua*[9], en definitiva el Parlêtre[10]. Me tomaré la libertad de no ahondar en esta frase, y tomarla como la premisa que permite encontrar en el pasaje de Asturias los postulados lacanianos sobre el amor como parte del orden simbólico.

"Los brujos de la tormenta primaveral", nos cuenta la creación del mundo, pero no una creación big-bang, sino más bien mítica, la que se da cada vez que la primavera interrumpe impetuosamente al invierno, cuando la vida se impone a la muerte, cuando nacen las leyes del amor:

> *"Y la primera ciudad se llamó Serpiente con Chorros de horizontes, a la orilla de un río de garzas rosadas, bajo un cielo de colinas verdes, donde se dieron las leyes del amor que aún conservan el secreto encanto de las leyes que rigen a las flores"*[11]

Antes de este desarrollo tenemos la narración de Juan Poyé y Juana Poyé , los brujos de la tormenta primaveral, que a su despertar van creando y recreando su entorno: los ríos, los mares, las montañas, el mar, los peces, las hojas, las aves, la naturaleza toda. Son nuestros padres, de quienes mana la vida, de quienes quedaron sus nietos y las lluvias de las que nacieron los ríos. Los hombres *engusanados de viento* dejaron la Ciudad de Serpiente con Chorros de Horizonte, y empezaron a olvidar las leyes del amor en las montañas, a tener respiración de mujer en los menguantes, sin los nueve días de caldo de nueve gallinas blancas, ni estar con la cabeza envuelta en hojas y la espalda con flores de girasol, sus hijos eran enfermos, asustadizos y con las piernas que se podían trenzar. Pero en la Ciudad de la Diosa Invisible de las Palomas de la Ausencia, las leyes del amor fueron nuevamente dictadas y guardadas por los hombres que volvían redimidos. La guerra llama nuevamente a Serpiente con Chorros de Horizonte, las mujeres combaten, pero sin respiración amorosa de hombre, se endurecieron y sombras de color mineral denunciaban en sus rostros instintos varoniles: reinaron sobre los hombres. Así fue finalmente como se perdió contacto íntimo con los dioses, la tierra y la mujer, según.

Hablemos entonces de ese voluble íncubo, que es el amor, desde el análisis. El amor surge en la cura como un efecto de la transferencia, y el problema de cómo una situación artificial puede producir ese efecto, ha fascinado a Lacan a lo largo de toda su obra. Esta relación entre el amor y la trasferencia – dice – constituye una prueba del papel esencial de artificio en todo amor. Lacan propone también un gran énfasis en la conexión íntima entre el amor y la agresividad; la presencia de uno necesariamente implica la presencia de la otra. Este fenómeno que Freud denomina *ambivalencia*, es considerado por Lacan uno de los grandes descubrimientos del psicoanálisis.

El amor es situado por Lacan como un fenómeno puramente imaginario, aunque tiene efectos en el orden simbólico (uno de ellos es producir una verdadera retracción de lo simbólico[12]). En un primer momento, se puede circunscribir al amor como autoerótico ya que tiene una estructura fundamentalmente narcisista[13], puesto que es al propio yo al que uno ama en el amor, el propio yo hecho real en el nivel imaginario. Sin embargo, el amor involucra una reciprocidad imaginaria, ya que amar es, esencialmente desear ser amado[14]. Es esta reciprocidad entre amar y ser amado lo que constituye la ilusión del amor, y esto es lo que lo distingue del orden de las pulsiones, en el cual no hay reciprocidad, sino sólo pura actividad.

El amor es un fantasma ilusorio de fusión con el amado, fantasma que sustituye la ausencia de cualquier relación sexual[15]. Esto resulta especialmente claro en el concepto asexual del amor cortés[16]. El amor es engañoso; como espejismo especular, el amor es esencialmente engaño. Es engañoso porque supone dar lo que uno no tiene (es decir, el falo); *l'amour c'est donner ce qu'on n'a pas*[17]. El amor no se dirige a lo que su objeto tiene, sino a lo que le falta, a la nada que está detrás de él. El objetivo es valorado en cuanto viene al lugar de esa falta.

Ahora veamos cómo entiende Asturias el amor, para ello invocaré a su poema marcado con del mismo nombre:

¡Ah, suave afán, cabal e inútil pena,
clima de una piel tibia como un trino,
en secreto misterio la cadena
forjando está con sólo ser divino!

Astral tonicidad de sus recreos,
preciosa soledad de sus combates,
en linterna de alarma sus deseos
quemando está de campos a penates.
Eternidad de pétalo de rosa,
silencio azul de álamo que aroma,
manjar de sombra con calor de esposa,

fruto prohibido que en el polen yerra,
tejiendo está con alas de paloma,
el vestido de novia de la Tierra.

Vemos entonces que el amor esta íntimamente ligado a otro concepto: el deseo. Para Lacan, por un lado, estos dos términos son diametralmente opuestos; por el otro, esta oposición es problematizada por ciertas semejanzas entre ellos. Como fenómeno imaginario que pertenece al campo del yo, el amor está claramente opuesto al deseo, inscrito en el orden simbólico, el campo del Otro[18]. El amor es una metáfora, mientras que el deseo es metonimia[19]. Incluso, puede decirse que el amor mata el deseo, puesto que el amor se basa en un fantasma de unidad con el amado y esto anula la diferencia que da origen al deseo. Por otra parte, hay elementos en la obra de Lacan que hacen vacilar la oposición tajante entre amor y deseo. En primer lugar, los dos son similares en cuanto nunca pueden ser satisfechos. En segundo término, la estructura de amor como "deseo de ser amado " es idéntica a la estructura del deseo en la cual el sujeto desea convertirse en el objeto del deseo del Otro[20]. Finalmente, en la dialéctica de la necesidad – demanda – deseo, el deseo nace precisamente de la parte insatisfecha de la demanda, que es la demanda de amor. El propio discurso de Lacan sobre el amor queda complicado a menudo por el mismo empleo de "deseo" en lugar de "amor" que él destaca en el texto de ***El banquete*** de Platón[21]. Antes de volver a la leyenda que estamos trabajando, me gustaría convocar una aria de la ópera *Carmen* de George Bizet, obra basada en la novela de Prosper Mérimée[22], y en la cual la protagonista nos dice, bueno más bien nos canta, en la afamada Habanera:

L'amour est enfant de Bohême,
Il n'a jamais, jamais connu de loi,
Si tu ne m'aime pas, je t'aime,
Si je t'aime, prend garde à toi!
Si tu ne m'aime pas,
Si tu ne m'aime pas, je t'aime!
Mais, si je t'aime,
Si je t'aime, prend garde à toi!

Volviendo sobre los pasos a donde nos quedamos del texto de Asturias, vemos que las *leyes del amor* habían sido dictadas, perdidas, recobradas, vueltas a invocar y guardadas finalmente por los hombres que volvían redimidos. En la lucha con las fieras, los hombres fueron vencidos, por lo que las mujeres salieron a combatir; pero sin respiración amorosa de hombre, se habían endurecido.

> *"Por donde era oscuro regresaron las mujeres y vencedoras de las fieras, luciendo como adornos, las cabezas de los tigres a la luz leonada de las fogatas que encendió la ciudad para recibirlas en triunfo, y las pieles de los otros animales degollados por ellas"*[23].

Las mujeres reinaron sobre los hombres, empleados para fabricar juguetes de barro, arreglar la casa, la comida, el lavado de ropa y por

supuesto complacer a las mujeres. El tiempo hizo olvidar a los habitantes lo que eran: creación ficticia, ocio de los dioses y eso les hacía sentirse inmortales. Todo se deshizo como un sueño, en el agua, como las ciudades de reflejos en la ciudad de Gran Saliva de Espejo, el Guacamayo. Pasaron las vegetaciones y los ríos; los frijolares en los ayotales, habían cubierto las ruinas y sonaba a barranco bajo las hojas... en vuelta de bejucos milenarios envolvieron a los dioses para acotar sus alcances mágicos, como la vegetación había vuelto a la tierra, como la ropa había vuelto a la mujer... así fue como perdieron los pueblos su contacto íntimo con los dioses, la tierra y la mujer, según.[24]

Ahora vemos como perdieron los pueblos su contacto íntimo con los dioses, la tierra y la mujer... según. Se concibe pues, la necesidad de esas leyes del amor, esas que Carmen nos había dicho que no entiende, pero que Asturias, nos narra que fueron las que una vez dictadas formaron las ciudades: formaron la humanidad. El amor, nos cuenta esa historia, la de sus leyes, enmarcada a través del mito griego vertido en el banquete de Platón y narrado por Diótima – sea necesario decir, la única mujer que tiene un papel tan importante en toda la obra de Platón -, la bruja, aunque ahora gracias a obras literarias llevadas al cine, dicho término no suena tan desagradable en sus diversas acepciones, usemos el de hechicera, una sabia en los menesteres del amor. A partir de entonces se sabe que el amor es hijo de Ðüñïò y de Ðåíßá o bien Üðïñßá[25]. Y bueno, finalmente ¿Cómo engendran al amor? O por que no decirlo, *¿comment fait l'amour?* Aporía y Poros se encuentran en la fiesta del nacimiento de Afrodita; como fiesta que se precie se trastorna el orden de lo normal. Poros se duerme de borracho y entonces es el momento de Aporía, quien dado el estado de Poros se hace embarazar por él y tener a ese vástago llamado Amor; y por ello la fecha de natalicio de Amor, corresponde a la de Afrodita, por lo que siempre tendrá una relación, la mayoría de las veces un tanto oscura con lo bello. De ahí que amor es dar lo que no se tiene, pues Aporía no podía ofrecer nada más que su falta.

Creo, que a este punto es necesario hacer referencia a dos cosas para entender la dialéctica que nos presenta la narrativa de "Los brujos de la tormenta primaveral". En primer lugar, el enunciado *il n'y a pas du rapport sexuel* y seguidamente y en complemento *l'amour c'est donner ce qu'on n'a pas*. Hay una frase en el texto de Asturias que puede hacer metáfora de ambos argumentos lacanianos: Y así fue como perdieron los pueblos su contacto íntimo con los dioses, la tierra y la mujer, según. Sólo cambiaría una palabra, pueblos por hombres. Ya que el hombre es quien debe enfrentarse a sus tres mujeres: la que lo trae, la que lo recibe y la que lo destruye (su madre, la madre de sus hijos y nuestra Tierra madre que lo retoma). Entonces, finalmente, *qu'est-ce que l'amour?* A lo que se hace referencia es a la relación hombre mujer exclusiva, en la que la exclusividad significa que uno es más o menos todo para él y viceversa; por lo que al psicoanálisis atañe, esta relación sólo puede ser posible en la entidad madre – hijo (sin importar el sexo del hijo[26]).

¿Por qué esto del amor debe quedar constreñido a la relación primaria madre e hijo? Veamos pues las famosas *leyes del amor*: En primer lugar, la relación es total y exclusiva; segundo, está de entrada condenada a la muerte: su herencia es la falta y el deseo que en ella se origina; y tercero, está caracterizada por el poder. Todas las demás relaciones amorosas, vienen a ser una repetición de esta relación primaria madre – hijo.

Tomemos como ejemplo el mismo texto de **"Los brujos de la tormenta primaveral"**. ¿De qué se trata a fin de cuentas esta leyenda? Formulemos mejor la pregunta, ¿Cuál es el leitmotiv de la obra? ¿A qué la podemos condensar? A la relación de Juan Poyé y su mujer Juana Poyé. Además de ser una especie de dioses-brujos, son hombre y mujer, madre/hija y padre/hijo, ahora divididos, no restados. Un reflejo, como la ciudad de Saliva de Espejo, de la relación madre e hijo. No me extenderé mucho en este punto, para los interesados los remito a los trabajos de Lacan, Miller, Kristeva y Laureant entre otros. Se puede decir, entonces, que el presupuesto del amor, es que el deseo puede ser completamente colmado; en oposición a esta quimera del amor perfectamente simétrico, dos fórmulas desconcertantes de Lacan encuentran su lugar: la mujer es el síntoma del hombre y para la mujer el hombre es un estrago. Para el caso, los hombres tienden a buscar y encontrar al mismo "tipo" de mujer, sus parejas entran siempre en el mismo molde; y en caso de la mujer ya sea adulada o ridiculizada – *reificada* –, en ambos casos su particularidad de sujeto es aplastada[27]. Opuesta a dicha fórmula se encuentra el amor triangular, pues la anterior relación une a las personas en una relación de espejo. Esta nueva fórmula hace eco al enunciado de Rochefoucauld: "las cadenas del matrimonio son tan pesadas que hay que ser al menos dos... y a veces tres para cargarlas". En efecto: Yo, el otro y la falta; esto hace posible un encuentro, sin forzarlo. Abre la vía hacia una opción de tomarla o retirarse[28]. Afirmaremos, entonces, que el olvido, la pérdida, la falta de las leyes del amor, ha devenido en la era de la egocracia y de la egología, con el mandato del Padre perverso: ¡Goza! Erigiendo el mundo de los hijos que no tenían en cada poro un horizonte, enfermos, asustadizos y con las piernas que les podían trenzar. Por lo que se puede evocar a Lacan diciendo que: "sólo el amor permite al goce condescender al deseo"[29]; y con ello una relación sexual entre un hombre y una mujer equivale a la sublimación de la imposible relación sexual entre El Hombre y La Mujer... según.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel. Los Brujos de la Tormenta Primaveral. En ***Leyendas de Guatemala***. Guatemala: Piedra Santa. 1992.

Campbell, Joseph. ***El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito***. México: Fondo de Cultura Económica. 1992.

—.***Las Máscaras de Dios.*** En cuatro tomos: *Mitología Primitiva, Mitología Occidental, Mitología Oriental y Mitología Creativa.* Madrid: Alianza Editorial.2000.

Freud, Sigmund. ***Contribuciones a la Psicología del amor.*** En Obras completas. Biblioteca Nueva. 1996.

—.***Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis***. En obras completas. Biblioteca Nueva. 1996.

Jackobson, R. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. En ***Selected Writings II: Word and language***. The Hague, Mouton. 1971.

Jung, Carl. (1997). *AION:* ***Contribuciones a los simbolismos del sí-mismo***. Barcelona: Paidós.

—.***Arquetipos e inconsciente colectivo.*** Barcelona: Paidós. 1997.

—.***Psicología y Simbólica del Arquetipo***. Barcelona: Paidós. 1999.

Kojèv, A. ***Introduction to the Reading of Hegel***. Nueva York: Basic Books. 1947.

Kristeva, Julia. ***Sentido y sinsentido de la revuelta: Literatura y psicoanálisis***. Buenos Aires: Eudeba 1996

Lacan, J. ***El Seminario, Libro 1: Los escritos técnicos de Freud***. Buenos Aires: Paidós. 1999.

—.***El Seminario, Libro 8. La Transferencia.*** Buenos Aires: Paidós 2003.

—.***El Seminario, Libro 10: La Angustia***. Inédito. 1962.

—.***El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis***. Buenos Aires: Paidós. 2001.

—.***El Seminario, Libro 20: Aún.*** Buenos Aires: Paidós. 2001.

—.***Ideas directivas sobre un congreso sobre la sexualidad femenina***. En *Escritos I.* México: Siglo XXI. 2001.

—.**La dirección de la cura.** *Escritos II.* México: Siglo XXI. 2001

Miller, J. A. ***De la naturaleza de los semblantes***. Buenos Aires: Paidós. 2002.

—. ***El banquete de los analistas***. Buenos Aires: Paidós. 2002.

Soler,C. ***Lacan y el Banquete.*** Buenos Aires: Manantial.1992

Verhaeghe, P. ***¿Existe la Mujer?: De la histérica de Freud a lo femenino en Lacan.*** Buenos Aires. Paidós. 1999.

—.***El Amor en los Tiempos de la Soledad: Tres ensayos sobre el deseo y la pulsión.*** Buenos Aires. Paidós. 2001.

NOTAS

1 Sobre este tema, Jacques-Alain Miller, encargado de la compilación y edición de los seminarios dictados por Lacan, Director del Departamento de Psicoanálisis en la Universidad París VIII y hasta hace poco Delegado General de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP), en su artículo *Psicoanálisis puro, psicoanálisis aplicado y psicoterapia*, publicado en la revista Freudiana, nos dice que el hecho de que no se haya establecido diferencia entre psicoanálisis puro y psicoanálisis aplicado, conduce a confusiones , nos ha llevado a confusiones prácticas, al planteamiento de falsos problemas y, sobre todo, a esbozar falsas soluciones(...) nos ha dirigido(...) a embrollos a la hora de ubicar como corresponde lo que hacemos en la práctica... no tanto de la confusión entre psicoanálisis puro y aplicado, pues dicha confusión tiene una importancia limitada en la medida en que en ambos casos, si admitimos que se distinguen, se trata de psicoanálisis. Lo importante verdaderamente es al que en nombre de la terapéutica confunde lo que es psicoanálisis y lo que no lo es." (p.2).

2 Lacan, J. *El Seminario, Libro 8: La Transferencia.*

3 Kristeva, J. Sentido y sinsentido de la revuelta (Literatura y psicoanálisis).

4 Véase Freud, S. Contribuciones a la Psicología del amor y Miller, J. A. De la naturaleza de los semblantes.

5 Jung, C. *Psicología y simbólica del arquetipo.*

6 Lacan, J. *Op.Cit.*

7 La obra completa de Joseph Campbell, en su tetralogía ***Las Máscaras de Dios***, incluye los siguientes volúmenes: Mitología creativa, Mitología occidental, Mitología oriental y Mitología primitiva. Madrid , Alianza Editorial.

8 Verhaeghe, P. ***El amor en tiempos de la soledad***. p.87.

9 *Lalengua*, es un neologismo lacaniano que se usa para hacer sonar a las palabras *la langue* (la lengua, el lenguaje) en francés, por *lalangue*, todo junto, que puede entenderse como lógica.

10 *Parlêtre*, juego de palabras de parler (hablar) y être (ser), por el que se entiende, *serhablante*, haciendo alusión a que todo ser humano está atravesado por el lenguaje.

11 Asturias, A. ***Los brujos de la tormenta primaveral.***

12 Lacan, J. *El Seminario, Libro 1*: Los escritos técnicos de Freud.

13 Lacan, J. *El Seminario, Libro 11*: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.

14 Ibid.

15 Para este caso valdría la pena ahondar en *El Seminario 20: Aún* de Jacques Lacan la cuestión del "il n'y a pas du rapport sexuel" (no hay relación sexual).

16 Aunque para el caso habría una diversidad de literatura por citar, se recomienda en especial la tercera parte de *Carmina Burana,* denominada Cours D'Amours, que cuenta con las obras: Amor volat undique, Dies, nox et omnia, Stetit puella Circa mea pectora, Si puer cum puellula, Veni, veni, venias, In truitina, Tempus est iocundum, Dulcissime, Blanziflor et Helena y Ave formosissima. Tómese como ejemplo la siguiente: Circa mea pectora / multa sunt suspiria/ de tua pulchritudine,/ que me ledunt misere./ Manda liet,/ Manda liet/ min geselle/ chumet niet./ Tui lucent oculi/ sicut solis radii,/ sicut splendor fulguris/ lucem donat tenebris./ Manda liet/ Manda liet,/ min geselle/ chumet niet./ Vellet deus, vallent dii/ quod mente proposui:/ ut eius virginea/ reserassem vincula./ Manda liet,/ Manda liet,/ min geselle/ chumet niet. O bien : Si puer cum puellula/ moraretur in cellula,/ felix coniunctio./ Amore suscrescente/ pariter e medio/ avulso procul tedio/ fit ludus ineffabilis/ membris, lacertis, labii.

17 Lacan, J. *El Seminario, Libro 8: La Transferencia.*

18 Existe una diferencia en la obra de Lacan entre el otro y el Otro. El pequeño otro (a) es el otro que no es realmente otro, sino un reflejo y proyección del Yo, es simultáneamente el semejante y la imagen especular, de modo que el pequeño otro está totalmente inscrito en el orden imaginario; mientras que el gran Otro (A), designa la alteridad radical, la otredad que trasciende la otredad ilusoria de lo imaginario, porque no puede asimilarse mediante la identificación, se equipara con el lenguaje y la ley, de modo que el gran Otro está inscrito en el orden de lo simbólico.

19 La diferenciación entre metáfora y metonimia se le debe a la obra de Roman Jakobson, por lo que se define habitualmente a la metáfora como un tropo en el cual una cosa es descrita comparándola con otra, pero sin enunciar explícitamente la comparación; mientras que por metonimia se entiende habitualmente como un tropo en el cual se utiliza un término para designar un objeto al que no se refiere literalmente, sino con el que está estrechamente vinculado.

20 Por cierto, en la lectura de la obra de Hegel por Kojèv, en la que se basa esta explicación del deseo, hay un cierto grado de ambigüedad semántica entre amor y deseo, véase Kojèv, A. *Introduction to the Reading of Hegel.*

21 Lacan, J. *Op. Cit.*

22 Carmen es un excelente caso para poder entender la relación del *partenaire*-síntoma y el postulado de que *"no hay relación sexual"*, pues tenemos a Don José sargento de un regimiento y a Carmen, cigarrera nacida para el amor... variado. Todos la cortejan, y ella, que se ve despreciada por Don José, se enamora de éste. A consecuencia de una reyerta, es detenida y puesta bajo su custodia; lo seduce, consiguiendo que le deje escapar. Y apenas ha logrado aún la coqueta enamorar al sargento, cuando ya se insinúa su interés por Escamillo, el torero de moda. Arde en celos Don José. Hay una gran corrida de toros. Una amiga dice a Carmen que entre el público está Don José, pero como ella está enamorada no tiene miedo, y le dice que se vaya y la olvide porque quiere a otro. El amante dolorido, exhorta, ruega, se queja, amenaza. Todo inútil. Para colmar la desesperación de Don José, en un movimiento suicida, tira al suelo el anillo que éste le había regalado, y el sargento apuñala a Carmen. Se oye el tumulto que en la plaza produce una buena estocada. Y Carmen cae en el momento en que llega a buscarla el triunfador Escamillo. Por lo que tenemos que Carmen se enamora de los hombres que no le dan lo que ella tanto desea, y D. José que le demuestra su "sincero" amor, y es lo que finalmente lo lleva a matarla para que no sea de nadie más que de él.

23 Asturias, M. A. op. cit. p. 60

24 Ibid.

25 Los nombres de estos personajes pueden tomarse de la siguiente forma: Ðüñïò por Expediente, Recurso o Astucia, Ðåíßá por pobreza o miseria y Üðïñßá por carente de recursos.

26 Es necesario recalcar que desde esta óptica la masculinidad y la feminidad son posiciones puramente subjetivas que no hacen referencia a la biología de los sujetos.

27 Valga decir que estas dos fórmulas son intercambiables.

28 Por ello *Amor es dar lo que no se tiene a quien no lo es*, a lo que se puede agregar, con conocimiento de causa.

29 Lacan, J. *El Seminario, Libro 10: La Angustia.* Buenos Aires: Paidós.

VARIACIONES CULTURALES DE LAS REPRESENTACIONES DE LO FEMENINO, EN ALGUNAS OBRAS DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Aída Toledo
University of Alabama

Abordar temas de género en la obra de Asturias no deja de proporcionar cierta dosis de incertidumbre, en medio de todo un aparato crítico que ha estudiado su obra desde temas mucho más canónicos. A pesar de esto, uno de mis intereses es seguir investigando, hasta dónde las variantes en la construcción de los personajes femeninos asumen ciertas diferencias o similitudes que producen imágenes que podemos localizar, no sólo en el mito, sino también en la realidad latinoamericana, en la guatemalteca con su especificidad, y en algunas formas de su arte, como con las que acompaño mi trabajo. Así, nuevas lecturas con este propósito, dan como resultado este trabajo que indaga en diversas obras del maestro Asturias como en ***Leyendas de Guatemala***, en ***El Alhajadito***, sin dejar de lado ***Hombres de Maíz***, en donde los personajes femeninos se encuentran en otras variantes que los interrelacionan en algunos aspectos con los relatos de los otros libros.

Lo cierto es que en las ***Leyendas,*** Asturias va construyendo a sus personajes femeninos caracterizados dentro de la magia y la irrealidad y a partir de estos espacios ficcionales, se colocará desde diversas posiciones al pensarlos y al crearlos. Cuando se habla de las leyendas asturianas, una de las imágenes más fuertes viene a ser la de "La Tatuana", texto en donde Asturias no indaga prácticamente en la psiquis de su personaje. El personaje se construye alrededor del valor de cambio que ella representa, por un pedazo de alma del Maestro Almendro. En este sentido, su existencia dentro de la ficción es material y dependiente totalmente de lo que en la teoría feminista se denomina "los deseos del patriarcado". Se convierte en un "objeto de lujo", propiedad de otro hombre, el mercader de las joyas sin precio; su cuerpo es del color del

oro, y toda ella proviene de otros imaginarios, en donde lo latinoamericano entra a fusionarse con esa imagen de semi diosa con la que La Tatuana es creada. El final de esta mujer-diosa no es por cierto trágico, va a la cárcel, pero al final logra escapar con la intervención del Maestro Almendro a través de la magia y la fe en sus efectos. Como observamos en la leyenda, la Tatuana está imposibilitada para hablar, *"Entre los labios de la esclava se acurrucó la respuesta y endureció como sus dientes."*[1] Este personaje no tiene poder de decisión, su destino depende de los deseos de los hombres con los que el azar la relaciona. Inclusive, la libertad la consigue por intermedio del Maestro. Asturias está trabajando en este personaje, una de sus variantes en la concepción de los personajes femeninos, que se repetirá en ***Hombres de Maíz***, en la posibilidad de las tecunas de huír de los maridos, pero se diferenciará, precisamente en la opción de las tecunas de liberarse por sí mismas, aunque el destino sea trágico o ambiguo, al huir de los hombres. Otra variante que se da entre La Tatuana y las tecunas, reside en que las tecunas son ladinas o indígenas, sencillas y a veces sucias, duras como piedra, escurridizas como lluvia, pero no tienen la piel turgente y dorada de La Tatuana, ni son de fuego como en la "Leyenda de la mujer de ceniza", cuya imagen se acerca más a la de este personaje, aunque el autor la construya de forma metafórica; Asturias no les otorga a las tecunas la belleza de la Tatuana, precisamente porque su concepción en cuanto a la mujer en ***Hombres de Maíz***, se ha alejado del imaginario modernista y se inserta más bien dentro del Surrealismo, en donde lo feo y lo grotesco pueden elevar su categoría en otros sentidos.

Otro personaje recordado cuando se aborda este tipo de temas, es el de ***"La Leyenda del Cadejo"***. Lleno de sensualidad y miedo el destino del personaje fluctúa entre el cielo y el infierno. Callada y devota, la novicia, se ve tentada por el Diablo en la figura del Cadejo. Hace increíbles esfuerzos por no caer en la tentación. Se da cuenta, a través de la sensación de pesadez que le ocasionan los zapatos, que por cierto ha heredado de una monja paralítica ya fallecida, que ese hecho la coloca en peligro, dado que no podrá caminar por efectos de la magia de los zapatos, para poder huir de las tentaciones del Diablo.

Tanto en La Tatuana como en la novicia de este relato, la imagen del pelo tiene una fuerza imaginativa muy importante, tal y como está trabajado en la imagen de la Piojosa Grande en ***Hombres de maíz***: *"Su sueño regado en el petate como su mata de pelo con los dientes del Gaspar como peinetas"*[2]. En el caso del primer personaje, el pelo es al igual que para la novicia, un bien super valorado. En la Tatuana es parte del encanto y la desnudez femeninas, *"La esclava iba desnuda. Sobre sus senos, hasta sus piernas, rodaba su cabellera negra envuelta en un solo manojo, como una serpiente"*[3] para la novicia la pérdida del pelo significará la forma de evitar caer en la tentación. Al final, en esta leyenda, la novicia se corta la trenza; ésta se convierte en una culebra que se va ondulando por el cuarto.[4]

Los cambios en la imágenes que Asturias crea de estas dos mujeres es singular. Por un lado La Tatuana es como una esfinge, una imagen para adornar, lucir y poseer, el objeto del deseo que logra escapar a su destino. En el caso de la novicia, el terror expresado en la descripción que Asturias hace de ella, la acerca más a las imágenes grotescas de las tecunas: *"A la Piojosa Grande le faltaban carcañales para huír más de prisa, para quebrar los senderos más de prisa"*[5]. Aterrorizada y a punto de caer en "shock", la novicia cae en cuenta que va a tener que perder la trenza, que su cabello debe ser cortado para poder huir de las tentaciones y los miedos de la muerta. Al trabajar el asunto de la transferencia, Asturias va más allá en la concepción de los personajes, ya que está en un nivel más cercano al psicoanálisis; el fuerte deseo de la muerta y la imposibilidad de caminar, la atrapan en los zapatos y está a punto de perderla, si no se sucede el corte de la trenza, que por cierto ella misma ejecuta. Al final, como le sucede a la Tatuana, la novicia logra escapar del Cadejo, no en una desaparición fantasmal y mágica, sino en un hecho traumático, como la pérdida del símbolo de la femineidad. Se sucede de cierta forma lo que Frida Saal denomina afánisis, o sea ese temor que hace eliminar toda capacidad de placer sexual.[6] La novicia sale huyendo del dormitorio; ya desde el inicio del texto sabemos que ella es Madre Elvira, prelada del monasterio de Santa Catalina y que la leyenda es su propia historia, además, el hecho de verse librada del deseo la hará con el tiempo convertirse en la madre religiosa de la leyenda cuyo final no será el matrimonio con un mortal, sino con Dios.

Los personajes femeninos en ***El Alhajadito*** , por otro lado, están mucho más en las coordenadas oníricas de construcción. No están definidos, son fluctuantes, fantasmales como Ildefonsa la loca, mujer brújula, mujer-perro. La imagen femenina aquí ha perdido la belleza de la Tatuana, el brillo fosforescente de la mujer de ceniza o la inocencia de la novicia: *"El nombre era de loca...la nagua enroscada a la cintura, el pelo Amarillo llovido sobre los hombros gordos y la espalda y los pies blancos, blancos"*[7] Ildefonsa es un ser, cuyo valor humano ha sido rebajado hasta convertirse en animal, en la imaginería que Asturias nos presenta, acercándose oblicuamente a cierto plano real del rol que las mujeres cumplen en el campo; de nuevo esta estrategia está más cercana a la imagen de las tecunas. Estas variaciones que Asturias va haciendo entre una y otra representación permiten decir que éstas proceden del lugar o posición en la que Asturias se coloca respecto al referente. Por ejemplo Ana Tabarini, la cirquera, aparece en medio de esta nebulosidad de caracteres, bastante bien perfilada. Posee un carácter fuerte, casi indomable, en este sentido su marrullería se compara al de la Mulata en el libro del 63, tiene algo de tecuna en el carácter con que Asturias la dota, y en ciertos pasajes de la historia es descrita con ciertas tonalidades modernistas:*"...Ana Tabarini en traje de tarlatana amarilla cubierto de estrellas rojas y cometas negros, escoltada por cuatro chinos que marchaban en zancos a la altura de ella, luciendo trajes mandarines de*

color de azafrán dorado, calzones violetas, medias negras, todos empolvados..."[8] Con este personaje, Asturias se mueve entre un plano semirreal y otro más onírico. Dentro del primero, Ana Tabarini es una mujer ruda, mordelona, astuta como la Mulata. En el otro plano, la provee de cierto aire de triunfo dentro del mundo de los sueños del Alhajadito. Sin embargo, al final su destino es ser la esposa del domador; el matrimonio viene a ser el destino de esta amazona asturiana. Si para los otros personajes había encontrado ciertas salidas no convencionales, ayudado por la magia o la realidad, para la Tabarini el destino viene a ser el casarse, manejando de este modo, el estereotipo de la felicidad o el destino con que dentro del patriarcado, se visualiza el destino de la mujer. Quizás la parte más fantástica en la creación de personajes en ***El Alhajadito*** sea la de Índiga, la colegiala a la que el Azacuán le roba un pedazo de sombra. Con ese pedazo construye un barrilete y lo pone a volar para poder tenerla atrapada de forma simbólica; la idea del encierro es crucial en la caracterización de sus personajes femeninos, y de allí que en juego de tensiones, los personajes se vean necesitados de huir, de escapar de esa opresión; indudablemente Asturias no se aleja cultural y políticamente de la idea de la dictadura y la represión del país en este tipo de tratamientos; de nuevo aparecen y se repiten los mismos símbolos que ya hemos comentado antes dentro de esta construcción. En el caso de la Tatuana, el pedazo de alma era del Maestro Almendro, en ***El Alhajadito*** el pedazo de sombra es "*un pedazo de su personita*"[9], estratégicamente le da a su personaje femenino la posibilidad de sentir. En la descripción de la colegiala pervive un rasgo esencial de la novicia, la trenza, la cual no es atrapada con la sombra que roba el Azacuán y, por lo tanto, tiene que buscar una forma de sustituirla haciendo flecos a tijeretazos con el pedazo de sombra, para formar ese rasgo que es imprescindible para la mujer, para que adquiera identidad mientras vuela, suspendida en el cielo. El personaje masculino tiene la sensación al crear el barrilete, de haberle puesto esos "frenos" al cuerpo de Índiga. Al mismo tiempo, el cuerpo "real" de la colegiala, se va diluyendo poco a poco en la ciudad a raíz del rapto, va perdiendo presencia, se va desintegrando. Esta joven no posee una conciencia para discernir o decidir por sí sola, está expuesta a los abusos, al robo y manoseo del Alhajado; otros personajes como la Tabarini o la novicia, presentan en su caracterización cierta resistencia ante el poder de los hombres, que esta colegiala no tiene. La huida para la joven sería romper su propio hilo con la cual el abusador la tiene atrapada allá en el cielo, pero no lo hace porque el Azacuán logra enrollar el hilo y bajarla a tierra para desposarla. El elemento de la unión matrimonial es un motivo dominante en la obra de Asturias con la cual se vincula el destino de la mujer. Luego, más allá de vivir feliz para siempre, muere ahogada y joven: *"Índiga se hundió en el líquido como en un sueño y al pedido del Azacuán, Nuestro Señor, le entregaron una cogulla a la que se habían cosido con hilo nocturno grillos vivos...Vestido con cogulla bordado de grillos, pedía limosna por*

los caminos y buscándola en los espejos, desapareció una noche en las aguas del Charco que desde entonces se llama del limosnero"[10] Otra de las representaciones interesantes y excéntricas viene a ser la de las madres del niño: *"Dos mujeres pasan por mi vida al mismo tiempo. No son interesantes. Mi tragedia se aumenta cuando pienso que no son interesantes"*[11] Esta descripción de las mujeres bajo la perspectiva del niño nos hace pensar en la ambigüedad que crea Asturias dentro del plano onírico, pero utilizando elementos de la realidad. El niño no sabe a ciencia cierta quién de las dos es la madre ya que las percibe idénticas, recordemos que de acuerdo con Luce Irigaray esta lógica que Asturias utiliza aquí de "lo mismo" procede de una visión freudiana.[12] En esta construcción Asturias maneja la imposibilidad de comprender la complejidad de la mujer como ser humano y de distinguir la diferencia. En el resto de la narración acerca de las dos madres, son continuos los adjetivos o las frases peyorativas en donde se percibe esa incapacidad, y no solamente respecto a las madres como en el siguiente ejemplo: *"Los sábados visitaban la casa cuatro señoras con aire de tontas"*[13] Y cuando describe a las madres durante estas sesiones con las señoras tontas comenta lo siguiente: *"A su falta de ánimo, natural en ellas, se agregaba la tiranía del traje viejo, que se rompe fácilmente con un ademán cualquiera"*[14]. La visión del niño a través del cual se observa a los personajes femeninos, procede de una visión sexista, en el cual la mujer se encuentra totalmente desvalorizada: *"Entre todos aquellos instrumentos de tortura principió a enseñarme la doctrina cristiana, una mujer de costillas de paraguas, pelo crespo y cara de calavera con pecas"* [15] Es innegable que en esta parte, el autor culturalmente relaciona las labores y oficios de la iglesia con el de las mujeres, y los comentarios de su personaje suelen ser mucho más sarcásticos cuando se discute este aspecto; aquí los comentarios del niño nos permiten añadir que este plano crítico en el cual se coloca Asturias respecto a la mujer, sugiere un desplazamiento en el trabajo de estos personajes, ya que es perceptible en esta construcción la idea de lo dual en la mujer, la posibilidad de dividirla o de que pueda dividirse en dos partes, de hablar de una doble personalidad. Indiga adquiere esa dualidad en el momento del robo de su sombra, en el momento del desprendimiento de su pedazo de alma; de alguna manera los cuestionamientos de Luce Irigaray acerca de la connotación negativa del reflejo en el espejo, se ve trabajada aquí en estas construcciones, en donde los personajes van a obtener la felicidad con el intermedio de este objeto, (Lida Sal), o en el caso de las lagunas que además de reflejar los cuerpos, realidades o identidades de los personajes, se las van a tragar para siempre para que sean creadas las leyendas (Indiga y Lida Sal); por otro lado el niño tiene dos mamás idénticas, una de las dos es deshonrada por uno de los Alhajados, la artimaña de éstas delante de su familia, es hacer que no se sepa quién fue deshonrada y quién dará a luz el fruto del abuso. Inmerso en el surrealismo, Asturias trabaja esta variante en la construcción de sus

personajes, permitiéndonos discutir este aspecto del doble o la idea del espejo, en el perfil de éstos.

En ***"El espejo de Lida Sal"*** la mulata debe verse en un espejo para poder acceder a la magia, de lo contrario no funcionaría, según la leyenda. El verse en el espejo del agua la lleva a morir ahogada, al igual que a Índiga; pero Lida Sal no está dentro del sueño, es una empleada sencilla, que sueña con casarse con un hombre rico, y la única posibilidad que ve de salir de la pobreza y encontrar el amor, es el encantamiento; su mayor deseo es provocar de forma sobrenatural el enamoramiento del candidato. El final para Lida Sal es la muerte y la elevación a categoría legendaria, que en los imaginarios asturianos adquirirá la mulata.

En el caso de Índiga, la muerte viene a ser también una especie de escape, las diferencias estriban en el tratamiento que Asturias les otorga. En una narración en donde todo ocurre dentro del sueño, Índiga no tiene mayores posibilidades de realización, sin embargo, es secuestrada, se casa y luego se muere, joven aún como Lida Sal, pero hay todo un itinerario de vida. Como una variante alterna, Lida Sal, cuyo relato está dentro de un plano más bien real, está intentando cambiar su destino, pero al final alcanza la muerte. Asturias no se molesta en buscar otro desenlace para esta mulata, termina el texto de forma realista, muere y nunca alcanza la felicidad. Para estos personajes, el destino es ser víctimas del deseo del Otro.[16] En este caso como en el de otros personajes femeninos, el deseo no se cumple. De estos dos personajes, Lida Sal está consciente de sus privaciones y el espejo se constituye en una de ellas; en el deseo por verse reflejada, muere. Este deseo está en relación directa con que se cumpla el hechizo que, por cierto, sólo podrá suceder para la celebración de la virgen; por otro lado, Índiga es una sombra que no tiene oportunidad de plantearse un destino, el hilo de su vida está en manos del Alhajado y efectivamente se desposa con él dentro de ese espacio ficcional onírico.

