

CENTRO DE
PENSAMIENTO
CRÍTICO
ANTONIO GALLO, S.J.

HACER VISIBLE LO INVISIBLE

Ocho ensayos
sobre Asturias

Aida Toledo
Editora

2

COLECCIÓN ENSAYOS

Facultad de Humanidades
Departamento de Letras y Filosofía

EDITORIAL
**CARA
PARENS**
UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR



Universidad
Rafael Landívar
Tradicción Jesuita en Guatemala



HACER VISIBLE LO INVISIBLE

Ocho ensayos
sobre Asturias

Aida Toledo
Editora

COLECCIÓN ENSAYOS

2

Facultad de Humanidades
Departamento de Letras y Filosofía



Universidad
Rafael Landívar
Tradicón Jesuica en Guatemala

860.7281

H117 Hacer visible lo invisible : Ocho ensayos sobre Asturias. / Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras y Filosofía; editora Aida Toledo. -- Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2017.

iv, 184 p. (Centro de Pensamiento Crítico Antonio Gallo, S. J., Colección Ensayos, n.º 2)

ISBN de la edición física: 978-9929-54-218-1

ISBN de la edición digital: 978-9929-54-219-8

1. Miguel Ángel Asturias, 1899-1974 – Crítica e interpretación
2. Literatura guatemalteca
 - i. Universidad Rafael Landívar. Facultad de Humanidades, Departamento de Letras y Filosofía
 - ii. Toledo, Aida. ed.
 - iii. t.

SCDD 21

Hacer visible lo invisible. Ocho ensayos sobre Asturias

Edición, 2017

D.R. © Anabella Acevedo Leal, Fernando Feliú-Moggi, Dante Liano, Gerald Martín, Lucrecia Méndez de Penedo, Mario Roberto Morales, Aida Toledo, Guillermina Walas.

D.R. © Prólogo de Aida Toledo.

D.R. © Universidad Rafael Landívar

Coordinación general: María Eugenia Del Carmen y Mario López Barrientos

Asistente de esta edición: Nancy Martínez

Diseño de portada: Miguel Flores

Foto de portada: Pixabay, dominio público. Recuperado de <https://pixabay.com/es/humo-efecto-color-blanco-amarillo-2592482/>

Reservados todos los derechos de conformidad con la ley. No se permite la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su traducción, incorporación a un sistema informático, transmisión en cualquier forma o por cualquier medio; sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y escrito de los titulares del *copyright*.

Universidad Rafael Landívar

Vista Hermosa III, Campus Central, zona 16

Apartado postal 39-C, Ciudad de Guatemala, Guatemala 01016

PBX: (502) 2426-2626

Sitio electrónico: www.url.edu.gt

Esta publicación no fue sometida al proceso de edición en la Editorial Cara Parens.

Las opiniones expresadas en cada ensayo no son necesariamente compartidas por la universidad y son responsabilidad de los autores.

ÍNDICE

Prólogo	
Sobre una literatura centelleante	
Aida Toledo	1
“Carne de la palabra”: violencia, lenguaje y sexualidad en <i>Mulata de tal</i>	
Anabella Acevedo Leal	9
Del símbolo al mito: evolución de <i>Leyendas de Guatemala</i> a partir de algunos borradores tempranos	
Fernando Feliú Moggi	31
El habla de los indígenas en <i>Hombres de maíz</i>	
Dante Liano	55
Miguel Ángel Asturias y yo	
Gerald Martin	
Andrew W. Mellon Professor Emeritus	71
<i>Viernes de Dolores</i> : pasión y muerte sin resurrección	
Lucrecia Méndez de Penedo	91
La colorida nación infernal del sujeto popular interétnico (A propósito de <i>Mulata de Tal</i>)	
Mario Roberto Morales	111
<i>Amores sin cabeza</i> : ritualidad, ambigüedad y desenmascaramiento	
Aida Toledo	145

Mito y realidad, apropiación o reivindicación:
Sobre los “materiales” indígenas en *Hombres de
Maíz* de Miguel Ángel Asturias
Guillermina Walas

163

PRÓLOGO

SOBRE UNA LITERATURA CENTELLEANTE

El libro que ahora se publica desde el Centro de Pensamiento Crítico Antonio Gallo, S. J. de la Universidad Rafael Landívar está dedicado a la conmemoración de los 50 años del Premio Nobel de Literatura, obtenido por Miguel Ángel Asturias en 1967.

La idea de esta compilación es ofrecer a los lectores de la academia nacional y al público interesado, una serie de ensayos escritos en diferentes momentos por un grupo de ensayistas guatemaltecos, entre los que se encuentran Lucrecia Méndez de Penedo, Dante Liano, Mario Roberto Morales, Anabella Acevedo, y quien escribe esta introducción¹.

Además el volumen ha invitado a participar en esta publicación al crítico más reconocido de Asturias, Gerald Martin, con un texto escrito por el especialista, cuando se le otorgara un reconocimiento simbólico por su arduo trabajo sobre Asturias, o sea que se trata de un texto de carácter inédito. También se ha extendido la invitación a dos críticos argentinos que se han formado en la Universidad de Pittsburgh, donde Gerald Martin ha sido docente, ya que existen relaciones muy importantes entre ellos y la literatura de Asturias, pero también porque han dedicado buena parte de su carrera académica a trabajar sobre la literatura guatemalteca, de la cual, en distintos géneros, son conocedores.

Gerald Martin, Lucrecia Méndez de Penedo, Dante Liano y Mario Roberto Morales han sido los coordinadores de cinco importantes

¹ Los ensayos han sido publicados en otros libros y revistas. Se trata de ensayos iniciales sobre la obra de Miguel Ángel Asturias, o de trabajos que han sido revisados y a los cuales se les ha añadido mayor bibliografía de consulta y cita.

ediciones críticas de la Colección Archivos, cuatro sobre la obra de Asturias y una sobre la obra de Rafael Arévalo Martínez. Todos conocen a fondo la obra del Nobel, por lo que concebimos este volumen fuertemente apoyado por la calidad de los especialistas ya mencionados, a quienes les agradecemos desde la Universidad Rafael Landívar estar participando de forma tan espontánea en este volumen, que pretende llegar a un buen número de lectores de hoy y fortalecer la presencia literaria de un escritor de la talla de Asturias, en un momento en que los escepticismos y la fragmentación social no proveen herramientas para apreciar y valorar la cultura nacional en general y específicamente la literatura escrita por sujetos guatemaltecos.