Cada uno de estos personajes ya trabajados a nivel de comentarios, establece interrelaciones con ***Hombres de maíz*** en la madeja de desplazamientos posicionales de Asturias; como ya se ha ido discutiendo, las tecunas son personajes *míticos "Si no es María Tecún ni María Zacatón, entonces, esta piedra, ¿quién es?"*[17] Con esta pregunta el Curandero-Venado de las Siete-rozas nos ofrece una de las interrogantes más importantes que la obra de Miguel Ángel Asturias se formula acerca de "la mujer" y que se vincula con la polémica del feminismo en cuanto a la existencia o no de ésta.[18] Dentro de la ficción, los dos hombres que van haciendo el diálogo se pueden desplazar de uno a otro espacio mítico y escuchar la confesión de María Tecún; esos desplazamientos caben dentro de las teorías del espejo, y en este caso, tal y como Simone de Beauvoir lo había planteado, "el otro" en el espejo viene a ser la mujer, y para el caso de esta ficción, la voz de la María Tecún que está del otro lado de donde se produce el mito.[19] La pregunta aparece casi al final de la novela y se utiliza para cerrar una idea que ha venido trabajando

Asturias a lo largo de ***Hombres de maíz*** y que también tiene relación con otros textos de la misma época.

En la realidad de la ficción, como ya dijimos, María Tecún viene a ser una mujer colectiva, una mujer que va transformándose a lo largo del texto en otras mujeres, para acabar convirtiéndose en hormiga, que dentro de una nueva sociedad de hormigas procedentes del mismo tronco, recogerán el maíz. Una de las ideas centrales de Asturias alrededor de esta mujer de maíz es precisamente el rasgo que le otorga de no poseer una identidad definida, sino por el contrario, el de ser una mujer con identidad múltiple como ya lo habíamos señalado antes. Parte de esta idea nos induce a pensar que en estas construcciones, se maneja la idea de que la mujer es aquello que no puede ser sometido a los preceptos del discurso masculino, ese algo que no puede ser conceptualizado ni definido.[20] En esta construcción de la mujer, Asturias se encuentra en un nivel mítico, pero siempre bajo esa visión patriarcal en la que se asume presumiblemente incapaz de comprender las transformaciones modernas de la mujer, psicológica, social y culturalmente, salvo a través de la magia y el mito.[21]

La obra en cuestión se inicia con la primera huida, la Piojosa Grande abandona a Gaspar Ilom y es cómplice, además, de su envenenamiento; desde una perspectiva de género este hecho diaboliza su rol y se inicia en el imaginario asturiano, la leyenda del tecunismo. Al final de la novela, y regresando a la pregunta que se hace el personaje, sobre en quién se transformaba la piedra, la respuesta es precisamente que *"en aquella piedra se escondía el ánima de María la Lluvia"*[22] Con este propósito, ya dentro del mito, Asturias conscientemente caracteriza a sus personajes femeninos con ciertas resistencias, una de ellas es la posibilidad de abandonar al otro, al que las fustiga o abusa y de huir hacia la soledad, el hambre o la muerte, como hace este primer personaje de ***Hombres de maíz***. Pero el hecho en sí como delito, no sólo es condenado por la sociedad en la cual estas "marías" reales o míticas están insertas, sino por la sociedad latinoamericana moderna, y sus iglesias dentro de las ideas del espacio simbólico.

En las imágenes creadas por Asturias para sus personajes femeninos, pudimos encontrar diversos niveles de interpretación, representación y trabajo de los personajes. Las variantes observadas aquí a través de los ejemplos, proceden de una visión con sustrato evidentemente machista, en donde el papel de la mujer está determinado por los deseos del hombre. En el tratamiento de las "marías" que se multiplican en ellas mismas, hay un desplazamiento hacia otra categoría, pero el castigo ejemplar para la que se atreve a engañar al marido y a abandonarlo, regresa esta posición hacia la visión divina de corte patriarcal[23]. Si la respuesta a la interrogante, casi al final del libro, es que el ánima de María la Lluvia pervive en las tecunas y las insufla de cierta resistencia silenciosa y ambigua delante de la sociedad machista, entonces se produce una variante de posición, ya que ese "otro" que es María la Lluvia se repite

subversivamente, en las otras mujeres de la comunidad mítica de ***Hombres de maíz***, con lo cual Asturias está trabajando una idea fundamental de las comunidades indígenas que podemos encontrar también en ***El tiempo principia en Xibalbá***, narrativa de Luis de Lión.[24] Por otro lado, en la conducta de algunos de los personajes masculinos, aunque el huir sea una categoría con un valor negativo en el desarrollo de la novela, estos personajes se niegan a aceptar la pérdida y se dedican a buscar a la mujer fugada, tratando de comprender a través del mito su mala suerte. Asturias los caracteriza dentro de un proceso de degradación que los lleva a colocarse en otra posición dentro del contexto. El mito, entonces, sirve de tamiz para otras interpretaciones con variantes a las anteriores, al encontrarse los personajes masculinos en una posición marginal. En este sentido, la obra de Asturias también reproduce el esquema del "amo y el esclavo" en el cual el sometido, a la larga, somete y llega, inclusive, a invertir los términos de la relación. La única libertad alcanzable para las tecunas se obtiene por caminos desviados, desplazados, subrepticios.[25] En ésta y otras obras Asturias, invierte el rol de estos personajes y los feminiza en el sentido de colocarse en la posición "otra", plano que sus mujeres ocupaban antes de la huida. El ejemplo clásico de esta variante es Goyo Yic; asímismo el Alhajado se convierte en limosnero, llorando por la desaparición de Índiga; Celestino Yumi se arrepiente de haber negociado al Diablo su mujer, a cambio de volverse rico, y deambula al inicio de la novela solo y alucinado, después de haber cerrado el trato.

El carácter mítico de María la Lluvia parece estar en diversos personajes femeninos, no importando si Asturias los creó antes o después. Esta construcción mítica por un lado, con ingredientes culturales que proceden de diversos estratos en los que Asturias estuvo inmerso, hacen que la posicionalidad de la mayoría de estos personajes tenga, o presente, variantes que en la revisitación de estas obras fue perceptible al momento de hacer las lecturas y elaborar este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Angel. ***Cuentos y leyendas***. Ed. Mario Roberto Morales. Francia: Signatarios del Acuerdo Archivos ALLCA XX, Université Paris X, 2000.

—. ***Hombres de maíz.*** Ed. Gerald Martin. Francia: Signatarios del Acuerdo Archivos ALLCA XX, Université Paris X, 1996.

—. ***Mulata de Tal.*** Ed. Arturo Arias. Francia: Signatarios del Acuerdo Archivos. ALLCAXX. Universitè Paris X, 2000.

Benhabib y Drucilla Cornella. ***Teoría feminista y teoría crítica***. Valencia: Edicions Magnànim, 1990.

Lamas, Marta y Frida Saal. ***La bella (in)diferencia.*** México-España: Siglo XXI Editores, 1998.

Moi, Toril. ***Teoría literaria y feminista.*** Madrid: Cátedra, 1988.

NOTAS

1 ***Leyendas de Guatemala*** p. 34. Todas las citas de ***Leyendas de Guatemala*** han sido tomadas de: Asturias, Miguel Ángel. ***Cuentos y leyendas.*** Ed. Mario Roberto Morales. Francia: Signatarios del Acuerdo Archivos ALLCA XX, Université París X, 2000-.

2 ***Hombres de maíz***, p. 8. Todas la citas de ***Hombres de maíz*** han sido tomadas de: Asturias Miguel Ángel. ***Hombres de maíz***. Ed. Gerarld Martin. Francia: Signatarios del Acuerdo Archivos ALLCA XX, Université París X, 1999-

3 ***Leyendas de Guatemala*** p. 33

4 El pelo semejando o transformándose en culebra es un símbolo que se repite en las dos leyendas, creando una especie de arquetipo en las imágenes de estos personajes.

5 ***Hombres de maíz,*** p. 23

6 Frida Saal, "Algunas consecuencias de la diferencia de sexos", en *La bella (in)diferencia*, ed. Marta Lamas y Frida Saal. México: Siglo XXI, 1998, 15.

7 ***Cuentos y leyendas. "El Alhajadito"*** p. 134

8 *Idem.* P. 157

9 *Idem.* p.170

10 *Idem.* p. 172

11 *Idem.* p. 197

12 Irigaray explica cómo Freud se ve obligado a desarrollar esta teoría contradictoria, incoherente y misógina por su sumisión a la lógica especularia de lo mismo. Luce Irigaray citada por Toril Moi en *Teoría literaria y feminista*. Madrid: Cátedra, 1988, 142.

13 ***Cuentos y leyendas . "El Alhajadito",*** p. 198

14 *Idem.* p. 1999

15 *Idem*. p. 201

16 Para Lacan no existe posibilidad de reconciliación con un yo "real" o "verdadero", de allí que el destino sea efectivamente el ser víctimas del deseo de un otro, que es de alguna manera parte de nosotros mismos, y que nunca podrá ser satisfecho. Drucilla Cornell y Adam Thurschwell, "Feminismo, negatividad, intersubjetividad". *Teoría feminista y teoría crítica*, Ed. Seyla Benhabib y Drucilla Cornella. Valencia: Edicions Alfons el Magànim, 1990, 217.

17 Hombres de maíz. P. 280

18 Al carecer de pene, la mujer es determinada por su exclusión del ámbito de lo Simbólico. Es aquello que no puede ser representado ni de lo que se pueda hablar. La mujer no existe, está más que excluida del valor de las palabras. Drucilla Corney y Adam Thurschwell, "Feminismo...", 218.

19 Simone de Beauvoir citada por Irigaray en Toril Moi, *Teoría crítica y feminista*, 142.

20 Julia Kristeva. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature andn Art*, tr. Thomas Gara, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1980, 237-270.

21 En las notas de Gerald Martin a la edición de 1992 de *Hombres de Maíz*, se explica cómo esta parte del libro está en relación a la *Leyenda de los Soles*, en donde Quetzalcohuatl se convierte en hormiga negra y prepara con las otras hormigas el alimento vital del hombre. Miguel Angel Asturias. Hombres de maíz. Francia: Signatarios Acuerdo Archivos ALLCA XX, Université Paris X, 1996, 402.

En nuestra lectura María Tecún regresa simbólicamente al hogar pero ya transformada y matizada por las "otras" en las que se ha dividido a lo largo de la historia.

22 ***Hombres de maíz***. P. 280

23 Asímismo, al ser María la Lluvia todas las mujeres del mito, la ausencia de estas mujeres nos induce a pensar en el acusado sexismo de esta construcción, ya que el discurso sexista coloca a la mujer fuera de la representación. Irigaray en Toril Moi, 143.

24 En ***El tiempo principia en Xibalbá***, Luis de Lión construye a la mujer indígena literaria, como participante de un personaje colectivo que tiene una voz muy fuerte y anónima; de alguna forma la idea viene de la idiosincracia indígena que es particularmente comunitaria.

25 La única forma de dominio que culturalmente le ha sido permitida a la mujer resulta ser la activación de mecanismos perversos para revertir su propio sometimiento. Nelly Schnaith, "Condición cultural de la diferencia". Marta Lamas y Frida Saal, 74-75.

DE MARTÍ A ASTURIAS: LOS MITOS QUE CONFLUYEN

María Marlene Vázquez Pérez
Centro de Estudios Martianos, Cuba

Se da por cierto en la casi totalidad de los estudios literarios continentales, el hecho de que los autores adscriptos a la poética del realismo maravilloso- y /o realismo mágico, que bien conocida es la polémica al respecto, hayan vuelto sus ojos a América, a sus peculiaridades culturales, a la riqueza de sus mitos fundadores, compulsados por el deslumbramiento que experimentaron durante el período en que convivieron con las vanguardias europeas, especialmente el surrealismo.

Un crítico tan autorizado como Angel Rama, refiere que en los centros más importantes del pensamiento europeo de las primeras décadas del siglo XX se produce un redescubrimiento del mito, actuante en sociedades racionales, en su sentido primitivo, entendido como historia verdadera, ejemplar y sagrada. Alemania y Francia son paradigmas en ese sentido, y especialmente esta última, con ***La mentalité primitive*** (1922), de Lucien Lévy- Bruhl, que mantuvo su vigor hasta el debate con la antropología estructural de Lévi Strauss, fue marco propicio para el desarrollo del surrealismo, movimiento artístico literario que halló un respaldo teórico importante en el citado texto. Continúa Rama afirmando que:

> *"A través de los hispanoamericanos que residieron en Europa en el período de entre ambas guerras(...)y por la mediación de los cenáculos intelectuales españoles (Revista de Occidente)este novedoso "objeto" de la cultura internacionalizada de la hora se trasladó a la América Latina (...)".*[1]

Más adelante, reitera que los postulados míticos del surrealismo:

> *"los hicieron suyos escritores tan diversos como Asturias, Carpentier, Borges, y cuyo examen aún puede encontrarse en los ensayos iniciales de Julio Cortázar(...) El mito (Asturias), el arquetipo (Carpentier) aparecieron como categorías válidas para interpretar los rasgos de la América Latina en una mezcla sui generis con esquemas sociológicos, pero aún la muy franca y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América que esos autores hicieron no escondía la procedencia y la fundamentación intelectual del sistema interpretativo que se aplicaba(...)"*[2]

Sin que pretendamos acuñar criterios de verdad o falsedad respecto a afirmaciones como esas, las reflexiones que expondremos seguidamente encaran el asunto desde otro ángulo. Nuestra disensión no es gratuita: se asienta en el hallazgo de interesantes criterios de Miguel Ángel Asturias, expuestos en fecha muy temprana, respecto a la trascendencia de la obra de José Martí, que refuerzan nuestra hipótesis relativa a que esa vuelta a Nuestra América, si bien contó con el soplo renovador de las vanguardias, estuvo también condicionada por el pensamiento latinoamericano precedente, en especial por el legado martiano. Además, no es un secreto que en la obra del más universal de los cubanos existen continuas referencias al valor de nuestros mitos, y es casi seguro que el autor de ***El Señor Presidente***, en sus años mozos, tuvo acceso a esas fuentes bibliográficas, lo cual se colige por opiniones suyas a propósito de la vida y obra de Martí, expresadas en su periodismo parisino, por el contenido y los mecanismos expresivos empleados en sus ***Leyendas de Guatemala*** y por la fecha de publicación de determinados textos martianos que serán valorados oportunamente en el transcurso de este estudio.

Presencia de Martí en el periodismo parisino de Asturias

Es sabido que durante los primeros treinta años del siglo XX el conocimiento de la obra martiana, aún entre los propios cubanos, era deficiente y fragmentario. La tendencia a la idealización y casi deificación de su figura fueron las notas dominantes. La escasez de estudios serios sobre su vida y su producción literaria será otra pauta distintiva en ese período. Fueron realmente los jóvenes impulsores de la vanguardia cubana, en especial los Minoristas, los más sinceros difusores y estudiosos de su obra a partir de la segunda década del siglo.[3]

Los esfuerzos editoriales de Gonzalo de Quesada, discípulo de Martí que se encargó de la primera edición de sus ***Obras Completas*** en dieciséis volúmenes (1900 - 1933), fueron contribuciones decisivas para el conocimiento inicial de su producción en Cuba y en el continente americano.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, resultan verdaderamente reveladoras ciertas afirmaciones de Asturias en torno a la trascendencia de la obra martiana, sobre todo, cuando no se pierde de vista la temprana fecha en que fueron escritas. En su artículo periodístico: ***"De conversación en París con Armando Godoy"***, fechado el 23 de mayo de 1925, se refiere a un proyecto editorial que sacaría a la luz las Obras Completas de José Martí. Hemos podido verificar que de dicho empeño se imprimieron sólo dos tomos, pero sí queremos subrayar la siguiente afirmación del escritor guatemalteco:

> *"Se trata de la obra de Martí que la editorial Excelsior va a emprender. Obra que comprende once volúmenes editados con todo el cariño que el maestro de América merece por parte de un cubano- Godoy es cubano- y del gran escritor Ventura García Calderón."*[4]

Es realmente notable que un escritor extranjero, residente en París, se refiera a Martí en términos que ni siquiera eran todavía de aceptación general entre los cubanos. Esto sólo es posible luego de haber tenido la oportunidad de leer acuciosamente su obra publicada hasta el momento y, en especial, no sólo lo referente a Cuba, sino aquellas páginas que dedicó al estudio de las especificidades culturales del continente. Esta es una interesante hipótesis que se refuerza luego de leer, unas líneas más adelante, en este propio texto, palabras del entrevistado, pero que deben haber pasado, inevitablemente, por el tamiz del criterio periodístico:

> *"En esta obra no va la casa a ganar un centavo. Yo he puesto el dinero y García Calderón su entusiasmo y trabajo. El producto de dicha edición se empleará en hacer otra edición en francés para hacer conocer a Martí, otra en inglés y con el total producto de todas éstas se elevará una estatua en París al apóstol que tanto amó a América."*
>
> *(...) Mi silencio fue el mejor elogio de tan grande obra. Sobre su escritorio estaban ya algunas de las pruebas de los primeros volúmenes. Las ojée, las tuve con emoción de neófito(...)"*[5]

El ambicioso proyecto, como puede verse, estaba dirigido a reconocer la universal valía de la obra de Martí, y el emotivo asentimiento de Asturias ante tan loable empeño, viene a mostrar hasta qué punto, en momentos en que muchos latinoamericanos estaban absolutamente deslumbrados por la literatura y el arte europeos, el escritor guatemalteco poseía una lúcida percepción de la trascendencia de la obra del cubano y, por extensión, de la riqueza espiritual y artística que se atesoraba en nuestras tierras.

En 1927 aflora en su periodismo otra referencia a Martí, esta vez en su texto ***"Hacia una patria mejor."*** Después de hacer un balance de la importancia del mestizaje racial y cultural en la conformación de su natal Guatemala, recorrido en el que destaca el peso real del legado precolombino, señala lo siguiente:

> *" El guatemalteco desprecia los zapatos, las costumbres, el idioma y el haber espiritual de su país. Digamos, además, que es generalmente ignorante de lo que posee en casa. Conozco guatemalteco que no sabe quien fue don José Milla, y sé de un adinerado de los que entre nosotros pasan por cultos, que vive en París, que cree que el Popol Vuh es un zurcido de historietas de brujos y sahumerios de barba de viejo con palabras cabalísticas para curar el dolor de cabeza. Nuestro desprecio y nuestra ignorancia por lo nuestro raya en criminal(...)*

Otro día, con más tiempo y más espacio, trataremos de la canción, de la religión y del amor guatemaltecos; la canción hoy casi desaparecida; la religión como ingrediente de cohesión nacional y el amor que entre nosotros tiene el sello típico que Martí puso en admirables versos: ***"La niña de Guatemala, la que se murió de amor."***[6]

Ese reproche a los que ignoran el valor real del tesoro cultural que poseen no es el llamado de atención superficial de un intelectual desconocedor de sus ancestros y de su cultura. Hombre joven- sólo tiene entonces veintiocho años- esas palabras delatan una temprana madurez en la comprensión de los problemas de su patria, y se advierte la nota de alarma que dirige al receptor de estas líneas.

Hay una voluntad de mejoramiento que prefigura al narrador, profundamente humanista y latinoamericano, que se está formando en el ejercicio escritural de esos años. Es realmente ilustrativo el modo en que se refiere a Martí en ese pasaje. No es sólo el maestro de América, o el hombre de vocación universal que merece el homenaje de los cubanos. Es un profundo conocedor de los más nobles sentimientos del alma guatemalteca, de su apasionada entrega y fidelidad sin límites, es decir, es uno de sus conciudadanos, a quien cita, con la misma devoción que a otras figuras cimeras del acontecer cultural de su país. ¿Por qué no eligió a un poeta guatemalteco si quería ilustrar el modo de amar propio de su patria?

Resulta curioso también que la alusión a la obra de don José Milla y al ***Popol Vuh*** ocurra en líneas contiguas a la mención de los versos de Martí. Puede ser casual, pero no debe perderse de vista que el gran cubano, en un artículo publicado en *La América*, Nueva York, en mayo de 1884, titulado "El ***Popol Vuh*** de los quichés. Páginas del libro de José Milla"[7], dedican elogiosos comentarios a la obra del intelectual guatemalteco. ¿Conocía Asturias el mencionado texto martiano? Todo apunta positivamente, pues el citado artículo está presente en el volumen

trece de las Obras Completas editadas por Gonzalo de Quesada, el cual salió a la luz en 1914.

De acuerdo con los intereses del presente estudio, la última referencia significativa a Martí que aparece en el periodismo asturiano de esta etapa data de 1928. La misma se inserta en una pieza titulada "Solidaridad de la raza latina", la cual se refiere al VII Congreso de la Prensa Latina, celebrado entonces en La Habana. Es revelador para nosotros este breve texto por la claridad visionaria con que penetró en los resortes más profundos de la nacionalidad y la cultura cubanas de entonces, pero sobre todo, porque sus afirmaciones de aquella hora no han dejado de ser ciertas todavía. Luego de una entusiasta descripción de la ciudad, de las fiestas y homenajes a que fueron invitados los periodistas asistentes al Congreso, son notables los siguientes comentarios:

> *"(...) la sociedad de La Habana recibió a los huéspedes de la ciudad magnífica, magnífica hacia el futuro, haciendo honor a la longeva cortesanía de sus antepasados españoles, y así mismo a sus costumbres típicas, mostrándonos cómo, a pesar de los que dicen que La Habana se norteamericaniza, en ella, en sus fiestas de la mejor sociedad, se bailan sones criollos y se cantan danzares y habaneras sentimentales.*
>
> *Nuestros amigos siguen y seguirán siendo cubanos. El culto a las manifestaciones del arte popular, y al apóstol Martí, es algo que pone una muralla entre su espíritu y el espíritu del yanqui."*[8]

Esa última afirmación sintetiza, de modo magistral e irrepetible, la gama de preocupaciones de carácter social que constituían el sostén de la generación del treinta en Cuba, núcleo de nuestra vanguardia. Es en su contacto con el Grupo Minorista, máximo representante de las ideas renovadoras en materia artístico - literaria, y revolucionarias y de proyección antiimperialista en lo social, que el escritor guatemalteco advierte que *" (...) en Cuba hay una juventud rebelde que vindica por todos, en todos los instantes, la libertad interna y la independencia exterior."*[9] De ese contacto, evidentemente, brotan también las siguientes reflexiones, alimentadas, como es obvio, por el espíritu americanista de José Martí, que halló continuidad en esa juventud:

> *" Los americanos que llegábamos de Europa, afirmamos en contacto de los grupos que en La Habana forman las vanguardias, nuestra esperanza de salvación nacional. Salvar el espíritu es el grito que como grito de guerra, se oye de un punto a otro de las repúblicas mártires del nuevo continente."*[10]

Estas notas en torno a la presencia de Martí y las repercusiones de su obra en el periodismo temprano de Miguel Ángel Asturias conducen este análisis hacia otros senderos. La relectura reciente, con otros propósitos, de textos del Maestro que valoran la trascendencia de nuestro caudal mítico, nos reveló que la coincidencia de preocupaciones entre ambos es mayor de lo que hubiésemos podido sospechar. A su calidad de probable antecedente y tal vez de condicionante teórica del pensamiento asturiano dedicaremos las páginas siguientes.

Mito – historia- literatura en el pensamiento martiano. Algunas consideraciones necesarias

Las huellas de la preocupación martiana en torno al vínculo mito-historia- literatura tiene datación temprana en su biografía. Ya en febrero de 1878, desde Guatemala, y seducido por el encanto indiscutible del rico caudal de mitos y leyendas precolombinas que subsisten en el país centroamericano, expresará ideas verdaderamente esclarecedoras en torno a esta raigal cuestión de nuestros procesos identitarios.

En su artículo ***Poesía dramática americana***, comienza haciendo un balance de las mitologías clásicas y de las repercusiones que aún a finales del XIX alcanzan en las literaturas de todas las regiones. Seguidamente, contrastará los territorios americanos con aquellas realidades, para reconocer a la madre América como tierra de *"imponderables maravillas"*,[11] que pueden motivar, por las naturales bellezas que posee, al poeta que pretenda, a través de un lirismo fácil, reflejar la naturaleza o refugiarse en la poesía íntima. Propone, como obra digna de las letras americanas, la poesía dramática, que debe nutrirse del acervo historiográfico y de la tradición legendaria:

> *"Hojeando cronicones, desempolvando manuscritos, reanimando cuentos, admirando héroes incógnitos, recogiendo muy tristes leyendas, la poesía dramática abraza tiernamente al dormido escritor americano, le sonríe como al gallardo monarca de Atitlán debió sonreír Ixconsucil, y como desdeñada amante que ama, le pregunta:*
>
> *"¿Por qué, mi amante estéril, vives puerilmente de las hojas de las rosas y de las aguas de los ríos? ¿ Por qué perezosamente cantas los devaneos comunes de tu espíritu? Veme aquí, con mi cortejo histórico y fantástico. Ni la sierra de Puebla guarda más esmeraldas que yo glorias, ni el cielo del Pacífico más horizontes te podría ofrecer que yo. ¡Yo traigo conmigo conquistadores legendarios, tenaces conquistados, indias de oro, indios de hierro, rencores de raza, infortunios inmensos, fuertes cuerpos quemados en los valles, tiernas almas burladas*

> *y vendidas, plumas de Cuauhtemoczín, cascos de Hernán Cortés, lágrimas de Marina, crueldades de Alvarado! Yo traigo aquí conmigo no contados cuentos, no descritas guerras, no pintados caracteres, no revelados lánguidos amores. Yo también tengo, como los moros de la Aljafería, como los jardineros de la Alhambra, mis lindas cautivas, mis rudos herejes, mis doncellas heridas de amores, mis historias de maravillas increíbles, de misteriosas fugas, de mágicos rescates. Tengo bajo el cielo vasto un mundo nuevo. Tengo en cuatro siglos dos epopeyas no trovadas, más héroes que hojas verdes la costa del Atlántico, más lágrimas que corales tiene Honduras, minas México y perlas el rumoroso río Guayato. ¡Amante perezoso, ven a mí!"* [12]

Como puede apreciarse, del párrafo citado *in extenso*, pues abreviarlo significaría mutilar su extraordinaria riqueza temática y ritmo interno, se derivan consideraciones significativas. Ya en plena juventud fue Martí capaz de percatarse del insondable caudal poético que se atesora en los mitos, las leyendas y, sobre todo, en la historia del continente, por lo cual existen sobradas razones, para desde estas fuentes primigenias de la cultura americana, alentar una literatura autóctona de gran valía. Sabido es que este reclamo martiano ha venido a cumplirse con creces en el siglo XX, a partir del realismo maravilloso y de la emergencia de la nueva novela histórica latinoamericana.[13]

Adelanta Martí, también, unas líneas después, en este propio texto, otras ideas que serán sustancialmente defendidas por los cultivadores de las vanguardias en América Latina y posteriormente por los narradores adscriptos a la poética del realismo maravilloso, fundamentalmente Alejo Carpentier. Nos referimos a la decadencia europea y al papel revitalizante que deberá jugar la literatura americana en el siglo XX:

> *"¡Cuánto amor contrariado, y crimen cometido, y patria y familia puesta en lucha, y amores de mujer vencidos por el amor riesgoso de la patria, no darían savia permanente al teatro nuevo, que calentaría, puesto que América está destinada a vivificarlo y calentarlo todo, la fatigada fantasía europea!"*[14]

Esa riqueza mítica, susceptible de ser cantada y contada por trovadores, poetas y narradores, guarda una relación de igualdad respecto a las mitologías de otras regiones que han devenido paradigmas de obligada referencia, dictados desde los cánones del pensamiento occidental. Su modo de ver los mitos americanos, a los que concibe como equivalentes de las mitologías clásicas, es especialmente sugerente y revelador. Cuando enjuicia el mundo maya a partir del análisis de los textos indios salvados de la destrucción acaecida durante la conquista, declara:

> *"Gustaban de narrar, y lo hacían con abundancia y gracia. El color les fue siempre necesario, y como accidente indispensable de sus cuentos. Campean en cuanto se conoce de los indios un alma y una imaginación vívida. Vese en sus ruinas, como en sus manuscritos, su gusto por la simetría y el ornamento. Sus Atreos y sus Niestes tuvieron los griegos y voluble Europa; también los indios los tuvieron y luchas entre las familias y casas rivales, que a juzgar por las escasísimas páginas interpretadas en sus letras y signos, con más lujo y pasión están contadas en sus pergaminos y sus piedras que las de Atridas y Pelópidas en el glorioso romance griego. ¡Qué augusta la Ilíada de Grecia! ¡ Qué brillante la Ilíada indígena! Las lágrimas de Homero son de oro; copas de palma, pobladas de colibríes, son las estrofas indias."*[15]

¡Cuánto apego a lo propio en las palabras anteriores! ¡Qué comprensión tan profunda, en tiempos en que nuestros antiguos pobladores eran tenidos como salvajes, de la valía cultural de aquel legado! Y todo ello puesto en función de demostrar a los hijos de este continente la ilustre procedencia de su linaje. De ahí se deriva también la comprensión de la necesidad de animar, a partir de ese rico caudal, una literatura propia, capaz de traducir las más profundas esencias del ser americano, a la vez que de inscribirlo en el acontecer universal.

Son las mismas inquietudes que sustentan su ejemplar ensayo ***Nuestra América*** (1891), escrito con la síntesis y profundidad propias de la madurez, punto culminante de su pensamiento teórico en torno a la identidad cultural americana. Como es lógico, un legado de esa magnitud no puede haber pasado inadvertido para un escritor como Miguel Ángel Asturias. Los textos de Martí aquí citados salieron a la luz en fecha que se corresponde con la adolescencia del autor guatemalteco, [16] por lo cual, teniendo en cuenta su temprana visión de Martí como maestro de América (1925) ya aludida, así como las características temáticas de su obra, consideramos que los conoció profundamente. A la posible repercusión de esta experiencia intelectual en sus ***Leyendas de Guatemala*** dedicaremos las páginas siguientes.

Bajo el signo mestizo de las *Leyendas de Guatemala*

La buena fortuna ha acompañado siempre a este pequeño libro. Y cuando digo pequeño, me refiero, obviamente, a su brevedad, que es también signo de virtud, porque en su concisión se sintetizan, sin lugar a dudas, toda la grandeza de los mitos, la historia, la tradición oral, la poesía, la maestría narrativa, asumidas desde el revolucionario modo de contar de aire vanguardista, pero también desde la mejor tradición del pensamiento latinoamericano.

Al leerlo, puede llegar a pensarse que no sólo quiso Asturias perpetuar, con el sello de legitimidad que otorga la letra impresa, los relatos que escuchó en su infancia, los cuales, inevitablemente, sufren las variaciones que la memoria y la oralidad, siempre cambiantes, otorgan a la materia narrada, la cual se renueva en cada performance, y si no se salvaguarda de algún modo, corre el riesgo de perderse. Se propuso también, a mi modo de ver, mostrar a la vieja Europa, revitalizada por una renovación vanguardista que ya en el momento de la aparición de esta obra amenazaba con academizarse, las verdaderas riquezas míticas presentes en América, las cuales se encontraban a disposición del escritor y no necesitaban ser inventadas a base de fórmulas preconcebidas, sino sólo ser trabajadas literariamente.

Esa materia prima de óptima calidad sería fuente nutricia de toda la obra del Nobel guatemalteco y ocupa en las ***Leyendas de Guatemala*** un lugar privilegiado. Una voz tan autorizada en esas cuestiones como Paul Valéry escribirá a propósito de esta obra:

> *" Nada me ha parecido más extraño- quiero decir más extraño a mi espíritu, a mi facultad de alcanzar lo inesperado- que estas historias- sueños- poemas donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos, y todas las edades de un pueblo de orden compuesto, todos los productos capitosos de una tierra poderosa y siempre convulsa, en quien los diversos órdenes de fuerzas que han engendrado la vida después de haber alzado el decorado de roca y humus están aún amenazadores y fecundos, como dispuestos a crear, entre dos océanos, a golpes de catástrofes, nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia."*[17]

Ya desde el texto que sirve de pórtico al libro, «Guatemala", se asiste a esa calidad transculturada propia de la literatura latinoamericana. En unas pocas páginas se concentra la historia del país, erigida sobre el hecho cierto y la capacidad fabuladora de la memoria colectiva, sobre las ruinas de las ciudades mayas y las que fundaron los conquistadores, prestigiadas por las catástrofes que las destruyeron. Así, anclado entre la más desbordante fantasía y hechos de estricta realidad, el transcurrir de la vida guatemalteca se nos presenta en estas páginas a través de los vericuetos de la memoria, que bucea en los recuerdos infantiles, ya velados de sueño, a la espera de la voz que cuenta en las noches y se adueña de la voluntad del escuchante. Estructurado a partir de un narrador en primera persona, que mueve el discurso desde la semivigilia que propicia el balanceo de la carreta, y compulsado por el leitmotiv "El Cuco de los sueños va hilando los cuentos", el fluir del relato revela su procedencia oral una y otra vez, así como las fuentes míticas precolombinas y los hechos legendarios que conviven con la versión oficial recogidas en las crónicas de la etapa de la conquista y colonización.

No debe perderse de vista que en este primer texto todos los personajes cuentan historias, tanto Cuero de Oro, que es la voz dominante en él, como Don Chepe y la Niña Tina. Claro está que el primero lo hace para ganarse la confianza de los güegüechos, que al sentirlo como uno de los suyos, después del subyugante relato de sus memorias, acceden a revelarle las leyendas que ansía escuchar. Esa necesidad del retorno espiritual a su tierra, viene a ser una especie de metáfora de lo que ha ocurrido durante siglos con los intelectuales latinoamericanos residentes en otros territorios. La vida, con sus inevitables dosis de catástrofes, aprendizajes, hallazgos y desgarramientos, los ha llevado a la búsqueda de coordenadas que tal vez creían perdidas, pero que estaban ahí, en espera del momento propicio, para aflorar con renovado vigor.

Otro aspecto interesante de ese texto introductorio es su capacidad de síntesis respecto a lo que nos aguarda en las páginas sucesivas. Es un singular ejemplo de lo que Mijaíl Bajtín entiende como *cronotopo*[18], pues aunque el concepto fue acuñado en función de la novela, la naturaleza narrativa de este texto es capaz de concentrar, de modo indisoluble, un tiempo y un espacio indudablemente guatemaltecos, para, desde esa unidad, pautar las páginas venideras. En breves oraciones, que frecuentemente adquieren calidad de verso, –tal es su lirismo y sonoridad– se teje la historia de un país como si se tratase de un mosaico de imágenes superpuestas en la que cada capa lleva oculta una variedad y colorido mucho mayores que el aparente.

Peso igual al de la historia oficial y reconocida tienen ***La Tatuana***, ***El Cadejo***, ***El Sombrerón***, ***Los brujos de la tormenta primaveral***, que constituyen en definitiva, más que el frío catálogo etológico consignado en los libros de historia, la esencia de la memoria colectiva, la cual es parte constitutiva de la cultura de los pueblos y aunque puede variar, no será jamás mutilada ni colonizada por patrones foráneos impuestos.

Ese reencuentro de lo propio, a través de la oralidad y los recuerdos de infancia tiene también otro punto de conexión con el pensamiento martiano. Puede parecer sorprendente, pero para Martí, paradigma, si se quiere, de la alta literatura decimonónica, las formas de la narración oral poseían un valor intrínseco que jamás desdeñó, y fue capaz, con su innata vocación renovadora, de incorporar sus códigos a piezas literarias de muy acabada factura, como lo muestran muchas páginas de ***La Edad de Oro*** o de sus ***Escenas Norteamericanas.*** Si se mira atentamente a esas cuestiones, es fácil advertir que todas estas preocupaciones de orden temático las proponía Martí a nuestros poetas (léase escritores), en su texto ***Poesía dramática americana,*** analizado en el epígrafe anterior.

La coincidencia de criterios entre Miguel Angel Asturias y José Martí en cuanto a la urgencia de incorporar a la literatura esa inmensa variedad de mitos es evidente. La obra de ambos, con sus peculiaridades específicas es la prueba mayor.

Otras aristas quedarían aún por explorar en ese sentido, pero la brevedad que se exige a este estudio no nos permite profundizar en ellas. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que si lo onírico y la abolición de las fronteras entre sueño y vigilia, fueron motivos recurrentes en la creación de Asturias, y, por supuesto, en el quehacer de los grupos vanguardistas europeos y latinoamericanos, también están presentes en textos martianos que el autor guatemalteco conocía como sus ***Versos sencillos*** y que muchas páginas de sus ***Escenas Norteamericanas*** presagian la eclosión lingüística y temática que aguardaba a las letras latinoamericanas y europeas después de la segunda década del XX.

Esta mirada somera a la obra de ambos ha propiciado una relectura de sus páginas bajo una nueva luz, aquella que se centra en los orígenes del "etnos" latinoamericano, pero sin dar la espalda a lo que acontece en otras latitudes. Para decirlo con palabras del propio Martí, *"Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas."*[19]

NOTAS

1 Ángel Rama. ***Transculturación narrativa en América Latina***. Arca; Montevideo, 1989; p. 51

2 *Ibídem;* p. 52

3 Ver, por ejemplo, ***Glosas al pensamiento de Martí,*** de Julio Antonio Mella (1926), o ***Martí, el Apóstol,*** de Jorge Mañach (1933)

4 Miguel Ángel Asturias. " De conversación en París con Armando Godoy." En**:** ***París 1924-1933. Periodismo y creación literaria***. Colección Archivos, París, 1998; p.33. Subrayados nuestros.

5 *Ibidem*; p. 34. Subrayados nuestros.

6 "Hacia una patria mejor".En *Op. Cit.* P. 174

7 Ver: José Martí. " El *Popol Vuh* de los quichés. Páginas del libro de José Milla." En : OC; t. 7; 177- 180.

8 Miguel Ángel Asturias. "Solidaridad de la raza latina" En: Op. Cit. P. 243

9 *Ibídem*

10 *Ibídem*

11 José Martí. **Obras Completas**. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales. 1975, t. 7; p. 174.

12 OC, t. 7; p. 174-175.

13 Ver, por ejemplo, *Maluco,* de Napoleón Baccino Ponce de León, *Vigilia del Almirante,* de Augusto Roa Bastos, *El naranjo,* de Carlos Fuentes, entre otros textos de interés. En cuanto a los cultivadores del realismo maravilloso, la obra de autores como Carpentier y Asturias valida por sí sola esa afirmación.

14 OC t. 7; p. 175

15 OC, t 8; p. 337

16 Todos ellos aparecen en 1914, en el volumen trece de las Obras Completas que publica Gonzalo de Quesada.

17 Paul Valéry. Carta a Francis de Miomandre. En Miguel Ángel Asturias. ***Leyendas de Guatemala***. Alianza Editorial, 1987, p. 9

18 Ver: Mijaíl Bajtín. ***Estudios literarios y estéticos***. Arte y Literatura, La Habana, 1986; p. 367- 375

19 José Martí. **" Nuestra América."** OC; t. 6, p.18

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel. ***Leyendas de Guatemala***. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

—. *París 1924 – 1933. Periodismo y creación literaria.* Colección Archivos, París, 1998.

Aínsa, Fernando. ***Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa***. Gredos, Madrid, 1986.

Carpentier, Alejo. Entrevistas. Letras Cubanas, La Habana, 1985

Martí, José. ***Obras Completas***. Editorial de Ciencias Sociales, la Habana, 1975

Morales Benítez, Otto. "Asturias: escritor humano." En: ***Caminos del hombre en la literatura. Obras.*** Biblioteca Colombiana, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1998; p. 161- 174.

Rama, Angel. ***Transculturación narrativa en América Latina***. Arca, Montevideo, 1989.

Vázquez Pérez, Marlene. ***Martí y Carpentier***: *de la fábula a la historia.* (En proceso editorial)

—. ***Martí y los mitos americanos***. Ponencia presentada a la Conferencia Internacional ***" Martí y el equilibrio del mundo"***, La Habana, enero de 2003.

NOSOTROS LOS LECTORES, EL OTRO DE ASTURIAS

Manuel Antonio Velásquez y Alvarado
Universidad Rafael Landívar

"Los analistas a veces nos preguntamos quién habla, también se podría decir quién escribe"
Norma Ferrari

Me dispongo a realizar una asociación libre para lograr así varios acercamientos a la obra de Miguel Ángel Asturias. Desde ya pongo sobre la mesa que esta exposición plantea distintas y quizá nuevas formas de leer al maestro Asturias y, por lo mismo, dejará más preguntas que respuestas. Intentaré realizar tres acercamientos, que por tiempo y técnica quedarán inconclusos.

El discurso literario, al igual que el discurso del analizante, no se puede tomar a la ligera. Discurso que ante la escucha activa es más que simples sonidos emitidos por unas cuerdas bucales, más que un puñado de letras gramaticalmente ordenadas. Se trata de creaciones cuyo cuerpo son las palabras las que el autor utiliza y las trasciende, es decir, las lleva más allá de sí mismas. Finalmente, el manejo lúdico de las propias palabras deviene como objeto de la literatura. La narrativa del Premio Nobel de Literatura del maestro Miguel Ángel Asturias no se escapa a este decir, sabiendo que no podemos tirar al diván su producción nos aproximarnos a ella para leer entre líneas tratando de desentramar lo que nos dice. Se puede leer, un poema, una novela, una obra de arte en general, pero no al sujeto que la ha producido, por que solo en la lectura de lo acontecido dentro del dispositivo analítico se produce el sujeto del inconsciente.

Primer acercamiento: "Las pasiones imaginarias"

La producción creativa de Asturias – como la de todo creador – no puede estar desligada de su historia; Albizúrez nos dice *"...entre la vida del autor y su entorno existe una continua interacción directamente vinculada con el texto literario..."*.[1] Asturias en sus obras ***El señor Presidente*** pero sobre todo en ***Leyendas de Guatemala*** nos acerca al sujeto en la ciudad, los imaginarios sociales, las nuevas comunidades, las grafías usuales del duelo y las pasiones imaginarias de un pueblo guatemalteco marcado por una historia política y cultural muy singular. En ***Leyendas de Guatemala*** Asturias rescata, re-crea y conserva poéticamente, el pasado mítico de la cultura guatemalteca y parte de la tradición oral de su país; siendo ellas un reflejo de la forma de ser, pesar y vincularse del guatemalteco. ***El señor Presidente*** expone la degradación y pérdida de autenticidad de un pueblo que vivió una dictadura y con esto, desenmaraña cierta negación y el abatimiento de una época históricamente significativa para Guatemala. El autor nos enmarca así, en una posición humana en la que recae el aprovechamiento del otro como semejante y la prolongación de un lugar en la dialéctica de amo y esclavo. Atraviesa tan eficientemente y con convencimiento las circunstancias de la nación de aquella época. Lo que nos rebela llega a agitarnos y a enseñarnos desairadamente una falta como seres.

Estos dos ejemplos en la obra de Asturias ahondan en el testimonio y lo vuelven memorable, se trasforman en metáfora de un evento social perpetuándolo para bien, en el sentido que los ubica con su particularidad y consecuencias y los trae constantemente para dar fe de sí mismos. Detengamos aquí. Deseo resaltar lo siguiente y con esto hacer un corte en este primer acercamiento, que deja inconclusa la elaboración. Es innegable la relación del entorno, la historia y los traumas[2] de Asturias en su obra y cómo se produce creativamente en testimonio. A través de estos textos Asturias reconstruye la experiencia, propia y quizás la de un pueblo.

Segundo acercamiento: "la voz del otro"

La obra de Asturias es – en cierto sentido – Literatura testimonio. Sé que iniciar este segundo acercamiento con esta oración puede despertar algunas pasiones y cuestionamientos. Sin embargo, por el desarrollo y la vinculación que haré más adelante, puede decir que: la obra de Asturias es, en sentido metafórico, literatura testimonio. Tres de las características de la literatura testimonio son: primero que "habla por el subalterno", segundo: el "autor" es aquel que organiza el discurso del subalterno destinándolo a cumplir un objetivo definido, que quizás tenga sentido político o social; tercero que hace, como diría Kristeva al referirse a la experiencia literaria, una "llamada a la razón, a lo imaginario, al inconsciente del lector".[3] La literatura asturiana tiene estas características esenciales: es la voz de "otro" subalterno, está

organizada por su autor y de muchas formas "llama a la razón". Para este momento nos podemos preguntar ¿cuál es ese "otro" de la obra de Asturias.? Basados en que el contexto es importante en la obra – tal y como lo desarrollamos en la primera parte de este trabajo – y conociendo la historia de Guatemala y otros países, en los que se desarrollaron coyunturas políticas y sociales parecidas, ese "otro, subalterno" por el que habla el maestro Miguel Ángel es el pueblo guatemalteco, incluso el latinoamericano.

Casi para nadie en Guatemala o en la comunidad internacional le es ajeno el conflicto armando de 36 años. Durante estos años de guerra, la libertad de expresión se ve coartada, se prohibe la lectura, distribución y tenencia de libros con contenido social o filosófico; es prácticamente imposible hacer una crítica social a las formas de gobierno, políticas de estado o simplemente manifestar una ideología distinta a la impuesta sin correr el riesgo de ser reprimido. Es aquí donde la poesía, los cuentos y leyendas, las novelas de autores como Benedetti, Galeano y el mismo Asturias, adquieren en Latinoamérica una función de expresión, de manifestación social, en una voz para y del pueblo. Comprendemos, entonces, por qué, en cierto modo, la obra de Asturias, es testimonio.

Tercer acercamiento: "De la voz de otro subalterno al Gran Otro del Psicoanálisis"

Para este tercer y último acercamiento, abordaré también " una voz de Otro", diferente pero posiblemente análogo al otro subalterno de la literatura testimonio. Me refiero a un gran Otro desde el psicoanálisis. Lacan nos dice en su ***El Seminario 2*** "Si la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado, al otro con el que podemos hacer todo cuanto queremos, incluido pensar que es un objeto, es decir, que no sabe lo que dice. Cuando nos servimos del lenguaje, nuestra relación con el otro juega todo el tiempo en esa ambigüedad. Dicho en otros términos, el lenguaje sirve tanto para fundarnos en el Otro, como para impedirnos radicalmente comprenderlo. Y de esto se trata en la experiencia analítica. El sujeto no sabe lo que dice, y por las mejores razones, porque no sabe lo que es".[4]

No se trata de reducir, cómo se escribe esa relación, sino de que el sujeto la asuma en su lugar. El análisis consiste en hacerle tomar conciencia, no con el yo del analista, sino con todos esos Otros son sus verdaderos garantes, y que no ha reconocido. Es decir que el gran Otro designa la alteralidad radical, la otredad que trasciende, la otredad ilusoria de lo imaginario, porque no puede asimilarse mediante la identificación, de modo que el gran Otro está inscrito en el orden simbólico. Lacan coteja esta alteralidad radical con el lenguaje y la ley. Ese gran Otro es, pues, aquel al que se le demanda algo esperado una respuesta. Es decir, el artista, ante un *impasse* crea, pero esta creación,

ya cristalizada, se dirige a los lectores (como masa, como cultura, es decir, que la producción artística es la respuesta de ese Otro y ésta va dirigida a los otros que, de alguna manera, la internalizan, constituyéndose así en parte de los significantes culturales de la sociedad y separándose totalmente del sujeto que la creó.

Según Foucault, la escritura es aquel espacio donde todo autor desaparece, constantemente muestra su ausencia en su obra. Esta misma muerte, perpetuada letra tras letra es, a su vez, un intento desesperado del autor por mostrar algo de lo que de él se produce, que es escritura. Para el escritor, su creación, esa otra forma de nombrarse, separada de él, es su particular forma de mostrar ante el Otro, su lector –de los lectores como masa, como lo social– eso tan familiar que le angustia. Cada uno de los versos es, ordenados de una forma confortable y estética, marcas de su constitución como sujeto y, al mismo tiempo, un devenir de su deseo. Todo engendro poético, entonces, es un producto del sujeto, no así una narrativa vulgar reveladora de los nudos del inconsciente; con esto que aunque hay vestigios de lo social y colectivo –porque todo artista esta atravesado por la cultura– sólo hay verificación en el uno por uno. Lacan se refería como "patanería" a la posición de algunos psicólogos, que apelando a la simpleza, inculpan patologías a ciertos autores a partir de su producción.

A manera de conclusión: "Nosotros los lectores el Otro de Asturias"

La relación de la historia, el entorno y la vida misma del autor plasmadas en la obra; la función de voz de un otro, que es un pueblo sin voz por la represión social y, por qué no, esclavo de su misma cultura y, por último, la mirada del autor que nos ubica a los lectores como su punto de referencia, cierta ley que lo dicta. Nos dice que hoy, somos nosotros los lectores latinoamericanos y, sobretodo, los guatemaltecos ese otro subalterno; El maestro logra, con su obras, desentrañar nuestras historias y en un grito literario habla por nosotros. Pero también somos un gran Otro al que Asturias acude y apela, al que Asturias se muestra con sus angustias y su forma particular de significarlas. Acude a nosotros y nos pide dar fe. Fe de lo creativo de su arte y fe de esa voz que en el tiempo también ha sido nuestra propia voz.

Finalmente ¿por qué el Otro de Asturias?. Porque se constituye como otro desde la creación que traspasa los limites de su subjetividad y pasa a ser parte de los significantes culturales de la sociedad, que atraviesan la constitución subjetiva de los ciudadanos. Lo simbólico aquí tiene un papel preponderante. Como cultura, así es, y no sólo de lo creativo de su arte sino, también, de los entramados culturales de donde surgió; es decir, que al final todos somos responsables. Responsables de lo que de nosotros mismos, como latinoamericanos, como guatemaltecos, como lectores hay en la obra de Miguel Ángel Asturias. Porque al no parecernos ajena la obra nos implica, y somos sujetos de ella.

Borges en su libro ***El Aleph*** nos cuenta que cuando él escribía, imaginaba que alguien le estaba dictando. En realidad no podía dar cuenta del acto de escribir en sí mismo. Estas palabras podrían ser, digámoslo así, la síntesis de mi disertación ante ustedes.

BIBLIOGRAFÍA

Albizúrez, Francisco. "La niñez y la primera juventud de Asturias. Unas reflexiones sobre la relación entre obra, autor y contexto" en ***Cultura de Guatemala***, II, 9-17. (1998).

Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala.* **Buenos Aires: Biblioteca clásica y contemporánea, Losada. (2002).**

—.*El hombre que lo tenía todo, todo, todo* **. Guatemala : Piedra Santa .2002.**

—.*El Señor Presidente.* **San José : Editorial Universitaria Centroamericana, EDUCA. 1988**

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". En *Michel Foucault,* *Entre Filosofía y Literatura* [1999]. Obras Esenciales, Vol. I. Editorial Piados: Barcelona. 1969.

—. « **La Trasfábula** ». **En** *Michel Foucault, Entre Filosofía y Literatura* **[1999]. Obras Esenciales, Vol. I. Editorial Piados: Barcelona. 1969.**

Herreros, G y Hassan, S. ***Presentación de la Sección Psicoanálisis y Literatura***, revista en línea Acheronta . Consultado en Mayo 15, 2003 en http://www.acheronta.org/literatura12.htm#(2). (2003)

Kristeva, Julia. ***El porvenir de una revuelta***. Barcelona: Seix Barral. 2000

Lacan, J. ***El seminario***. Libro 2: ***El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica.*** Buenos Aires: Paidós. 2000.

Pichon-Rivière, E. *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social III.* **Buenos Aires : Ediciones Nueva Visión.1997.**

NOTAS

1 F. Albizúrez. p.9

2 Desde el psicoanálisis: acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones. Laplanche, J y Pontalis, JB (1982).

3 J. Kristeva p.

4 J. Lacan. ***Seminario 2.*** p. 376 y 370

TRANSGRESIÓN ERÓTICA Y RECODIFICACIÓN DE SÍMBOLOS EN *MULATA DE TAL*

Arturo Arias
Universidad Redlands

Mulata de tal es, sin lugar a dudas, una de las grandes novelas olvidadas de la historia. Escrita por Miguel Ángel Asturias, uno de los grandes escritores del siglo veinte, más que incomprendida, su novela fue deliberadamente silenciada por vicisitudes más vinculadas a la política latinoamericana de los años sesenta, y a una inclinación estética modernizante y eurocéntricamente cosmopolita por parte de los críticos dominantes de la época. Aunque Miguel Ángel Asturias es tan sólo uno de cinco latinoamericanos en obtener el premio Nobel de literatura, desde que ganó el mismo ha sido atacado, ninguneado, y acusado de no estar a la altura del mencionado premio, o bien de que éste fue "mal dado."

Reducido en buena parte de las Américas al triste rol de precursor de la moderna novelística latinoamericana – lo cual implicaba caducidad y falta de relevancia contemporánea – de Miguel Ángel Asturias se hablaba en los años setenta y ochenta tan sólo para referirse a la problemática étnica, o bien a la del "realismo mágico." Ambas, sin embargo, eran lecturas tradicionales, poco compatibles con las recientes transformaciones de la crítica cultural a partir de lo que en Estados Unidos se ha denominado "postestructuralismo."

Sin lugar a dudas, ***Mulata de tal*** se presta mucho más para ser leída, cuando no comprendida, según los cánones actuales. Sea desde una perspectiva "postcolonial" o bien por medio de los "estudios subalternos", sea empleando los conceptos de hibridización o heterogeneidad desarrollados por Néstor García Canclini y Antonio Cornejo Polar e, incluso, por lecturas derivadas de Michel Foucault que problematizan la abyección, el poder y la sexualidad, sea por medio de lecturas feministas que exploren la performatividad del género en su representatividad textual, así como por medio de los llamados "*queer*

studies" que explica el juego del deseo, y la posicionalidad conflictiva en torno a la sexualidad. Cuando releemos a Asturias bajo cualquiera de estos tamices, surge una lectura bastante diferente de las anteriores. En ella, vemos una combinación creativa y contradictoria de una serie de corolarios. A manera de ejemplo, la problemática étnica se mezcla con la sexual, o bien se da una carnavalización lingüística donde toda semantización posible queda estetizada en un espacio metaideológico que, sirviéndose de tropos mayas, disfraza la naturaleza ilusoria de la identidad en un bajtiniano juego de erotismo grotesco. Reubicando radicalmente la problemática centro/periferia, estas lecturas nos obligan a interrogarnos sobre los márgenes o límites de la globalización.

Dentro de ese marco génerico, me interesa, en este artículo, problematizar la nueva manera de recodificar símbolos étnicos. Como sucede con el autor erótico francés Georges Bataille, en este texto la transgresión, articulada lingüísticamente, se desliza de la experiencia a la representación, pero por razones enteramente diferentes. Asturias vive la invasión que sufre Guatemala en 1954 por parte de la CIA, y que derroca al gobierno democrático del presidente Jacobo Arbenz, como un trauma y una perversión. Es esto lo que lo lleva a reconceptualizar el trauma político como perversión *anti-natura* que transgrede los parámetros delineados por la misma modernidad, y dicha concepción se encuentra en la base de la escritura de ***Mulata de tal***.

En los últimos años, el fin de los procesos revolucionarios en la región centroamericana han generado profundas transformaciones que han obligado a repensar la naturaleza de los sujetos de la región. De allí que, a nivel crítico, sea necesario también establecer una ruptura cualitativa con los modelos de binarismos reduccionistas cuyo maniqueismo desarticula, una vez más, la identidad híbrida de las naciones centroamericanas.

El problema crítico del período anterior se localizó en buscar las señas de la identidad en acciones políticas precisas, o bien en la abstracción conceptual de las ciencias sociales, cuya pretendida neutralidad niega la posicionalidad de los sujetos. Lo que aún no se ha iniciado de manera práctica en la región, con contadas excepciones, es el rastreo de la identidad híbrida — con todas sus contradicciones — en la literatura. Es mi contención que las narrativas centroamericanas son espacios epistemológicos que al delinear las suturas entre la mímica de los modelos sociales europeos y las contradicciones que la especificidad étnica les genera, como he señalado en textos anteriores, ofrece nuevas maneras imaginativas de reconceptualizar el sujeto y sus mecanismos de gestión de poder. El problema está en que los escritores han hablado pero nadie los ha escuchado o bien intentado descrifar sus signos o replantearse el sentido de los silencios en sus márgenes.

La búsqueda del híbrido estado multicultural

Hombres de maíz (1949)[1] busca constituir una identidad cultural nacionalista consensual — rasgo eminente de la modernidad. Uno de sus objetivos es encontrar un espacio común para forjar esa unidad nacional. Para ello, la cultura literaria se convierte en instrumento que posibilita a la población ladina[2] reevaluar positivamente la cultura maya. Esto debería propiciar una más fácil inserción de ésta última en el seno de la comunidad nacional. En el conflicto existente en Guatemala entre el estado y la sociedad civil, el texto se convierte en un mecanismo para revalorar la autoridad política en un sentido gramsciano y para confrontar el estado autoritario. El espíritu de resistencia a éste último se transformó en un intento por forjar una cultura nacional popular que fuera empleada por el estado democrático ladino para su consolidación nacional. En este sentido, el texto se autoconcebía como un mecanismo simbólico para afianzar el poder político.

Inspirado por el gobierno democrático del presidente Juan José Arévalo (1945-50), Asturias intentó construir uno de los grandes actos simbólicos de asimilación de los sistemas de representación de su país. Trató de representar un mundo literario socialmente relevante, abierto a la cosmovisión maya tal y como él la imagina, a la expresión lingüística plurivocal y a la transposición simbólica de la cultura maya, con la idea de imaginar una nueva identidad nacional en el plano de lo simbólico. Su intención era fusionar ambas culturas. Su raza cósmica se crea por la vía de la escritura.

Asturias entiende la falta de unidad nacional en su país como una crisis étnica, un conflicto entre estado y sociedad civil, y una falta de sistemas de significación que articulen las partes contendientes. A su modo de ver, la literatura juega un papel central en la constitución de una cultura nacional porque homogeniza las diferencias, estetizándolas en un espacio simbólico metaideológico que crea símbolos nacionales para uso cotidiano y disfraza la naturaleza ilusoria de una nación carente de viabilidad económica.

Lo anterior ubica a ***Hombres de maíz*** claramente en el centro de la modernidad latinoamericana, aún cuando no aparezcan de manera redondeada rasgos de ésta tales como el sujeto o el estado, cosa por lo demás natural en la marginalidad centroamericana en la cual no surgieron estados populistas integradores como en México o en el cono sur. Esto nos permite entender el tránsito entre dicho texto y ***Mulata de tal*** (1963)[3]. No es sólo una diferencia de 15 años entre la publicación de ambos libros. Se trata de todo un cambio en la manera de comprender el mundo y los procesos escriturales.

El poder transgresivo de la mulata como caos fantasmático

Los elementos carnavalescos de ***Hombres de maíz*** reaparecen en ***Mulata de tal***. Sin embargo, hay una variante que cualitativamente

altera la naturaleza del texto: no aparecen elementos que constituyan una identidad cultural nacionalista consensual. El texto no busca espacios comunes para forjar una identidad nacional. Por el contrario, destruye la posibilidad de esa noción. No olvidemos que el relato concluye con un terremoto que lo borra todo del mapa:

> *"...Sábana volvió los ojos a las ruinas de lo que fue Tierrapaulita. «¿Usted no perdió nada?» le preguntó ella. «Poco...» «¡Ah, yo perdí mi magia...., mis poderes ocultos..., mi poder de encantamiento...» (329-330).*

Mulata de tal ya no cree en la posibilidad de un estado. Es la antítesis de ***Hombres de maíz***. Lo único que queda flotando en ella son los rasgos culturales operantes en ese ámbito geográfico que corresponde a Guatemala: rasgos mayas fusionados con rasgos ladinos dentro de una hibridez carente de lógica. ¿Por qué? Porque, como señaló René Prieto (166-7)[4], entre la escritura de ambos textos se fracturaron los ideales que regularon la constitución de un posible estado nacional con la invasión armada de 1954, dando al trasto con la modernización. Guatemala pasó de una fase de gobiernos democrático-populistas ladinos en 1944-54 a una fase desintegradora que conlleva el levantamiento armado como única solución para reconstituir el mítico estado nacional perdido con la caída del presidente Arbenz. Después de 1954 se abandona el optimismo. Impera la resignación y el horizonte fragmentado de un nuevo paisaje cultural dominado por la duda y la cólera irracional. Lo real-social se debilitó después de las expectativas generadas por la reforma agraria, convirtiéndose en un artificio lingüístico expresado por medio de imágenes cuya espacialidad y temporalidad pierden textura y densidad históricas. Esos son los rasgos de ***Mulata de tal***. En el paisaje desolado que quedó después de la batalla, se recogen heterogéneos signos y multiplicidad de voces que buscan sentido sin encontrarlo nunca. Esa es la odisea del personaje central Celestino Yumí y de su mujer, Catarina Zabala, pareja que representa la antítesis de Goyo Yic y María Tecún — héroe y heroína de ***Hombres de maíz***.

Es casi un cliché decir que el principio del texto es semejante a un "pacto faustiano," dado que Yumí "vende" a su mujer a Tazol a cambio de dinero. Sin embargo, este elemento anecdótico tan sólo cubre los primeros cuatro capítulos de treinta uno, y no más de la quinta parte del número total de páginas. Además, lo que no suele mencionar es que el mismo surge del hecho de que Celestino Yumí cree que su mujer le ha sido infiel con su compadre, Timoteo Teo Timoteo, y ese es el verdadero motivo de su venta. A cambio de las riquezas ofrecidas por Tazol, Celestino tiene que andar San Martín Chile Verde con la bragueta abierta, pues mientras Yumí expone su órgano sexual, más pecaminosas se vuelven las mujeres que lo miran.

En otra feria de Chile Verde, Celestino conoce a la mulata. *"Los ojos negrísimos de la fulana no lo dejaron seguir adelante"* (42). La mulata

tenía *"un cuerpo de potranca, que estaría en busca de dueño."* Sin embargo, esta mulata no es una sensual mulata carmenmirandesca del fetichizado tipo brasileño. Primero, insiste en que Celestino se case con ella antes de entregarse. Luego, *"el capricho de la mulata de recibirle de espaldas, le amargó"* (47). Descubrió que era erotizada, sí, pero sadeanamente, como vemos en el párrafo citado ya por Bellini:

> *"La mulata era terrible. A él, con ser él, cuando estaba de mal humor, se le tiraba a la cara a sacarle los ojos. Y de noche, tendida a su lado, lloraba y le mordía tan duro que no pocas veces su gran boca de fiera soberbia embadurnábase de sangre, sangre que paladeaba y se tragaba, mientras le arañaba, táctil, plural, con los ojosblancos, sin pupilas, los senos llorosos de sudor."* (49)

La mulata nunca tiene nombre. Se le asocia siempre a la luna, pero es una "mulata de tal." La expresión guatemalteca alude a "de tal por cual," es decir, una mujer "cualquiera," ordinaria, vulgar. Una mujer que se prostituye. Busca a los hombres para que le satisfagan su deseo carnal descomunal. Además, es una mulata hermafrodita:

"-No sé lo que es, pero no es hombre y tampoco es mujer. Para hombre le falta tantito tantote y para mujer le sobra tantote tantito. A que jamás la has visto por delante..." (60)

La mulata convierte a Catalina, enana, en su juguete, hasta aburrirse de ella. A través de engaños y de promesas de placeres insuperables Catalina la convence de ir a una cueva, en la cual la sumerge en un letargo producido por mariguana y el dolor de pinchaduras masoquistas. Permanece allí un tiempo indefinido, pero se escapa de la cueva un día y destruye todo el pueblo de Quiavicús. Celestino lo pierde todo, pero sobrevive. Entonces, luego de deshacer el hechizo que ha dejado enana a su mujer, se dirigen ambos a Tierrapaulita, para hacerse brujos. Luego de una serie de peripecias y alucinantes transformaciones, resulta que el sacristán de la iglesia del pueblo es nada menos que la mulata, transformada en el sacristán, Jerónimo de la Degollación. El sacristán le cuenta a Celestino sobre los excesos de la cortesía en tiempos de la colonia en la cual se daba que los nobles proveían a sus invitados, los bacinicarios, *"bajo cuyas amplias capas negras orinaban sin ruido damas de alcurnia y doncellas con sonoridad de mimbres, en lagos de cerveza"*(229). Estos llevaban consigo la misión de auxiliar a los invitados con sus necesidades fisiológicas, damas o caballeros cuya necesidad de orinar se resolvía en el instante, ya que lo hacían en la bacinica cubiertos por la capa que proveía el bacinicario. Sobre esto, Jill Robbins nos dice:

> *"The urine, like confession, contains secrets vital to other people's self-interests, and the Bacinicarios are always being tempted to spill them, but spilling one secret*

implies spilling the whole chamberpot, as the episode with the "Fiscal del Santo Oficio" illustrates.[5]

Repentinamente hay un duelo, batalla, encuentro entre Candanga y la araña ensotanada -el padre Chimalpín. La batalla culmina con la desmembración de todos los participantes y observadores, incluyendo a la mulata. Yumí termina paralítico y la mulata descuartizada o más bien reducida a la mitad de todos sus miembros y órganos sensorios: un brazo, una pierna, un ojo, etc. y sin sexo. La mulata intenta recuperar el resto de su cuerpo acudiendo al "brujo de magias," un ser que restituye y altera la naturaleza de las cosas. Al final, lograr volver a tomar forma humana integral, esta vez escondida en el cuerpo de otra mujer.

La mulata ingresa nuevamente en la historia, esta vez de barrendera en la casa de los Brujos. La ausencia del órgano vital que define su sexualidad la lleva a querer recuperarlo. No sin antes lanzar vituperios y maldiciones a Zabala, a quien atribuye su estado actual y quien, por lo mismo, goza de los placeres carnales a su antojo con su marido Celestino Yumi. A este último, paralítico, lo cura de noche para que así pueda satisfacer su furor sexual. La mulata, celosa de esa situación, se asocia con un sapo para recuperar su sexo, pero Catalina también pretende desaparecerlo por completo, tragándoselo, a pesar del peligro de volver a engendrar. El capítulo final destruye Tierrapaulita. "La luna está temblando" es alusión a que la hecatombe ha sido generada por la mulata/luna, quien deja todo sumergido en el caos.

Los plurales sentidos de la transgresión

Prieto indica que este texto es una *«fábula delirante que rompe con todas las definiciones canónicas de gusto, racionalidad y orden...»* (233). Enfatiza su naturaleza carnavalesca, una grotesca risa irracional que subraya la presencia de la muerte preñada, disfraces, festividades, bailes o celebraciones que parecerían un manual del concepto de carnavalización delineado por Bajtín.[6] Esto lo lleva a decir: *«I don't necessarily assume that Asturias was familiar with the work of Bakhtin, although this is by no means impossible»* (213).

Afirma igualmente que Asturias fue influenciado por Callois, Mauss y Bataille (172). Es creíble que haya estudiado a Callois o Mauss en los años veinte, pero dudoso que haya leído al Bataille erótico. La canonización de éste último fue posterior a su muerte en 1962, año en que concluía ***Mulata de tal***. Conocería su nombre por sus amigos surrealistas[7], y pudo tener familiaridad con la revista ***Critique***, pero es equívoco afirmar que Asturias — quien volvió a Guatemala a principios de los treinta — hubiera leído ***Historia del ojo*** publicada con seudónimo en 1928 en una colección prohibida de escasa circulación, tenido acceso a sus otras novelas eróticas publicadas con otros seudónimos e igualmente inaccesibles, o bien a su teorización sobre el erotismo de los años cincuenta. No parece, entonces, correcta la afirmación según la cual

Asturias se volteó hacia Callois, Mauss y Bataille para «theoretical guidance» (172). También es imposible que conociera la obra de Bajtín. Esta no circuló ni en la Unión Soviética hasta su reedición en 1963, y en Francia hasta fines de los sesenta.

Existen dos fallas de fondo en la brillante obra de Prieto. Por un lado, asumir que un escritor latinoamericano tiene que recorrer el camino previamente abierto por teóricos primermundistas. En segundo, asumir que un escritor necesita orientación teórica para generar un acto creativo.

No existe una progresión histórica en el campo de las ideas. Estas pueden ser redescubiertas, reconceptualizadas o reprocesadas por cualquiera. En el caso que nos preocupa, el erotismo grotesco de ***Mulata de tal*** es autóctono. Asturias no leyó a Bataille para luego remodelizarlo con personajes mayas. Para ambos el erotismo es transgresivo precisamente porque tienen la misma vertiente genealógica: el catolicismo negador de la carnalidad que visualiza toda sexualidad válida exclusivamente como la que conduce a la procreación. Se yuxtapone a esto el conflicto sicológico enfocado en el desenmascaramiento del poder del padre por un hijo traumado al confrontar a ese mismo padre otrora percibido como poderoso, y escenificar ese conflicto simbólicamente sobre el cuerpo de la madre.[8]

No olvidemos, al final de cuentas, que el fundador de esta tradición es Sade y no Bataille, con quien Asturias tuvo mayor familiaridad por medio de los surrealistas, aunque su obra tampoco fue de amplia circulación hasta los años sesenta. Lo que valoriza Sade, y que Asturias reconoce como propio, es la estética de la transgresión. Celestino Yumí, la figura central de ***Mulata de tal***, es un personaje sadeano en el sentido de ser un sujeto soberano que desafía una ley externa. A la vez, la transgresión también ocurre dentro del sujeto, de acuerdo con los preceptos católicos que informan a Bataille. Sin embargo, al seguir esta línea de pensamiento no debemos olvidar que los franceses no asocian la violación de tabúes sexuales con la violación de normas discursivas sino hasta mediados de los sesentas cuando Barthes, Kristeva, Sollers, Blanchot y Foucault por primera vez valorizan a Bataille, convirtiéndolo póstumamente en héroe cultural.[9] Asturias, sin embargo, se había anticipado a dicha noción desde sus ***Leyendas de Guatemala*** (1930), la reafirmó en ***Hombres de maíz*** (1949) y la llevó a su expresión más alta en ***Mulata de tal***, escrita en la segunda mitad de los cincuenta y publicada en 1963, al año de la muerte de Bataille. En este texto, entonces, Asturias es precursor y no seguidor de la moda erótico/transgresiva que se acentuará a partir de fines de los sesenta, así como es precursor de la literatura postmoderna que en Latinoamérica asociamos con la narrativa post-boom.[10] apunta hacia rasgos similares en el Chile de los ochenta.

A ***Mulata de tal*** podría aplicársele el argumento derrideano —que éste último publicó sobre Bataille en 1967— según el cual la transgresión de las reglas del discurso implica transgresión de la ley, pues el discurso

sólo existe sosteniendo la norma y el valor del sentido, y éste es el elemento fundante de la legalidad.[11] Efectivamente, para Asturias la legalidad fue transgredida por la invasión de 1954. La existencia de la nación, la existencia de la literatura que el autor mismo intentó constituir, quedó aniquilada, marcada por un tenebroso sentido de vivir en las fronteras de un presente innombrable que se asemeja a un infierno viviente. Las estrategias de representación que constituyeron ***Hombres de maíz*** quedaron desfasadas. Leyendo los nuevos signos del incierto desarraigo, Asturias intenta recoger metonímicamente en su discurso post-1954 la transgresión de la ley guatemalteca que fragmentó su mundo. Lo hace destruyendo el valor del sentido discursivo representado por la racionalidad modernizante que articuló la lógica del gobierno de Arbenz. Al país le hicieron «mal de ojo.» Convirtieron su sueño progresista en caótica pesadilla. Asturias lo captura a partir de la transgresión erótica:

> *Gentío, y entre el gentío este zutano con su desmán de bragueta que abriendito se le cerraba y cerrandito se le entreabría, como hecha con botones de hueso de muerto de risa...*
> *Las mujeres de edad, sin darle mayor importancia, lo tomaban por descuido o bolencia... algunas lo censuraban por abusivo, otras lo perdonaban por bobo... (5)*

Celestino Yumí se pasea así porque Tazol, el demonio de las hojas secas de maíz — del maíz generador de vida en el texto anterior, que ahora no es sino su endiablada sombra, hojas secas que se metamorfosean metafóricamente en demonio —, le ofreció todas las riquezas del mundo a cambio de incitar a las mujeres a pecar. Yumí, cegado de ambición, acepta ese pacto faustiano. Pero la aparente coherencia del inicio del texto pronto se desvanece. Tazol le exije a Yumí que le entregue a su mujer, y aquella es acarreada por un viento fuerte que la desaparece de la aldea. A partir de este momento, toda lógica queda borrada. El texto se compenetra dentro del caos.

Como en Bataille, la transgresión se desliza de la experiencia a la representación, pero por razones diferentes. Asturias vive la invasión de su país como una «perversión» que se opone al papel reproductivo de la sociedad guatemalteca. De allí que en ***Mulata de tal*** tome la perversión sexual como eje del texto, en oposición a la actividad sexual reproductiva.

El erotismo en ***Mulata de tal*** pareciera estar a nivel del significado. En realidad, ésta es sólo un telón de fondo para escenificar la transgresión lingüística de la escritura como práctica discursiva que excede los límites tradicionales del sentido, de la unidad textual y de la representación. La experiencia de la transgresión articulada por Asturias es inseparable de la conciencia de las fronteras que viola. El sentido que representaba la

tradición católica como emblema de ética, de moralidad y de principios comunitarios fue transgredida por el apoyo que prestó activa y agresivamente la jerarquía católica a la invasión del país y a la «deconstrucción» de su sistema político. La invasión destruyó toda posiblidad de afirmar un modelo de estado nacional híbrido que preservara el sentido de la comunidad mestiza rodeado de simbología maya. Paradójicamente, en nombre de la preservación de los valores «católicos» se busca volver al modelo del viejo estado oligárquico excluyente de toda posibilidad hibridizadora. De allí que el lenguaje asturiano exprese esa destrucción del sentido por medio de otra transgresión, esta vez lingüística, y por el exceso carnavalesco. El cuerpo de la nación fue desmembrado. En ***Mulata de tal*** los cuerpos de Celestino Yumí, Catarina Zabala, la mulata misma, de todos los personajes sin excepción, serán igualmente desmembrados. Apunta así en dirección de la fragmentación, la carencia de completidad y la ausencia de racionalidad lógica. El sentido de ***Mulata de tal*** reside, derrideanamente, en el comentario que hace la escritura sobre su ausencia de sentido. Es un texto que busca situar el racionalismo que justifica la invasión guatemalteca como el equivalente de la muerte. Para esto necesita ubicarse más allá de una facilista comprensión racional, en un espacio que contraponga el erotismo con la muerte. Su meta es romper los límites mismos de la conciencia. En este sentido, es un texto que escenifica una ausencia de pudor.

Lo que circula por el horizonte simbólico no son en realidad Celestino Yumí ni Catarina Zavala, perdidos náufragos en un paisaje de pesadilla. Son los diablos, Tazol y Cashtoc, diablos cristianos y mayas, quienes manejan a los personajes como titiriteros. La representación de los personajes de carne y hueso entra en crisis porque los diablos juegan el papel metonímico/metafórico de amos — fuentes de poder/conocimiento y únicos detentores de una visión panóptica sincrónica de su dominación — con los esclavos humanos que aspiran a lo mismo pero ignoran cómo obtenerlo. Los personajes humanos están «locos» en un sentido foucaultiano: son incapaces de comunicarse como seres racionales. Carecen de lenguaje común. No tienen sino diálogos fragmentados denotando una ausencia de sentido que apunta hacia la destrucción final del terremoto. Abren así un nuevo espacio fantasmático entre la realidad y la fantasía, entre la camuflada representación cultural maya y ladina donde toma lugar metonímicamente el inconsciente político de las consecuencias de la invasión y la derrota del proyecto nacionalista. La identidad de los sujetos se disuelve, más allá de su especificidad étnica, porque la perspectiva de su horizonte simbólico fue negada. Quedan sólo los trazos de los diablos, camuflados en las acciones de sus títeres humanos, invisibles a la comunidad, pero verdaderos actores del movimiento hacia esa perversa destrucción final donde el sinecdótico texto finalmente confronta sus propios miedos. De los seres humanos nos queda tan sólo un eco simbólico:

> *Amanecía en el cerro de los jabalíes. Sol empapado en añil, tierra empapada en azul. Peñascales recubiertos de líquenes azulverdosos, en los que los colmillazos de los Salvajos dibujaban signos caprichosos. ¿Sería su forma de escribir? ¿Guardarían en aquellos trazos hechos a punta de colmillo, su historia? (83).*

En este fragmento tenemos el contraste entre la exquisitez de las frases, destruida por la aparente simplicidad infantil los «salvajos» como personas buenas convertidas en jabalíes por negarse a su deshumanización ética-moral. Son equivocadamente, desde el punto de vista de la significación, denominados «salvajos» cuando en realidad son los únicos seres civilizados en todo el texto. Su descripción es acompañada de una meditación sobre la naturaleza de la escritura como jeroglífico repositorio de la memoria colectiva, evocando los monolitos mayas, a su vez indicadores de una «civilización perdida,» de una historia que ya concluyó, dejando apenas las cenizas de un mundo endiabladamente «perverso» y sexualmente transgresivo:

> *"Jerónimo de la Degollación de los Santos Inocentes por Herodes Antipas... rostro de máscara agujereada por las viruelas, se sentía cada vez más feminoide, más sodomita, la Mulata de tal alumbraba ya todas sus partes, y mientras en lugar de sangre le circulaba por las venas venenoso pelo de mujer, le preguntó con la lengua esponjada de gozo, si de chico no había pecado contra natura, tratando de perderlo por el camino de los engendros monstruosos.*
> *-Yo sí... confesó Jerónimo... según mi horóscopo, nací bajo el signo medioeval de esos vomitadores de cielo negrísimo que coronan las catedrales góticas, que no son machos ni hembras, ni animales ni hombres, ni ángeles ni diablos, con sus varonías sin contenido, bolsones gárgolos... "(221)*

Para armar cretivamente esta visión apocalípica Asturias no necesitaba orientación teórica de Mauss o de Callois. Le basta inventar con pocos elementos. Recicla, quizá, ideas de libros medianamente recordados, o le presta rasgos a Vasconcelos[12]. Pero no de manera mecánica. Con abundancia de picardía, acompañada de una fuerza creadora vital como única ancla de su vida, excava su inconsciente —tanto personal como social— para reimaginar una manera de ubicarse en el mundo. Reinventa a Mauss, quizás. Pero no se apoya en él teóricamente. Tiene una relación promiscua con textos apenas recordados o quizás soñados que le sirven de punto de partida para luchar creadoramente con sus fantasmas y reconstituirlos en un texto que se ordena arbitrariamente en función de elementos discursivos y no temáticos. El texto no busca legitimarse dentro de un orden racional

que reconocería conscientemente su intertextualidad con Mauss o Callois. Por el contrario, es un texto decentrado en cuya pluralidad de voces y ritmos, rasgos identitarios mayas y ladinos surgen inmersos en enunciaciones que corresponden a diferentes formas de conocimiento, a un asomo de *bricolage* postmoderno. Con un poquitito de elementos se reinventa todo un mundo.

Conclusiones: ¿Hacia un nuevo canon, o bien abolición del canon?

Nuestra lectura reafirma la necesidad de buscar los intersticios en los cuales las experiencias intersubjetivas acerca de intereses comunitarios, valores culturales o bien de subjetividades heterogéneas, son negociados. Para esto tenemos que partir del reconocimiento de que el discurso latinoamericano proyecta la relación dialógica entre el elemento occidental y el popular de raíces indígenas o africanas. Este sujeto no afirma la occidentalidad pero tampoco percibe las culturas colonizadas — que son las suyas — como despojos o ruinas premodernas.