Todos los ensayistas de este volumen hemos escrito y publicado a lo largo de varios años diversos ensayos sobre Miguel Ángel Asturias, posicionando al escritor guatemalteco en la escena contemporánea literaria, en un periodo histórico en que había sido de alguna manera borrada su presencia, no del corpus de autores latinoamericanos, pero sí de algunas de las listas de lectura obligatoria, tanto en los niveles de secundaria como en el nivel superior universitario nacional, donde las cátedras sobre Asturias, si acaso existían a nivel de currículo, habían sido excluidas por nuevas generaciones de administradores educativos, en cuya agenda su obra no entraba por considerarla difícil e incomprensible.

Por eso los trabajos compilados aquí, cuya escritura es en algunos casos inicial o temprana, representan los esfuerzos escriturales y de desarrollo de pensamiento de un grupo de especialistas en el campo de la literatura y la cultura guatemaltecas. Las perspectivas de algunos de los ensayos provienen de distintas tendencias en el campo de la escritura crítica, pues al menos tres de los ensayistas (Martin, Méndez de Penedo y Liano) están graduados en universidades europeas, en tanto el resto de críticos, todos

con grado de doctor en estudios culturales latinoamericanos y literatura, nos hemos formado inicialmente en nuestros países de origen, y posteriormente, por cuestiones coyunturales e históricas hicimos la formación graduada en distintas universidades de Estados Unidos.

Las obras de Asturias que el grupo aborda son *Hombres de maíz* (1949), *Mulata de Tal* (1963), *Viernes de Dolores* (1972), *Leyendas de Guatemala* (1930), *El Señor Presidente* (1946) y una obra de teatro, *Amores sin cabeza*², puesta en escena por vez primera en París en 1971, y que se encuentra incluida en el volumen de *Teatro* de la Colección Archivos. A Gerald Martin se le incluye en este volumen –como ya se había indicado– el discurso de aceptación de la Orden “Miguel Ángel Asturias” que el gobierno le otorgara en 1996 por su trabajo de investigación, escritura y gestión de la obra de Miguel Ángel Asturias. En dicho discurso Martin relata con un tono autobiográfico cómo llegó hasta la literatura de Asturias. Nos cuenta con mucha agilidad la forma en que llega a definir su interés por la obra asturiana, el inicio de sus lecturas con *El Señor Presidente*, y la forma en que le otorgan la edición crítica de *Hombres de maíz*. Nos entera de la importancia que tuvo su relación con Amos Segala y la colección Archivos. Su discurso de aceptación del premio “Miguel Ángel Asturias” es una lección sobre la forma en que la literatura latinoamericana, a través de los críticos más afamados del Boom, entierran en su momento la obra de Asturias y se inicia una campaña de descrédito que todavía lo acompaña con su sombra, aunque las obras más reconocidas de nuestro autor, hayan resistido los embates de la exclusión. Nos parece que este relato tanto autobiográfico, biográfico e histórico-literario,

² De acuerdo a Osvaldo Obregón, la pieza teatral le fue mostrada por la viuda de Asturias, la señora Blanca Mora de Asturias. La pieza venía en español, y era una fotocopia sin referencia bibliográfica. Fue puesta en escena por vez primera el 14 de junio de 1971 en París, teniendo tanto éxito, que se hicieron más de cien representaciones. Osvaldo Obregón. “Miguel Ángel Asturias: Hacia un teatro de inspiración indígena” en *Reflexiones del teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989, 199-200.

nos abre una de las rendijas por donde se cuele información que no se tiene en el país, sobre la figura y la obra de Asturias.

El ensayo de Dante Liano, por su lado, aborda una serie de reflexiones sobre la reconstrucción de voces subalternas en las obras latinoamericanas. Parte del hecho de que las literaturas de la primera mitad del siglo XX definieron voces desde un registro llamado, en su momento, indigenista. A través de una serie de paralelismos con otros autores del mismo periodo en que Asturias escribe y publica sus obras, el crítico va definiendo las similitudes y diferencias en las hablas de los personajes asturianos, en oposición y relación con otros autores del mismo momento. De forma erudita y con una fuerte base filológica nos explica el perfil que asumen en las obras de Asturias las voces y las hablas de los personajes mayas. Al final de la lectura entendemos que Asturias recreó y atribuyó a sus personajes de origen indígena, una forma más cercana a la dicción maya contemporánea, luego de los siglos de opresión lingüística a la que se vieron sujetos los hablantes de las comunidades.

Guillermina Walas aborda las formas en que Asturias se nutre de mitos, leyendas y crónicas en su *Hombres de maíz*, que según sabemos era su novela favorita. De forma muy clara señala que la novela se alimenta de la tradición oral en conjunción con las creencias indígenas que continúan vivas en la actualidad. Aborda el tema de la centralidad mítica del maíz y el nahualismo. Al mismo tiempo la forma en que Asturias construye nuevos mitos respecto a las mujeres o tecunas que huyen del peligro. Le parece además que el tema del hijo es un hilo que no se rompe a lo largo de toda la novela y que se entrecruza con la historia de las tecunas. Como conclusión le parece que *Hombres de maíz* es uno de los ejemplos más logrados del proceso de transformación y renovación de núcleos de sentido en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX.

El trabajo de Fernando Feliú va revisando los borradores y documentos en los que Asturias hizo escrituras tempranas de algunas de las historias de su libro *Leyendas de Guatemala*, que tanto éxito le significarían dentro de las literaturas de la vanguardia histórica. De esta indagación y revisión de los documentos, más su análisis comparativo con las versiones publicadas, va a sacar algunas conclusiones. Una de ellas es que quedan claras las críticas de Asturias hacia su sociedad. Entre estos elementos están el estancamiento de la clase criolla, la superficialidad de su sistema de asociación simbólica, el vacío espiritual y la alienación que genera esa situación. Otra conclusión importante es la creencia, que a través de los borradores se evidencia una sociedad en crisis, y que la importancia del símbolo es que sirve para guiar a los lectores hacia el origen y de allí a la solución de algunas problemáticas.