Se trata de imaginar un espacio que incluya los mecanismos discursivos por medio de los cuales dichas fuerzas no sólo conceptualizan su propia subjetividad, sino la representan, negocian y dinamizan al interior del vasto espacio de lo que denominamos nación — entendida ésta siempre como un proyecto por constituirse, revisarse o reconstruirse. Se convierte así el horizonte simbólico de esta última en un espacio culturalmente híbrido que emerge de manera contradictoria pero ejerce autoridad en momentos de contingentes transformaciones históricas. Para ello, tenemos que reconocer que las tradiciones — tanto europeas como indígenas o africanas — apenas si representan una forma muy parcial de identidad. Su continuo proceso de dialogización e hibridización genera nuevos discursos. Estos reinventan tradiciones, recomponen la historia o la tradición recibida. De paso, realinean nuestro sentido de la textualidad. Hay que permanecer abierto a la expresión plurivocal y a la transposición simbólica de la cultura popular que dialogiza en las intersecciones de los diferentes grupos en pugna, explorando diferentes interacciones y conecciones entre niveles, géneros y formas de sensibilidad colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel. ***Hombres de maíz.*** Edición crítica. Gerald Martin (coord.). Madrid: Colección Archivos, 1992.

Asturias, Miguel Ángel. ***Mulata de tal***. Madrid: Aguilar, 1967.

Bataille, Georges. ***Oeuvres Complètes***, vol. 1. Paris, Editions Gallimard, 1970.

Derrida, Jacques. "De l'économie restreinte à l'économie générale." ***in L 'écriture et la différence***. Paris: Seuil, 1967

Prieto, René. ***Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return***. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Suleiman, Susan Rubin.»Transgression and the Avant-Garde: Bataille's ***Histoire de l'oeil***» en Leslie Anne Boldt-Irons (ed.), ***On Bataille: Critical Essays.*** Albany: State University Press, 1995

NOTAS

1. Miguel Ángel Asturias, ***Hombres de maíz***. Edición crítica. Gerald Martin (coord.). Madrid: Colección Archivos, 1992. Todas las citas indicadas corresponden a esta edición.
2. «Ladino» es el término empleado para definir en Guatemala a una persona étnicamente mestiza renuente a reconocer su componente maya e inclinado a autodefinirse como sujeto occidental de rasgos eminentemente modernos.
3. Miguel Ángel Asturias, ***Mulata de tal***. Madrid: Aguilar, 1967. Todas las citas indicadas corresponden a esta edición.
4. René Prieto, ***Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return***. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Todas las citas indicadas corresponden a esta edición.
5. Jill Robbins, "The Abject Poetics of Asturias and Buñuel: *Mulata de tal* and *L'Age d'or*" en Miguel Ángel Asturias, ***Mulata de tal***: edición crítica (Arturo Arias, editor), Madrid: Archivos, 2000.
6. Ver la sección «The World Upside Down», p. 213, en el libro de Prieto.
7. De ser así, sería para criticarlo o disminuirlo, dada la polémica entre Bataille y los surrealistas.
8. En esencia, esta es la trama de ***Historia del ojo*** de Bataille. También lo es de ***Hombres de maíz***, y ya Gerald Martin señaló en la edición crítica de éste último el conflicto vivido por el autor en torno a la pérdida de la madre y de su primera mujer simultáneamente.
9. Ver a este respecto Susan Rubin Suleiman, «Transgression and the Avant-Garde: Bataille's ***Histoire de l'oeil***» en Leslie Anne Boldt-Irons (ed.), On Bataille: Critical Essays. Albany: State University Press, 1995, p. 314. De su artículo prestamos mcuhas de las ideas presentes en este ensayo.
10. Esto se debe al contexto particular de la caída del proyecto modernista-progresista representado por los gobiernos de Arévalo y Arbenz, de la misma manera que la caída de Allende
11. Jacques Derrida, «De l'économie restreinte à l'économie générale.» in ***L 'écriture et la différence.*** Paris: Seuil, 1967, p. 404.
12. Prieto afirma: «As was typical of Asturias, the blueprint for ***Mulata*** was not without precedent. In this instance, he turns for inspiration to a curious philosophical and metaphysical tratise in the guise of a play: Jose Vasconcelos's little known and today seldom read Prometeo vencedor (1920) (166-67).

EL HOMBRE QUE LO DIBUJABA TODO TODO TODO. EL TEATRO GRÁFICO DE ASTURIAS, ILUSTRADOR E ILUSTRADO

Marco Cipolloni
Universitá Degli Studi di Genova

De las muchas facetas que perfilan delante del lector la silueta de Asturias -como hombre de pluma- una de las menos conocidas y reconocidas es, sin duda, la del Asturias que con la pluma, además de escribir, dibuja. La gran mayoría de sus lectores y muchos de los intérpretes profesionales de su obra, al considerar la imagen de Asturias como "hombre de pluma", lo hacen en efecto casi exclusivamente a través de las palabras. Hombre de pluma, significa, de hecho, hombre de palabra. El hecho de que su pluma haya podido esbozar imágenes y dibujos carece de consideración y, por lo tanto, resulta mucho menos conocido y bastante subestimado por parte de los pocos que sí estamos al tanto de sus talentos gráficos. Tal aspecto de su "escritura", a pesar de ser tan material y materialmente documentado y documentable que otros y de resultar muy profundamente ligado a los mecanismos de la vanguardia y de la arqueología (que, juntándose, "dibujan" el telón de fondo del punto de arranque de la fortuna literaria de Asturias en el ambiente parisino de los años veinte), no se ha valorado suficientemente, puesto que las pocas veces que se le ha enfocado, siempre ha sido casi entre líneas y desde el ángulo visual de la curiosidad.

El esmero y el brillo lingüístico de la escritura asturiana resultan, en efecto, abrumadores y arrolladores. Tejidos en la red de palabras que los conforma, casi todos los textos de Asturias cuentan y cantan. Transforman lo que cuentan en letanía, hechizo y embrujo verbal. "Dibujan" su propia realidad, pero lo hacen con más evidencia en el sentido metafórico, que en el sentido estricto de la palabra. Y, sin embargo, por detrás y por debajo de tanto y tan fascinante entramado hablador, está, en muchísimos casos, un grafismo y una actitud dibujante considerablemente fuertes. En su fondo (y tal vez en su trasfondo) muchos

textos asturianos ahondan las raíces de su patente verbalismo en una imagen no verbal, en un núcleo icónico que, de no encontrarse sacrificado, silenciado, tapado y no fácilmente accesible a la conciencia lectora, hasta resultaría relativamente fácil de desglosar, percibir, valorar e interpretar.

Las razones del sacrificio de los iconos son varias y bastante casuales. No dependen de conspiraciones iconoclastas, sino de una mezcla muy razonable y hasta bien intencionada de circunstancias, entre las cuales juegan un papel nada desdeñable los criterios de economía editorial de Casa Losada y la costumbre, algo fetichista, de doña Blanca, que solía recortar (con tijeras) los dibujitos y garabatos con que su marido solía contrapuntar los márgenes de sus manuscritos, para matizar su propio verbalismo y dejando abundantes constancias de la dialéctica que su escritura entretenía con sus "visiones".

El resultado más evidente de las aludidas circunstancias y razones es que los dibujos del propio Asturias, caracterizados en su gran mayoría por una notable economía de rasgos y por la costumbre de perfilar figuras sin apartar (o casi) la pluma de la hoja, rara vez han podido llegar a ser objeto de la mirada del lector común y del especialista, convirtiéndose en privilegio de la familia antes (Miguel Ángel Asturias Amado, hijo menor del escritor, guarda un álbum muy bello con los dibujos de todos los personajes de ***Soluna***, que su padre le hizo en los años de su niñez) y en casi un imposible para los genetistas después.

En cambio, lo que sí los lectores han podido en ocasiones ver y apreciar es el reflejo editorial de todo esto. La colaboración, casi siempre original y valiosa, que artistas y profesionales del dibujo prestaron a la maquetación y edición de varias obras de Asturias es, en este sentido, la otra cara del grafismo y el iconismo asturianos, una cara documentada de forma algo intermitente, pero con síntomas inequívocos de fidelidad, desde las portadas y láminas de las primeras ediciones de la década del veinte, en donde elementos de vanguardia se mezclan con la recuperación de motivos supuestamente indígenas, hasta trabajos mucho más recientes como las ilustraciones de ***El hombre que lo tenía todo todo todo***, realizadas por Jacqueline Duhême, con un estilo que mezcla, muy felizmente para mi gusto, estrategias ilustradoras propias del libro infantil con un legado artístico importante, en el cual son fáciles de reconocer las marcas de Miró (en cuyo taller Duhême se ha formado) y de Chagall.

Al margen de la trayectoria que se acaba de resumir y que se concreta en versiones intersemióticas por fragmentos, es decir en y con la práctica de traducir partes de varios textos en imágenes que las representen e interpreten, cabe señalar, desde Toño Salazar en adelante, la existencia de otra veta importante, de la cual procede, casi a modo de galería, una iconografía dibujada que retrata al propio Asturias, casi siempre privilegiando su perfil, con fin de subrayar los rasgos más 'indígenas' de su cara (nariz aguileña, pómulos altos, mirada impasible, pelo lacio, etc...). Tal tradición, retomada a partir del Nobel por la prensa periódica y por muchas revistas y muchos suplementos culturales (entre tantos, a

manera de botón de muestra, puedo señalar uno, muy bonito, de "Excelsior"), integra y al mismo tiempo hace constar una auténtica serie de retratos dibujados de este perfil "indígena" e "indigenado" de la cara de Asturias (reflejo y espejo bastante fiel de una de las líneas indudablemente más fuertes de su fortuna en todo el mundo, resumida, consagrada y amplificada por el Nobel).

La citada Jacqueline Duhême, en las primeras páginas de su lectura por imágenes de ***El hombre que lo tenía todo todo todo***, rinde homenaje a tal canon y lo resume, muy bien y con toques muy oportunos y finos de cariño y de ironía. Antes de autorretratarse a sí misma como "amiga e ilustradora de Miguel Angel Asturias", retrata al "autor amigo" de pie, con la cara muy "indigenada" (y, por lo tanto, muy de perfil), con las insignias del "Prix Nobel" bien visibles, con una copia de "Mr. le Président" en la mano derecha y con una vara en la izquierda.

No es fácil decir qué influencia haya podido tener tal iconografía secundaria en la fortuna y en el proceso de autoconciencia artística y creadora de Asturias (es decir, en la evolución de su imagen de sí mismo como escritor y hombre público), pero me parece incuestionable que este aspecto se encuentra, por lo general, escasamente valorado y bastante subestimado y, por lo tanto, creo que no se le ha puesto, adecuadamente, de relieve hasta la fecha. Quizás resulte algo exagerado calificar de posible *framework* de investigación el conjunto de las correspondencias y desfases entre: 1) los dibujos hechos por Asturias al margen de sus manuscritos; 2) las ilustraciones ajenas de obras suyas impresas y 3) los dibujos que a lo largo de su vida le han retratado; sin embargo, estos elementos conforman indudablemente un pequeño *corpus*, de cuyo análisis nace una serie de estímulos que me parece sugerente y novedosa a la hora de reflexionar no tanto sobre la relación entre la imagen del escritor y la de su obra, sino sobre la relación que dichas imágenes, idealtípicas en sentido weberiano y quizás idealtópicas (si se me permite el juego de palabras), guardan con las múltiples imágenes históricas que las concretan e ilustran. Quizás la palabra que mejor encubre/descubre el mecanismo de dicha relación sea "tapa". En las tapas suelen aparecer imágenes. Pero las tapas "tapan" y las imágenes que aparecen en ellas también lo hacen, es decir, puede que a su pesar, pero sin falta, las imágenes de tapa y contratapa en muchos casos funcionan como palimpsestos: vehiculando una evidencia velada, disimulada y tal vez fingida, no cabe duda de que nos transmiten y tramitan datos, pero muy pocas veces permiten que tales datos se nos den de regalo, con total y simple transparencia.

Por ambigua y polifacética, la relación de Asturias y de cada una de sus obras con las imágenes de las tapas y láminas que, dependiendo de las ocasiones editoriales, ilustran uno y otras se parece bastante, al fin y al cabo, a la que en ***El hombre que lo tenía todo todo todo*** une y separa a la vez el mundo de la realidad soñadora y el mundo soñado.

Dicho texto, elaborado con posterioridad al Nobel, tiene lazos bastante explícitos con el mundo simbólico del teatro de Asturias, sector de su producción de la cual he tenido ocasión de ocuparme con detenimiento en años recientes. Ahora bien, los manuscritos y hasta los dactilografiados del teatro asturiano, desde muy temprano (la portada dibujada de ***El loco de la aurora*** es de finales de la década del diez) tienen, entre otras características, la de incluir un número relativamente alto de excursiones icónicas. Tanto acotando, como prefigurando momentos de la representación, aunque más para soportar su propio proceso creador (que con fin de sentar bases en beneficio del trabajo de escenógrafos futuros y eventuales), es un hecho que en sus manuscritos teatrales Asturias dibuja bastante y que, en comparación con otros apartados de su obra, lo hace (especialmente en el caso de las "portadas") con un nivel de intención algo más explícito y concienzudo.

Un análisis comparativo de tales dibujos con los realizados por Duhême para ilustrar ***El hombre que lo tenía todo todo todo***, subrayando las correspondencias simbólicas entre dicho texto y algunos de los teatrales, pone de relieve la categoría de veras hermenéutica que las ilustraciones tienen, a lo menos en este caso.

Retratando a Asturias tal y como le retrata, Jacqueline Duhême tiene tanta razón que dicho retrato (al que ya hemos aludido) rebasa con mucho la dimensión ilustradora y nos sugiere una posible interpretación crítica del texto: ***El hombre que lo tenía todo todo todo*** (aunque desarrollando elementos que ya aparecían en ***Mulata de tal***) es, de veras, un posible diario del Asturias-icono retratado por Duhême, el diario de un "Prix Nobel" que nos cuenta, a modo de apólogo fabuloso, su experiencia como hombre de éxito, contada desde el punto de vista del subyacente hombre de carne y hueso, pobre vajilla de barro, corruptible y frágil, aplastada por la convergencia metálica (dorada y plateada) de su imagen y de su imaginación.

Entre las muchas láminas dibujadas por Duhême hay una, elaborada para ilustrar uno de los pasajes que preparan el desenlace del texto. En tal pasaje Lucernino, fantasma del idioma fosforescente, se aparece en sueño al hombre que lo tenía todo todo todo, que se encuentra dormido bajo un árbol de aguacate (y que, dicho sea de paso, no cuenta en las ilustraciones de esta serie con una cara verdaderamente individual), y le recomienda: "No pierdas la cabeza". Más adelante se lo repite, poco antes de que el hombre pierda su cabeza y con su locura leñadora firme su condena, formalizada por uno de los muchos tribunales asturianos (las correspondencias de la escena final con unos cuadros de la pieza ***Memorial para una misa de réquiem*** son muy fuertes) y traducida al acto con una metamorfosis (aquí el cuadro teatral con que más directa y concretamente hay analogía es el final de ***Gorigori***). Pero hay más. La frase, "No pierdas la cabeza", más allá de su sentido estricto, alude a un tema que le gustaba mucho a Asturias y cuyo núcleo consistía en tomar al pie de la letra (es decir, en no interpretar) dicha metáfora.

Todo se remonta, como casi siempre en Asturias, a los años veinte, y concretamente a ***Muñecos,*** una pieza tan pequeña que casi contada y reducida a "leyenda" de sí misma. La historia de las cabezas perdidas asturianas sigue a lo largo de toda la trayectoria creadora del escritor y acaba de completar su itinerario a comienzos de la década del setenta con ***Amores sin cabeza***, juego de letanías entre una pareja de maniquís, Fanto(che) y Fanta(sía), con trasfondo de amantes no simplemente degollados, sino literalmente descabezados por un marido aparentemente inofensivo pero peligrosamente celoso.

Aquí de veras el camino del Asturias ilustrador y el del Asturias ilustrado se cruzan: Duhême dibuja el "No pierdas la cabeza" con que, desdoblándose, el Asturias escritor y conformador de lenguaje (el fantasma del idioma fosforecente) ofrece su consejo al Asturias Prix Nobel (el hombre-icono que lo tenía todo todo todo); poco antes, el Asturias no desdoblado, escritor y Prix Nobel a la vez, había redactado la versión definitiva de ***Amores sin cabeza,*** pieza inspirada en varias fuentes, pero principalmente (según nos dice el autor en su correspondencia con Gonzalo Losada) en unos dibujos de maniquís de la pintora Margot Portela. El itinerario que va de la imagen a la imagen, no va en este caso de una imagen a otra, sino que, al igual que Alicia, cruza el espejo para ir de una imagen a su imagen, de una imagen a la misma imagen.

En ambos casos, la cabeza perdida (la locura, el loco amor y los celos en la pieza y la 'ybris' del hombre que lo tenía todo todo todo en el cuento) produce cabezas cortadas (el delito en contra de los amantes en la pieza, la tala de los árboles en el cuento). Al final de la pieza, el hecho de que las cabezas cortadas de los amantes se caigan de los respectivos sombreros, cuidadosamente colocados en una capotera, lo revela todo, con un toque digno de una película de terror, auque cabe decir que en el cine de esos años la imagen de las cabezas cortadas no era privativa del género, puesto que se encuentra muy explícitamente evocada, presentada y representada en el trabajo de directores como Pontecorvo (***Queimada***), Peckinpah (***Voglio la testa di García***), Gutiérrez Alea (***La última cena***) y sobre todo Glauber Rocha (***Cabeças cortadas***). En las ilustraciones de Duhême el nexo entre cabeza perdida (locura) y cabeza cortada (violencia, delito) es algo menos sangriento y directo, pero igual de explícito. Las ilustraciones siguientes nos presentan la escena en que el hombre que lo tenía todo todo todo habla con el aguacate y en dicha ilustración el aguacate, además de tener voz, como en el texto, tiene ojos, cosa bastante común y corriente en las ilustraciones de libros infantiles con bosques animados. Ejemplos recientes de tal estrategia nos vienen tanto de la película de *computer graphic:* ***El bosque animado***, tirada de la novela homónima del escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez, como de la superproducción hollywoodiense de la segunda entrega de ***El señor de los anillos***, en donde los efectos especiales hacen que los árboles que atacan y destruyen las torres de la maldad tengan ojos y boca. Lo importante para nosotros es que,

apoyándose en dicho tópico infantil de los árboles con ojos, Duhême nos sugiere que los árboles son como la cara de unos seres, cuyo cuerpo se encontraría enterrado. Las hojas son, por lo tanto, su pelo y la parte en donde las raíces se entroncan viene a ser como el cuello. Esto transforma el dibujo siguiente, en que el hombre que lo tenía todo todo todo corta el árbol, en una evidente decapitación (la parte de árbol que se cae tiene ojos llenos de espanto y de resignación). El texto no dice explícitamente tal cosa, ni sugiere tal imagen. En ocasiones, hasta habla de las ramas como brazos, acudiendo a otra y distinta estrategia de animación del bosque, en donde la parte visible del árbol se identifica más como cuerpo, que como cabeza. Tal metáfora, que coincide con el uso anatómico de la palabra tronco, domina en todos los casos en que los árboles se mueven y andan utilizando sus raíces a modo de piernas (los árboles que se mueven para vengase del delirio todopoderoso de los hombres, tanto en la citada secuencia de ***El señor de los anillos*** como en ***Torotumbo***, tienen como modelo evidente la manera en que en el ***Macbeth*** de Shakespeare llegan a compaginarse la caída del tirano y la profecía que la hacía al parecer imposible.

Aquí la estrategia es otra. La condena del hombre que lo tenía todo todo todo se da en forma de juzgado, con los árboles-jueces que no andan y que, firmes como la justicia pretende ser, ponen cara, es decir oponen su cara (y por lo tanto sus cabezas) al *habeas corpus* del reo, que es el único que aparece en el juicio con su cuerpo a la vista. Esta lámina, aunque muy coherente con los supuestos iconográficos que se acaban de reseñar, no la dibuja Duhême, sino el propio Asturias, en la portada que prepara para el dactilografiado de la pieza ***Maquillaje para una misa de réquiem***. En el dibujo de Asturias aparece una escena de juicio que ilustra una de las dos líneas paralelas de acción que tiene la pieza (el título alude a la otra). En el dibujo aparecen el reo, con todo su cuerpo, un volcán que funciona como mesa del tribunal, y los cuatro jueces de la Audiencia, de los cuales sólo se ven las cabezas, con el birrete que los identifica como magistrados.

Este ejemplo no pretende ser mucho más que un simple botón de muestra, pero con sus ecos en el entramado del *corpus* teatral, nos permite apreciar el alcance crítico que podría tener una reflexión más sistemática sobre el papel desarrollado por las facetas, no siempre complementarias, del grafismo, del iconismo y de las ilustraciones de la escritura asturiana.

Si desde un punto de vista genético el tema ahonda sus raíces en la relación entre imagen y texto, documentada por los manuscritos y carnés que vertebran e integran el taller del escritor, desde un punto de vista biográfico la cuestión parece mezclarse con la historia de las relaciones que, a lo largo de toda su vida, editorial y personal, el propio Asturias entretuvo siempre con pintores, músicos, faranduleros y demás artistas. Las ediciones de vanguardia de los años veinte y treinta en las cuales aparecen dibujos (que no siempre son ilustraciones en el sentido estricto de la palabra) forman parte de un diálogo creador y de un intercambio de estímulos en el cual no siempre resulta fácil discriminar con claridad

meridiana quién aporta qué y quién es deudor de quién. Por razones económicas e ideológicas los dibujos y los demás efectos gráficos se reducen en paralelo con la postura vanguardista, desapareciendo tanto de las reimpresiones de las obras juveniles de Asturias (pienso por ejemplo en la edición Pleamar de ***Leyendas de Guatemala*** y en la recopilación de versos de ***Sien de alondra***, que incluye la reimpresión sin dibujos de las más antiguas fantomimas) como de mucha parte de sus grandes novelas. No es una opción directa, sino un reflejo propio del mercado de la novela, puesto que la decisión de ilustrar o no ilustrar y hasta la de ilustrar más o ilustrar menos nunca se toma en abstracto y depende muchísimo de categorías del sistema literario (como el género y el subgénero) y del sistema editorial (como la capa de publico a que se supone que el texto esté destinado). Hago ejemplos a fin de que mejor se entienda a qué concretamente me refiero: el verso tolera más ilustraciones que la prosa, el cuento más que el ensayo y la novela, la literatura infantil y la biográfica más que la de adultos y de ficción, la de vanguardia (por más que pueda parecer pedagógicamente injustificable y contradictorio) más que la de masa. A todo esto habría que añadir la cultura y las costumbres de cada mercado editorial (las editoriales pequeñas y de arte y artesanía suelen ilustrar más que las casas grandes e industriales, Francia ilustra más que España y México más que Argentina). De todo esto vienen consecuencias: al orientarse Asturias hacia la prosa y la novela, al pensar preferentemente en un público adulto y consumidor de ficciones, al optar didácticamente por un circuito menos elitario y vanguardista y al dejar las pequenãs editoriales de Francia para trabajar desde Argentina y con Losada se entiende muy bien como, sin cambiar mucho su actitud personal hacia el grafismo, la imagen de su obra pueda pasar a ser en la década del cuarenta y del cincuenta la imagen de una obra sin imágenes o con muy pocas imágenes. En los últimos quince años de su vida, tanto su trayectoria de artista como el reconocimiento internacional obtenido por sus novelas le dieron evidentemente nuevos estímulos icónicos y, sobre todo, un poder de contratación mucho mayor. Gracias a la nueva situación, Asturias volvió a ser más libre, tanto en la determinación de dejar salir a flote sus talentos gráficos como en las opciones genéricas (en estos años volvió a recuperar, experimentar y mezclar géneros y lenguajes, tanto ya conocidos en sus años de juventud como totalmente nuevos). Además, tuvo ocasiones y propuestas muy concretas de trabajar, a veces hasta por encargo, en el marco de proyectos que suponían cierto nivel de iconismo (es, por ejemplo, el caso de un guión para cine sobre Benito Juárez, pensado para su traducción en imágenes y después publicado con ocasión de un centenario y, por lo tanto, en una edición profusamente ilustrada; otro ejemplo es, sin duda, el proyecto de ***Clarivigilia primaveral***, en donde la recuperación del verso, la intención de ensayo y la estrategia de la colección en que el texto iba a publicarse conllevaban desde el comienzo y de manera evidente, la idea de poder contar con un aparato gráfico

bastante lujoso). A lo largo de toda esta etapa, de la cual el Nobel y su secuela de homenajes no son sino una etapa, la prosa asturiana describe muchas veces con detenimiento la producción de iconos, mezclando elementos de magia, engaño, hechichería, disfraz, religión y arte (la estatua del Maladrón es sin duda el mejor ejemplo, pero muchos otros, grandes y pequeños, pueden encontrarse en ***Week-End en Guatemala***, en ***Mulata de tal,*** en la pieza teatral inconclusa ***El caballo del trueno***, etc.).

También en los manuscritos los elementos gráficos e icónicos vuelven a pesar más, bien como estímulos, bien como momentos casi lúdicos del sufrido proceso de elaboración de los textos. Varían los colores de la tinta. Se hacen más frecuentes los dibujos. Empieza, sobre todo con ***El árbol de la Cruz*** y ***El hombre que lo tenía todo todo todo***, una línea de dramatismo cromático que desemboca en una forma casi metafórica de dibujar el cuerpo, la vejez y la enfermedad, con un estilo que, en ocasiones, se parece en algo al del diario de Frida Kahlo. Es decir, que si la obra se vuelve autobiográfica, la escritura en su base material viene conformándose como posible "autorretrato".

Como se ve, el tema no se limita ni a la etapa vanguardista, ni a sus mecanismos, sino que aborda, desde allí, la parábola creadora de Asturias en su totalidad. Gracias a la colaboración de Asturias y de sus editores con artistas e ilustradores profesionales, también otras manos han podido participar, como ya se ha dicho, en la fábrica de este autorretrato que, por lo tanto, es totalmente autorizado, pero sólo en parte es "de autor".

La trayectoria pública (y publicada) del escritor Asturias no sólo deja constancia de su diálogo con los profesionales que se dedicaron a ilustrar partes de su obra y páginas de sus libros, sino que con tal diálogo en muchos casos se identifica y a partir de sus estímulos se define mejor. Desde la edición Oriente de ***Leyendas de Guatemala*** (1930) las prosas de Asturias han emprendido varias veces su viaje de papel y tinta mezclando vanguardia y antropología, texto e imagen, letra impresa y perfiles dibujados. No ha sido ni un viaje de palabras acompañadas por imágenes a modo de ocasional contrapunto, ni un viaje de palabras e imágenes, sino un viaje de palabras-imagen, un viaje de tragamundos en que la palabra y la imagen iban al alimón y se lo comían todo todo todo, una copia, en serio y en limpio, del itinerario enogastronómico húngaro que Asturias y Neruda hicieron juntos después de los hechos de 1956, intoxicándose a base de *goulasch* y otras delicias pesadas con el pretexto de ofrecer el contributo de su descomunal apetito (intelectual y no) a la muy dudosa causa del rescate internacional del país, aplastada por uno de los trances sin duda más difíciles de su historia. Como todos bien sabemos, todo esto lo documenta un libro, claro está que rica y profusamente ilustrado.

EL SEÑOR PRESIDENTE A LA LUZ DE LA ESTÉTICA DEL GROTESCO: LA AMBIVALENCIA DEL MUNDO AL REVÉS

Renata Egüez
University of Maryland, Estados Unidos

Desde la invocación demoníaca con la que Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899) abre ***El señor Presidente*** (1946), se anuncia un universo dual en el que conviven vida/muerte, luz/sombra, humor/horror. En diálogo con este vaivén, doloroso y gozoso, de fuerzas en oposición, es posible percibir una serie de correspondencias entre la estética del grotesco, desde la teoría de Mijail Bajtin (***La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais***), y ***El señor Presidente***, a partir de una visión del mundo marcada por la ambivalencia.

Efectivamente, las imágenes cómicas relacionadas con el principio de la vida material y corporal implican en el realismo grotesco, antes que una degradación, un descenso o una mortaja, más bien un principio positivo, una elevación, un renacimiento: *"De allí que [el realismo grotesco] no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación"*[1] Desde esta perspectiva me interesa analizar el potencial del grotesco en ***El señor Presidente*** como expresión de salidas interiores para los personajes y para el texto propiamente. La crítica que prevalece sobre "la novela del dictador" (Estrada Cabrera, 1898-1920) se ha enfocado en el universo trágico (Rosado, Krauel), como negación de esperanza y dominio del miedo (Navarro). Si bien la impresión de un mundo cerrado se corrobora en espacios opresivos o en acciones que frustran escapes exteriores, mi lectura apuesta por la capacidad regenerativa del grotesco bajtiano, de aquellas fuerzas perturbadoras del infierno dictatorial, como son: la risa, lo maternal, la locura, el nacimiento/alumbramiento, el ideal y el amor. Gracias a éstas, se posibilita la aproximación a otro orden de

las cosas, a un mundo al revés que concentra la tensión de la ambivalencia y se rebela en contra de la realidad "al derecho" representada por el Presidente.

La novela se mueve por espacios liminales, purgatorios que abren el tránsito del infierno hacia elementos regeneradores de la existencia: así, sólo cuando la muerte convoca a la vida, lo feo a lo sublime, lo dionisíaco a lo apolíneo y, sobre todo, el miedo al humor, la ambivalencia actúa y el grotesco se concreta.

Los mendigos del Portal del Señor

La galería de pordioseros expuesta en el primer capítulo determina la estructura grotesca de la novela. Hacinados bajo el Portal del Señor, conviven un idiota (el Pelele), una ciega que se imagina cubierta de moscas y colgada en una carnicería, un tiñoso, un ciego desmembrado (el Mosco), un tuerto y un mulato degenerado. La escena da cuenta de un grupo humano en degradación, de un mundo subterráneo que emerge a la república del dictador y expone a sus víctimas patéticas y grotescas.

En ese universo demoníaco los pordioseros se rebajan, en términos bajtianos, mediante sus cuerpos hipertrofiados. Esta descomposición es *"el rasgo sobresaliente del realismo grotesco, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto"*[2] El cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste en una metáfora del desmembramiento colectivo, social. Al mismo tiempo, el cuerpo se abandona a su condición de objeto o víctima de la succión y a ese entorno represivo que lo despoja de sustancia. Los límites entre ambas esferas (lo micro y lo macro) se desplazan al espacio de la ambivalencia gracias a estas mutuas devoraciones.

En los infiernos –que Bajtin define como el *"nudo donde se cruzan los elementos directores: el carnaval, el banquete, la batalla y los golpes, las groserías y las imprecaciones"*[3] se suceden los insultos, los pleitos tragicómicos y se evidencia la condición grotesca de los mendigos del Portal del Señor descritos como animales rastreros.

La bestialización en la novela es el recurso que permite a Asturias asociar a sus personajes con las facultades negativas de los animales, como las que los identifican con las aves de rapiña (en una metáfora de los hombres carnívoros, anunciadores de la muerte), a los movimientos corporales rastreros, como signos del miedo; o a su forma de acoplarse, dormir y comer grotescamente. Los animales exponen, además de la inseguridad humana, cualidades "fuera de", más allá de los límites de las reglas de comportamiento del *mundo al derecho*. Los personajes se apropian de estos rasgos y, así, exponen el mundo al revés y desequilibran el orden establecido.

Del efecto desarticulador de la bestialización, resulta una regeneración en la perspectiva bajtiana: el retorno a lo primitivo anuncia un renacimiento humano. Prueba de ello es el capítulo dedicado a la tortura del Mosco, pordiosero ciego y desmembrado, quien resiste

mediante el humor, en una suerte de *performance clownesca* cargada de groserías y de bromas coloquiales. De esa reacción en desparpajo resulta su muerte: su cuerpo queda reducido al tórax, a un órgano sin voz, a una materia incapaz de defenderse.

Al final de esta escena, el narrador anuncia un nuevo día y el indicio de un niño por nacer: *"Empezaban a cantar los gallos. Los mendigos en libertad volvían a las calles. La sordomuda lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas"*[4] El embarazo, tanto como las enfermedades –en el caso del tiñoso– y el despedazamiento –del Mosco–, se efectúan según Bajtin en *"los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados"* [5] En ese sentido, el cuerpo es el espacio liminal por excelencia que en la novela de Asturias expone la ambivalencia de los personajes.

Otra salida interior entre los mendigos es la risa, en resistencia al llanto y al miedo. El tipo de hilaridad es histérica: la risa nace de un trauma, de la carencia del elemento maternal que, en el caso del Pelele desata su locura, el grito, el llanto, su idiotez y su condición animal. Demencia y risa devienen en formas de renacimiento y resistencia, explosiones grotescas que a la vez significan salidas catárticas de un histerismo contenido, causado por el miedo y por el vacío materno.

Luego de matar al coronel Parrales Sonriente, el Pelele se da a la fuga y su cuerpo agujereado se exterioriza, se descubre mediante salidas corporales (secreciones, mocos, saliva, vómito) que desbordan el organismo a través de la boca, cavidad que el realismo grotesco privilegia. *"El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente"* [6] La boca exhibe al hombre lanzado al vacío, en actitud de angustia y de reclamo al mundo, pero también representa el lazo con el mundo, el canal que se abre desde el individuo hacia el universo, para ser absorbido.

Entre risas y terror, el Pelele sirve de banquete a los zopilotes, quienes lo engullen por partes. Enseguida, ya no son las aves de rapiña las únicas que lo picotean, sino el hipo, expulsión material del organismo, contracción grotesca que evoca un vacío interior, una represión personal y, por extensión, social. En el clímax del ritual, Asturias sugiere un renacimiento, no de la materia, sino del principio regenerador, en la línea de Bajtin: aún si el cuerpo del pordiosero está desmembrado, no es ésa la imagen que prevalece al final del capítulo, sino la de una vida que nace: *"Entre relámpagos huía la sombra de los gusanos convertida en mariposa"* [7]

El dictador y su círculo de poder

El personaje de Miguel Cara de Ángel, el favorito del presidente, aparece en el barranco de los zopilotes para auxiliar al Pelele, con tal naturalidad, que se diría salir de su hábitat infernal. Su oscura presencia enfatiza el carácter grotesco de la novela por contraste, pues frente a su polo negativo, se desarrolla una energía en resistencia: el amor por

Camila, hija del coronel Eusebio Canales, caído en desgracia del Presidente. Poco a poco, el favorito adopta las cualidades de un enamorado grotesco. Primero, el efecto del amor lo descompone físicamente, pero después actúa, más bien, como epifanía.

Otro rasgo grotesco que vincula a Cara de Ángel con los pordioseros son los desahogos histéricos, debidos también a la ausencia de la madre. El capítulo "Vuelta en redondo" demuestra cómo la figura materna -representada en la imagen recurrente de la Virgen y en Camila- apunta a ese afán regenerador. Cara de Ángel se inserta en un movimiento circular inconsciente que lo desinhibe y se entrega a un remoto sueño en el que busca la seguridad maternal y el inicio de la elipsis de su vida. En el mismo capítulo, la conciencia de su amor por Camila revela un concepto grotesco del individuo, reducido a un *"¡Sexo de moco de chompipe!"* [8], a una bestia en el juicio final despojada de entrañas: *"El hombre se rellena de mujer –carne picada- como una tripa de cerdo para estar contento. ¡Qué vulgaridad!"*.[9] Lo grotesco da cuenta del dominio de la carne, del cuerpo animalizado en su deseo de posesión de la mujer. El amor ambivalente oscila entre la redención regeneradora y la antropofagia: al *rellenarse* con la carne de la mujer, el hombre adquiere los atributos positivos del ser amado.

A continuación, el favorito del dictador tiene una pesadilla en la que se impone la lógica del mundo al revés, la ambivalencia y el carnaval, segundo universo que plantea una resistencia al orden oficial: Cara de Ángel asiste a una función protagonizada por unos hombres de rojo que juegan con sus cabezas, quienes terminan por obedecer, no a la voz del Presidente, sino a la del público (el pueblo).

El juego se repite hasta que los cráneos se estrellan en el suelo. El mal sueño concluye con una imagen grotesca, degradante, de referencia material cíclica (comer, defecar, comer): *"Entre los hombres de pantalón rojo, el Auditor, con su cara de lechuza, esgrimía un anónimo, lo besaba, lo lamía, se lo comía, lo defecaba, se lo volvía a comer"*[10] Si bien aquí se anticipa la muerte de Cara de Ángel, también se anuncia que una vez "comido" será devuelto al mundo. El movimiento productivo de este acto es clave en el realismo grotesco. Para Bajtin, toda acción que implique un procesamiento de lo material (del cuerpo o de sus funciones orgánicas, como la digestión o la evacuación) sólo se completa en la rueda regeneradora.

Ni siquiera el Presidente en toda su omnipotencia escapa a ese ciclo. Su enfrentamiento con el pueblo no es fácil, pues *"el populacho le afecta el corazón"*[11] especialmente las mujeres, que evocan en él a su madre ausente: *"El amo tragó saliva amarga evocando tal vez sus años de estudiante, al lado de su madre sin recursos, en una ciudad empedrada de malas voluntades"*[12] Como en Pelele y Cara de Ángel, la imagen maternal significa un polo de renovación para este ser degradado.

En el capítulo "El señor presidente", éste, borracho y abandonado a la carcajada, se atora, su cuerpo se hincha, y explota en eructos y risas

satánicas. El alcohol despierta nuevamente en el dictador las evocaciones de su madre, reminiscencias que lo conmueven al tiempo que lo descubren más grotesco: *"Se recostó en el hombro del favorito con la mano apretada en el estómago, las sienes tumultuosas, los ojos sucios, el aliento frío, y no tardó en soltar un chorro de caldo anaranjado [...]. Lloraba y repetía ¡Ingratos! ¡Ingratos!"* [13]

Los personajes femeninos

Junto con los mendigos, los personajes femeninos de Asturias me parecen los más ricos para una lectura de lo grotesco, dado el proceso de degradación y renacimiento que sufren, ya sea mediante la potencialización de lo maternal (Fedina Rodas), de la locura (la Chabelona) o de la carnavalización del placer (las prostitutas). Percibo la relación de este sector femenino con el masculino como parte de un movimiento inevitable de atracción: El Pelele, Cara de Ángel y el Presidente están marcados por la ausencia de la madre; de allí que su búsqueda se oriente hacia la reunión con aquel polo regenerador de su existencia.

La primera en ser descrita a la luz del grotesco es Fedina Rodas, esposa de Genaro Rodas, cómplice en el asesinato de uno de los mendigos, y amigo de Lucio Vásquez, agente del gobierno. El narrador la describe con *"senos caídos, fláccidos y velludos como ratas colgando sobre la trampa de las costillas"*[14]. A pesar de su cuerpo en descomposición, el polo materno aflora en Fedina cuando protege a su bebé ante su esposo alucinado:

"Como la gallina que abre las alas y llama a los polluelos en viendo pasar al gavilán, se levantó a poner sobre el pechito de su recién nacido una medalla de San Blas"[15] En este instinto maternal radica la ambivalencia del personaje, porque significa su tránsito de lo grotesco en términos de degradación, a una forma de resistencia: asegurar la vida de su hijo.

Como consecuencia de la redada inculpatoria dirigida por el Auditor de Guerra, Fedina cae presa. Encerrada en un calabozo y transida de miedo, encuentra una salida interior en el recuerdo de su hijo: *"Pensaba en él como si aún lo llevara en las entrañas. Las madres nunca llegan a sentirse completamente vacías de sus hijos"*[16] La conciencia de lo maternal la sosiega, pues sólo allí se sabe segura.