En el ensayo de Lucrecia Méndez sobre *Viernes de Dolores*, comprendemos que aunque cada obra de Asturias es un laboratorio sobre las posibilidades del lenguaje, la obra más bien se mueve dentro del espectro de la novela histórica. Sin embargo su trabajo evidencia que a pesar de la fuerte carga histórica, pesa mucho más la visión crítica, angustiosa de esa juventud guatemalteca representada en el libro, pero vista desde otro momento de la vida del escritor, realizada desde una perspectiva de madurez ideológica y estética. De esa cuenta que la novela fluctúa entre dos polos: el lúdico y el luctuoso, en ritual sincrónico pagano-religioso. Le parece, a nivel conclusivo, que Asturias concebía de esta manera el oficio del escritor como un compromiso, y que ese rasgo es mucho más evidente en esta narrativa de inicios de la postmodernidad.

La propuesta de Anabella Acevedo radica en la idea de que *Mulata de Tal* podría interpretarse como la síntesis de la totalidad de la obra de Asturias. Ya que desde sus primeras publicaciones la existencia de la violencia y la experimentación discursivas

tuvieron una presencia determinante. Además considera a nivel de hipótesis que la obra es sensible de comprenderse como la culminación de una preocupación constante que viene desde las leyendas, cuyo erotismo posee un fuerte carácter poético, inseparable del aspecto mágico de los relatos. Para esta crítica el libro va más allá de los significados puramente referenciales. Revisando los posibles niveles simbólicos considera que la obra estaría trabajando el choque entre las fuerzas cristianas y las fuerzas paganas del mal. Por eso considera que la novela es posible estudiarla en función de su fuerte carácter simbólico, sobre todo porque Asturias entra a desacralizar y desmitificar aspectos de la realidad, que son comprendidos solo a este nivel.

Para Mario Roberto Morales el hecho de que la leyenda de *Mulata de Tal* se establezca cuando un hombre hace un pacto con el diablo, intercambiando a su mujer por riquezas, posición y reconocimiento social, se constituye en uno de los ejes ideológicos alrededor del cual se articula lo que él denomina el "construccionismo identitario asturiano" y a partir de donde se produce la hibridación y el mestizaje interculturales. Y quizás por esto, al fabular mitos, leyendas e historias orales americanas, dentro de un contexto poblado de tradiciones europeas, su intención fuera la de provocar un fenómeno llamado en su ensayo como "intermestizar". En su propuesta crítica, Morales observa esta obra como la continuación del mural iniciado por Asturias con *Leyendas de Guatemala* como una primera visión lírica del mestizaje cultural, para luego desarrollarlo más a fondo en *Hombres de maíz*, siempre pensando en el mestizaje identitario, pero como identidad nacional. Le parece que hay una tensión entre modernidad y premodernidad y que sus situaciones narrativas, como sus contradicciones, brotan de allí, y por eso traza críticamente ese camino entre *Leyendas* y *Hombres de maíz*, asumiendo que es la misma génesis para *Mulata de Tal*.

Amores sin cabeza es una obra de teatro asturiana dentro de la estética de la neovanguardia o absurdo latinoamericano. En este trabajo se reflexiona sobre la idea de que estas obras postulan un universo regido por el desorden y el caos, pero se trata de metáforas destinadas a mostrar o poner en evidencia los desajustes de las sociedades en crisis. El ensayo examina asimismo asuntos relacionados con el principio constructivo de las fantomimas escritas por Asturias en distintos periodos de su escritura. En este caso *Amores sin cabeza* está determinada por la discontinuidad de la acción y la ambigüedad de la intriga. Pero muy importante, la obra abre un diálogo intertextual con la producción novelística del autor. Por ejemplo con *Hombres de maíz*, donde también se cuestiona el posicionamiento del personaje femenino, llegando al punto de desterritorializarlo. También se critica desde la mirada histórica la construcción cultural de la inferioridad femenina en las sociedades patriarcales occidentales.

Las distintas y variadas miradas del grupo de críticos que participan en esta selección de ensayos sobre la obra de Miguel Ángel Asturias, al mismo tiempo que el autor cumple 50 años de haber recibido el premio Nobel de literatura, propone obviamente nuevas lecturas sobre la obra de este autor, y ofrece líneas de interpretación distintas y variadas que podrían posibilitar otras lecturas y muchas más reflexiones sobre las mismas obras o en otras que no aparecen en estos ensayos.

Aida Toledo
Centro de Pensamiento Crítico Antonio Gallo, S. J.
Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar

'CARNE DE LA PALABRA': VIOLENCIA, LENGUAJE Y SEXUALIDAD EN *MULATA DE TAL*³

Anabella Acevedo Leal⁴
Académica independiente

¡Ardiloso! ¡Lépero! ¡Cochino! ¡Jugar a vivo entre gente sencilla, llegada de campos y aldeas a gozar del bullicio de la feria, que no era feria sino furia de bienestares tempestuosos, ya que aparte de cumplir con la iglesia y vender o mercar animales, abundaban los guarazos con amigos, los pleitistos hechos picadillo con machete o puyados con puñal, y la arrimadera de racimo de ojos encendidos con hembras tan rechulas, tetudas y de buen anca que más que abuso eran demasías de la naturaleza! ¡Relamido! ¡Reliso! ¡Remañoso! ¡Resinvergüenza! ¡Hijoesesenta mil! Casado, y

³ Al momento de publicar este ensayo por primera vez, Anabella Acevedo trabajaba para CIRMA en Antigua Guatemala. El ensayo se publicó en *Cien años de magia*. Edición de Oralia Preble-Niemi. Guatemala: G&G editores, 2006, quién autorizó la reimpresión del ensayo.

⁴ Académica independiente. Completó una licenciatura en Letras y Filosofía por la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Obtuvo una maestría y un doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Ha dedicado muchos años a la investigación y a la docencia. Fue directora para Guatemala del Programa de Becas de la Fundación Ford, en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) con sede en Antigua Guatemala, y directora ejecutiva de la asociación Ciudad de la Imaginación de Quetzaltenango. Sus temas de interés son la literatura, el arte y la cultura de Guatemala. Ha publicado numerosos ensayos en libros, revistas y periódicos. Junto con Aida Toledo publicó las antologías *Para conjurar el sueño, poetas guatemaltecos del siglo XX* y *Tanta imagen tras la puerta, poetas guatemaltecos del siglo XXI*. Fue integrante del equipo curatorial de la XVIII y la IX Bienales de Arte Paiz; integró el equipo de investigación del proyecto "En la curvatura del tiempo. Arte y Mujer". Fue co-curadora de las exposiciones de arte contemporáneo "Estados de Excepción y Guatemala Después", y curadora general del proyecto "Y desde siempre fuimos hacia la vida" (para el Centro de Acción Legal para los Derechos Humanos, CALDH). Actualmente se encuentra trabajando en la investigación "Genealogía de la performance en Guatemala", junto a Rosina Cazali.

a juzgar por su brageta parpadeante como mampara de fonda, en busca de una de esas que andando paren y dicen que son doncellas o, dicho a lo decente, que andan por pares y dicen que son docenas. [7]⁵

Ésta es la manera en la que se inicia *Mulata de tal*, y ya desde estos primeros momentos se nos hacen evidentes varios aspectos fundamentales de esta novela: (1) la agresión por la palabra es constante y se encuentra enfatizada a través del acelerado ritmo del discurso, y de esta agresión el título debería funcionar en sí mismo como una señal, el despectivo “de tal” que abre la novela define el tono que habrá de dominar a lo largo de todo el texto; (2) las insistentes alusiones a hechos violentos; (3) la poderosa presencia de lo sexual –en esta cita apuntada a partir de la descripción de las mujeres y de la referencia a la “brageta parpadeante como mampara de fonda”–; y (4) el brutal tratamiento dado a los personajes, particularmente a los personajes femeninos. Cada uno de estos elementos sería amplio tema de reflexión para diferentes trabajos de análisis, y de hecho algunos ya han sido tratados, o por lo menos mencionados, en los pocos estudios críticos dedicados a *Mulata de tal*, sin embargo me parece que es la interacción entre estos elementos lo que le da su carácter original a la novela, es decir, lenguaje-violencia-sexualidad aparecen vinculados de manera tal que resulta imposible no hablar de lo uno cuando se habla de lo otro. Estos se presentan de una forma paralela como temas y como estrategias discursivas, de ahí que cuando en la novela leemos: “¿Por qué lo has dicho? ¿Por qué no has dejado que se deshaga la visión diabólica que ahora ya es, ya es carne de palabra?” [145] no hacemos más que reafirmar relaciones propuestas por Asturias una y otra vez y confirmar que efectivamente *Mulata de tal* es “carne de palabra”.

⁵ Todas las citas de *Mulata de tal* proceden de la edición de Losada, 1967.

Todo lo anterior, como bien sabemos, no es nuevo en Asturias. En este sentido, *Mulata de tal* podría entenderse como la síntesis de la totalidad de la obra de este escritor, si desde sus primeras publicaciones la existencia de la violencia y la experimentación discursiva tuvieron una presencia determinante, ahora tenemos la impresión de que Asturias quiere llevar éstas a sus límites y, en cierta forma, concederles una existencia propia, más allá de las relaciones que pudieran establecer con un contexto histórico o cultural particular. En cuanto al erotismo y la sexualidad, *Mulata de tal* podría interpretarse casi como la culminación de una preocupación constante en su obra que viene desde las *Leyendas de Guatemala*, cuyo erotismo posee un fuerte carácter poético, inseparable del aspecto mágico de los relatos. *Mulata de tal* parecería ser la otra cara de la moneda, por lo general lo que priva ahora es la desfiguración, lo excesivo, lo grotesco, la transgresión, todavía más que en sus obras anteriores, aun cuando la dimensión poética de lo erótico, de carácter tan fundamental en *Leyendas de Guatemala*, reaparece en innumerables momentos de *Mulata de tal*, como un respiro a la violencia de la palabra de Asturias llega adquirir aquí. Desde la primera página hasta la última el lenguaje y el ritmo de la novela establecen un paralelo entre palabra, violencia y sexualidad 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 “an orgasm of cosmic catastrophe” [413] apunten hacia uno de los aspectos más originales de la obra, es decir, a los varios usos de la sexualidad: como posible metáfora de una realidad cultural

particular, como una problematización de la mujer como tema y, por supuesto, como estrategia discursiva. Ya en otro trabajo señalé que *Mulata de tal* podría concebirse como la representación del inconsciente colectivo con respecto a la sexualidad y a las actitudes hacia la mujer dentro de la sociedad guatemalteca⁶. Pero Asturias, no podemos olvidarlo, es un hombre de su tiempo, es decir, ha nacido en el seno de una familia tradicional en un país en donde las oportunidades para la superación personal de las mujeres eran realmente limitadas, especialmente para las mujeres indígenas y para aquellas de escasos recursos económicos, mujeres precisamente como la Catalina Zabala de *Mulata de tal*. La mujer, estereotipo de la fecundidad por excelencia, se ve convertida a su vez en una metáfora de esta metáfora de regeneración que también implica una serie de transformaciones y destrucciones, de ahí que su representación dentro de la novela sea el ambivalente y lógico producto de un escritor que ha nacido en una sociedad tradicional, católica y contradictoria, y de un momento de inestabilidad personal. Esto explicaría que por momentos la Mulata y Catalina Zabala, dos de los personajes femeninos más intrigantes y seductores del universo asturiano, escapen a los arquetipos tradicionales de la mujer. Sin embargo, a pesar de que, también por momentos, Asturias les conceda a sus personajes femeninos la libertad de expresar sus deseos y sus carencias sexuales de una manera abierta y directa, esto es visto como una sublevación que debe ser castigada.