Incapaz de alimentar a su hijo luego de la tortura, Fedina siente morir en su regazo a su bebé, convertido ahora en un muñeco de trapo. La fuerza maternal la impulsa a transformarse en la tumba viva de su hijo. Como señala Bajtin,

> *"La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo, sino también positivo y regenerador: es ambivalente [...] es también inmersión*

> *en lo inferior productivo [...]. Lo 'inferior' para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo"* [17]

En ese sentido, el cuerpo como tumba es ambivalente porque a la vez que degenera, fecunda vida. La tierra y lo carnal resisten, así, al dominio de la muerte. De allí que aunque el hijo de Fedina muere, ella lo acoge como si el cordón umbilical nunca se hubiera cortado: *"Era suya la alegría de las mujeres que se enterraban con sus amantes en el Oriente sagrado. Y en medida mayor, porque ella no se enterraba con su hijo; ella era la tumba viva, la cuna de tierra última"*[18] La muerte del hijo de Fedina la degrada, pero también la regenera. Por un lado, allí encuentra un nexo con la tierra –tierra madre, de acuerdo con el principio indígena-; por otro, le es posible vislumbrar una salida a su estado mental y emocional, al volver al polo positivo que emana de lo materno.

El Auditor de Guerra pone en venta el cuerpo torturado de Fedina Rodas y lo entrega al prostíbulo El Dulce Encanto. Allí se recrean el espíritu carnavalesco y la galería de cuerpos grotescos, el de las prostitutas, *"Altas, bajas, gordas, flacas, viejas, jóvenes [...] de senos casi líquidos"* [19]; y el de los clientes: desde el hombre de negocios *con "astronómica cantidad de vientre que le redondeaba la caja toráxica"* [20] hasta "el burgués adiposo" [21] En la noche, el carnaval se desata con matices lascivos, baile, música, alcohol, gritos y risotadas. En la manifestación carnavalesca no escapa, según Bajtin, una unidad de estilo que hace de esta diversidad una zona única de la cultura cómica popular. El prostíbulo es, en definitiva, el espacio ambivalente del deseo -de su búsqueda y de su frustración.

En términos bajtianos, El Dulce Encanto llega a funcionar como cronotopo, toda vez que allí confluyen el tiempo y el espacio del carnaval. Otros personajes femeninos encuentran sus salidas interiores en la locura, como la Chabelona. En su afán de proteger a Camila de los agentes del dictador, la nodriza recibe los golpes y queda con el cráneo roto. De ese bulto de mujer surge la risa demente, que se combina con el juego de las escondidas: "¡Já-já-já-já!.... ¡Jí-jí-jí-jí!... ¡Jú-jú-jú-jú!... ¡Tuero! ¡Salga, niña Camila, que no la 'jallo'!"[22]. Esa risa se transforma en seguida en "grito de mono herido" [23] cuando ve su imagen grotesca reflejada en un estanque. La Chabelona vaga como una bestia mientras afuera pasa la banda marcial. Entonces acude al recuerdo de su infancia –el juego de niños- para encontrar una fórmula de sosiego.

Por su parte, el personaje Camila garantiza la continuidad del ciclo maternal y de la ambivalencia regeneradora en el infierno del dictador. En ella se configuran las contradicciones del poder y del universo del señor Presidente. A partir de su rapto, a manos de Cara de Ángel, termina abruptamente una primera etapa en la vida de la hija de Canales. Todo el orden de su mundo se trastoca con este acto.

Luego de una agónica enfermedad, Camila se dispone a la renovación. El capítulo "Luz para ciegos" describe ese renacimiento análogo al de la naturaleza:

> *"Andaba fuera del mundo con los ojos abiertos, recién nacida, sin presencia. [...] Había muerto sin dejar de existir, como en un sueño, y revivía juntando lo que en realidad era ella con lo que ahora estaba soñando. Su papá, su casa, su Nana-Chabela, formaban parte de su primera existencia. Su marido, la casa, las criadas, de su nueva existencia. [...] Sensación de volver a la vida en otra vida"* [24]

El tránsito por el umbral de lo liminal se concreta en Camila en este punto en el que separa su existencia anterior de su nueva vida. En términos bajtianos, esta escena concentra la ambivalencia cuando la degradación (léase su vida pasada) da lugar a un nuevo nacimiento.

El embarazo de Camila representa una extensión de la vida, pero también significa un riesgo: exponer a un nuevo ser al domino del dictador, a la vida grotesca en oposición al vientre materno, espacio de seguridad y amor. Sin embargo, en el alumbramiento, Asturias propone una salida: un niño está por nacer, mientras la vida afuera "anochecía y amanecía" (277), es decir, mientras el ciclo continúa. Y es que, como afirma Bajtin, *"en actos tales como [...] el embarazo, el alumbramiento, [...] el cuerpo [...] es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de evolución de la especie"* [25]

Esa cadena que asegura la posibilidad regenerativa encuentra en Camila el eslabón principal, y en la figura del dios Tohil (que aparece en una visión de Cara de Ángel), la legitimación de la fertilidad como elemento del ritual de regeneración. El baile dedicado a Tohil representa en la narración el clímax en el que se conjugan el grotesco con el espíritu de renovación. La visión del favorito corresponde a un ritual de sacrificio en honor a este dios maya de la guerra, descrito en el ***Popol Vuh,*** que se inserta en la obra de Asturias como figura análoga al dictador.

En esta suerte de rito dionisiaco, se puede conjugar el concepto bajtiano de fiesta, vinculado con el tiempo cósmico, biológico e histórico. En efecto, las fiestas medievales "han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta" [26]

Asimismo, el baile del Tohil se inserta en un momento histórico crítico para Guatemala, y no obstante, augura un renacimiento. Del desorden caótico en el que se desarrolla el sacrificio deberá germinar un nuevo orden, producto de esa crisis, como parte del ciclo de fertilidad –y no sólo de muerte- al que el propio ritual responde.

La ofrenda se inicia como resultado del robo del fuego. El dictador es responsable de la oscuridad y de las cabezas de sus víctimas. La tribu –el pueblo- busca la luz porque es ciega de nacimiento y, por ello, reclama al ***Dador del fuego***, *Tohil*. A cambio, éste exige sacrificios humanos: *"Y estos hombres, ¡qué!; ¿cazarán hombres?"*[27], se pregunta el dios. La tribu está dispuesta a ello, *"¡Con tal de que no se nos siga muriendo la*

vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte!" [28] Ello significa la felicidad de Tohil y la confirmación de que vida y muerte están unidas en un ciclo de sacrificio y renovación: *"Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida"* [29] Se trata de la misma voz del Presidente que exige a su pueblo sacrificios humanos y a sus guerreros, que sean cazadores de hombres. La pregunta es, si el fuego retorna efectivamente en el mito maya, ¿lo hará también en la realidad que Asturias recrea? ¿A quiénes se les devuelve el fuego? ¿En quiénes se complementa la rueda?

El nacimiento de Miguelito, el hijo de Cara de Ángel y de Camila, anuncia efectivamente otro ciclo, el *"del bienestar de domingo"*, [30] el de la naturaleza en movimiento. Camila presiente la renovación a través de su hijo, pero la esperanza no es sólo para ella, sino para toda la novela: *"El pequeño Miguel creció en el campo, fue hombre de campo, y Camila no volvió a poner los pies en la ciudad"* [31] La oposición campo (salida positiva) *versus* ciudad (sinónimo de panóptico) anticipa la posibilidad del porvenir, pues en el campo, la rueda de la existencia retoma su rumbo.

Finalmente, el otro personaje que constata una salida "exterior" es el estudiante. En la penumbra de un calabozo, aparece como una voz más entre los presos: *"Se deleitaba en sus dolencias físicas para olvidar que había visto la luz en un naufragio, que había visto la luz entre cadáveres, que había abierto los ojos en una escuela sin ventanas, donde al entrar le apagaron la lucecita de la fe y, en cambio, no le dieron nada: oscuridad, caos, confusión, melancolía astral de castrado"* [32] Sin embargo, es el único que habla de libertad en la cárcel y opone a la desesperanza, la revolución: *"-¡Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar! ¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!"*.[33]

El epílogo confirma al estudiante como el polo positivo de la novela, toda vez que logra la libertad. La narración, no obstante, concluye con la ambivalencia de toda la obra: el Portal del Señor está en ruinas (en alusión al terremoto de 1917, que marca el inicio del fin de Estrada Cabrera); entre los escombros, el titiritero Benjamín –cuyo oficio Bajtin destaca como símbolo de automatismo y bufonería- encuentra su salida interior en la locura, poéticamente descrita por Asturias: *"montado en una escoba, a su espalda las estrellas en campo de azur y a sus pies cinco volcancitos de cascajo y piedra"* .[34]

En ningún momento de la novela Asturias propone un regreso fácil ni ordenado al mundo "del derecho". Del infierno con el que se inicia ***El señor Presidente*** pasamos al purgatorio, mundo de las ambivalencias, del grotesco, de la vida y la muerte. La llegada al cielo tomará tiempo, pero deberá suceder. Es la noción cíclica de los principios biológicos, naturales y míticos la que se impone al final. Es la visión sincrética de Asturias la que lo pone en diálogo, de manera muy particular, con la estética del grotesco, en una suerte de tercera naturaleza en donde la tradición indoamericana, también regeneradora, se combina con los

principios occidentales del realismo grotesco. Es la voluntad de ruptura discursiva (asimismo, estrategia de ruptura socio-histórica), en pos del renacimiento de la palabra como medio de expresión ligado a lo abyecto, inconsciente y mítico; una escritura que desafía la visión oficial del mundo *al derecho.*

BIBLIOGRAFÍA

Anderson Imbert, Enrique."Análisis del Señor Presidente". ***Homenaje a Miguel Angel Asturias.*** Ed. Helmy Giacoman. New York: Las Américas, 1972. 125-131.

Asturias Miguel Ángel. ***El Señor Presidente***. Buenos Aires: Losada, 1972.

Bajtin, Mijail. ***La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento***. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza Editorial, 1900.

Krauel, Ricardo. ***"La replica clausurada: los espacios opresivos en el Señor Presidente"***. Revista Monográfica 11 (1995): 220-234.

Kayser, Wolfgang. ***The grotesque in art and literature.*** Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Navarro, Carlos. "La desintegración social en el Señor Presidente". ***Homenaje a Miguel Angel Asturias.*** Ed. Helmy Giacoman. New York: Las Américas, 1971. 169-191.

—"La hipótesis del miedo en el Señor Presidente". ***Homenaje a Miguel Angel Asturias.*** Ed Helmey Giacoman. New York: Las Américas, 1971. 155-167.

Rosado, Juan A, ***"La visión trágica de Miguel Angel Asturias en el Señor Presidente"*** . *Cuadernos Americanos* 14.5 (2000): 216-36.

Thomson, Carmelo. ***"Metáfora y deshumanización en el Señor Presidente".*** Explicación de textos literarios. 14.1 (1985-1986): 79-83.

NOTAS

1 Bajtin, Mijail. ***La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento***. P. 25

2 *Idem*. p.24

3 *Idem*. 348

4 Asturias. ***El señor presidente.*** P. 17

5 Bajtin, Mijail. ***La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento***. P. 286

6 Bajtin, Mijail. ***La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento***. P. 285

7 Asturias. ***El señor presidente.*** P. 22

8 *Idem*. p. 142

9 *Idem*. p. 143

10 *Idem*. p. 185

11 Asturias. ***El señor presidente***. P. 98

12 *Idem*. p. 97

13 *Idem*. p. 223-224

14 *Idem*. p. 58

15 *Idem* p. 60

16 *Idem*. 108

17 Bajtin, Mijail. ***La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento***. P. 25-26

18 Asturias. ***El señor presidente***. p. 148-169

19 *Idem*. p. 160

20 *Idem* p. 161

21 *Ibidem*

22 *Idem*. p. 87

23 *Ibidem*.

24 *Ibid*. P. 286

25 Bajtin, Mijail. ***La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento***. P. 30

26 *Idem*. p. 14

27 Asturias. ***El señor presidente*** p. 262

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 *Idem*. 262

31 *Idem*. 280

32 *Idem*.. 200

33 *Ibidem*.

34 *Idem*. 286

ESTÉTICA Y PÒLÍTICA DE LA INTERCULTURALIDAD EL CASO DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS (TRANSCRIPCIÓN DE VIDEOCONFERENCIA)

Mario Roberto Morales
University of Northern Iowa

Con ocasión del centenario del nacimiento de Miguel Ángel Asturias, la Colección Archivos me invitó a coordinar la Edición Crítica de los ***Cuentos y leyendas*** (París-Madrid: ALLCA, 2000) de nuestro autor, y también a contribuir con ensayos para las ediciones críticas de **El Señor Presidente, Mulata de tal** y el volumen del ***Teatro*** asturiano. Esto me permitió realizar un despliegue ensayístico que venia amasando desde hacia algunos años, ya que la invitación de Archivos coincidió felizmente con una relectura de Asturias que venía yo realizando con cierto detenimiento, motivada por una conversación con Luis Cardoza y Aragón, quien en una ocasión me interrogó (cuando él escribía ***Miguel Asturias casi novela***) sobre mi "Matemos a Miguel Asturias" (el cual Gerry Martín incluyó en su edición crítica de ***El Señor Presidente*** y yo en la mía de ***Cuentos y leyendas***). Esa vez, en su casa de Coyoacán, Cardoza me preguntó: "¿Usted cree que la literatura de Asturias ha empezado a envejecer?" Y yo, apresuradamente, le contesté que creía que sí. Pero la verdad es que yo no había vuelto a leer a Asturias desde hacía mucho tiempo. Y a raíz de esa respuesta, que a mí mismo me dejó insatisfecho, comencé a releerlo.

Las claves que empecé a descubrir articulan el despliegue de mi conjunto ensayístico, el cual trata de explicar el desarrollo de las mismas. Éstas se inician con el tránsito asturiano que va de su tesis de abogado, ***El problema social del indio***, a las ***Leyendas de Guatemala***, periplo que expresa también el tránsito que va del Positivismo del siglo XIX a la Vanguardia del siglo XX y a la comprensión plena del fenómeno de la transculturación como eje de nuestros mestizajes. Es asimismo un tránsito que va de Guatemala a París y que constituye un momento

crucial en la trayectoria asturiana. De una defensa paternalista del indio, Asturias pasa a una toma de conciencia mestiza de su propia identidad, incorporando la parte indígena, tanto precolombina como moderna, a su patrimonio cultural identitario.

Leyendo el conjunto de la obra asturiana, se me presentó con cierta evidencia el hecho de que Asturias se mueve en torno de un eje ideológico que constituye una preocupación ética, estética y política, manifestada a lo largo de toda su obra, la cual se torna en una propuesta ética, estética y política no sólo para Guatemala si no también para toda la América Latina.

Esta propuesta tiene que ver con una identidad intercultural mestiza y democrática, en el sentido en que los componentes culturales que la constituyen se encuentran balanceados en una especie de sujeto popular interétnico que obviamente sólo ha sido posible en la poesía, en la literatura, no así en la política ni en la sociedad ni en la economía, y que es el que Asturias sueña, el que Asturias poetiza en claves de la vanguardia parisina que le tocó vivir.

Lo interesante es que esta preocupación de Asturias –que le llevó mucho tiempo concretizar en su obra literaria– se torna en un abanico de desarrollos de los contenidos de la leyenda de la Serpiente Emplumada, llamada Kuculkán en maya, Gucumatz en quiché, y Quetzalcóalt en nahua, y que constituye el eje filosófico y moral de las sociedades precolombinas de Mesoamérica. Esa es la raíz de la elaboración antropológica e identitaria asturiana en relación a la identidad mestiza y a su propuesta poética de lo que yo conceptualizo como un sujeto popular intercultural, interétnico y plenamente consciente de su mestizaje, el cual es asumido por él con orgullo y equilibrio.

Esta gran propuesta empieza con ***Leyendas de Guatemala*** y está contenida en forma suscinta en el pórtico de ingreso al libro y que se llama, justamente, "Guatemala". Por ejemplo, en la página 9 de mi edición crítica se lee:

> *"La carreta llega al pueblo rodando un paso hoy y otro mañana. En el apeadero, donde se encuentran la calle y el camino, está la primera tienda. Sus dueños son viejos, tienen güegüecho", han visto espantos, andarines y aparecidos, cuentan milagros y cierran la puerta cuando pasan los húngaros: esos que roban niños, comen caballo, hablan con el diablo y huyen de Dios".*

La imagen de la carreta se constituye en una clara metáfora de nuestro subdesarrollo, o mejor dicho, de nuestra premodernidad, y naturalmente la tienda donde se encuentran la calle y el camino es, en su calidad de símbolo del comercio, emblema de la precaria modernidad en la cual Asturias ubica a su multitemporal sujeto mestizo (que es un sujeto que sueña hacia atrás y se convierte en Kuculkán a veces, como veremos adelante).

Su soñada visión transculturalmente mestiza de la América Latina queda expresada así:

> *"El Cuco de los Sueños hace ver una ciudad muy grande –pensamiento claro que todos llevamos dentro—, cien veces más grande que esta ciudad de casas pintaditas en medio de la Rosca de San Blas. Es una ciudad formada de ciudades enterradas, superpuestas, como los pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad" (10).*

Esta visión de palimpsesto, de hibridación cultural, de sobreimposiciones culturales, es básica para entender la naturaleza híbrida del sujeto mestizo asturiano. Este sujeto es una invención poética, como la Rosca de San Blas, que algunas personas que no conocen Guatemala piensan que es alguna referencia geográfica, pero tiene que ver más con las roscas de los "panes de dulce", y Asturias las imaginó como un punto geográfico. Esta imaginación "anárquica" desconcierta a menudo a etnólogos y antropólogos porque Asturias recurre con frecuencia a la técnica del *pastiche* para expresar su sueño mestizo y transcultural de la identidad. Sus febriles combinaciones hibridizantes se retrotraen al pasado precolombino (cuando su sujeto se torna en Kukulkán) y tienen explosiones como la siguiente, en la sección "Ahora que me acuerdo":

> *"Bailando como loco topé en el camino negro donde la sombra dice: '¡Camino rey es éste y quien lo siga, el rey será!' Allí vide a mi espalda el camino verde, a mi derecha el rojo, y a mi izquierda el blanco. Con cuatro caminos se cruzan antes de Xibalbá" (17).*

Esta es la introducción al ambiente históricamente transculturado en el que Asturias ubica a su sujeto identitariamente mestizo. En la pieza teatral llamada "Cuculcán" (esta vez Asturias escribe el nombre con c y no con k), que está casi al final de ***Leyendas de Guatemala***, hay una clara indagación en los vericuetos de la identidad como construcción imaginaria, un asunto central del eje ideolólgico que articula toda su obra. Aquí se expresa la situación en la que la imagen de sí mismo seduce al sujeto de tal manera que a menudo acaba perdiéndolo, como en el mito de Narciso. Esta imagen que pierde al sujeto está ubicada en el espejo, ya sea en el espejo del lago donde cae Lida Sal o en el Charco del Limosnero, en ***El Alhajadito***, o bien está representada por la dualidad de Cuculcán y su contraparte oscura, que eternamente trata de seducirlo y de perderlo.

Permítanme leer un pasaje de mi análisis (553-607) del texto ***"Cuculcán"***. En la página 590 escribo:

> *"Cuando Yai quiere reinvindicar la permanencia de lo real, le dice al Guacamayo: '¡El amor es eterno!' A lo*

que éste responde: 'iEs eterno, pero no en el Palacio del Sol, en el Palacio de los Sentidos, donde, como todas las cosas, pasa, cambia!...' Luego le indica que lo que amará esa noche es 'un engaño, producto de un juego de espejos, de un juego de palabras', y que para juntar la imagen con la realidad de la persona amada, ella debe escapar de la muerte que la espera. 'Tú dirás como...', le responde Yai, y el Guacamayo sentencia: 'En tus manos está...' Yaí replica todavía: '¿Y cómo podrán mis manos luchar contra mi imagen que está en un espejo?... —Abrelas', le espeta el Guacamayo, y al hacerlo, Yai descubre desconcertada: 'iSon dos espejos!' Guerra de imágenes, guerra de versiones de lo real (que está en otra parte), la vida es una construcción cultural y la identidad también. Después de todo, fue Tezcatlipoca, el Espejo Humeante, quien le hizo ver a Kuculkán (su alter ego) que tenía rostro, es decir, que tenía una identidad, y se la falseó provocando su ruina temporal. La redención de Kuculkán implicó recuperar los huesos de sus ancestros, es decir, su memoria y el sentido de esa memoria: su identidad reconstruida, incorporando a Tezcatlipoca y sus secretos a su propia persona. Es decir, integrándose como un sujeto plural y a la vez unitario".

Esta leyenda, esta metáfora le sirve a Asturias para imaginar (en la literatura) y proponer (en la imaginación política) un sujeto absolutamente constituido, asumido en su mestizaje, en sus diferentes facetas identitarias, como eje de la identidad cultural latinoamericana (que fue quizás el principal objeto de indagación de las vanguardias).

En la página 600, en la que me detengo en ***El Alhajadito***, hay también un fragmento con el cual podemos ilustrar esta preocupación de Asturias por el espejo y por la identidad ante la cual sucumbimos. Acordémonos que Lacan decía que el espejo es la metáfora del otro, o los otros. Es la única posibilidad que yo tengo de saber quién soy, es decir, mi identidad se refleja como una imagen de mí mismo, y esa imagen es siempre una imagen, no soy yo, es una reproducción de lo que soy. La identidad es lo que el espejo me devuelve, lo que los otros me devuelven, y esa imagen es construida socialmente y se puede sucumbir ante ella.

"El Alhajadito se oyó nombrar por primera vez
Alhajadito (...)
—¡Alhajadito...! ¡Alhajadito...!
Así le llamaban al ir pasando. ¿Quién? No sabía quien.
Alguien escondido en las cosas".

En otras palabras, las identidadades son nombres que nos pone el otro y que nos ponemos nosotros mismos. El espejo (el otro) es un lugar

de encuentro para el sujeto, un encuentro de la conciencia de su propia imagen y de su idea de la propia identidad. Se postula también como el lugar de transformación e incluso de destrucción de esa identidad. Finalmente se corre el riesgo de sucumbir frente al propio espejo:

> *"Desesperado, vagando entre el arrepentimiento y la culpa, el Azacuán clavó espuelas y se arrojó al Charco de limosnero con todo y su caballo, y esta vez el agua no devolvió ni su imagen ni su cuerpo sepultándolo en su espejo misterioso y dormido" (601).*

Para Asturias, la identidad transculturizada e interculturalizada trasciende las dicotomías binarias. Por eso también explora los espacios del mestizaje de la mulatez en ***El espejo de Lida Sal***, así como la detectación de nuevas expresiones identitarias híbridas, emblematizadas no sólo en el traje de Perfectante, si no en el carácter "usurpador" que reviste su uso por esta mulata que desafía la estructura clasista y la división sexista tradicionales:

> *"No había disfraz más vistoso que el de 'Perfectante'. Calzón de Guardia Suizo, peto de arcángel, chaquetilla torera. Botas, galones, flecos dorados, abotonaduras y cordones de oro, colores firmes y tornasolados, lentejuelas, abalorios, pedazos de cristal con destellos de piedras preciosas" (604).*

El traje de Perfectante es un emblema, una metáfora de nuestra hibridación cultural, de nuestros palimpsestos culturales, de nuestra transculturización, de nuestra interculturalidad conflictiva, que, en este caso, lleva finalmente a la bancarrota de la propia imagen.

> *"Ya estaba, ya estaba sobre una roca de basalto, contemplándose en el agua.*
> *¿Qué mejor espejo?*
> *Deslizó un pie hacia el extremo para recrearse en el vestido que llevaba, lentejuelas, abalorios, piedras luminosas, galones, flecos y cordones de oro y luego el otro pie para verse mejor y ya no se detuvo, dio su cuerpo contra su imagen, choque del que no quedó ni su imagen ni su cuerpo" (604).*

Con estos pasajes contenidos en mi edición crítica quise ilustrar la preocupación de Asturias por el problema de la identidad. Puesto que él estudió el psicoanálisis en profundidad, el espejo como metáfora del otro y la identidad como construcción imaginaria no le eran conceptos ajenos. Sin embargo, esta preocupación es nada más la base de su enorme propuesta ética, estética y política de una identidad cultural mestiza, la cual él sueña democrática (por el balance de sus componentes) y compartida, tanto para Guatemala como para la América Latina.

En esta óptica, ***Leyendas de Guatemala*** es una colección de relatos fantásticos, mágicos, que a menudo pendulan del pasado precolombino hasta la Colonia y hasta la era republicana, con alusiones a la precaria modernidad y a la simultánea premodernidad que América Latina padece, y es en ese contexto que los personajes sueñan y se imaginan. ***Leyendas de Guatemala*** es un libro que es juvenil y pionero. Se publica en 1930 en Madrid, pero es escrito más o menos en 1928, un año particularmente fecundo: es el año del ***Romancero gitano***, de García Lorca; el año de los ***Seis ensayos de interpretación de la realidad peruana***, de Mariátegui; y el de ***Un perro andaluz***, de Buñuel y Dalí. Un año verdaderamente crucial en la producción cultural de las vanguardias en todo el mundo. ***Leyendas de Guatemala*** es la primera obra emblemática de la vanguardia artística latinoamericana, en la cual ya Asturias lograba conectar el surrealismo francés con lo que él percibía como un surrealismo precolombino, presente en textos como el ***Popol Vuh***, el ***Rabinal Achí*** y el ***Chilam Balam*** principalmente, pero también en la poesía nahuatl y en otros textos.

En mis ensayos para las ediciones críticas de ***El Señor Presidente***, ***Mulata de tal***, y en una pieza sobre ***Hombres de maíz*** (en mi libro ***La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón***. Guatemala: Consucultura, 2002), desarrollo la explicación de la propuesta asturiana del mestizaje intercultural y de la identidad mestiza.

El Señor Presidente constituye una indagación de Asturias en la dualidad de Kuculkán, que es el Señor Presidente, por un lado, y por otro, es también Miguel Cara de Ángel. Asturias está utilizando sus nombres propios y se los está poniendo a un personaje negativo que trata de redimirse y que al final no lo logra y muere en el intento. Es otra vez el descenso de Kukulkán hacia los infiernos, sólo que Cara de Ángel no logra emerger de ellos triunfante, sino que fracasa. Esta es una metáfora del fracaso de Guatemala frente a las dictaduras y las oligarquías que la hicieron ser lo que es, y de la frustración del autor por no poder ver democratizado su país.

Hombres de Maíz es ya una fiesta del mestizaje en la que la técnica del *pastiche* es utilizada hasta con libertinaje por parte de Asturias. Hay, por ejemplo, giros idiomáticos del Oriente del país y costumbres de Esquipulas endilgados a personajes indígenas, así como descripciones de trajes que no corresponden a las regiones etnoculturales de Guatemala. Esto desconcierta a los antropólogos y a veces los enoja, pero es esa imaginación anárquica la que logra transmitir el efecto de realidad que nos hace saborear una inasible "esencia" guatemalteca (que obviamente sólo existe en la poesía y en la imaginación) cuando lo leemos. Esta "esencia" está hecha del *pastiche* logrado mediante la combinación a la vez antojadiza y balanceada de sus componentes.

Hombres de Maíz también indaga en otro aspecto de la identidad: en su carácter intercambiable y negociable. Por ejemplo, el aspecto femenino de la identidad masculina y viceversa. Recordemos aquella

escena de gran ternura en la que un personaje masculino simula un seno de mujer con una vejiga de animal para darle de mamar a un bebé, a fin de que el bebé sienta que está mamando del pecho de su madre. En este pasaje se produce una transfiguración, un travestimiento identitario sexual y de género que sería digno de estudio para la crítica feminista.

Tanto ***Leyendas de Guatemala*** como ***El Señor Presidente*** y ***Hombres de Maíz***, pueden leerse como indagaciones en el problema de la identidad humana pero remitidas al conflicto intercultural y trasculturizado de la Guatemala mestiza, de la Guatemala multicultural, y de sus sujetos trans e interculturalizados. Y esto se hace extensivo a la América Latina, especialmente a países como México, Bolivia, Ecuador, Perú y, por qué no, Brasil.

A propósito de Brasil, 1928 (se me olvidaba) es también crucial porque es el año de ***Macumaíma***, de Mario Andrade, que es una parodia epectacular de los mitos de origen y de las leyendas y tradiciones orales del Brasil, mediante las aventuras de este personaje maravillosamente cínico que es Macunaíma, el cual pretende emblematizar buena parte la cultura brasileña mestiza y transculturada.

Me parece que ***Mulata de Tal*** es una especie de cumbre de esta propuesta asturiana, porque es una indagación en la capacidad transfigurativa de las identidades: unos demonios se convierten en otros demonios, unos hombres se convierten en mujeres. La historia es como un carnaval de matrioshkas, esas muñecas rusas que siempre contienen una muñequita más pequeña dentro de la otra. Esto dicho sea sin olvidar que todas las deidades precolombinas tenían esta misma facultad, y se transformaban incluso en su contrario. Pero quizá lo más audaz de ***Mulata de Tal*** sea la propuesta "pospolítica" que Asturias esboza al final, ubicando los anhelos humanos más allá de las contradicciones mundanas del poder.

Maximón (la deidad mestiza más popular de Guatemala) es justamente en la actualidad el gran emblema de la capacidad transfigurativa de las deidades precolombinas que, para sobrevivir a la imposición colonial, se convirtieron en santos y vírgenes, disfrazándose de su enemigo. Maximón no sólo se disfraza de Pedro de Alvarado y Judas Iscariote, sino de Santiago Apóstol y de militares guatemaltecos de turno en el poder político.

En ***Maladrón***, Asturias indaga el mestizaje al revés, es decir aborda el problema de la transculturización y la mestización de los españoles que se pierden en la selva y se asimilan a la cultura de los indios, en una especie de reescritura de ***Naufragios***, la impactante crónica de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

Estos son los libros en los que la propuesta asturiana está mejor formulada en sus diferentes etapas y aspectos. La limitación del tiempo me impide hablar en extenso sobre este apasionante tema que, creo, deberá ser el centro del análisis de la obra asturiana de ahora en adelante, sobre todo porque el futuro inmediato del mundo es un futuro de aún

más violentas transculturaciones que las que hemos atestiguado hasta ahora.

En el siglo XXI, un siglo de migración y de transculturizaciones insólitas, la obra asturiana resulta utilísima porque pone de manifiesto las dinámicas y vericuetos de las identidades étnicas, sexuales y culturales y, por ello, sigue hoy más vigente que nunca y en plena juventud. Mi respuesta a Cardoza estaba, pues, equivocada. Y me congratulo de reconocerlo.

SUEÑOS DE GESTAS: *MALADRÓN*

Dorita Nouhaud
Universidad de Borgoña, Dijon, Francia

Dos hermanos hermosos

En una agenda de 1951, el miércoles 1 de agosto, apuntó Asturias: *"Corregimos con Blanca las primeras pruebas de Ejercicios poéticos* [1] *y leímos Maladrón"*. El 2 de agosto escribe : *"Después de mucho andar con el incierto temor que me dejó la lectura de Maladrón en relacion con el Alajadito (sic) tomamos la resolución de separar el Alajadito y publicarlo aparte"*. ***Maladrón*** saldrá a la venta en 1969, ***El Alhajadito*** en 1961, si bien su primer esbozo es fechable de los años 1927-1930. ***Maladrón*** en relación con *el* ***Alhajadito***, a primera vista es de sorprendente asociación; no tan sorprendente si uno se fija en las viejas cicatrices del acto de cirugía literaria que de un mismo proyecto novelesco hizo dos textos autónomos, hermanos hermosos[2] que fueron transformándose por cuenta propia hasta perderse de vista. De esas huellas originarias las más evidentes son las obsesiones materialistas en torno al Mal Ladrón y los piratas :

> *Rendía culto al Mal Ladrón. En su calvario, en lugar de Jesús colocó la imagen de Gestas, a la diestra Dimas, y a la siniestra Jesús (...) El Alhajado desapareció hacia el interior de las cosas para seguir presente en esa gran libertad de las materias oscuras. Seguía viviendo allí con ellos, seguía de rodillas ante el Mal Ladrón y degollaba piratas (El Alhajadito. I, 6).*

El nombre-título ***Maladrón*** resulta de la contracción eufónica de un Mal Ladrón evangélico que cruza fugazmente ***Leyendas de Guatemala***[3], se explaya en ***«Leyenda de la campana difunta»*** (***El espejo de Lida Sal***), se repite obsesivamente en ***El Alhajadito***, encontrando

un último avatar en el texto inconcluso ***"El árbol de la Cruz"***.[4] La contracción eufónica, solución lingüística de facilidad, siempre ha sido una ley general del habla popular, especialmente en el español medieval, como no deja de subrayar la novela comentando el nombre Antolín Antolinares: «*Oídos prestad, Antolinares, que es como debíais de llamaros, para no tener que estar diciendo Antolín Linares*». Al postrer avatar asturiano del mal ladrón, el Anti-Todo de ***"El árbol de la cruz"***, le dice afectuosamente su esposa *Daimón*. Esta palabra griega, antes de ser, en las culturas cristianas, el sinónimo de demonio o diablo, designaba el *genius* interno del hombre (así lo entendía Sócrates cuando decía que consultaba a su «daimón», y también así llama Jung el *spiritus rector* surgido del inconsciente). Manifestación de la presencia divina en el hombre, el concepto de *daimón* pasó a las angeologías cristiana (Dionisio el Aeropagita) y musulmana (Avicena), que desplazaron el *daimón* hacia la figura del ángel. No le quedaba entonces al demonio interno sino la parte de las fuerzas que Dios no conseguía controlar, y por deslizamiento de sentido los demonios vinieron a ser ángeles caídos, luego ángeles rebeldes, y el primero de todos Satán, el Demonio en singular. El interés que en Asturias despertaron los heterodoxos, especialmente los saduceos de cuya secta había hecho en los años 50 el nexo de un primer esbozo de *Maladrón,* heterodoxos españoles venidos no a conquistadores sino a descubridores en la segunda parte de la versión definitiva, da licencia a pensar que «Anti, el guerrero, Anti-Dios, Contra-Cristo, Anti-humano, Anti-pueblo» es un heterodoxo más, hermanado por el mismo prefijo rebelde con Maladrón el «Anti-Profeta» Gestas que «sólo se consideró lo que era, hombre. Y ser hombre, es ser anti-Dios. Lo crucificaron por sus ideas materialistas». Por fin, también el nombre del monje vociferador, fray Damián, puede considerarse una irónica metatesis de Daimón.

Un análisis correcto del personaje de Gestas el rebelde, celebrado los días 2 de febrero, patrón del número 13[5] y de los años bisiestos[6], crucificado de risa burlonamente sacrílega, requiere que se contemple la estética esperpéntica de Valle-Inclán, su afinidad con la sensibilidad decadente finisecular de un Huysmans o un Barbey d'Aurevilly, recorrida por estremecimientos satánicos, figuraciones de sacrilegios y crueldades.[7] De esa filiación, más de una vez perceptible, sólo se citará aquí, tratándose de demonios y satanismos, el protagonista de ***El Señor Presidente*** Miguel Cara de Ángel, «bello y malo como Satán», epígono onomástico de Miguel Cara de Plata, bello y malo como su demonio de padre don Juan Manuel Montenegro («tengo miedo de ser el diablo» es la réplica final de la Comedia Bárbara *Cara de Plata*).

Asturias había refundido ***La Audiencia de los Confines,*** en vista del año lascasiano de 1974, cuya inauguración presidió él en Sevilla. Posiblemente fuera ese regreso al Apóstol de los indios el motivo de también regresar el guatemalteco a ***Maladrón.*** Porque la figura lascasiana, el espíritu lascasiano, que iluminan indirectamente el título, confieren su pleno sentido a la novela, casi tanto, si bien obviamente de

manera menos espectacular, como en ***Las Casas el Obispo de Dios***. Marcel Bataillon había emitido la hipótesis de un Las Casas que compartiera la creencia escatológica en un general traslado de la Iglesia al Nuevo Mundo cuando los Turcos se hubieran hecho amos del Mundo Viejo. Cristóbal Colón, que también compartía esas ideas ampliamente difundidas por entonces, pensaba haber descubierto el nuevo paraíso, como lo deja en claro el ***Diario de viaje***. Años después, cuando el dominico empieza a reunir pruebas y argumentos en apoyo de su denuncia contra «los cristianos españoles» que están destruyendo las Indias, viaja a Santo Domingo para consultar, en el archivo de la familia Colón, la copia del *Diario* cuyo original había ido a entregar personalmente el Almirante a sus destinatarios, los Reyes Isabel y Fernando, a su regreso en 1493. Las parrafadas que copió, o que resumió Las Casas, se refieren en gran parte a la imagen paradisíaca que de las Indias diera Colón, y que utilizó el dominico en su argumentario a favor del nuevo paraíso sacrílegamente saqueado por los cristianos españoles: *«aquellas provincias) verdaderamente parecían un paraíso de deleites», «(los españoles) vivieron en ellas como en un paraíso terrenal».*

Según Las Casas, todo en aquellos lugares manifiesta la predilección de que se beneficiaron en el momento de su creación, lo mismo en cuanto a la dulzura del medio ambiente que por el número y cualidad de los naturales. Unos calificativos, pocos, pero especialmente sugeridores de un marco paradigmáticamente paradisíaco más que realistamente terrenal, bastan para describir la geografía americana, su fauna, su flora. La imagen de las Indias como verdadero paraíso encarna en el adjetivo «felice», iterativamente superlativo: la felicísima isla Española», «islas muy grandes e muy felices e graciosas», «aquellas tierras tan felices e tan ricas», la mejor e más felice e poblada tierra», «la felicísima provincia». Que semejante felicidad se deba a valores más espirituales que humanos, lo deja patente el adjetivo «feliz» casi sistemáticamente duplicado por «gracioso», lleno de gracia. Así, pues, apoyándose en el Prólogo al evangelio del Apóstol Juan[8], la *Brevísima* describe un mundo colmado de gracia material a causa de su estado de gracia espiritual, idea reforzada por otros calificativos como «rica», «sana», fértil», asociadas indisolublemente la integridad material y la fertilidad y salud morales:

> *más fértil y graciosa que la huerta del rey de Sevilla, e la más sana tierra del mundo.*
> *tierra también admirable, sanísima e fertilísima.*
> *¿Desta provincia, quién podrá encarecer la felicidad, sanidad, amenidad y prosperidad e frecuencia e población de gente suya?*

Y si quedaran dudas en cuanto a las intenciones apologéticas, ahí está el adjetivo «bienaventurado» de connotaciones tan abiertamente evangélicas como las de «gracioso»: «estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo si solamente conocieran a Dios».

Cuando a su vez evoca Asturias esa América saqueada por sus conquistadores, acude a la misma imagen de paraíso, «un paraíso de pájaros, mariposas, plumas ricas, verdes, rojas, amarillas, humos y hongos alucinantes, todo deleite, todo gozo, gozo carnal» (***Poesía precolombina,*** Prólogo), el paraíso de Juan Girador[9], el mismo paraíso que a Antolinares le cuesta trabajo abandonar: «Adiós al Valle de Maladrón», donde pudimos ser felices, sin creencias, al modo de los animales». En ese nuevo paraíso, en esa tierra graciosa colmada de gracia, se afincan unos españoles herejes, poniéndole al lugar el nombre de «Valle del Maladrón», inversión, naturalmente, del Valle del Paraíso, Valparaíso, la bien nombrada bahía del Pacífico descubierta en 1536 por Juan de Saavedra, marinero andaluz compañero de Diego Almagro. Desde el título apunta la intención satírica, la mirada crítica a la Conquista y la colonización, empresa de destrucción infernal (adjetivo lascasiano como veremos), cuya responsabilidad primera, insiste Asturias, incumbe a la religión, luego a los religiosos. Se entienden las dudas, confesadas en la agenda de 1951, sobre la conveniencia de publicar por separado ***Maladrón*** y ***El Alhajadito***. La irrisión de la religión manifestada en esta novela, irrisión que se extiende a la familia y a todos los valores pequeños burgueses, responde a freudianas razones personales envueltas en una estética surrealista, mientras que ***Maladrón*** supera la catarsis literaria metaforizando la fábula novelesca en cuestionamiento de la Historia. Podía resultar embarazoso que el amalgama de las dos tramas menguara el alcance ideológico de la segunda.