En realidad, son las tensiones sexuales las que sostienen y mueven la dinámica progresiva del texto, puesto que hasta lo puramente argumental está presentado de una manera fragmentaria y

⁶ Me refiero al ensayo "El engaño de la mujer es siempre un misterio: Construcciones y deconstrucciones de la sexualidad en *Mulata de tal*", que fuera ya publicado en Miguel Ángel Asturias. *Mulata de tal*. Archivos N° 48. Arturo Arias, Ed. Guatemala: Fondo de Cultura Económica, 2000, 891-905.

aparentemente desconectada, convirtiendo la lectura de la novela en todo un reto para muchos lectores, aún para aquéllos que están acostumbrados a los juegos discursivos de otros escritores latinoamericanos. Asturias, a partir de la destrucción construye un universo estético en donde nada es estable, ni el espacio geográfico, ni la apariencia física, ni las reacciones emocionales de los personajes, y mucho menos la estructura y el lenguaje de la novela, en *Mulata de tal* Asturias nos da “la impresión de estar en un mundo alucinante”, como afirma Giuseppe Bellini, al relacionar tan certeramente esta novela con *Los sueños* de Quevedo⁷, especialmente cuando examina las coincidencias de ambos escritores en torno al “prodigioso juego de fantasía”, la “atmósfera de pecado que domina toda la obra, el hervidero de demonios”, las distorsiones y la dimensión lúdica del lenguaje⁸.

Pero en lo que se toca a la violencia Asturias no es un caso aislado, sería redundante tratar de demostrar aquí algo que ha sido obvio desde los inicios de la literatura latinoamericana, me refiero a la insistencia en el tema de la violencia⁹. En este sentido en realidad no habría nada que inventar desde la crudeza de muchas descripciones de las primeras crónicas hasta la exasperación de la narrativa contemporánea, la literatura hispanoamericana ha funcionado en innumerables ocasiones como el espejo de una sociedad marcada por la historia y que ha sido forzada a convivir con la violencia. Esta “estética de la violencia”, entonces, no es nada nuevo, y tampoco lo es dentro del universo asturiano, sin

⁷ Giuseppe Bellini. “Tres momentos quevedescos en la obra de Miguel Ángel Asturias”, “Rassegna Iberistica”, 16, 1983: 3-19.

⁸ Bellini, “Tres momentos...”, 3-19.

⁹ Ariel Dorfman, en *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970, analiza las diferentes manifestaciones de la violencia en la narrativa hispanoamericana. Dorfman distingue entre “violencia vertical y social”, “violencia horizontal e individual” y “violencia narrativa”, y sería interesante analizar en qué medida *Mulata de tal* se ajusta a este esquema.

embargo en *Mulata de tal* alcanza nuevos y desbordantes niveles, cosa que tal vez explica por qué en determinado momento el mismo escritor parezca haber dudado del futuro éxito de esta novela¹⁰. Para algunos críticos, esta violencia se explica en términos culturales; según Prieto (1993), Asturias:

"Conceives *Mulata* as an act of defiance, as a slap in the face of the most binding of conventions -language- and as a stage where he revels in the fictionalized destruction of all emblems of neurotic power: church, state, coherent discourse, and, ultimately, logic itself, [167] as a polemical challenge to a culture he has come to deplore." [173]

Prieto ve la novela como:

"A potboiler whose content is not sex, but anger, anger at the loss of the family, country, and political ideals. This is why it should be read as an allegory of states of being, of psychological impulses. This explains in turn why it is so blatantly scatological, since rejection, as we know from Freud, is part and parcel of the anal complex" [Prieto, 1993: 204].

¹⁰ Cuando en 1963 Miguel Ángel Asturias publica *Mulata de tales* 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 internacionalmente. Para ese entonces, Asturias ha consolidado un estilo personal original que exige una lectura cuidadosa y atenta y todos sus lectores lo saben. Por ello sorprende que el escritor, según nos cuenta Jimena Sáenz, le solicite a la editorial Losada que en lugar de tirar los 10,000 ejemplares acostumbrados tire solamente 3,000, y más le sorprende a Asturias que los 5,000 ejemplares que Losada finalmente publica se agoten rápidamente, y lo mismo pasará con la edición francesa (Sáenz, 1974: 217). Estas dudas son difíciles de explicar, pues aunque ciertamente *Mulata de tal* puede ser una novela de difícil lectura esto no es ninguna sorpresa para los lectores de Asturias, acostumbrados ya con sus obras anteriores a modalidades escriturales poco tradicionales. Cabe aventurar entonces que sus dudas provenían de ciertos aspectos temáticos de la novela que, aunque no son totalmente novedosos son presentados en esta obra de manera tal que podría resultar problemática para algunos. Asturias quizás lo sospechaba.

De acuerdo con esta lectura, *Mulata de tal* sería entonces la respuesta de Asturias a su desencanto por la derrota del gobierno de Arbenz y sus consecuencias sociopolíticas para Guatemala y para él mismo. 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.

Por otro lado, los efectos del exilio en Asturias son los que, según Giuseppe Bellini, empujan esta vez al escritor a recrear algunos mitos indígenas y a reinterpretar algunos de sus valores, *Mulata de tal* se presenta a los ojos de este crítico como:

"Himno y elegía al mismo tiempo de un mundo que ya no existe, materia angustiosa y juego acertado de evasión... fijación en el tiempo de un universo compuesto de significado permanentemente positivo, que para el escritor se califica con las características sentimentales de un paraíso perdido." [Bellini, 1993: 91]

El mismo Asturias apoya esta visión de su novela en varias ocasiones. En el 1965 le envía a Bellini algunos apuntes sobre *Mulata de tal* y en ellos comenta:

"Destaca la presencia, en la obra del elemento popular, la incidencia del mito, la función fundamental que asume el escritor de recuperar en el tiempo la memoria de un capital de cultura genuina: ceremonias religiosas, fiestas y ferias, costumbres y creencias, leyendas y supersticiones." [Bellini, 1969: 202]

Pero Asturias, a través de esta apropiación personal de expresiones culturales indígenas en *Mulata de tal*, va más allá de los significados puramente referenciales, sus juegos textuales

parecen por momentos escapar de sus manos y decir más de lo que él mismo podría haber sospechado. Al respecto, Luis Harss [1966: 123] comenta sobre la novela: "Si los personajes parecen obrar por su cuenta, independientemente de la voluntad del autor, es porque los títeres se han sublevado, exigiendo plena autonomía." Y es precisamente esta "sublevación" de los personajes lo que resulta más revelador.