Como se ha dicho, siguen compartiendo los dos textos el motivo de los piratas, estructural en ***El Alhajadito,*** sin verdadero fundamento novelesco en ***Maladrón.*** Justificado el primero por el enfoque narrativo de un niño bastardo que compensa sus frustraciones familiares inventándose un linaje fabuloso de enlutados antepasados piratas, linaje inspirado en los personajes de los cuentos del viejo pescador-jardinero a quien escucha boquiabierto y con los mocos en candela; elaborado el segundo a partir de los relatos de navegaciones compartidas por Escafamiranda y Ladrada en el Caribe, marco auténtico de mil aventuras piratescas con jefes a quienes la imaginativa española prestaba pinta de Francis Drake, pero un espacio fuera de espacio en ***Maladrón*** que transcurre en los «Andes Verdes» centroamericanos. El empeño de Zenteno por cortarle las manos a Ladrada son pretexto que aquél había estado sirviendo a un pirata, es un motivo que viene de forma intempestiva[10], mientras que ***El Alhajadito*** sí aclara, gracias a los relatos de Mendiverzúa, el vínculo narrativo entre piratas y Diablo. *«No era un barco de piratas. Es decir, sí era de piratas, pero lo comandaba el Gran Diablo»*. Falta ese eslabón en ***Maladrón,*** y es una lástima porque hubiera cifrado el pasarse de lo lúdico, los piratas, a lo ideológico, los hechos infernales de los españoles con el modelo polémico lascasiano a trasfondo. En la ***Brevísima,*** el adjetivo «infernal», calificativo específico

de los cristianos[11] ha de tomarse en sentido más teológico que retórico. Sus avatares sustantivos «demonio» y «diablo», celebran satíricamente a los lamentables héroes de una gesta en la que ni el mismo Dios alcanzaría a descubrir quienes son sus parciales. «Infernal» apunta a otro adjetivo de subido color lascasiano también, «infelice», de cuyo antónimo «felice» ya se dijo que connotaba felicidad paradisíaca[12]. Por razones más afines a la precisión edificante del discuro predicativo que a los hábitos puramente lingüísticos, los españoles son reputados «infelices» por Las Casas en cuanto que criaturas «infernales». Despojado de su alcance satírico quevedesco, el imprecatorio vocablo asturiano señala no quizás la Hora pero sí el Lugar de la Verdad: el infierno.

Asturias era devoto lector, amén de Las Casas, de Bernal Díaz del Castillo y su ***Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*** cuyos primeros ecos asturianos se oyen en ***Leyendas de Guatemala***:

> *Mucho me he detenido en contar cuentos viejos, como dice Bernal Díaz del Castillo en «La conquista de Nueva España», historia que escribió para contradecir a otro historiador; en suma, lo que hacen los historiadores.* ***(«Leyenda del Sombrerón»).***

Además de ser Bernal Díaz el primer historiador español de Guatemala, emocionaba a Asturias la compenetración del viejo soldado con la tierra americana, ósmosis que al cabo de una larga permanencia en las Indias lo transformara en americano, y más, en ciudadano guatemalteco. «Por ósmosis, se había apropiado del alma indígena» decía Asturias en una conferencia dictada en 1968 a los estudiantes de la Universidad francesa de Strasbourg. En la misma conferencia analizaba las razones que lo llevaban a considerar al cronista español como el primer novelista americano:

> *Nos atrevemos a llamar novela americana la obra de un español, Bernal Díaz del Castillo. La llamamos novela porque él mismo en el relato que hace, cuando habla de la toma de Tenochtitlán, o sea la capital de México, por Hernán Cortés, dice: 'me parecía que estaba en uno de los relatos del Amadís de Gaula'. (...) Hablaba ya un español que no era el castellano. De tal manera que se pregunta Menéndez Pidal de dónde sacó este soldado esa forma de expresión que no es española y esa sintaxis en la que encontramos ya el disfracismo y el paralelismo indígena. Pero con Bernal Díaz del Castillo va a aparecer algo característico de la novelística latinoamericana (...) Bernal Díaz del Castillo escribe para protestar y él mismo lo dice.*[13]

Tiene Asturias en mente que a los ochenta años bien hechos, el soldado veterano Bernal Díaz quiso contar la historia *verdadera* de la conquista para protestar ante el Rey que no se le había hecho justicia y contradecir a Francisco López de Gómara, capellán de Cortés, que en ***Historia de las Indias y conquista de México*** presentaba al vencedor de Moctezuma como un héroe de epopeya, un Julio César de leyenda. El propio Cortés dio su versión de la hazaña en cinco ***Cartas de relación*** al Emperador. Pero lo que ni unos ni otros comentan es el papel del verdadero instrumento de los éxitos cortesianos, la indispensable intérprete, la que más que intérprete fue inteligente y fiel compañera, madre de un hijo mestizo, la india bautizada Marina. Urgido por la necesidad de dar razón a la Corona sobre cómo podía comunicarse con los indios sin hablar su lengua, Cortés menciona de paso la presencia de Marina, sin nombrarla siquiera: «hablándoles por medio de una lengua o faraute que llevaba» (carta del 10-07-1519), «la lengua que tengo, que es una india de esta tierra» (carta del 30-10-1520). Sobra recordar que cuando dejó de serle útil, Cortés se deshizo de ella en beneficio de un lugarteniente suyo, desapareciendo definitivamente Marina del escenario de la Historia. En ***Maladrón*** es factible reconocer en el personaje de *Titil-Ic* una interpretación novelesca de Marina, figura histórica. También *Titil-Ic*, bautizada Trinidad, va de mano en mano antes de desaparecer, literal y literariamente, siendo su desaparición el motivo narrativo del capítulo final. La una y la otra eligieron al hombre blanco en contra de su propia raza. Marina le salvó la vida a Cortés en Cholula revelándole la traición de los Tlaxcaltecas; *Titil-Ic* aboga ante Guïnakil a favor de los españoles, sin determinarse a traicionarlos; luego informa a Antolinares del recelo que tienen los indios respecto de los blancos. En fin, al igual que Marina, *Titil-Ic* es madre de un hijo mestizo. Mestizo en aquel entonces sonaba a bastardo, y muchos eran los prejuicios sociales que levantaba. Véase que por muy hidalgo que era su padre, muy princesa indígena su madre, grande su talento personal, Garcilaso el Inca vivió marginado, sin conseguir jamás el rango y lustre que le merecían su linaje y su parentela. Conociendo Cortés los inconvenientes que acarreaba vivir amancebado con una indígena y ser padre de un mestizo, determinado a medrar socialmente no tuvo reparos en quitarse a Marina de delante y casarse con una señora de pro, venida de España. El Emperador remató las ambiciones otorgando el título de Marqués del Valle. Todas esas mezquindades sociales, tan importantes en la metrópoli, cobraban mayor trascendencia aún en el mundillo colonial y poscolonial. Asturias siempre se burló gentilmente de esas ínfulas nobiliarias, de ***Leyendas de Guatemala*** [14] a ***Tres de cuatro Soles***[15], pasando por ***Maladrón*** que, so color de ensoñaciones antolinarescas, a todas luces glosa burlescamente con estilo de Sancho Panza las pretensiones cortesianas:

> *Bien está, decíase Antolinares, aupando, espoleando, dando rienda a la bestia, lo de Marqués de los Dos Mares, con permiso de coger oro, bien lo de Caballero del Orden de Calatrava del Consejo de su Majestad, bien lo del Manto de Santiago y la Orden del Santo Sepulcro (...) y bien que a su esposa la llamen Ilustre Señora Marquesa María Trinidad Titil-Ic de Antolinares Cespedillos, Maldonado y Nájera de Andrada; y bien que su hijo mestizo fuera marquesito.*

Innegable es el papel referente a la literatura en ***Maladrón***. Remisiones eruditas, pastiches, parodias, habla altisonante, giros arcaizantes lo declaran en cada página. Pero equivocación sería limitar el referente a la literatura clásica española. Los mayas conocían el arte de la escritura, tenían sus libros, códices de tiras de corteza de amate dobladas en acordeón, en que se pintaba los glifos con pinceles de pluma[16]. En esa primera mitad del siglo XVI —momento de la acción de la novela—, entre la costa y tierras adentro sin duda menudearían los mensajes con respecto a los recién llegados. «Se leen sus preguntas escritas sobre cortezas vegetales» dice la novela. Para leer con su escritura la escritura de los glifos pintados, inaugura Asturias una técnica, posteriormente sistematizada en *Tres de cuatro Soles,* que consiste en describir interpretándolas las imágenes pintadas, como lo había hecho el escriba del ***Popol Vuh*** [17], técnica que acertadamente restituía la habitualmente estática descripción a la dinámica narrativa:

> *Hombres ocultos en caparazones de tortugas, tortugas con cara humana, y otros aún más extraños a horcajadas sobre venados monstruosos (...) Batalla de estampa. Lámina de códice. Choque de dioses, mitos y sabidurías.*

Inversión de modelos, inversión de enfoque narrativo: en el final del capítulo uno, Asturias mira a los indios mirar a los españoles. Desde ***Leyendas de Guatemala,*** no ha variado su punto de vista. Siempre abogó por una literatura latinoamericana libre de modelos europeos. No fue, pues, el interés erudito por los saduceos y sus curiosas prácticas kinésicas el impulso primero que generó una también curiosa novela, sino la feliz circunstancia que hermana, por lo menos aparentemente, la gesticulación saducea con una realidad americana que cuentan los mitos y aplica diariamente la geografía: los terremotos dizque cuya violencia tectónica ha de poner fin al Quinto Sol. Las tribus indígenas se preparaban a iniciar las danzas rituales de apaciguamiento a Cabracán, Deshacedor de todo lo creado.

El modelo cultural dialectiza el proyecto narrativo: catástrofe de la conquista, creación del mestizaje, y aun siendo éste un fracaso de momento, basta tomar modelo de Caibilbalán y esperar serenamente el advenimiento del Sexto Sol cuya humanidad, creada con los huesos de la anterior, según lo enseña el mito, será unánimemente *mestiza*, masa

de huesos *mestizos,* los huesos de *todos* aquellos que a partir de la Conquista vivieron y murieron en el continente americano. Porque el mestizaje no lo consiguen solamente aquellos individuos que tienen mezcla de sangre, el mestizaje es un modo de vivir, de pensar, de sentir, de comer, concierne al medio ambiente social, económico, político, en que comparten y asumen los individuos valores tomados de culturas diferentes que los enriquecen a todos.

SER Y NO ESTAR

La ficción empieza en un final, final del verano, final de una civilización. En el trópico, es la estación seca. Recuerda ***Leyendas de Guatemala*** que «en verano, la arboleda se borra entre las hojas amarillas, los paisajes aparecen desnudos, con claridad de vino viejo»: paisaje guatemalteco reflejado en un nostálgico sueño parisiense con luz de Claude Monnet. Pero en ***Maladrón*** el paisaje, augural, cobra tintes sombríos. Los efectos de la sequía sobre el follaje hallan apoyo descriptivo en la imagen tópica del alacrán que, acosado por el fuego, se suicida inyectándose el propio veneno con el temible aguijón de la cola. La simbología cristiana, siguiendo la clasificación del *Apocalipsis* de san Juan, inscribe el alacrán entre los animales infernales; y en el panteón maya, el dios de la guerra, el negro Ek-Chuah, viene representado con una cola de escorpión. En torno al verbo morir, «arrebatar», «moler», reducir, «devorar» trazan narrativamente el círculo de los maleficios asturianos[18]. ¿Qué estará sucediendo? Terminado el verano ¿no llegarán como siempre las lluvias primaverales? Primavera, palabra sin necesaria referencia estacional, nimbada con los prestigios poéticos que se conceden a lo recién nacido, lo florecido, lo verde, al color verde de la creación. Asturias consagró la magia connotativa de la primavera en la forma adjetiva «primaveral» de dos títulos importantes: «Los brujos de la tormenta primaveral» (***Leyendas***) y ***Clarivigilia primaveral***. También Cuculcán exalta la primavera en que se opera la germinación del maíz: «mi tacto verde, ¡es la esmeralda de la Primavera! ¡Oro y cielo, eso es la Primavera! («Cuculcán, Serpiente envuelta en plumas», *Leyendas*). Por eso «primavera», «primaveral», «verde», «reverdecido» acompañan las palabras que nombran los precursores de la lluvias: «trueno», «tempestad», «nubes». Y es que la inminencia de las lluvias señalaba al agricultor maya el momento de practicar la roza, para sembrar justo antes de que rompiera a llover. Justo antes, porque la permanencia del grano sin germinar en el suelo reseco lo exponía a la voracidad de los insectos y pájaros granívoros. Justo antes de llover como llueve en el trópico, a cántaros («llovía torrencialmente» dice «Los brujos de la tormenta primaveral»; llueve torrencialmente» repite ***Maladrón***) para que a los cinco días asomara la planta la puntita de sus orejas verdes. Cinco días bastaban, razón por la cual el número 5 caracterizaba al dios del maíz cuyo doble o nahual es el pez, que vive en el agua como la semilla en la tierra anegada por la lluvia durante la germinación.

La representación gráfica del pez, en códices y bajorrelieves, conseguía su identificación con la hoja de maíz. La práctica coloquial mantenía presente la asociación de los dos colores del maíz, verde del naciente elote, amarillo de la mazorca en sazón, como expresión superlativa de belleza en cualquier caso. «Oro y cielo» exclama Cuculcán: Asturias acata la indiferenciación cromática mesoamericana del verde y el azul. Los colores no discriminan el cielo y la tierra, el criterio de diferenciación es la forma, no el cromatismo. La tierra, «verde plato», el cielo, «verde cántaro». Así se entiende la predilección asturiana por el verde cuyo signo entroniza ***Maladrón,*** *«la epopeya de los Andes Verdes»*. La página inicial sugiere que si renacer al verde cada invierno está bien, mantenerse eternamente verde es privilegio de los espacios superiores:

> *al final del verano sólo queda verde la gran cordillera flotante como nube sembrada de aéreos pinos, cipreses voladores y cumbres de cuya celsitud no dan cuenta nieves eternas (...) aquí la nevada de esmeraldas se derrite en primavera de verdor inapagable, verdor de bosques, verdor de pájaros augures, verdor de saþandijas, verdor de aguas y verdor de piedras.*

Si recorrer la verde cordillera requiere la vida entera («hay para envejecer sin recorrerla toda»), leer la prosa asturiana restituyéndola a su merecida dimensión es una empresa de larga duración que tiene al lector en vilo admirativo. Conste tan sólo la anterior citación: es reconocible la práctica iterativa de una notación cromática[19], cuyas implicaciones espaciales (ocupación de la página por seis ocurrencias de «verdor») y temporales (tiempo que requiere leer seis veces la palabra) coinciden con las del discurso narrativo, a saber la creación de un espacio eterno, infinitamente verde. Participa el adjetivo «inapagable», con un deslizamiento de significado, al efecto de eternidad. Vinculándolo sin embargo su significado al concepto de fuego, el anterior significado es capturado por el verde, luego por el agua. Así opera, por magia semántica, la antigua y complementaria rivalidad del agua y el fuego, factores indispensables al maíz. Esa complementariedad, motivo asturiano recurrente[20], encarna aquí sutilmente en un deslizamiento semántico. Pero siempre que se evoca el maíz, alimento y carne del hombre, implícitamente se impone el concepto de luz (dar a luz, salir a luz, el alba y los pueblos) también connotado por «inapagable». «Inapagable» proyecta en el porvenir de los guerreros de Caibilbalán la loca esperanza de sobrevivir. Con ese adjetivo ***Maladrón*** habla del tiempo renaciente en los ciclos, connota el calendario, maestro del tiempo. La escritura de glifos, la pirámide trunca, el juego de pelota, el auto-sacrificio por incisión, los números rituales 9 y 13, los dioses de la lluvia Tláloc / Chac, son algunos elementos que compartían las culturas mesoamericanas, y de los que indiscriminadamente echa mano Asturias, que alegó no pretender «la atención de los etnólogos sino el entusiasmo de los niños». Conviene

añadir el calendario solar de 18 meses de 20 días, el agrícola de 260 días, la semana ritual 13 días, el ciclo cosmogónico de 52 años, los 5 días infaustos, el calendario, índice de civilizacion. Por eso dice el texto que los lacandones y los monos viven en un «mundo sin tiempo», los lacandones por aculturados, los monos porque en el mundo aculturado de los lacandones han perdido su significación de signo calendárico.

He explicado en otro contexto[21] de qué manera dramatizaba Asturias la manifestación concomitante de la luz y de la palabra como expresión de la cerebralización humana (el «alba maya») valiéndose del cultural esquema ascensional de los zancos. En el texto de ***Maladrón*** citado a continuación, se subrayan los elementos metafóricos que relatan, la aventura de un pueblo desde el primer momento (el primer ser humano) de su marcha hacia la civilización. Relato por encima de la descripción, sí, pero siempre arraigado en el sistema narrativo asturiano, conste la oposición entre el ancestro «Yo-vine-ayer», el primero, que no solamente ha dado el nombre a su linaje («abuelo de caciques, su más secreto nombre») sino que ha determinado los valores que su descendiente «Yo-vine-hoy» debe adoptar sin cuestionarlos. Negarse a recibirlos, peor que una rebelión sería una traición, dado el momento histórico (la conquista española) en que se inscribe la problemática personal. Además, el numeral «primero», y la libertad que connota si no hay nada delante que dé la pauta, remiten a una forma de escritura muy propia de Asturias, la primera huella automática de «algo» retomado veces y veces, a veces años después:

> *Libertad del primer pino. Saca los brazos de la ventisca, verdinegro, nocturno, lunar, seguido de otro, y otro, y otro pino. Pinos y cipreses van a la par por los repechos, se dan las ramas para apoyarse unos a otros al saltar por los barrancos, forman grupos en las colinas, se reparten en las mesetas, se apretujan en las barrancas, se separan en las quebradas y en fila india trepan hacia las cimas y se detienen a contemplar, desde lo más alto de los Andes Verdes, bajo el cielo añil profundo, los volcanes empenachados de humo, la plata jabonosa de los ríos y los lagos de níqueles brillantes. (Es mío el subrayado).*

Como siempre, o por lo menos como tantas veces, la escritura juguetona se aparta un instante del impulso poético para sonreírse con la imagen de los pinos, y al mismo tiempo para incitar a comprenderla, los pinos caminando en fila *india*. Juego de palabras también, infinitamente cultural e ideologizado por sus connotaciones lascasianas, con «dicha», participio y sustantivo, en la enumeración de gracias que colman esa tierra favorecida por los dioses, hay que decirlo, y volver a decirlo, es una gracia más.

las siembras y resiembras de lo bello, flores sean dichas, de lo dulce, frutas sean dichas, dicho sea todo : el cultivo de los cereales y las artesanías de hilo, maderas pintadas, utensilios de barro, instrumentos musicales y jícaras dormidas en nije.

Desde las páginas inaugurales se esboza en filigrana la idea colombiana, lascasiana, finalmente asturiana, que es América, (aquí Guatemala por sinécdoque) el nuevo Paraíso, la segunda oportunidad que concedía Dios a los hombres. La vista de las cumbres sobre un mar nubes solicita naturalmente el determinante «flotante» que atrae plásticamente el sintagma «la gran cordillera flotante» hacia la imagen de un barco. En otro contexto, y comparado con la riqueza expresiva de «inapagable», apenas merecería citarse el adjetivo. Pero aquí «flotante», al igual de «inapagable», se inserta con pertinencia en el proyecto narrativo convocando el efecto de especularidad típicamente asturiano (a los que llegan por mar la tierra se les hace como si fuera un barco) anunciador del principio de reciprocidad, base del mestizaje: «La primera tierra que descubre el navegante, desde la Mar del Sur, es ésta». Al descubrimiento maravillado desde el mar sigue la conquista tierra adentro, encuentro de una violencia inaudita, lucha a muerte para unos y ótros. ***Maladrón*** hace revivir los combates librados en territorio maya glosando una frase del cronista («la sangre corrió como río»): «La sangre que se heló sobre los pedregales escarchados, para correr, en calentando el sol, por arroyos de rubíes, como si sangrara todo el suelo herido». Choque de hombres y de culturas. Pero también encuentros. Destrucciones. Creación triple: en la lengua española, por la escritura asturiana y la magia de la memoria guatemalteca.

Por la magia de las tres mitades
hay una mitad que en las cosas queda,
otra que se desprende y vuelve a las cosas,
y la mitad desconocida, la que el mágico agrega.

Estos versos de ***Clarivigilia primaveral*** se prestan a ilustrar qué cosa es la representación imaginaria de la historia: una interpretación por el escritor, mágico prodigioso, del evento que se vuelve fábula sin dejar de ser historia verdadera, otra suerte de verdad «verdadera». Por ejemplo, si Caibilbalán[22], Mam de los Mam, es invención de Asturias, no así el nombre de su tribu. Cuando llegaron los españoles, los mam ocupaban el territorio que por el sur lindaba con el de los zutuhiles (capital Atitlán) y por el este con el de los quichés (capital Utatlán). Recuérdese ***Leyendas***: «Iximché, en cuyo blasón el águila cautiva corona el galibal de los señores cakchiqueles. Utatlán, ciudad de señoríos. Y Atitlán, mirador engastado en una roca sobre un lago azul». («Guatemala»)». Zutuhiles y quichés eran todavía, con los cakchiqueles (Capital Iximché), los mejores exponentes de la tradición de sus antepasados mayas, civilización cuyo ocaso había empezado siglos antes de la conquista española. ***Leyendas***

sugiere sibilinamente esa por ahora inexplicable decadencia, sigilo narrativo descriptivo de un enigma arqueológico:

> *Noticias vagas de las primitivas ciudades. La vegetación había recubierto las ruinas y sonaba a barranco bajo las hojas (...) barrancos poblados por unos seres con viveza de cogollos, que hablaban en voz baja y que envuelta de bejucos milenarios envolvieron a los dioses para acortar sus alcances mágicos, como la vegetación había envuelto a la tierra, como la ropa había envuelto a la mujer. Y así fue como perdieron los pueblos su contacto íntimo con los dioses, con la tierra y la mujer, según. («Los brujos de la tormenta primaveral»).*

Podría sorprender que Asturias conceda protagonismo a los mam preferentemente a los cakchiqueles o a los quichés, más prestigiosos por más conocidos académicamente (el ***Popol Vuh*** era el Libro del Consejo de los quichés). Mam se prestaba, desde luego, al juego aliterado, tan del gusto de Asturias, de las repeticiones sonoras que dan casi exclusive preminencia al significante por encima del significado (Caibilbalán Mam de los Man, Alarifes Alados, Chinchibirín, Tamachín y Chitanam, Matachines de Machitán). Pero la explicación ha de buscarse en la estética narrativa asturiana. Ya se citó aquí la nota a ***Leyendas*** en la que decía Asturias no ignorar que era Cuculcán un Poderoso del Cielo cuyo nombre no tenía que ver con el sol ; comentaba en otra nota su manera de componer una leyenda «dejándola en los términos vagos de un relato que no pretende la atención de los etnólogos sino el entusiasmo de los niños». «Términos vagos», «noticias vagas»: la referencia sí es precisa en su remisión, jamás taxonómica ni nominativa. Pudiera parecer que cayera de su peso la poética de *Leyendas* visto el género que requiere se obvien detalles y aclaraciones prejudiciables al carácter misterioso de ese tipo de literatura[23]. También sería explicable la imprecisión en ***Tres de cuatro Soles*** por el sistema metafórico inherente al proyecto narrativo de dar razón sobre mecanismos de creación a veces molestos de explicar. Pero la misma poética de lo innominado rige *Las Casas el Obispo de Dios* y ***Maladrón,*** obras que apuntando a eventos y remisiones eruditas supondrían la valoración de un protagonismo taxonómico. No es el caso. Si el nombre de Las Casas impone desde el título la figura y las acciones del reconocido partidario de una conquista y evangelización pacífica, es porque le convenía a Asturias declarar nominalmente la ideología que respaldaba su propio pacifismo; en cambio, los demás personajes (no se habla aquí de los anónimos comparsas, portero, paje, deán, etc.) protagonizan bien como función, el gobernador, el teniente para ahorcar, el obispo, —aunque pudiera ponérseles el nombre de modelos históricos españoles—, bien con un nombre ficticio, Nabor, que tampoco oculta al modelo histórico indígena. Y así corre por cuenta del discreto lector reconocer, bajo las plumas verdes de Nabor el

mam, a Tecún-Umán el quiché. Sobra ponderar la ductilidad del simbolismo genérico que ofrece esa poética de la historia: el Gobernador vale por todos los representantes de la Corona española que por cuatro siglos encarnaron en las Indias la tiranía del sistema colonial; el jefe de plumas verdes personifica, para el mismo lapso de tiempo, las luchas por la libertad. En esa perspectiva narrativa tanto montan los mam como los quichés o los cakchiqueles: «El quiché, mejor guerrero que nosotros, pero más supersticioso, no pudo vencernos». Los protagonistas no remiten a personas y sus circunstancias, los protagonistas encontrados son pueblos, ideales, prejuicios, intereses, religiones, gobiernos, culturas, designados por nombres intercambiables, con idéntico, constante y fuerte simbolismo. Por encima de la referencia ajena, la escritura se deja gobernar por el hilo conductor de sus propios idiolectos, más segura en la libertad tomada con el anacronismo que en el dictamen erudito.

Examinemos un ejemplo significativo del proceso creador asturiano. Comentando la palabra quiché «kukul», equivalente del «quetzal» mexicano, recuerda Asturias en una nota a ***Leyendas de Guatemala*** que el ave lindísima de plumaje verde con pechera roja («una esmeralda del tamaño de una paloma») es símbolo de libertad porque enjaulada se muere. Construye su nido en los troncos de los árboles, dándole forma de túnel con dos salidas para no lastimarse la cola que mide más de un metro. «Era, sin duda, el espíritu protector (nahual) de los jefes: les ayudaba a batir, les acompañaba en sus empresas, y moría cuando ellos morían. Así, a la llegada de los españoles a lo que hoy se llama Quetzaltenango, en Guatemala, se cuenta que combatieron cuerpo a cuerpo D. Pedro de Alvarado y Tecún-Umán, el jefe de los indios. Durante el combate, es narración que pasa por verídica, un quetzal volaba sobre la cabeza del jefe indio, atacando a picotazos al conquistador, y «enmudeciendo», dice la narración, cuando éste atravesó con su lanza el pecho de aquel valiente. El quetzal enmudeció, dice la narración, y de ahí que se crea que antes de la muerte de ese jefe indio, el quetzal cantaba». Hasta aquí, la nota a *Leyendas*; en adelante, ***Maladrón***:

> *Jefe Amontonador de Plumas Verdes, asistido en su lucha por el ave más feroz de las guerras aves, ave cuyo pico perfora túneles en los troncos de los árboles, ave del alba y del crepúsculo, ave que vuela cuando están abiertas las carnicerías del cielo y cuelgan de las nubes, desangrándose, corazones humanos. Aquél derriba con un solo golpe de su caybal de dientes filosos de esmeraldas, la bestia que monta el Gran Teul y el Gran Teul se va de bruces con todo y el caballo, muerde la tierra y allí queda, la macana de esmeraldas iba con un segundo golpe a machacar con aquel sol de espejos falsos, si una centella de rayo, otros vieron una lanza arrojadiza, no detiene el brazo, el corazón del Jefe Quetzal en la batalla.*

Detalles de la leyenda del quetzal auxiliar son reconocibles en la relación que hace Chinabul Gemá del combate de Tecún-Umán. Pero Asturias inventa lo del indio un momento vencedor del teul al derribarlo del caballo. En la novela, el conquistador se salva por pura casualidad, gracias a la intervención milagrosa del rayo, o a la intervención humana de una lanza arrojada de lejos contra el Jefe Quetzal. Es cierto que en Quetzaltenango lo pasaron muy mal los españoles duramente hostigados por el denuedo de los indios y su resistencia desesperada (***Verdadera,*** cap. CLXIV). También es cierto que Alvarado resultó herido de muerte al caer del caballo durante una expedición contra los indios en una ladera cuyo declive desequilibró al jinete y al animal. Pero eso sucedió en 1541, en territorio mexicano (***Verdadera,*** cap.CCIII), mucho después de lo sucedido en 1524, Quetzaltenango, Guatemala. La indiscriminación que se apuntaba en cuanto a referencias eruditas indígenas, la practica Asturias respecto de fechas y eventos.

«La noche agujereada de luceros» de donde sale Caibilbalán recuerda, por supuesto, otras muy asturianas imágenes: «la jaula de la noche agujereada» de ***Clarivigilia primaveral,*** y en ***Tres de cuatro Soles,*** «la tinaja panzona de la noche» de donde surge el sol cada mañana. Se trata de una evocación de la noche en cuanto que recipiente lleno de un líquido negro que escapa por los poros-estrellas. En ***Maladrón,*** la forma envolvente (jaula, tinaja) encarna, implícitamente y *al contrario,* en el verbo salir, que además sugiere otra acepción de noche, la oscuridad de la incertidumbre que ofusca el pensamiento de Caibilbalán. «Cómo explicar lo que nunca sucedió en la mesa de las esmeraldas». Para salir de dudas, el Mam de los Mam, convocando a sabios y nahuales «inicia, al lucir el alba (...) la ceremonia de la llamada del invierno». La ceremonia, que se inicia al *alba* por culturales razones simbólicas, consiste en convocar al dios de la lluvia Chac, tenerlo por así decir de cuerpo presente en su forma lluviosa, con el rito de la repetición de su nombre, que en el contexto asturiano ofrece otro prodigio más, el de ser onomatopeya. *Clarivigilia* llama las onomatopeyas monosilábicas «semillas / de la grita infinita, la poesía...». Asturias no se perdía nunca una oportunidad de recalcar el prodigio de la palabra en cuanto que acto creador («entonces vino la Palabra», reza el ***Popol Vuh***), así como las dificultades que entraña tal acto, como gustaba explicar cuando dictaba conferencias:

> *No es fácil darse cuenta en la obra realizada del esfuerzo y empeño por lograr los materiales empleados, palabras. Sí, esto es, palabras, pero usadas con qué leyes. Con qué reglas. Han sido puestas como la pulsación de mundos que se están formando. Suenan como maderas. Como metales. Es la onomatopeya.*[24]

En ***Maladrón*** le viene como anillo al dedo la onomatopeya «chac», que reúne el simbolismo del agua y de la saliva. El proceso creador reitera aquí sus hábitos, subrayando la imagen acústica del vocablo expresada

por el verbo silbar, onomatopeya de huella alargada, elástica, visualizada en la comparación con la forma de la serpiente, sílaba silbido de serpiente, agua reptil de la lluvia: «el silbido acuático que corre hacia el mar», «emitir un silbido que remata el monosílabo ¡chac!», «silba siete veces como serpiente, nueve veces silba como danta, trece veces silba como pájaro nocturno». Los números cabalísticos, sagrados, combinados con los nombres de representantes de reinos animales, reptiles, mamíferos y aves, lo que repta, lo que corre, lo que vuela, han sido entronizados por la imagen de la roca en forma de oreja, porque la oreja es el receptáculo de las voces[25] que nombran lo que existe, porque su forma tiene el grafismo de la palabra-glifo en los *amates* y bajorrelieves, la voluta («el silbido como una voluta saliendo de sus labios») y porque la natural atracción de formas parecidas lleva por magia de atracción magnética la voluta-palabra a la voluta-oreja. En cambio, cuando no atiende Chac el pedido de la voluta-palabra-saliva, cuando se hace el sordo, la roca-oreja sigue seca.

«Sabios», «nahuales», «llama-las-lluvias» son en la novela vocablos sinónimos de sacerdotes, los brujos de las tormentas primaverales, los encargados[26] de hacer las lluvias, que es como llamarlos creadores del verde y del amarillo, los colores del divino maíz. Asturias combina con frecuencia el color verde y la pluma a causa del altísimo penacho de plumas de quetzal con que se tocaban los jefes en las ceremonias o para salir a la guerra, circunstancia que ocasiona en los textos una nueva asociación: plumas / guerra. V. gr.:

> *Guerrero Amontonador de Plumas Verdes (**Maladrón**).*
> *El Guerrero alevoso suelta su habla mágica. Hablan sus plumas. (**Clarivigilia primaveral**).*

Es de notar que también comparten ***Maladrón*** y Clarivigilia el vocablo «algodón» en la misma imagen de la nube, generada por su color blanco como el algodón que rellena el fruto de la ceiba; los encargados de hacer la lluvia visten ropajes de blanco algodón, para *similia similibus* atraer las nubes, «algodón de trueno» de la tormenta primaveral:

> *(sabios y nahuales) visten nubes de algodón (**Maladrón**)*
> *las grandes ceibas de algodón de trueno (**Clarivigilia**)*

Con razón se leen al empezar el texto presagios siniestros sin concordancia con el acostumbrado anuncio renaciente del invierno húmedo y verde. Algo está pasando en los Andes Verdes, algo indecible de tan inesperado. Chinabul Gemá sabe que no existe palabra escrita (no hay glifos conocidos) para representar en las cortezas vegetales la increíble realidad: los mam están perdiendo la guerra. Le corresponde personarse maratónicamente ante Caibilbalán y contarle lo impensable: el inútil sacrificio del Jefe Amontonador de PlumasVerdes (la palabra sacrificio es en el contexto la sola alusión al legendario combate singular de Tecún-Umán con Pedro de Alvarado, amén de la connotación

religiosa del sacrificio humano). Al mensaje y consejos del informante, avalados por el capitán de guardias, contesta Caibilbalán, como lo hiciera años antes Moctezuma enterado de que llegaba Cortés, con «el peso de sus dudas. Se interroga. Se responde. ¿Qué hacer frente a los teules?». Pero no conviene llevar más lejos la comparación entre la situación histórica de Moctezuma frente a Cortés, cuya significación y desenlace queda fuera del alcance de la fantasía, y la indecisión de ficción de Caibilbalán. Aun cuando copia ésta de aquélla, la fábula asturiana cobra sentido en el contexto político de los años 67-68, los de la definitiva refundición de ***Maladrón*** que precisamente concierne a los siete primeros capítulos de ambiente y enfoque indígenas. Pareciera que Caibilbalán esté confrontando dos opciones, dos formas de lucha, la guerra a base de magia y la guerra a base de técnica, en suma el sempiterno enfrentamiento de tradición contra modernidad, conservadores contra reformistas. En lo que a él atañe, su credo es que «en la guerra no cabe la imaginación, la magia, ni el augurio, la guerra es arte, la guerra es ciencia». Pero en verdad, menos se trata para él de salir en defensa del arte militar que de rechazar un concepto de guerra que sus consejeros llaman «guerra de montaña», «guerra de fantasmas», y nosotros guerrilla. Contra ese tipo de lucha despliega Caibilbalán (Asturias) un argumentario copioso y apasionado:

> *Ciudades, graneros, campos de cultivo, tomas de agua, sistemas de riego, quedan a la merced de las facciones emboscadas. A la disciplina sustituye la anarquía, a la obediencia ciega el instinto, el capricho, el se me da la gana que sueltan a la bestia y a la fiera, y a las acciones bélicas circunscritas al campo de combate, lágrimas y sangre en el país entero, el paso de aquellos hombres sueltos, lágrimas y sangre de inocentes, luto y desolación sin fronteras.*

Cuentan que Quetzalcóatl, mirando en el espejo que le presentaba el dios negro Tezcatlipoca, se sobrecogió por lo que viera y salió de Tula camino al destierro. Caibilbalán se niega a asomar la cara al espejo de la sabiduría de sus agoreros, no elije para sí el destierro, los destierra a ellos para que aprendan a no lucirse de sábelotodo. De hecho, los adivinos conocen la letra como quien dice por solfeo, no entienden su sentido, ven porque tienen ojos, pero no saben «leer» en «la tira del tiempo». Tira del tiempo es expresión graciosa y acertada puesto que se trata de leer el porvenir en los dibujos coloreados de los libros proféticos, que tenían forma de largas tiras dobladas en acordeón[27].

De los tres libros que poseemos hoy día, el ***Códice de Dresde*** es un tratado de astronomía, el ***Tro-Cortesiano*** un texto adivinatorio. A ese tipo de libro remite la frase «veían no lo que iba a suceder sino lo que adelantándose al tiempo estaba sucediendo». Asturias apunta a decir que lo que estaba sucediendo sucedía *en los dibujos*, hermosa reflexión

sobre la literatura cuyo tiempo no puede ser sino mímesis del tiempo de los relojes, y cuyo espacio es un mundo de signos, una realidad autónoma que no tiene que ver con el espacio referente. Como si nada, define qué cosa es la ficción, advirtiendo muy modernamente contra la ilusión realista o naturalista que acorta la libertad de dejar la rienda suelta a la invención de la escritura, a toda literatura llamada experimental en la forma poética, en la estructura narrativa ; de paso, con pretexto de libros augurales, pone en tela de juicio la actitud asaz frecuente de gentes que aceptan gustosas la trampa profética de horóscopos y predicciones de toda clase, rechazando en cambio por descabellada, floja y sin interés, la literatura que no se parezca, dicen, a lo real. Sobra precisar que en el blanco de las miradas está la metáfora y toda escritura que no sea ramplonamente descriptiva. Recuérdese que estos años y estas páginas de ***Maladrón*** son contemporáneos del muy teorizado ***Tres de cuatro Soles***:

> *La metáfora es una cobardía. El que la usa aleja tanto su mentira, en la comparación y el fingimiento, que miente impunemente...)*
> *(Creí «endiosar» las cosas... -dije para justificarme- y las endiosé...)*

Admirable definición de la función literaria: endiosar las cosas, una religión que se merece muchos creyentes. Aunque Caibilbalán se niegue a ver, empeñado en mantener cerrados los ojos de la mente, tiene que entender (oír y comprender) que son los mismos Andes Verdes los que, adelantándose al tiempo, no lloran por lo que está sucediendo en los libros, sino por lo que va a suceder de verdad. El texto se vale del modismo «bajo los pinos» tomado de ***Anales de los Xahil***, ya presente en ***Leyendas de Guatemala***, para entronizar imágenes y ritmos narrativos: «bajo los pinos que despenica el viento, llorar agujas verdes, llorar agujas verdes, llorar agujas verdes» La enunciación, por su parte, haciendo sutilmente historia con literatura, se apoya en lo que *ya ha sucedido*, el texto antiguo citado. El entretejerse del enunciado (la invención asturiana) con la enunciación (la citación) representa lo que llama Paul Ricoeur «el cruce de la historia y de la ficción en la refiguración del tiempo»[28].

Estar y representar

Por una interesante coincidencia literaria, en 1970 publica Carlos Fuentes una obra teatral que le inspiran la masacre de Tlteatelolco en octubre de 1968, *Todos los gatos son pardos.*[29] Contemporánea de ***La Audiencia*** y de ***Maladrón***, la pieza escenifica las dudas del tlatoani Moctezuma en cuanto a la llegada de Cortés, el poder de la magia para vencer a los teules, la oportunidad de hacer o no hacer las paces, dudas parecidas, como puede verse, a las de Caibilbalán.

CIHUACOATL - Tus antepasados, Moctezuma, no te piden a ti más de lo que se pidieron a sí mismos: levantar una civilización, con su bien y con su mal.
MOCTEZUMA - Pero ¿cómo, sacerdote? ¿Con la paz o con la guerra? ¿Con la palabra o con la acción?