Lo que sí es seguro es que dentro de la novela nada ni nadie tiene un existencia estable, todo se transforma una y otra vez, casi como una metáfora de la visión circular de la vida dentro de la cosmogonía maya, de ahí las constantes transformaciones que los personajes experimentan, y de ahí también el uso de un discurso de insistentes referencias y ritmos sexuales que van acelerándose e intensificándose a lo largo de la novela.

Sin profundizar en todos los posibles niveles simbólicos de la novela, *Mulata de tal* hablaría del choque entre las fuerzas cristianas y las fuerzas paganas del mal. Lo interesante aquí es que las fuerzas del mal están personificadas dentro de la novela sobre todo por la una mujer, la Mulata, cuya caracterización y cuya fuerza en el texto parecen más definidas y más concretas aún que las de Cashtoc y Candanga, los dioses del mal que se disputan el poder. Y mientras estas fuerzas malignas luchan, una por la destrucción de la raza humana y otra por su propagación para que así haya más pecadores en este mundo, varias figuras femeninas combaten con todas sus fuerzas por la posesión de un hombre y por la recuperación de ciertas condiciones fundamentales que les han sido arrebatadas.

Veamos ahora de manera particular algunas manifestaciones de lo que he venido señalando hasta el momento. Los conflictos que abren la primera parte de la novela son desencadenados por

la ambición de Yumí, que cambia a Catalina Zabala, su esposa, por riquezas. Éste justifica su ambición al aceptar la versión de Tazol, el demonio que le propone todo, sobre el engaño de su esposa, casi inmediatamente después aparece la figura de la Mulata, cuya primera descripción no corresponde al poder que mostrará después:

"... con una sola nalga en el respaldo de la banqueta, los pies en el asiento, encontró Yumí a la mulata.

Los ojos negrísimos de la fulana no lo dejaron seguir adelante. Se detuvo y la contempló con la insolente seguridad del rico que sabe que no hay mujer que se le resista, menos aquélla, tan planta de infeliz, vestida con un traje amarillo que era baba de tan viejo y usado, sobre su cuerpo de potranca, que estaría en busca de dueño.

Celestino... le ofreció la mano, pero aquélla, sin moverse, quedósele mirando, lo atravesó con los carbones de sus ojos, igual que si hubieran estado encendidos, de parte a parte, y después de una carcajada violenta, de perra con blanquísimos dientes que parecían maíces de marfil, ensartados en encías de carne viva, le dio la espalda y echó a correr, no sin antes gritarle:

—¡A que ahora no andas con la bragueta a media flor!...—

Yumí se hamacó sobre sus piernas... peló una de sus pistolas, y le gritó:

—Si no te parás, te meto un tiro...

A la mulata se le heló la risa, sus dientes ya no eran maíces, sino granizos... Vino hasta donde estaba Yumí, dispuesto a echar bala, y le dijo al tiempo de sacudirlo por los brazos:

—¡No vayas a ser bruto!

Celestino, contento de tenerla cerca, le echó mano en seguida, metiéndole los dedos, como peineta, por detrás de la nuca, entre el pelo, caricia que aquella respondió con un mohín de enojo.

—¿Cuánto querés?

—¡Lo que lleva en la cartera!" [40-41].

La complejidad de una novela como *Mulata de tal* hace necesario el uso de citas extensas como la anterior, pues solamente así es posible acercarnos a los diversos niveles del discurso. De entrada observamos que desde el primer momento la presencia de la Mulata queda establecida a partir de su definición en el plano de lo sexual -y hasta cierto punto animal-; además, es posible ver que la combinación entre el ritmo acelerado del discurso -conseguido por la combinación de interrogaciones y exclamaciones, tan frecuentes en toda la novela- y el uso de un vocabulario particular -carcajadas, carbones, pistola, bala, sacudir, etc.- refuerza las situaciones violentas ilustradas por la cita seleccionada. Y como si esto fuera poco, existe un irónico juego dentro del discurso, ya que por un lado se nos presenta la figura de un Celestino envalentonado, con la seguridad que el dinero y una pistola le confieren, que no duda en "tomar" a la Mulata; por otro lado, al lector se le otorga la posibilidad de obtener una visión más completa, la de una Mulata que se sabe poseedora del poder. Este juego discursivo se nota a su vez en el manejo de dos perspectivas paralelas dentro de un mismo plano narrativo, en principio la Mulata es descrita como un ser prácticamente indefenso: "Tan planta de infeliz vestida con un traje amarillo que era baba de tan viejo y usado, sobre su cuerpo de potranca, que estaría en busca de dueño" [40], pero su actitud inmediatamente modifica esta primera impresión; el primer acercamiento físico de Celestino es nombrado como una "caricia", pero la descripción de esta aparente caricia muestra que se trata de un contacto violento:

“Le echó mano en seguida, metiéndole los dedos, como peineta, por detrás de la nuca, entre el pelo” [40-41]. Lo anterior es un ejemplo de la complejidad de un discurso de carácter pluridimensional en donde todo se muestra como parte de un intrincado tejido, y esto sin ni siquiera haber mencionado la dimensión cultural del fragmento en cuestión, y sin profundizar tampoco en la ambigüedad del discurso, que desencadena múltiples niveles de significación, como luego veremos.

Ya mencioné antes que la definición del personaje de la Mulata queda establecida a partir de su sexualidad, y ésta es una estrategia textual en la que se insiste de una manera inusitada¹¹ y que luego se repetirá, con diversas variantes, en otros personajes femeninos, por ejemplo la enana Huasanga es descrita como “aquella mujer hedionda a pecados carnales” [134], Giroma es la “mujer machorra”, [137] cuando se menciona a la Llorona se habla del “vello mortuario de su pubis de huérfana” [180], etc. Por otro lado la sexualidad se ve representada en el texto de las maneras más diversas, casi siempre como la expresión de deseos insatisfechos o de simples imposibilidades, como se puede observar a través de la siguiente lista parcial de algunos de los diferentes tipos de relaciones tratadas en *Mulata de tal*:

Yumí y la mulata no pueden tener relaciones sexuales, pues ésta se niega a mostrarse de frente. Aunque esto tiene una incuestionable relación con la mitología indígena, no deja de ser la expresión de una imposibilidad humana dentro del universo narrativo de la novela¹².

¹¹ En la literatura guatemalteca posiblemente solo el personaje de la Virgen de la Concepción, de *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión (Guatemala: Artemis y Edinter, 1996) llega a compararse con el de los personajes femeninos de *Mulata de tal*, en cuanto al peso dado a la sexualidad como elemento central de su personalidad narrativa.

¹² “Fundamentalmente, Mulata es una variación del mito de la luna y el sol”, le comentó Asturias a Luis Harss [1966, 123]. Según este mito, la Luna siempre está de espaldas al Sol

Cuando Yumí y Catalina Zabala consideran las posibilidades de tener relaciones cuando ella toma la forma de una enana, el diálogo entre ambos revela más que esas posibilidades:

"... me mandaré a hacer una casita pequeña a mi medida, con muebles todos como para mí.

—Pero allí no cabré yo...

ya que si hicieran el amor de frente concebirían hijos monstruosos, de ahí que dentro de la novela exista una identificación entre la Mulata y la Luna. Asturias comenta al respecto: "No sabemos por qué, si porque ella tiene gustos anormales o por alguna otra razón. Los textos indios dicen que los dioses castigaban severamente a los que hacían el amor 'vuelto hacia el lado indebido'. No sabemos si se referían a la homosexualidad o simplemente a la postura anormal" [Hars, 1966: 123-124]. Según un mito mesoamericano, apunta René Prieto, la Luna solamente toma sin dar, puesto que no puede producir su propia luz, toma la que el Sol produce, por ello es considerada estéril, lasciva, inconstante y veleidosa [Prieto, 1993: 181]. De ahí que para Prieto este mito sea la metáfora ideal para hablar de *Mulata de tal* como una narración en la que se castiga al hombre por su avaricia y su egoísmo y por abandonar sus valores tradicionales, y de ahí también que el castigo sea precisamente la condena a la infertilidad, representada por encima de todos los personajes como la figura de la Mulata. Sin embargo, las creencias populares con respecto a la Luna son muy diversas y contradictorias, en el *Códice de Dresden* aparecen la figura de la diosa Lunar son muy diversas y contradictorias, en el *Códice de Dresden* aparece la figura de la diosa Lunar con aspecto de una vieja que derrama agua en su cántaro, agua que "Siempre es benéfica y nunca causa daño a las sementeras ni a la humanidad" [Girard, 1962: 26-27]. En *Esoterismo en el Popol Vuh*, Girard presenta a la Luna como la "abuela del Sol, la abuela de la luz la deidad que rige durante la Tercer Edad del mundo" [Girard, 1972: 49], que se identifica con la etapa matriarcal y que se encuentra asociada con otras deidades femeninas, que luego se convertirán en dioses cuando la sociedad pasa del régimen matriarcal al patriarcal durante la Cuarta Edad [Girard, 1972: 119], que corresponde a la creación final de seres pensantes y capaces de adorar a los dioses. En el *Popol Vuh*, según Girard, luego de que los señores de Xibalbá le cortaran la cabeza a Hunhampú, "Ixbalamqué, sola en medio de los entes infernales ejemplifica las funciones de la diosa Lunar que defiende sola a la humanidad contra los monstruos de la noche, cuando el Sol ha desaparecido del horizonte. Desde entonces los balam (tigres) nahuales o alter ego de la deidad femenina, vigilan durante la noche el pueblo, los caminos y las heredades del indio." [Girard, 1972: 166]. Según esta interpretación la Luna es considerada como una entidad protectora de carácter positivo cuyo papel dentro del ciclo cósmico sería paralelo al del Sol, versión que contradice las características negativas asignadas generalmente a la Luna en otros mitos.

—Entrarás a rastras...

—¿Y adentro cómo me pararé? ¿Y cómo voy a tenerte conmigo?

—¿Nunca fuiste a violar muchachitas?

—No, nunca... ¡qué pregunta!... ¡ve, qué pregunta!

—Pues así será conmigo. Pero ya estamos como la mulata que sólo de eso hablaba.

—Y de qué otra cosa iba a hablar, si era una perdidota?"

[61]

La enana Huasanga quiere "probar gigante", es decir quiere tener relaciones sexuales con Chiltic (Yumí convertido en gigante) pero sus deseos no son satisfechos. Luego, cuando Giroma está a punto de matarla, es salvada accidentalmente por el sacristán, que de inmediato reacciona así: "¡Ya tenía, ya tenía el hongo famoso en forma de una pequeña mujer de lodo! ¿Qué faltaba?... ¿Poseerla?... ¿Hacerla suya?... Sí, lo mágico... sexual" [130], y más adelante leemos: "A pesar de verse que era una vieja, por su estatura le daría la sensación de poseer a una púber, atracción que doblaba, multiplicaba, la pestilencia del lodo, para él afrodisíaco enloquecedor" (*idem*). Sin embargo, como podemos esperar sus deseos se ven frustrados. La Siguana se describe a sí misma en función de su sexualidad:

"No tomen a mal que mi cuerpo se convierta en espinero en el instante de entregarme al que me sigue encandilado por mi belleza, atraído por el imán de mi cuerpo trigüeño. Es mi condena amar con las espinas, herir lo que anhelo, desgarrar lo que busco, perpetrar el crimen de los crímenes, llevar al hombre hasta el espasmo y en ese instante encajarle en la carne todas mis agujas vegetales, esas que cobran la presa sin perdón, porque están envenenadas con una substancia que mezcla en una sola las convulsiones del amor y de la muerte." [111]

Así la clásica relación amor/muerte es tratada en *Mulata de tal* de una manera insistente, y la misma relación se podría establecer a nivel de narratividad: estructura de la novela/fragmentación, discurso/destrucción del lenguaje, etc.