También Caibilbalán transige en una actitud poncepilatesca. Primero se niega, en nombre de nobles principios, a sacrificar a los emisarios españoles que venían en plan de paz, y acto seguido va a reunirse con su corte de enanos, bufones y Divagadores (otra citación de la corte de Moctezuma), quienes, como buenos normandos que no son, diciendo que no están diciendo que sí: *«dicen y no dicen, cantan y no cantan, callan y no callan»*. Siendo su oficio adular, remedan a su Señor reflejando su pensamiento cual los espejos que él se negaba a mirar. El Mam, de la terraza donde se está solazando, por el vocerío y alboroto que asciende del campamento militar puede adivinar el escarnio que hacen sus gentes en los dos emisarios. Pero se cuida de intervenir. Y aquí, una frase ambigua: *«Salieron vivos de la presencia del Gran Mam, pero no de las manos del pueblo»*. En suma, la justicia popular actúa por encima de las instituciones legales : una vez más, y con más nitidez que en otras ocurrencias, afloran, con el pretexto de un novelesco configurar el pasado, la necesidad de refigurar ideologías contemporáneas. Una escena parecida está en ***«Leyenda del Tesoro del Lugar Florido»*** (***Leyendas de Guatemala***): «El cacique recibió en el vaso pintado de los baños a los hombres de Castilán, que enviaba el Pedro de Alvarado, con muy buenas palabras, y los hizo ejecutar en el acto». A continuación viene el freudiano motivo del sacrificio por flechas en el que participa el cacique[30]. En ***Maladrón,*** Asturias se vale de otra estética narrativa, complaciéndose en imitar el habla eidética de las lenguas mayas (hace lo propio con el español del siglo XVI) a base de expresiones perifrásticas que consiguen un hermetismo muy adecuado a la sacralidad de la acción evocada. Por ejemplo, para describir el corazón (excusa el texto la palabra) traspasado por flechas, rompe el dramatismo de la acción letal (detenerse el corazón) interpretándola como un acto de cortesía social («será visitado»): «el que jamás se detiene será visitado por la aguda punta del pedernal, y se detendrá».

Lo que había comenzado a guisa de banal carnicería termina, santo remedio, en sacrificio ritual por cuenta de los flecheros[31] : «los flecheros les salvaron las vidas para quitársela ellos, para vestirlos de saetas, para detener en sus pechos al que no se detiene». ***Leyendas*** («Ahora que me acuerdo») sugería la analogía plástica entre las pinturas de cacerías y las representaciones del martirio de San Sebastián. Se percibe la diferencia que el reto narrativo de ***Maladrón,*** no subtendido por nostalgias personales sino por las urgencias de una reflexión sobre el contexto del 68, introduce en el tratamiento y significación de imágenes parecidas. La sensualidad letal de una civilización que configuraba antaño la memoria afectiva, desaparece a expensas de la dinámica del

compromiso ideológico. «Era la paz. No la queremos. La paz con el invasor a ningún precio». El rechazo de la paz, seguido por el aniquilamiento total, quiere ser, en la novela, una mirada retrospectiva sobre la historia, ni crítica en cuanto que posible error político o estratégico, ni apologética en cuanto que aplauso a extremismos, sino sencilla, discretamente reflexiva.

Las dudas de Moctezuma concernían a un posible retorno de Quetzalcóatl y, siendo así, a la oportunista restauración del culto al dios educador sobre el dios de la guerra Huitzilopochtli. Pero por encima de ideologías religiosas encontradas, aparecían rivalidades feroces entre facciones clericales determinadas a controlar el mando. Podríase entonces pensar que Caibilbalán sólo vacilaba entre dos estrategias contrarias, la guerrilla recomendada por los sacerdotes consejeros, la batalla frontal estudiada en la escuela militar. Error de lectura sería detenerse en ello, pues el debate interno del Mam no se relaciona con estrategias guerreras, es puro cuestionamiento ideológico. Pensándolo bien, Caibilbalán es un materialista, incluso diríase, frisando en el anacronismo pero respetando el espíritu y la letra del texto, (véanse los anatemas de Fray Damián), un libre-pensador, volteriano, para quien los brujos, adivinos, sacerdotes, no son sino una sarta de ahumacabezas.

> *(el caudillo Mam intenta explicar) que sólo existe la realidad, que no hay dioses que valgan, magias que sirvan, adivinaciones que no sean falaces, encantamientos que no sean engaños....*
> *- mi lucha es de hombres contra hombres, y encantatorios y brujerías salen sobrando.*

De modo que ese personaje, de protagonismo limitado en los primeros capítulos, se inserta en lo más hondo de la estructura novelesca en cuanto que elemento dialéctico de la conquista, la religión, el mestizaje. Es lógico que no haya cabida para él en un sistema social regido por el credo de que «todo poder es magia», especialmente cuando el que pone la magia en tela de juicio es quien ejerce el poder. La página inicial iluminaba brevemente el país «sin tiempo» de los lacandones, incultos respecto de los mam herederos de sus ilustres antepasados mayas. La comparación apunta a diferencias culturales. Después, se insiste en las difencias geográficas, «picachos, colinas, barrancos, quebradas, (...) agua fresca, pura, virginal, casi escarcha, todo cubierto de pinares» *vs* «la selva cálida, húmeda, el agua podrida, la sabana sin fin». Paisajes contrastados, contrastados hábitos. Sin embargo, culturales o geográficos, los contrastes significan lo mismo, como bien se advierte en la página inicial con la imagen ascensional de un paisaje real y simbólicamente en tensión hacia las alturas. Ansia de sol, de luz, de cultura. Un idéntico simbolismo jerarquiza a los nahuales (dobles) de los individuos, de los roedores a las aves, de la taltuza al quetzal. Destinado a tierras bajas, Caibilbalán desciende a nivel de taltuza, su nuevo nahual. Pero si se define en

adelante como «forastero», como marginal, de ninguna forma se vuelve «extranjero» porque si ha perdido rango de jefe-quetzal, no por ello deja de ser un hombre de maíz (cuantimás siendo taltuza). La consideración de que los indios participan de un mismo cuerpo, lo había llevado a interrumpir, cuando ya estaba venciendo a los teules, la batalla de las piedras rodantes, porque si huían los españoles, sus aliados tlaxcaltecas seguían resistiendo, «duros, viriles, sagrados, vestidos de plumas», entonces las piedras rodantes inaguantablemente hubieran ido a dar contra otros hombres «de la sagrada carne de maíz». Imposible insinuar con más transparencia que siendo la guerrilla una guerra civil, entre hermanos, es doblemente censurable.

Caibilbalán ha perdido rango pero Asturias no se pierde un juego de palabras. Como el desterrado ha sido condenado al peor castigo, vivir en soledad con aporética existencia de guerrero-taltuza (Señor de los Andes Verdes / humilde roedor mofletudo), no se le puede aplicar lo de «dime con quien andas y te diré quien eres». Pero como «la primera salida de su agujero, como la de todo desterrado, fue por la comida», sí se puede glosar el «di qué comes y te diré qué sueñas» de ***Tres de cuatro Soles***, en «di qué comes y te diré quién eres» que en ***Maladrón*** se traduce por «alma de tuza, por aquello de ser tal-tuza y que de tal maíz tal tuza», gracia reiterada por si se le escapara al lector. Toda la parrafada multiplica malabares verbales, algunos traídos por los pelos («tarántulas que de entrada lo tratan de tú»), y reminiscencias de ***Hombres de maíz*** sobre el tema del nahualismo. Pero lo que busca la memoria asturiana, solicitando con insistencia la del lector, es que reconozca éste la alusión a los maestros-magos, epígonos del dios educador Quetzalcóatl. Imprescindible identificación si se quiere apreciar la homogeneidad de la obra en su totalidad, la constancia y firmeza de la actitud intelectual del escritor, la lógica interna de los mecanismos narrativos: impuesto Quetzalcóatl como paradigma de creador pacífico, depuesto en un mundo donde ya no se sabe qué cosa es la paz, un mundo que se viene abajo con el Quinto Sol, la única salida es precipitar el proceso de destrucción para favorecer el advenimiento de una era nueva. Consten, para describir la elipse ideológica, dos momentos textuales, recíprocamente «anti» a cuarenta años de distancia :

> *señalándose en las eras de paz el aparecimiento de maestros-magos que por ciudades y campos enseñaban la fabricación de las telas, el valor del cero y las sazones del sustento». (**Leyendas de Guatemala**).*

> *asoma en las quebradas, barrancas y senderos en ropa de campesino, más desnudez que ropa, palabreando enseñares, enseñando a su gente el valor del no hacer, del no pensar, del no sentir, la pasividad, el silencio, la inmovilidad, la no existencia, en espera del sexto sol. (**Maladrón**).*

En adelante Caibilbalán hará de anti-Quetzalcóatl, anti-Maestro-Mago, en relación dialéctica con el Anti-Profeta Maladrón, infernal invención de los hombres blancos. Relación dialéctica tienen también, con los gesticulantes discípulos saduceos del mismo los gesticulantes indios que quieren conjurar, *similia similibus,* los temblores sísmicos de la tierra. Dos opciones contrarias, la inmovilidad *vs* el movimiento. Ahora bien la norma, la verdad dogmática es el movimiento, por madato del Sol que no se detiene nunca, cuantimás siendo Movimiento su signo. Elegir la inmovilidad es hacerse traidor en la guerra, y declararse hereje[32] cuando la guerra es cacería sagrada que alimenta al Sol. Hereje, raciocinador, doloroso Caibilbalán, marginado ideológica, social, política y en definitiva textualmente al concluir el capítulo VII. ¿Quiere esto decir que pacifismo iguale inacción? Valga para invalidar tan peregrina suposición el final de ***El Alhajadito,*** final que respalda lo que aquí se afirmaba de entrada, que es la escritura catarsis contra la violencia. ***Tres de cuatro Soles*** lo verifica como reto teórico, tomando a veces la demostración tintes freudianos (cf. la basura del alma de los sueños) que en el final de ***El Allhajadito*** cobran especial nitidez:

> *Lo odiaba. Lo odiaba. Sentía que lo llevaba de la mano y que lo iba a tirar al estanque, y algo hice: de una de las fogatas encendidas por Eduvijes, tomé un puñado de leños que ardían y lo arrojé al agua oscura... (El subrayado es mío).*

Para Asturias, *hacer* es escribir, escribir es soñar: «Me persigné... ¡Por la señal de la Cruz! iba a decir, pero dije ¡Por la señal de los sueños...!». ***Maladrón,*** al que podría hacer de irónico epígrafe esta frase del texto «por la señal de la cruz del Maladrón, persignáos, Conquistador», es como una remisión a la nota final que puso Asturias a su versión del ***Popol Vuh*** :

> *n. 185. Para terminar, una ironía más: la historia quiché ha terminado, todo el Quiché ha concluido, su ciudad ha desaparecido, ya no es más que un pueblecicillo, pero... se llama Santa Cruz. (el subrayado es mío).*

La cruz, la señal de la cruz, ejemplifican esos misteriosos parentescos de las obras asturianas. El pueblo enajenado, su cultura, trasladados por magia de escritura a la lengua española, en los sueños del escritor se vuelven fábulas con las que se desquitan los vencidos, sin verdadera violencia siendo sueños los sueños. Pero la no violencia no quita la ironía : «Soñar. El voraz consuelo».

NOTAS

1 ***Ejercicios poéticos en forma de soneto sobre temas de Horacio,*** publicación en septiembre del mismo año; después en Miguel Angel Asturias, ***Obras escogidas***, Aguilar, Madrid, 1955 ; Miguel Ángel Asturias, ***Obras completas***, t.1, Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, Madrid, 1968.

2 Conste que se usa aquí el sintagma como imagen sencillamente ponderativa. Sin embargo, viene en ***Maladrón*** en otro sentido, en sentido retórico de ironía. Ha comentado Asturias en su versión del ***Popol Vuh*** que el vocablo quiché *zac* era de difícil traducción porque significaba muchas cosas, blanco, blancura, bello, bueno, luz, alba, felicidad, etc. (El nombre de la fortaleza de los Mam, Zaculeo, significa Blanca Tierra o Hermosa Tierra). Cuando ante Duero Agudo y Blas Zenteno, "descorazonados capitanes, capitanes del pecho vacío" en sentido propio pues recién les arrancaron el corazón, exclama Güinakil "os teníamos por hermanos hermosos", quiere decir que los tenían por hermanos blancos, hermanos de piel blanca, pieles blancas que desolladas, como se acostumbraba proceder con las víctimas, previamente "descorazonadas,"para celebrar a Xipe Tótec, eran excepcionalmente hermosos (hermosos = blancos) trajes ceremoniales, *"dos únicos trajes para las fiestas en honor a Cabracán, las dos pellejas de aquellos que fueron desollados cuando todavía los cuerpos estaban calientes"* (las itálicas son del texto).

3 «Me siento atado a una cruz de hierro como un mal ladrón» («Ahora que me acuerdo»).

4 Cf. texto y estudio de Aline Janquart, col. Archivos.

5 «Posaba los ojos en la imagen del Mal Ladrón, al que veía formar el número 13 : la cruz de corto brazo vertical, el 1, y el 3, el cuerpo retorcido del ajusticiado» (***Alhajadito.,*** I, 11).

6 «(la campana) se tocaría por primer vez el 29 de febrero, día del Mal Ladrón, y ya lucía adornada con trece coronas de espinas (...) a partir de ese momento cantaría eternamente, todos los 29 de febrero, loas de metal y de lava al Patrón de los Años Bisiestos» (***Alhajadito***. I, 21).

7 Cf. el estudio comparado entre «**Sonata de otoño**» y el episodio de Pedro de Betancourt, ***Leyendas de Guatemala,*** Dorita Nouhaud, ***La brûlure de cinq Soleils***, PULIM, Presses de l'Université de Limoges et du Limousin, 1991.

8 «de la plenitud de éste (Juan Bautista) hemos recibido todos nosotros gracia sobre gracia (...) la gracia y la verdad fue traída por Jesucristo», *Juan,* 1-16,17.

9 «Barrancos cubiertos de flores. Barrancos llenos de pájaros. Barrancos ahogados en lagos. Barrancos. Y no sólo flores. Pinos centenarios. Y no sólo pájaros. Pinos centenarios y altísimos. Y no sólo lagos. Pinos y pinos y pinos». («Juan Girador», *El espejo de Lida Sal*).

10 «Y lo de piratas vino a sus labios por lo mucho hablado con Lorenzo de los grandes pillajes que hacían los corsarios robadores de tinta de añil, liquidámbar, cacao, zarzaparrilla, cueros, vainilla».

11 «infernales obras de los cristianos», «tiranía infernal», «guerras diabólicas», guerras infernales», «obras infernales», «diabólica cudicia», «infernales enemigos», «guerras inicuas e infernales», «ladrones impíos, infernales», «tiranía diabólica», infernales obras», «infernales tributos».

12 Se puede leer sobre la ***Brevísima***: Dorita Nouhaud, ***La palabra de Dios como cuchillo, en Relaciones,*** Estudios de Historia y Sociedad, El Colegio de Michoacán, México, n° 58, primavera de 1994.

13 Miguel Angel Asturias, «**Introducción a la novela latinoamericana**» en ***América, fábula de fábulas,*** Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

14 «El tesorero, gentil hombre y caballero de la orden de Montesa, relata la historia de los linajes (...) A intervalos se oye la voz del tesorero que comenta el tratamiento de «Muy ilustre Señor» concedido al conde de la Gomera, capitán general del Reino».(«Guatemala»).

15 «los retratos de familia... protomédicos, obispos, jurisconsultos, frailes, capitanes... personajes que al caer y desarmarse los marcos dorados, saltan como fieras de circo a morderse y arañarse por sus títulos de propiedad, testamentos, herencias» etc.

16 «Los de los colores en remojo, / clarivigilantes brujos de la pintura, / barrían la realidad con escobas de plumajes / para dar paso al enigma». (***Clarivigilia primaveral***).

17 «Originalmente, el ***Popol Vuh*** fue pintura, memoria, palabra, y en esta forma de tradición oral se conserva hasta mediados del siglo XVI, época en que vuelve a ser escrito, por un indígena, antiguo sacerdote quizá, en lengua quiché con caracteres latinos» (*Popol Vuh,* trad. de M.A. Asturias y J.M. González de Mendoza, Losada, «Breve noticia»). Para escribir su libro, el autor del *Popol Vuh* se valió ciertamente de la tradición oral pero también tendría a la vista un libro de las antiguas pinturas, como puede deducirse del deíctico : «este libro es el primer libro, pintado antaño», y de formulaciones que parecen remitir a una cronología espacial : «Entonces vino la Palabra; vino aquí de los Dominadores, de los Poderosos del Cielo» etc.

18 Por analogía con las formas esféricas cuya movilidad se presta, al igual que la cabeza, a la comparación con el caminar del sol, el círculo en ***Clarivigilia primaveral*** expresa movimiento y multiplicación por analogía con la grafía y valor aritmético del cero. Pero con más frecuencia, en la retórica narrativa asturiana el círculo significa la nada, el cerco, la muerte (v. gr. ***El Señor Presidente, Hombres de maíz,*** y en ***El espejo de Lida Sal*** «La máscara de cristal»). VéaseDorita Nouhaud, *La brûlure...,loc. cit.*, p.129-131.

19 El ejemplo más notable es incuestionablemente el funcionamiento de los calificativos «amarillo», «rojo», «negro» en «**Cuculcán, Serpiente envuelta en plumas**». Cf. Dorita Nouhaud, *L'écriture antérieure,* L'Harmattan, 1991.

20 La asociación del fuego y del agua se lee, por ejemplo, en el binomio «aguasol» y en la imagen del «tigre de rubíes rechinantes» lazado por el Lago, en ***Clarivigilia primaveral.***

21 *L'écriture anterieure, loc. cit.*

22 Para la significación del nombre véase Aline Janquart, ***«Maladrón ou la longue gestation de Gestas»,*** en ***América*** n°12, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1993.

23 Cf. Dorita Nouhaud, ***L'écriture antérieure...,*** *loc. cit.*

24 *«Conferencia...» loc. cit..*

25 Cf. *Tres de cuatro Soles :* las orejas, inmensas alas de sordos».

26 En *Clarivigilia primaveral*, significa creador, artista, artesano

27 Esos *amates* o códices vienen conformados por pliegos de 24x13 cms (***Tro-Cortesiano, Peresiano***), de 29x9 cms (***Dresdensis***), reunidos en tiras de 7,15 metros de 56 hojas o sea 112 páginas recto verso, en el ***Tro-Cortesiano***; 3,5 metros de 39 hojas o 78 páginas el ***Dresdensis***) plegadas cual abanico. En las páginas, unas líneas rojas determinaban secciones horizontales donde se pintaban los glifos, a manera de las líneas que guían la letra en nuestros cuadernos. Para leer se desplegaba el amate, siguiendo por cada sección a todo lo largo de la tira, recto

verso. Al llegar a la extremidad del reverso, se pasaba a la sección inferior, hasta agotar el asunto que es como decir, hasta concluir el capítulo. Hay «capítulos» de 8 pliegos.

28 Paul Ricoeur, *Temps et récit III, **Le temps raconté***,Paris, Seuil, 1985.

29 La estructura dramática sigue el esquema de ***La Audiencia***, alternando escenas que transcurren en el palacio de Moctezuma y escenas en el real español.

30 Cf. *L'écriture antérieure, loc.cit.* Debe leerse además «La danza del arquero flechador», en *Poesía precolombina, loc. cit.*

31 La otra manera de sacrificar era arrancarle el corazón a la víctima abriendo el pecho con el cuchillo de pedernal, tal como practica Güinakil en Blas Zenteno y Duero Agudo.

32 A la inversa, elegir el movimiento es hereja manifestación saducea, como herejía es querer conjurar los indios el movimiento de un Sol llamado Movimiento.

SOÑAR, UN VORAZ CONSUELO

Dorita Nouhaud
Universidad de Borgoña, Dijon, Francia

LOS CANTARES DEL CANTOR

La copulativa de la consabida fórmula «Vida y obra» en reseñas bibliográficas, da por segura una aporía, la insalvable frontera entre las circunstancias del escritor y su labor creadora. No se culpe al investigador por esa división de las aguas; sabido es que salvo en contadas ocasiones lo biográfico y lo bibliográfico suelen ir por derroteros cuando no divergentes o francamente encontrados, sí paralelos, pasando la copulativa de conjuntiva a disyuntiva. Al lector ingenuo le cuesta trabajo entender que escenarios tan dispares como son por un lado los materiales intereses y apetitos, y el mundo de la imaginación por otro lado, no se sitúen a la altura de recíprocas circunstancias, a semejanza de los Hechos de los Apóstoles. Sin alcanzar las tremendas distensiones entre la vida y la obra de, pongamos por prudente caso, un Arthur Rimbaud, no faltan ejemplos más recientes, que por sabidos se callarán, de chocante incompatibilidad entre los despliegues admirables en versos o en prosas y lo mezquino de los compromisos existenciales en cuestiones políticas, económicas, raciales, sentimentales, como si no los repaldara el mismo nombre y apellido. A Octavio Paz no se le había escapado el problema, si bien resolvió los desajustes entre vida y obra con perogrulladas y una pirueta:

> *La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras.*[1]

Resulta intelectualmente satisfactorio comprobar que en el caso de Miguel Ángel Asturias la copulativa de «vida y obra» viene a ser el signo de una exacta igualdad, no que la vida esté en la obra, la vida *es* la obra, porque por espacio de más de sesenta años Asturias, con empeño, con inquebrantable y profética fe en sí mismo[2], fue inventando a Miguel Ángel Asturias, hasta conseguirle el galardón del Nobel de Literatura en 1967. Citando a Cervantes en gracia a la devoción que le tributaba el guatemalteco, diré que como Dulcinea es Asturias hijo de sus obras. Valga para el autor lo que dice el narrador de ***Tres de cuatro Soles***: «mi obra, mi creación, mi alimento. El alimento completo. La creación. Lo de uno. Y uno mismo nutriéndose con ella». Se complacía el guatemalteco en subrayar que no le interesaba contar su historia personal sino la historia del mundo, que lo que le apetecía era descubrir de qué forma mágica su creación se fundía en la incesante creación del universo. Marcel Brion, académico francés que en 1977 prologara ***Viernes de Dolores*** para la fallida Edición Crítica de las Obras Completas coeditada por Klincksieck y Fondo de Cultura Económica, enjuiciaba con lirismo acucioso la personalidad de quien había sido entrañable amigo suyo :

> *Asturias encarnaba, en el sentido más fuerte de la palabra, la Guatemala-de-todos-los-tiempos, de la que podría creerse era jefe religioso y político, memoria histórica y fabulosa. La riqueza de su cultura no había disminuido su vinculación, tanto física como intelectual, con el pasado y el presente de su raza, con los soberbios viejos imperios anteriores a la llegada de los hombres blancos que una tradición ingenua y catastrófica anunciaba como el regreso de los dioses. Todas sus raíces estaban firmemente ancladas en lo más profundo de la tierra guatemalteca.*

Cuenta habida de esos considerandos académicos, puede tenerse el nacimiento biológico, sucedido el 19 de octubre de 1899 en Ciudad Guatemala, por una circunstancia al fin y al cabo trivial puesto que nacido han todos los seres vivos; en cambio, no todos los seres vivos son arrojados por un memorable evento a la perdurable vida que entraña la literatura. Quiere esto decir que el nacimiento asturiano por siempre memorado y celebrable aconteció el 25 de diciembre de 1917 —¡tremendo advenimiento!—, sobre las diez de la noche, cuando una serie de fuertes temblores arruinó parte de la capital Ciudad Guatemala. Es Guatemala tierra de volcanes: con respecto a la frase «casas pintaditas en medio de la Rosca de San Blas» que viene en «Guatemala», el texto introductor a ***Leyendas de Guatemala***, comenta Asturias en nota que la capital, «encerrada en un círculo de montañas, aquí se compara a una gran rosca de pan que en la procesión de la Virgen de Candelaria lleva en el brazo una pequeña imagen de San Blas que sacan en andas». Dizque tierra de

cuarenta volcanes. Quizá no llegue a cuarenta la cuenta de los volcanes pero sí son muchos y muchos en actividad, con insalvables consecuencias catastróficas en el entorno. Baste recordar la violencia de los eventos telúricos —sismos y erupciones volcánicas— iterativamente destructores de la capital: 1565, 1607, 1717, 1751, 1917, 1976.

Si merece destacarse el temblor de 1917 es que, según declaración del propio Asturias, aquél fue muy concretamente generador de ***Tres de cuatro Soles***, y puede decirse que de la obra asturiana en su totalidad. Aterrorizados por las sacudidas que amenazaban con sepultarlos bajo los escombros de sus casas, los despavoridos habitantes, entre ellos la familia Asturias, salían a descampado, no obstante la inestabilidad del hamaqueante suelo. Años después, conmemorará ***Mulata de tal*** (el capítulo final se titula «Está temblando en la luna») aquella navideña y henchida luna que llenaba el cielo amenazando, al ir a estrellarse contra la tierra, con llevarse por delante el campanario de la iglesia. De momento, sin ínfulas matafóricas, sólo empujado por el miedo y con ayuda de la agilidad que le propiciaban sus diez y ocho años, el futuro Premio Nobel se sube a un árbol cuyas múltiples raíces le parecen garantizar mayor estabilidad que dos contados pies.

Así encumbrado, para deshacer el nudo que en la garganta le atara el pavor, se le ocurre, como ejercicio respiratorio, declamar versos del peruano Santos Chocanos, por entonces ídolo de la juventud intelectual. Hasta aquí, el evento biográfico; medio siglo después, la misma experiencia aflora en ***Tres de cuatro Soles***, metaforizados los cantares del cantor en la imagen del cenzontle, el nombre popular de un pajarillo canoro de muy variado y armonioso canto:

> *Enajenación. Doscientas voces en un trino. Sólo él cantando olvidado de los movimientos de la tierra. Perdurable encuentro. Cierto, pétreo, melodioso. Más y más alto. A qué volver de ese trino.*

Dramatizado en la escritura el acto fisiológico inaugural de la vida, la respiración, y citando a su admirado Paul Valéry que explica el grito del recién nacido no como la consecuencia y testimonio sino como causa de la vida (*«le son m'enfante et la flèche me tue»*, *Cimetière marin*), Asturias equipara la respiración a un sonido procreador. De ahí que para narrar el descubrimiento de la voz propia, o dicho de otra manera para describir su advenimiento a la literatura, se acoge al símil del arrebato místico[3] conjugado por la circunstancia situacional en el árbol que inicia la concatenación semánticamente lógica del mismo con el pájaro y el trino. Brinda ***Tres de cuatro Soles*** una versión más:

> *Las orejas crecidas. Crecidas más ligero que la luna. Más ligero que las islas. Inmensas alas de sordo, sus orejas.*

Aquí, el ala se vuelve oreja (no la función sino la forma[4], como el ala no es el vuelo sino el órgano que lo permite); en cuanto al trino, que no es el resultado de la percepción sino la causa de la función, el trino reversiblemente crea el oir. Podría entonces decirse que esa relación inauditamente inversa ilustra el caso anteriormente comentado de la obra creadora de su autor, tanto más cuanto que el encarecimiento («*inmensas* alas», «las orejas *crecidas*») si es negación del desentendimiento inaugural (¿negación o conjuro?), en el negar el desentendimiento con un adjetivo que lo está afirmando («inmensas alas de *sordo*), reconocemos la contradicción existencial reivindicada por el narrador como algo muy suyo :»mi SINO, mi símbolo, mi signo. La negación y la afirmación».

Si Asturias nunca más volvió de ese trino fue porque «volver», la mítica promesa de Quetzalcóatl en las culturas mesoamericanas, por siempre había de ser un llegar a la palabra escrita. No en balde se titula *Habla el Gran Lengua* un conjunto de poemas de inspiración indígena. Tampoco es casualidad si el dios educador Quetzalcóatl al que los mitos mesoamericanos atribuyen, entre otros aportes culturales, la invención de la escritura, está significativamente convocado en el principio y final de la obra asturiana, de ***Leyendas de Guatemala*** («señalándose en las eras de paz el aparecimiento de maestros-magos que por ciudades y campos enseñan la fabricación de las telas, el valor del cero y las sazones del sustento», «Guatemala») a ***Tres de cuatro Soles*** («serpiente de plumas en lo más alto del cielo»), apoyado su protagonismo en la proximidad lexical entre *volver, volverse* y *envolver,* siempre que la promesa dialéctica de la Serpiente Envuelta en Plumas es volver, transformándose[5]. Por el simbolismo genésico de Quetzalcóatl[6] a quien la azteca ***Leyenda de los Soles*** identifica como creador de la humanidad del Quinto Sol, se entiende que Asturias, preguntado por estudiosos, por periodistas, o implícitamente por casas editoras (muy concretamente, en el caso de dar atención al planteamiento básico de la colección «Les Sentiers de la Création» de la editorial Skira, a cuyo cargo salió ***Tres de cuatro Soles*** en versión francesa) sobre qué era, en concepto suyo, el acto de creación literaria, acudiera, como a continuación se explicará, a la imagen del terremoto. Pero antes admírese por un momento cómo consigue Asturias contar su historia personal a la par que la historia del mundo, cómo se funde su creación en la incesante creación del universo: a partir de la noción de «atracción magnética», fenómeno de imantación específicamente terrestre, pasa al efecto inverso, la aparente desimantación causada por el desorden sísmico que saca todas las cosas de quicio; y encaminado en la metáfora, llega al «desencanto», admirable hallazgo eidético que armoniza la memoria cultural de hispánicos desencantamientos cervantinos y el personal, si bien discreto, desengaño hogareño.

Al soltarse las cosas de la atracción magnética que las mantiene quietas, se lanzan unas contra otras, se embisten como fieras, chocan con el encono que da el desencanto, ya que al no sentirse firmes y perdurables, no sólo se desimantan sino se desencantan. Después de un terremoto las cosas parecen desencantadas. El recuerdo de mi casa. La batalla de mi casa.

Se ha dicho que la obra *es* la vida. Certera fusión paradójicamente confirmada por encontradas realidades. Contemplemos la más obvia. El escritor nació de un parto compulsivo de la tierra guatemalteca, entre ruidos y furores cataclísmicos cuya memoria alimenta la obra, mientras que el hombre Asturias era un declarado pacifista. En 1966 había sido galardonado con el Premio Lenin de la Paz que le hizo mucha ilusión y se tomó muy a pecho, asumiendo luego la recompensa en declaraciones y posturas no siempre correctamente interpretadas por la intelectualidad, especialmente por los escritores latinoamericanos entonces adictos al castrismo y a su política antiimperialista de multiplicar Vietnames internacionales; mal interpretadas también por la crítica, especialmente la de América Latina, sumida en estériles polémicas provincianas. Asturias, abuelo de un niño a quienes los padres pusieran el simbólico nombre de Sandino, vivía en carne propia los desacuerdos respecto de la lucha armada, pues muy a pesar suyo su hijo Rodrigo se había unido a la guerrilla guatemalteca[7]. El análisis de ***Maladrón,*** novela iniciada a mediados de los 50, terminada entre 1957 y 1958, publicada en 1969 cuando surgía, como epígono de las teorías marxistas-leninistas, un terrorismo ultra izquierdista inspirado en la filosofía de Gramci o de Negri, ha de contemplar ese contexto socio-político para entender la configuración de personajes como, pongamos por caso, el pacifista Caibilbalán (o Nabor en ***Las Casas el Obispo de Dios*).**

Sin embargo, no se contradicen la violencia temática que se explaya ficcionalmente y la exclusiva dedicación de la obra a un «país forjado a miel» según reza bellamente ***Clarivigilia primaveral.*** Por cierto que de la inquieta geología y el general volcanismo en las primeras edades americanas («**Leyenda del Volcán**», «Los brujos de la tormenta primaveral») actualizados en 1917 (***Tres de cuatro Soles***), a los fragores bélicos de la Conquista («Leyenda del tesoro del Lugar Florido», ***Las Casas, el obispo de Dios, Maladrón***), no es la historia que se nos cuenta sino un descomunal estruendo. Pero en medio del fragor está la pacífica figura del Padre Las Casas, alter ego asturiano, abogando por la Vera Paz; está la dulce Titil-Ic y su hijito mestizo, imagen de curioso desenlace en la pelea de la casa, pero dando constancia de que en cualquier época, lo mismo en la ficción que en la realidad, vale más hacer el amor que la guerra.

Y si de algún modo suena a paradoja el contraste entre la violencia de las historias (piénsese en el implacable sistema de venganza contra los maiceros en ***Hombres de maíz***) y el pacifismo reivindicado por el

escritor, es que la paradoja empieza en el mismo Asturias, hijo mestizo de dos sangres por largo tiempo antagónicas, hijo del trópico que pasó la mayor parte de su vida bajo cielos de inviernos no tan amables como el de su país, hijo de Guatemala en cuya tierra, según la acertada definición de Marcel Brion, estaban firme y profundamente aferradas todas sus raíces, pero cuyo destino fue andar «de paso, siempre de paso» (***Letanías del desterrado***), lejos de Guatemala la mayor parte de su vida. Notable paradoja, la más significativa de todas, es que venga refrendada por un apellido tan hispano, tan cristiano viejo en sus connotaciones históricamente reconquistadoras, una obra entregada a la causa y memoria de las víctimas de la no siempre gloriosa gesta de los Conquistadores en América. A batallas ideológicas, desde luego incruentas, lo llevó de la mano su santo patrón, el «Arcángel fuerte» a quien pedía el poeta la protección y libertad de su espada contra la muerte que es «la tiranía peor, la más oscura / de cuantas padecemos». La muerte, que a él le infundía un muy humano miedo según alegaba en su hermoso poema ***Oración al Arcángel de mi nombre,*** tiraniza también a los pueblos y a las culturas, por eso el escritor custodiado por el Arcángel Miguel quiso oponerle la espada de luz de su obra, saliendo en defensa de los marginados y de los indefensos.

Ya en la infancia lo llevaba de la mano su «Arcángel fuerte» cuando su padre, el abogado liberal Ernesto Asturias, en 1903 se trasladó de Ciudad Guatemala a Salamá, Baja Vera Paz, donde tenía familia su esposa, para ponerse a salvo de la suspicacia del dictador Manuel Estrada Cabrera quien englobaba en el mismo odio a intelectuales y a liberales. Por espacio de cuatro años, en casa del abuelo conoció Asturias el mundo indígena, especialmente en los juegos y quehaceres lúdicos de los hijitos de los peones. Ellos, jugando a ser alfareros para suplir la falta de juguetes, le enseñaron la lengua del barro «modelable, maleable, húmedo», «no palabras, sino objetos hablados con los dedos», «palabras-ídolos, palabras-amuletos, palabras-utensilios, palabras-juguetes».

Años después, en 1922, lo llevaba el Arcángel a recibirse de abogado presentando una tesina sobre ***El problema social del indio,*** labor que si le granjeó aplausos académicos también hubiera podido causarle serios engorros. La tesis, reseñando la situación de derelicción del indígena y su degeneración por carencias alimenticias, falta de higiene, sífilis, tuberculosis, alcoholismo, recomendaba una «terapéutica social». Es cierto que desde la caída de Estrada Cabrera en 1920, Guatemala despertaba al civismo. Pero difícil resulta transformar los hábitos de un país mantenido en letargo durante un cuarto de siglo, difícil reformar las prácticas policiales inauguradas y perfeccionadas durante años con objeto de reprimir cualquier intento de progreso, cuando el progreso es llamado subversión. Razones había para que la familia Asturias temiera complicaciones con la policía. De modo que no bien el joven se recibiera de abogado, le regalaron sus padres un pasaje a bordo de un trasatlántico que zarpaba con rumbo a Europa. Pero en París, lo estaba esperando su

Arcángel para encaminarlo a la Escuela de Altos Estudios donde el profesor Georges Raynaud se hacía cargo de un seminario que versaba nada menos que sobre las religiones de la América Media. A la sazón, el maestro francés estaba ultimando la traducción de dos manuscritos mayas, el ***Popol Vuh*** de los quichés y el memorial de los cakchiqueles ***Anales de los Xahil***. Raynaud exhorta a Miguel Ángel a que en unión de otro alumno, el mexicano José María González de Mendoza, vierta al español la versión francesa de los dos libros, que efectivamente salen a la venta en París entre 1927 y 1928. En París escribió Asturias su verdadera ópera prima ***Leyendas de Guatemala***. «Paris, 1967-1968» reza el colofón de ***Maladrón.*** En París, 1972, estrenó en el Espace Cardin y en lengua francesa la nueva versión de ***La Audiencia de los Confines,*** de 1957, en adelante subtitulada ***Las Casas el obispo de Dios***; «París, invierno 1971» precisa el colofón del último manuscrito asturiano,***Tres de cuatro Soles*** que reactualiza el terremoto de 1917.

Desde Salamá hasta París se había alargado la luminosa huella afectiva y cultural del indio, cerrándose por encima de París el perfecto anillo de Guatemala a Guatemala, cual serpiente enroscada, mítica imagen que clausura precisamente ***Tres de cuato Soles***: «serpiente de plumas en lo más alto del cielo». Porque mientras otros escritores, atrapados por el embrujo parisiense o cediendo a cierto esnobismo cultural, eligieron la ciudad-luz como escenario para los personajes latinoamericanos de sus novelas, el exclusivo escenario asturiano es Guatemala, los protagonistas son indios.

CREADORES DE DESTRUCCIÓN: TRES DE CUATRO SOLES

Miguel Ángel Asturias detestaba hablar de su creación, tener que comentar métodos o mecanismos contrariaba su idiosincrasia. Así que cuando Alberto Skira lo invitó a entrar en la prestigiosa colección «Los senderos de la creación», urgido por la precisión de contestar la implícita pregunta del mismo título «senderos de la creación», el maestro guatemalteco buscó salida en la metáfora. Se ha definido la metáfora como una suerte de exotismo[8] que acerca un *allá*, («en otro lugar»), el comparante, de un *acá*, el comparado. Con ***Tres de cuatro Soles*** Asturias asentaba la identidad del comparado, la sacudida sísmica y la vertebral del orgasmo como representación del sismo mental que supone el acto creador; el comparante era el mito cosmogónico de los antiguos mexicanos, la llamada ***Leyenda de los Soles*** que interpreta las eras, o Soles, como sucesivas creaciones plasmadas a partir de los materiales de anteriores destrucciones. Vivimos en el Quinto Sol 4-Movimiento, al que según pronostica el mito pondrá fin una general catástrofe telúrica, actualizada, en el *acá* de la versión narrativa asturiana, por el terremoto del 25 de diciembre de 1917. El Quinto Sol fue creado en Teotihuacán, cuando el buboso Nanahuátzin, cremándose en una hoguera que al efecto tenían preparada los dioses, ascendió al cielo para hacer de astro. Pero ése nuevo Sol, sin nadie que lo alimentara, permanecía inmóvil. Entonces,

para restaurar a los seres humanos de cuya sangre tenía el sol una insoslayable necesidad, se personó Quetzalcóatl en el mundo ínfero para solicitar del dios de los muertos osamentas de la humanidad anterior. Sobre las mismas, previamente trituradas en el metate de moler maíz, el dios se sangró ritualmente el miembro viril. Mezclado el cereal con sangre divina, surgió de la masa la quinta humanidad, la raza de los hombres de maíz. Se entiende, pues, que es el hombre de maíz aquel que cultivando el cereal para alimentarse «se crea a sí mismo y crea las cosas de su vida». Por eso en *Tres de cuatro Soles* el motivo del sismo enlaza con el del alimento, especialmente en los tres capìtulos inaugurales, desplegados a manera de metáfora del comer sazonada con sabrosos juegos de palabra: «lejos estaba de saber, y el saber es sabor», o «Creo de creer y creo de crear. El que cree crea. El que crea, cree. Dedos en el barro. Creo, creo porque creo en el barro, y creo con el barro». A Miguel Ángel le encantaban los juegos de palabras, jamás se perdió un retruécano por malo que fuera. El pedía disculpas por esa suya inocente manía, en gracia a que tal forma de hablar era muy del gusto de los pueblos mesoamericanos y especialmente de los poetas mayas. En realidad son los suyos juegos verbales de poeta, merecedores de admiración por la funcionalidad del ludismo verbal: el 25 de diciembre de 1917 tiembla la tierra en Ciudad Guatemala y toda una sociedad nobiliaria, elitista, conservadora, se viene abajo con sus casas y sus cosas.

> *La pelea de los muebles de la sala de las visitas nobiliarias, mobiliarias para él por tratarse de nobles que más eran muebles. La gran pelea en la salsa de las visitas.*

El juego de palabras «la gran pelea en la salsa de las visitas», deslizamiento metafórico de los dientes que amueblan la boca a los muebles que erizan el espacio de la sala de las visitas, expresa la fuerza creadora de destrucciones a la vez materiales y sociales, sin necesidad de acudir a la narración encarnada en una característica de la lengua española, el diptongo, concretamente aquí la explosión de la o en que, nobles / muebles. ***Maladrón*** dice «festín de Cabracán» a las fiestas y contorsiones que hacen los indios buscando aplacar los humores del Gigante de los sismos, que cuenta el ***Popol Vuh*** se llamaba Cabracán. Festín connota banquetes, comidas, y convendría a ***Tres de cuatro Soles*** que, para relatar un terremoto, con lógica interna despliega en los capítulos primeros una fabulosa metáfora del comer[9]. Es que con frecuencia concretaban las fiestas en sacrificios humanos, y las más solemnes se celebraban con antropofagia ritual, a esa práctica remite ***Maladrón***. Eran desde luego las mesoamericanas unas espantosas divinidades constantemente hambrientas y sedientas: cuenta el ***Popol Vuh*** que Tohil no hablaba hasta sentirse saciado; en la «***Leyenda de los Soles***», Nanahuátzin transformado en astro permanece inmóvil en el cielo, exigiendo para echar a caminar que lo alimenten con sangre.

Hasta requerían los dioses que se embadurnaran sus imágenes con la sangre de las víctimas. No carece de humor el que compare Asturias el ansia creadora del artista con una necesidad de soñar tan apremiante como el hambre: «Soñar. El *voraz* consuelo» (es mío el subrayado). No carece de humor, porque en esos años de ***Tres de cuatro Soles***, era Asturias un gordo señor sujeto a dieta por serios motivos de salud, que se cobraba de las hambrunas terapéuticas narrando sabrosas comilonas: «sueños-delirios-de-grandeza, hijos de digestiones untuosas de faisanes azules, anacantinos de efeméride, carnes de venado al humo o tepemechines, peces de ríos saltacascadas». Ni falta hace repetir que la vida es la obra y que ésta invita a la glosa «di qué (no) comes y te diré qué sueñas». A lo mejor los aztecas, que dizque bajaron del norte pasando hambre canina y carentes de proteínas hasta radicarse en el consabido islote donde por fin prosperaron, por la misma necesidad compensatoria inventaron esas divinidades ansiosas de ingerir hemoglobina.

«Creadores de destrucción» es en ***Tres de cuatro Soles*** una lograda inversión inspirada en los mitos mesoamericanos de Soles cosmogónicos generados por sucesivas destrucciones, provocativa inversión semántica que ***Clarivigilia primaveral*** implícitamente restituye a la debida estructura sintáctica y significación histórica de «destructores de creación»: los testimonios materiales que la arqueología pone a la vista denuncian, más que los estragos del tiempo, el talante devastador del ser humano, metaforizado en «Canina, el Águila de los Perros Rabiosos». Otro paso y desembocamos en la recurrente imagen de la destrucción telúrica como metáfora de la Conquista, versada en la narración dramatúrgica de ***Las Casas el Obispo de Dios*** y la épica narrativa de ***Maladrón***, exposiciones ambas del desgarramiento mestizo entre dos razas históricamente enemigas, pero hermanadas en la lengua española del creador que celebra la memoria indígena de sus antepasados. A esa memoria reactualiza iterativamente ***Tres de cuatro Soles*** con la palabra *casa* en la doble acepción de edificio para habitar y conjunto de miembros de una familia, antepasados y vivientes: «el cataclismo que acabó con mi casa», «el recuerdo de mi casa, la batalla de mi casa».

En ***Tres de cuatro Soles*** coinciden lo poético y lo lúdico en perfecto acatamiento del punto de vista narrativo, obediencia comprobable en la estructura como en la escritura. Una ficción cuyo postulado es la fragmentación de espacios y tiempos, no puede dejar que los cánones narrativos sometan las palabras a linearidades sintácticas y lexicales. La palabra ha de fragmentarse en pluralidades significantes que cuentan los múltiples desgarramientos de la tierra, de la conciencia, del habla; al romperse las normas lingüísticas se liberan fragmentos que se juntan en nuevas formas, en palabras nuevas. El sismo representa el desentenderse el Yo con sí mismo, Yo cuya encarnación es la escritura, de suerte que la instancia del desentendimiento es la del total entendimiento.

> *Ese era yo. Volvía en sí. Pero de dónde volvía y por qué volvía en SI y no volvía en NO... Si volvía en sí, volvía también en no, afirmación y negación de mi SINO... si volvía en sí, volvía a mi ser, a mi conciencia... si volvía en no, volvía a mi no-ser, a mi inconsciencia... Y a ambos regresaba.*

En su busca de nuevas combinaciones manifiestan las palabras la turbación, el trastorno, la conmoción interna del Yo poético, enunciados en el motivo narrativo del desentendimiento cuyos significados generan dos niveles de ficción que corresponden a dos tipos de discurso reunidos en forma de lema: «destrozarse y destrozar».

1) Ludismo y agresividad interpretan «desentenderse» como el grandioso *dejar de* entenderse telúrico, prescrito por las leyes naturales de la misma materia y narrados en versiones que se inspiran en la leyenda de los cuatro Soles cosmogónicos sucesivamente destruidos y recreados. Conste que no se expande el mito nahua en pormenorizar las causas de las destrucciones cíclicas, la invención corre por cuenta del «creador de fábulas» quien reconoce: «Lo que salvé de mi casa, destruida por el terremoto, fue mi sabiduría poética», por decir que bebió en el saber de las fuentes tradicionales a la par que las alimentó con su imaginación. En el relato asturiano fusionan el quinto Sol, 4-Movimiento, con el Primero 4-Tigre, que terminó dizque devorado por las fieras. Se prestaban los elementos básicos de la enunciación, Primer Sol, Tigre, a la expresión de la conjunción de dos eventos, el histórico terremoto del 25 de diciembre que interrumpe la cena navideña, el simbólico evento del cataclismo cosmogónico. Ambos remiten al tiempo, abarcado desde los albores de la creación («Se empinaba el Primero Sol») hasta 1917 en la noche del terremoto. Ambos dramatizan un mismo escenario, llámese boca o fauces, lugar de míticas y creadoras salivaciones. «Mi obra, mi creación, mi alimento. El alimento completo. La creación. Lo de uno. Y uno mismo nutriéndose con ella». Eso, en cuanto a lo narrativo. De la escritura baste un sólo ejemplo: «el encaje de los dientes» que inaugura el capítulo III. La doble acepción de *encaje* vale en el sentido de boca cerrada, cuando los dientes de arriba encajan en los de abajo, y en el sentido de boca abierta, cuando las filudas puntas de arriba y abajo semejan un encaje. Dialéctico funcionamiento semántico, pues un significado (encajar) suplanta el otro (el encaje) al desaparecer la desgarradura de la boca abierta, o a la inversa, ostentando el blanco encaje de dientes la desgarradura suprime su perfecto encaje. Por eso se iniciaba esta parrafada con la aserción de que el funcionamiento de la ficción era lúdico y agresivo a la vez.

2) El reto poético consiste en interpretar «desentenderse» como un *no llegar a* entender, infinitamente más angustioso desentendimiento consigo mismo, cuando el Yo inquieto tropieza, vacila, en el vértigo creador frente a la página blanca: «No encuentro las palabras», «¿Quién habla de palabras? ¿Yo?», «Me interrogan. Me interrogo», «¿Entendí o

no quise entender?», «Me confundo», «Hablo. Cuento», «¿Entiendes?», «¿Espero? ¿Sigo? ¿Dónde?», «Salí de mí».

Ahora bien, no siempre las peripecias narrativas, por muy telúricas y metafóricas que sean, generan tristeza. Los remilgos de la luna visitada por el Saltimbanqui Prodigioso, los hechizos dentarios de Cata-Cataclismos, los aspavientos enfáticos de la Noche, las travesuras de los cometas, la melopea silábica del piano moviéndose sólo con el temblor, son episodios jocosos de ***Tres de cuatro Soles.*** En ***Mulata de tal,*** también con buen humor y mucha malicia elaboró el escritor la figura de la Mulata, de obvias connotaciones cosmogónicas por su caracterización lunar, pero a la que la narración presta además un genio de tarasca lunática regida por las lunaciones. Las variantes humorales de la Mulata oscilan de platos rotos y grito pelado durante las peleas conyugales, a un derrumbe francamente geológico al escapar ella de la caverna donde había conseguido encerrarla su esposo. Por supuesto, el suspicaz lector pensará de inmediato que tamañas desavenencias reproducen un probable modelo doméstico; pero ¡mal haya lo ancilar!, ya se ha dicho que la vida *era* la obra, entonces demos sólo atención a lo cosmogónico y su simbolismo.

Quizás porque resulta difícil ponerle a ***Tres de cuatro Soles*** uno de los cómodos marbetes que clasifican la prosa, o quizás por su brevedad (unas sesenta páginas), o por su densidad (palabra que suele interpretarse como sinónima de dificultad, oscuridad, en cualquier caso como obstáculo a la placentera lectura), o quizás porque la versión original sólo se dio a conocer a los tres años de haber fallecido Asturias y a los seis de haberse publicado la versión francesa, la crítica no ha prestado por ahora la suficiente atención a este texto que sin embargo habrá de llegar a contemplarse como lo que es en realidad, Arte Poética y testamento literario. Si la publicación lo declara más o menos contemporáneo de ***Maladrón,*** **de** ***Las Casas, el obispo de Dios,*** a esas tres obras también hermana una gestación de a veces alejada temporalidad, porque Asturias acostumbraba trabajar en varios textos a la vez, quedando inconclusos ciertos manuscritos durante años, incluso durante décadas, hasta que un buen día él los insertara en un esquema a veces bien diferente del inicialmente previsto. La más obvia consecuencia son las inesperadas interferencias de temas, las huellas intercambiables en obras aparentemente dispares pero que un día secretamente compenetrara la circunstancia escripturaria. Como una pertinente autodefinición de esa manera de trabajar podría leerse el siguiente fragmento de ***Tres de cuatro Soles:***

> *Para él ni antes ni después. Pero qué pasó. Lo que pasó sin antes ni después. El hecho en presente siempre. Y en presente el pecho. Y en presente él. Y en presente todas las cosas por el hecho y con el hecho.*

LA PALABRA DE DIOS POR ÚNICO CUCHILLO: LAS CASAS, EL OBISPO DE DIOS

Desde principios de la década de los 70, Sevilla preparaba el magno coloquio que se celebraría en 1974 para conmemorar el quinto centenario del nacimiento de un insigne y controvertido sevillano, Fray Bartolomé de las Casas. Invitado a presidir la apertura de los actos, Asturias viajó a Sevilla a pesar de su deteriorada salud, pocas semanas antes de fallecer en Madrid, el 9 de junio de 1974, de cáncer generalizado. Siempre había profesado el guatemalteco admiración por la figura del Apóstol de los indios al que en 1957 hiciera protagonista de la pieza teatral ***La Audiencia de los Confines***. Es ésta un perfecto ejemplo del mecanismo creador asturiano, basado en un funcionamiento metafórico. A primera vista el argumento, de índole histórica, apunta a escenificar un conocido enfrentamiento hispano-español, como diríamos hoy día, por un lado los Conquistadores convertidos en Colonizadores sin haber abandonado un ápice de su prepotente violencia, su codicia, su crueldad; por el otro lado los dominicos y su ideología de «conquista pacífica» basada en la dulce evangelización y convincente enseñanza de la doctrina.

Los representantes del estamento colonial vienen designados en elenco por la función que ejercen, Gobernador, Obispo, etc., pero fácil es reconocer las figuras históricas, por ejemplo, por caso Pedro de Alvarado y el obispo Marroquín. Frente a ellos, un dominicano, Fray Bartolomé de las Casas. En la crónica teatral, él trae personalmente de España —históricamente es inexacto el detalle— las Leyes Nuevas de Indias por las que se declara libres a los indios en cuanto que súbditos legítimos de la Corona española. En telón de fondo jurídico se inscribe la Controversia de Valladolid entre Las Casas y Ginés de Sepúlveda, y las resonancias teológico-políticas sustentadas en el pensamiento y enseñanza del padre Francisco de Vitoria sobre el concepto de *guerra justa*.

Vista solamente así, ***La Audiencia de los Confines*** se limitaría a pieza de corte histórico que parodiara formalmente —logradamente desde luego—, los tópicos de la comedia del Siglo de Oro en cuanto a estructura, personajes, lengua, mezcla de intensidad trágica y comicidad rayando en lo burlesco. Pero recuérdese que se ha afirmado de entrada la igualdad entre vida y obra asturianas: ¿qué evento vital explica entonces que hayan sido 1955-1957 los años de elaboración de ***La Audiencia***? (La pregunta vale para ***Week-end en Guatemala,*** de 1956). Nada menos que la emoción, la conmoción de Asturias ante la caída, en 1954, del presidente Jacobo Arbenz Guzmán y la toma del poder por Castillo Armas, Estados Unidos mediante. Como siempre, la violencia emocional encuentra expresión en la metáfora, y ahí estaba precisamente la Historia ofreciendo el paradigma de choques y desencuentros, la memoria de cuantas injustas guerras se hicieron: la Conquista y, ay, brevísima destrucción de las Indias. Pero conste que el afán asturiano no era tanto evocar exterminios en pasado como denunciarlos en presente.

En 1971, en vista de su representación en el Espace Cardin de París, Asturias revisa sustancialmente el texto de 1957, le cambia el título, ***Las Casas el obispo de Dios, Crónica en tres andanzas*** y, sobre todo, amplifica el protagonismo de los nativos. La nueva versión divide el espacio escénico de la «Primera Andanza» en espacio de los blancos (despacho del Gobernador, Palacio arzobispal) y espacio de los indios (adoratorio maya). Elementos dramatúrgicos importantes son ahora las voces indígenas en forma de recitados líricos inspirados en la tradición de la Casa del Canto de los poetas mayas. Sus intervenciones, variables en métrica (son versos libres) y extensión (de 150 versos consta el Prólogo, 15 el Canto al sol equinoccial, 16 el Coro de los Guerreros, 40 el Canto de Guerra, 49 las Voces Indígenas, 76 la Invocación de los Guerreros Vencidos), que van decreciendo en cuanto a su frecuencia (3 en Primera Andanza, 1 en Segunda y Tercera), sin por ello significar decrecimiento simbólico, dialogan con la luminotecnia que imparte vacilantes luces de vellones, de fogata palpitante que fulgura y se apaga, o rayos de sol poniente, en la nocturnidad de las tres Andanzas. Con ese lenguaje escénico que da preminencia a la oscuridad sobre la iluminación (el Prólogo se despliega «en la penumbra de una plaza»; para la Tercera Andanza «se alza el telón en el teatro a oscuras», y empieza el sueño alucinado de Las Casas «en medio de la sombra»), dramatizándose la voz[10] a manera de espectáculo sonoro (en el Prólogo, en la Segunda Andanza, sólo se oyen voces, no se ve quienes las profieren), se sitúa Asturias en la más obvia modernidad teatral.

Si el brillo de la prosa narrativa suele ofuscar al dramaturgo y al poeta, no por ello hay que olvidar que para el guatemalteco fueron el teatro y la poesía labores creadoras tempranas y predilectas. Le fascinaba la voz (cf. «Doscientas voces en un trino. Sólo él cantando»), la voz como instrumento de música y el idioma como partitura. Entre 1929 y 1933, los años parisienses de su fértil amistad con el compositor francés Edgar Varèse, solía reunirse con él en La Coupole donde, terminado el almuerzo o la cena, percutían vasos y botellas con los tenedores, los cuchillos, lo que fuera, buscando sonoridades y ritmos como lenguaje común a los dos. El músico, reconocido amante del «sonido puro», defensor del *ruido* que en concepto suyo era un *sonido* en proceso de formación, teórico de «la transmutación de la materia sonora», le sugería al escritor, amante de la sonoridad de las palabras, transcripciones vocálicas y proparoxítonas. Eran los años de las «fantomimas» asturianas, los años de *Émulo Lipolidón.*

En 1971, una pieza breve ***Amores sin cabeza,*** en que se manejan exclusivamente los esdrújulos, da constancia de que seguía recordando Asturias al gran compositor (fallecido en 1965) que decía escribir música no con notas sino con sonidos y le enseñaba no a escribir palabras sino a percutirlas. Como el del alfarero-narrador de ***Tres de cuatro Soles*** que con razón se precia de ser útil («Soy creador de cosas que hacen falta. Sin mí, no existirían. Por eso soy creador. Las hago existir»), arte

de artesanía fue el de Varèse: los instrumentos de la orquesta existentes no siempre permitían ejecutar su música, entonces él creaba, fabricaba instrumentos *ad hoc* para sus intérpretes. Así hizo existir gran parte de la música contemporánea. A genial maestro genial alumno. Con el músico-alquimista aprendió Asturias a transmutar la materia sonora del significante lingüístico en metáforas que exaltan el significado, a hacer visible lo invisible, en total identificación con los poetas mayas que hablaban de su creación como si fueran ellos lapidarios u orfebres:

Yo jades perforo, yo oro moldeo al crisol:
¡es mi canto!
engasto esmeraldas:
¡es mi canto![11]

Yo el cantor, yo creo un poema
hermoso como la esmeralda preciosa,
como una esmeralda brillante, resplandeciente.[12]

Ese rol de mágico prodigioso (cf. el Saltimbanqui de ***Tres de cuatro Soles***) es el que juega el tercer sol, el Sol de fuego («Tercer Sol»), el que «penetra en los sexos oscuros. Sin vello. Dorados al polen», el fornicador, el genitor, patrón de los artistas que no son sino generadores de belleza:

¡Ningún otro sol se habría perdido en esta imagen engañosa de la materia cambiante, ningún otro sol se habría perdido, sólo tú, sólo tú, creador de belleza, que jugabas con fuego !

«Canto al sol equinoccial», en el adoratorio maya de la «Primera Andanza», retoma la misma imagen del sol-platero de oro:

¡Orifica, Señor, las Piedras
con tu luz! ¡Resplandezca
el agua! ¡Imagen sea
de tu fuego el mar

Conste que no se trata de folclorismos fuera de sazón sino de estrictos elementos dramatúrgicos puestos al servicio de la ideología asturiana de rescatar, como siempre, la memoria indígena sumida en el olvido propio y ajeno, añadiéndosele ahora una deliberada intencionalidad pacifista. Reiterada la imagen del sol «serpiente de plumas en lo más alto del cielo» en la de «sol equinoccial» que vale efectivamente por «en los más alto del cielo», el adjetivo hace que se deslice la imagen del mito (serpiente emplumada) a la astronomía, para asentar que es el equinoccio una situación de exacta igualdad. Igualdad entre la noche y el día, que es como decir igualdad entre unos y otros, entre blancos e indios, porque el sol, como padre de todos, brilla para todos:

y alcance a todos
el calor de tus rayos
bienhechores...

Eso piden, en tolerante oración, los indígenas que no han perdido la esperanza de seguir viviendo en buena en paz y compañía. No durará su ilusión. Otra escena, en el despacho del Gobernador, paralela en espacio y tiempo a la del adoratorio, relata violencias y violaciones, escándalos amparados por la religión cristiana:

Día a día, hora tras hora, mientras conquistamos estos señoríos, salvamos nuestras vidas de la muerte, con ayuda de Dios y las espadas...

Obviamente, la doble escena pone de manifiesto dos religiones, dos culturas, dos razas encontradas, contrastando la dulzura de la una con la barbarie de la otra. Naturalmente triunfa lo ideológico a expensas de lo histórico, pues sabido es que en realidad los mayas no eran corderos de Dios sino valientes e incluso feroces guerreros que, a la inversa de los prontamente colapsados aztecas, resistieron y hostigaron a los españoles por más de un siglo[13]. La maestría dramatúrgica excusa el folclore sin dejar de citar la cultura, según expondremos a continuación. El «Canto al sol equinoccial», y valga su análisis como único ejemplo -no viene al caso explayarse aquí en la dinámica y significación con respecto al texto en totalidad-, de cómo funcionan los cantos indígenas añadidos a la versión de 1971[14], acompaña o prolonga una extensa y silenciosa escena de la doncella Ulú Kinich Ulú frente al ídolo gigante del dios del Maíz; es ella el único personaje visible si bien de voz inaudible (reza al ídolo con casi mudo «bisbiseo»), representando el canto, como el coro en el teatro antiguo, un personaje colectivo, él sí audible pero no visible. Hubiera resultado inoportuna en el montaje la visualización del coro porque entonces hubiera sido necesario acatar la tradición maya de declamar la poesía al compás de la música, exigiendo que salieran bailando los indígenas, en violento y escénicamente absurdo contraste con la tensa suspensión de todo movimiento antes del enfrentamiento, suspensión dramática figurada por la inmovilidad de Ulú Kinich Ulú: «Queda de rodillas, aunque después echa el cuerpo sobre sus talones, para seguir en esta postura, inmóvil, con los ojos cerrados». En cambio, la siguiente acción en el adoratorio escenifica un «Coro de los guerreros» dispuestos a luchar, que salen «con plumajes y arcos, escudos y flechas» acompañando a su jefe Nabor «vestido de guerrero, con un manojo de plumas de quetzal en la mano». Tampoco apunta el vestuario, mejor dicho su ausencia, a realismos folclóricos: es parte del lenguaje dramático que gracias al doble escenario pone a la vista por encima de innecesarios acotaciones y parlamentos la belleza de los colores, la dulzura de las plumas, la fragilidad de las armas indígenas frente a la brutalidad férrea de los españoles «vestidos a la usanza de los conquistadores». Las largas y verdes plumas de quetzal que lleva Nabor en las manos lo proclaman

visualmente caudillo, el semejante escénico de Tecún-Umán[15], «el de las plumas verdes», «Quetzalumán, el de las alas verdes»[16]. Aquí se ajusta -con admirable economía- la pieza teatral a la historia puesto que Tecún-Umán era el adversario de Pedro de Alvarado[17], reconocibles ambos en las figuras del Gobernador y de Nabor.

Si por razones de congruencia dramatúrgica «Canto al sol equinoccial» excusa la representación escénica visual, el «Coro de los guerreros» también obvia la danza para no caer en redundancias: celebrando los himnos precolombinos, en general, cuando no a los dioses, las hazañas bélicas de los héroes, las danzas eran *representaciones* de guerra (lo recuerda ***Clarivigilia primaveral*** muy especialmente en el final, «El baile de las quimeras»); para la representación dramática basta entonces el protagonismo del recitado épico, lograda economía del lenguaje escénico. Junto a la heroica también se cultivaba en la Casa del Canto la expresión poética que nuestra tradición llama lírica, y a ese género remite «Canto al sol equinoccial». Es canto, luego baile. Como en la pieza tampoco viene al caso que se baile, corre por cuenta de la forma poética ser *representación*, citación del modelo cultural: las anáforas de vocablos, de sintagmas, de enumeraciones cuádruples, las aliteraciones vocálicas y consonánticas, restituyen sonoramente el ritmo de la invisible danza.

sol de tierra,
sol de aire,
sol de fuego,
sol de agua,
sol de tierra, cabeza de calabaza blanca,
sol de aire, cabeza de calabaza amarilla,
sol de fuego, cabeza de calabaza roja,
sol de agua, cabeza de calabaza azul !

La enumeración anafórica de los sucesivos soles poemáticos acata la sucesión de los Soles cosmogónicos, que reiterará el final de ***Tres de cuatro Soles***. En cuanto a la relación cabeza / calabaza, además del juego fonético, conllevan ambas palabras densa carga, cultural la calabaza, intratextual la cabeza. La flor de calabaza era una insignia de los dioses agrarios que la ostentan en la frente, como puede observarse en muchas pinturas y esculturas así como en las máscaras rituales de los bailes religiosos tradicionales, haciéndose manifiesta en todos los casos la pertinencia de la relación asturiana entre calabaza y cabeza. Ésta, por su parte, constituye sin lugar a dudas el motivo narrativo más recurrente puesto que cruza toda la obra, desde ***Leyendas de Guatemala,*** pasando por ***Hombres de maíz, El Alhajadito, Amores sin cabeza,*** **hasta*Tres de cuatro Soles***. Con su corolario, la decapitación, la cabeza figura ritos agrarios, ritos de fecundación, perpetuados iconográficamente en frescos, estelas, y textualmente en el ***Popol Vuh.***

Falta comentar la homogeneidad de la imaginativa asturiana, la fidelidad de los textos a sus propios mecanismos, la continuidad temática que no significa monotonía ya que constantemente se renuevan las formas (los géneros literarios, los argumentos) manteniéndose la permanencia de la fantasía. En una nota a «Cuculcán Serpiente envuelta en plumas (en *Leyendas de Guatemala* a partir de la segunda edición), ya precisaba el escritor: «El *Kukulcán* de los mayas, el *Gucumatz* de los quichés, y el *Quetzalcóatl* de los nahuas, es uno de los más antiguos dioses supremos. *Cuculcán* es aquí un Poderoso del Cielo, equiparado con el Sol, por su poder y no porque tenga que ver el nombre Cuculcán con el Sol». Ya se ha visto que el alimento del Quinto Sol, la preciosa sangre, lo consiguió Quetzalcóatl mezclando su sangre con osamentas humanas molidas, masa de donde nació una nueva humanidad. De la misma manera que el miembro viril, que fue la parte que se sangrara, permite la equivalencia simbólica entre la sangre y el semen, el triturarse los huesos en el metate, la piedra de moler los granos de maíz, lleva a igualar esa parte de la leyenda azteca de los Soles con la versión maya del ***Popol Vuh*** que cuenta cómo los dioses amasaron la carne del ser humano con maíz. Naturalmente, lo que a su manera explica el mito es que con este cereal perfectamente adaptado al clima tropical descubrieron los hombres un alimento que les permitió hacerse sedentarios y desarrollar en adelante su consabida brillante civilización.

A esa tradición remite la segunda novela asturiana, ***Hombres de maíz,*** de clara significación: siendo el maíz una planta totémica, el elemento integrante de la vida (la carne), cultivar el cereal intensivamente sin dejar que descanse la tierra es como hacer negocio con la carne propia. Si bien otros mitos cuentan que con ayuda de las hormigas descubrió Quetzalcóatl el maíz bajo el Cerro de los Mantenimientos, todas las versiones asientan la misma relación entre Quetzalcóatl y el cereal sagrado. La iconografía facilita en códices, frescos y esculturas, la identificación formal de las plumas, característica de la Serpiente Emplumada, con las hojas de la planta que configuran el tocado del dios del maíz. Hay una evidente paridad entre el fuego, utilizado en la *roza,* primera etapa del cultivo tradicional, y el sol que lleva las mazorcas a sazón, pero sobre todo esa paridad la asienta el concepto cosmogónico del tiempo de los aztecas, como sucesión de períodos de 52 años:

> *Los aztecas tenían dos jeroglíficos especiales para representar ese período, fundados directamente en sus creencias acerca de él. El primero era un nudo con el cual indicaban que el fardo de 52 años se había atado, concluido o completado al final de ese período, el segundo era el taladro del fuego y la estaca para encender el fuego sagrado, pues los aztecas creían que el fin del mundo ocurriría solamente al terminar uno de esos períodos de 52 años.*[18]

Era entonces muy lógico que Asturias escenografiara el adoratorio maya con «la imagen en gran tamaño del Dios del Maíz» y que en su presencia se declamara el «Canto al sol equinoccial» seguido poco después por otra invocación al mismo, en concepto de «Señor del Mediodía»:

Estamos junto al Dios del Maíz,
Señor del Mediodía (...)
¡No desciendas!
¡No desciendas!
¡Quédate aquí,
junto al Dios del Maíz,
Señor del Mediodía!

Tres de cuatro Soles retoma el mismo concepto y la imagen de un sol cenital que no debería bajar para evitar el sacrificio sangriento del crepúsculo; también remite a la paridad del sol y del fuego en el arte de prender fuego frotando un madero con un taladro, «horadar fuego». La imagen del crepúsculo como metáfora del mito agrario, llamado por Mircea Eliade mito de «la divinidad asesinada» o descuartizada, no es sino en ***Tres de cuatro Soles*** la respuesta al reto inicial de la colección: definir la creación literaria. El crepúsculo es solamente la imagen de un sacrificio, no su realidad, y la metáfora una cobardía porque «el que la usa aleja tanto su mentira, en la comparación y el fingimiento, que miente impunemente». Por eso no importa que no baje el sol a sufrir la inmolación cotidiana, imagen literaria del crepúsculo, puesto que los frotadores de madera darán ocasión de crear otra metáfora, el fuego como pequeño sol. Y no le pasará nada al mundo porque la literatura es incruenta.

(¡No bajes la cabeza, ya hay muchos soles colgados, no bajes tu cabeza amarilla!)
(Voy ya sin mis piernas, sin mis brazos, sin mis hombros, sin mis pies, sin mi cintura...)
(Has llegado a lo más alto del cielo, a lo más alto. El ojo del cenit te toma como su propio ojo...)
(Y no podré bajar...)

(No importa. Los frotadores de madera hacen brotar pequeños soles...)

En cambio, ***Las Casas, el Obispo de Dios*** no busca teorizar literatura sino recordar realidades históricas, pretextos a ideologías. Con el drama de una civilización a punto de colapsar en el siglo XVI, metaforiza el moderno etnocidio que se está cometiendo a diario en Guatemala, envuelto en general indiferencia. Es importante que siga el sol en lo más alto del cielo, que siga el maíz en la tierra, porque amenaza con extinguirse la ciencia de sacar fuego si se extingue el hombre de maíz estando sin regresar Quetzalcóatl, hacedor de seres humanos. Si

para que se salve el universo de la nada es necesaria, una vez más, una catástrofe creadora, entonces, ¡bienvenida la sacudida mortal! En un coro final, los guerreros vencidos le cantan al Gigante de la Tierra Cabracán[19], o Hunrakán, nombre teóforo de los sismos, clamando venganza y pidiendo el aniquilamiento de los invasores. Se advierte la función catártica del arte: gracias a la escritura, el pacifismo corre parejo con las destrucciones naturales, pues nadie se va a indignar contra ellas, tanto más cuando se les saca los colores culturales del mito. Asturias tenía un fuerte sentido del humor, por muy negro que fuera a veces, y capacidad autoanalítica, conste la exculpatoria versión de la venganza, Cabracán mediante y una metáfora, en ***Las Casas el Obispo de Dios***, y su versión freudiana de los sueños, en ***Tres de cuatro Soles***:

> *(La basura del alma, los sueños, se resisten a la escoba, no se dejan barrer y a la hora de las contiendas hogareñas batallan a muerte, convertidos en obsesiones, odios, envidias, rivalidades, antesalas del suicidio, del asesinato, del propósito negro de cobrar ofensas. Cobrarse. Los sueños son los cobradores. Nuestros mejores cobradores. Mientras dormimos nos cobramos, en interminables pesadillas, de todo lo que nos han hecho, y el que nos la debe nos la paga...)*

También tenía Asturias una aguda lucidez en cuanto a la poética de sus obras, si bien a veces parece irracional, en algunos casos descabellada, la composición. Pongamos por caso ***Las Casas, Obispo de Dios*** que concluye con un lance que se ajusta al tradicional desenlace de muchas comedias del Siglo de Oro, el triunfo de la Justicia del Rey: en nombre de la Audiencia de los Confines es desarmado y detenido el infame Gobernador en el preciso instante en que está pisoteando, llamándolos despectivamente «¡Papeles!... ¡Papeles!», los infolios de las Nuevas Leyes conseguidas por Fray Bartolomé. Este, en el mismo momento, echa la bendición al moribundo Nabor, absolviéndolo de culpas y prometiéndole la gloria de Dios. Nabor resultó herido cuando con sus guerreros salió en defensa de Fray Bartolomé, quien tanto los había defendido a ellos. En ambos casos los enemigos eran los colonos españoles que «con color de que sirven al rey, deshonran a Dios y roban y destruyen al rey» (esta frase final de ***Brevísima relación de la destrucción de las Indias*** no la recoge el texto de Asturias en la letra pero sí muy fielmente en substancia). Diríase entonces que la añadida invocación a Cabracán resultara inoportuna desde el punto de vista dramático, no teniendo ya significación argumental el clamor vengativo de los indios.

En realidad, ese último momento lírico avala y da equilibrio dramatúrgico al Prólogo a dos voces, «Voces indígenas, «Voces de soldados españoles», voces incomunicadas, que no dialogan, que cuentan dos historias aunque pretende la Historia que es la misma. El final, en dos lenguajes, el teatral y el lírico, presenta un solo desenlace: el castigo

divino, hágase éste en nombre del Rey cristiano o del tutelar Cabracán. Al empezar la «Primera Andanza», está escindido el escenario en dos espacios, yuxtapuestos pero sin solución de continuidad. Al término de la «Tercera Andanza», de feliz, moral y evangélico desenlace, el dominador sale perdiendo a expensas del indefenso. Inaudita situación en aquellas trágicas Indias donde fueron «tantos y tales los estragos y crueldades, matanzas y destrucciones, despoblaciones, robos, violencias y tiranías que todas las cosas que hemos dicho son nada en comparación de las que hicieron» los cristianos.

Así empieza la ***Brevísima,*** así ***Las Casas, el Obispo de Dios***, en substancia sino en la letra. Error sería anteponer o posponer un castigo con respecto al otro. Valga, para entenderlo, la citada definición sobre lo que pasa «sin antes ni después, sin después ni antes. El hecho en presente siempre», para subrayar que la modernidad escenográfica de ***Las Casas, el Obispo de Dios,*** ya notada en cuanto a luminotecnia y efectos de sonido que consisten en oír sin ver, también afecta a espacios y al tiempos escénicos. Y quizás el mayor logro sea la contraposición de dos efectos técnicos: la escisión del espacio de la representación y fragmentación de las escenas que rompen la delineación temporal, sustituyéndole la simultaneidad conceptual de los hechos (conceptual, porque la inmediatez requerida por la comprensión oral requiere que se expongan discursiva luego sucesivamente los elementos argumentales).

NOTAS

1 Octavio Paz, ***Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,*** Barcelona, Seix Barral, «Biblioteca Breve», 1982, «Prólogo».

2 «Yo no he de pasar. De las edades / triunfaré. Silenciosos ademanes, / hará mi sombra viva a las deidades / del futuro.» ***Ejercicios poéticos en forma de soneto sobre temas de Horacio.***

3 Baste citar esta copla de Juan de la Cruz: «Tras de un amoroso lance / y no de esperanza falto / volé tan alto tan alto / que le di a la caza alcance».

4 «Mis orejas, más que mis oídos, las orejas son las orejas, los oídos son los oídos, mi amor por mis orejas no conoce límites, me ayudaron a orientarme en el mundillo de los molarios».

5 «Nada se crea, nada se pierde. Todo se transforma. Falso. Todo se crea, se pierde y se transforma en el ser vivo». (***Tres de cuatro Soles***).

6 La primera versión de la pieza dramática de Carlos Fuentes, ***Ceremonias del alba,*** entonces titulada ***Todos los gatos son pados,*** escenifica el simbolismo fálico de ***Leyenda de los Soles.***

7 La guerrilla, nacida en las montañas a partir de 1962, hostigaba las fuerzas gubernamentales, suscitando, como en 1968, la reacción de comandos ultra derechistas. A partir de 1964 las desavenencias ideológicas la escindieron en movimientos de diferentes tendencias, Fuerzas Revolucionarias, Frente Guerrillero Edgar Ibarra. Cuando en la década de los 90 la guerrilla por fin pactó la tregua con el Gobierno, se supo que uno de los jefes se llamaba Rodrigo Asturias, con nombre de guerra Gaspar Ilom, el mítico cacique de ***Hombres de maíz.***

8 Jean Ricardou, ***Problèmes du nouveau roman,*** Paris, Seuil, 1967.

9 Dorita Nouhaud, introducción y notas a ***Tres de cuatro Soles,*** Klincksieck-Fondo de Cultura Económica, 1977.

10 Ambientes parecidos hay en las novelas: recuérdese el capítulo XXVIII de ***El Señor Presidente*** titulado «Habla en la sombra»; en ***Hombres de maíz,*** el capítulo VI, «Venado de las Siete-Rozas», publicado como un cuento en 1931, con el título «En la tiniebla del cañaveral» ; los cuatro capítulos de «Segundo Sol» en ***Tres de cuatro Soles,*** la llegada dictatorial de la Noche : «La noche ocupó el cielo más allá y más acá de los astros. La noche que no acabaría nunca». Y también la grandiosa inauguración de ***Clarivigilia primaveral***: «La Noche, la Nada, la Vida / las Inmensas Viudas».

11 ***Poesía precolombina,*** selección de M.A. Asturias, 1960, Fabril Editora, Buenos Aires,

12 *idem*

13 En 1623, un religioso misionario y unos cuantos soldados españoles perecieron en manos de los Itzáes de Tayasal, una isla del lago Petén.

14 En particular se dejará de lado «Canto de guerra» en Primera Andanza y «Voces indígenas» en Segunda Andanza, posiblemente los más logrados literariamente.

15 Figura legendaria de Guatemala, caudillo de los mayas quichés. Luchó contra Pedro de Alvarado conquistador de Guatemala, a quien desafió en combate singular para evitar la masacre de sus guerreros indígenas. El español peleó a caballo contra el indio a pie, traspasándolo con su lanza, como era de esperar.

16 El poema «Tecún-Umán» (***Sien de alondra***) utiliza la onomatopeya para crear objetos lingüísticos que restituyen la sonoridad de ciertos objetos rituales: el teponaxte o atabal indígena, la campana y el tambor y timbal españoles.

17 Tomada la gran Tenochtitlán, a Pedro de Alvarado le nacen deseos de salir a probar suerte por cuenta propia descubriendo y conquistando nuevas tierras. Cortés, para alejar de su persona a un lugarteniente ambicioso y agitador, le da el visto bueno del que de todos modos el otro hubiera pasado, pero en la *Cuarta Carta* presenta la expedición a Guatemala como una iniciativa personal: «torné todavía a insistir en mi primer propósito, le torné a rehacer al dicho Pedro de Alvarado, y le despaché de esta ciudad a seis días del mes de diciembre de 1523 años. (...) También le encomendé al dicho Pedro de Alvarado tuviese siempre especial cuidado de me hacer larga y particular relación de las cosas que por allá le aviniesen, para que yo la enviase a vuestra alteza». Es éste un puro discurso de papel, pues seguramente que no tenía Cortés la más mínima ilusión en cuanto a la lealtad y obediencia de su lugarteniente. Bien verdad que a su lado Alvarado había tenido buena escuela en temas de insubordinación, trampas y puñaladas en la espalda.

18 Sylvanus Morley, ***La civilización maya,*** versión española de Adrián Recinos, primera edición en español 1947, revisada por G.W. Brainerd, México, Fondo de Cultura Económica.

19 Estos nombres vienen del ***Popol Vuh,*** en cuya traducción estaba trabajando Asturias cuando escribía ***Leyendas de Guatemala,*** como se advierte en «Leyenda del Volcán»: «Dos montañas movían los párpados a dos pasos el río : la que llamaban Cabrakán (...), la que llamaban Hunrakán, montaña de nubes».



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala

AALLCA