En contradicción con los rasgos inicialmente asignados a ella, llega un momento en el que la Mulata siente el deseo imperioso de tener un hijo con Yumí pero, por supuesto, esto no se cumple. Catalina Zabala, por otro lado, es una mujer estéril, aunque paradójicamente llega a tener un hijo, claro que en las condiciones más inusuales: concibe al hijo de Tazol a través del ombligo y lo da a luz como si fuera una ventosidad.

La receta para curar las cicatrices del Padre Chimalpín es “trote de hembra o de mula” [271], por lo que el Sacristán va en busca de una doncella con salpullido y cuando quiere acostarse con ella se da cuenta horrorizado de que se ha acostado con un serpiente [282]. Todo esto se describe casi como una alucinación, con un lenguaje de ritmos acelerados que refleja los alterados deseos del sacristán y el desarrollo total de la novela que, a esas alturas, ya va alcanzando su clímax.

Y a esta lista debería agregársele la importancia que se le da a otras manifestaciones no tradicionales de la sexualidad, como sería el sadomasoquismo, especialmente en la primera parte de la novela, cuando la mulata es presentada como la dueña y señora de la línea argumental¹³, y que luego se repite cuando ésta “se casa” con Yumí, convertido ahora en puercoespín, y aquí de nuevo vale la pena copiar un largo fragmento, pues sólo así podemos observar que la manera en la que se elabora el lenguaje va dándole al discurso una intensidad acorde con lo narrado:

¹³ De hecho, llama la atención que a lo largo de toda la novela sea la interacción entre los personajes femeninos lo que va definiendo los cambios en el desarrollo argumental.

"Adelante, en el centro, frente al altar mayor, en un reclinatorio oían aquella misa de réquiem, la Mulata de tal, vestida de novia muerta, y Celestino Yumí, aquel ricachón con el que sólo se casó por lo civil, en la Feria de San Martín Chile Verde, y que ahora, de cuerpo presente de puercoespín, la tomaba por esposa al grito de ¡Al engendro hoy! Que resonaba en las calles vacías, la enterraba todas las púas del deleite en la carne prieta, en plena iglesia, durante la misa de esponsales que era funeral, punzadas a las que la mulata, bella como la espalda de la luna, respondía con un pasear los ojos en blanco por los rostros de los brujos masticadores de ajo, ruda, tabaco, chile, barbasco, asida a la bestia marital que no suavizaba sus cerdas, sino las endurecía más y más punzantes en el refirate del juego amoroso, en que para ella, de los huesos áureos de Yumí, salían las espinas luminosas... de qué sol tan intenso... de qué luz tan profunda...

–Esta es mi hora de cielo– exclama ella, feliz–, mi extraña hora de cielo!– sin importarle la atmósfera quebrada por la proximidad del gusano eclipse. La perdió la presencia de Yumí. Nunca debió emplearla el diablo del Cielo (¿por qué lo haría?) para enfrentarla (¿la luz apartada, a medianoche, el eclipse?) para enfrentarla con su ma... (deshizo la palabra) maldobestar... eso era Yumí... su maldobestar su doble para no estar bien... la castigarían... lo merecía...

El sacristán, Jerónimo de la Degollación, mientras tanto, se ataba todos los cordeles de los badajos de las campanas a las muñecas, como si fuera a tirar mulas de la lengua y tocaba a entredicho.

¡¡¡Tierrapaulita!!!

¡¡¡Tierrapaulita, levántate!!!

¡¡¡Tierrapaulita, despierta!!!" [209-210]

Nuevamente observamos la manera en la que el narrador va construyendo una imagen sexual grotesca y violenta, tanto a

partir de elementos puramente descriptivos como del rápido ritmo del discurso en donde cada elemento va reforzando ese momento de placer sadomasoquista al que se refiere la Mulata, y en el que cada nuevo personaje, cada nueva situación no hace más que devolvernos a este espacio; la Nana Hollín de la novela, que se unta restos de comida sobre el cuerpo para que los perros luego la laman y la muerdan por las noches, cosa que le causa placer [120], sería solamente un ejemplo de muchos y cuya función principal dentro del texto es la de reforzar la idea de lo excesivo en referencia a la sexualidad.

Llama la atención que en una novela en donde la presencia del sexo es esencial ningún personaje llegue a tener éxito en sus relaciones sexuales, ni aun en las puramente sentimentales, pues aunque al principio de la novela entre Yumí y Catalina Zabala pareciera haber algún tipo de afecto, a pesar del engaño inicial de éste, su relación pronto se convierte en algo obsesivo en donde siempre hay un dominador que posee al otro como un objeto.

Pero más allá de las situaciones de carácter sexual, las alusiones directas al sexo –particularmente en referencia a la mujer– son de una frecuencia sorprendente, y hasta se podría afirmar que éste es el tema central de la novela. Dentro del texto se alude a él como “el más solitario de los barrancos” [112], “lo más precioso de la mujer” [137], el “fuego sagrado” [142], “luz” [152], “misterio” [257], “gracia de mujer... nombre oculto” [251], y se considera que Giroma es una doble viuda, “sin marido y sin sexo” [155], y la lista podría continuar. Lograr un encuentro sexual se convierte en una obsesión para muchos personajes y por momentos el sexo llega a convertirse en una entidad en sí misma, aún separada del cuerpo, como observamos en el episodio del contrabando de agua bendita a Tierrapaulita, que es frustrado por los diablos cuando Huasanga coloca “sexos femeninos como cabezas de cebolla” [143] en cada coco, “algo femenino que no podía ver

sin pecar" [145]; como también resulta claro cuando Giroma es despojada de su sexo o cuando ella misma se lo roba a la Mulata, lo pone a flotar en un estanque junto con otras partes del cuerpo de la Mulata y luego quiere comérselo "como una ostra viva" [252].

Otra de las estrategias discursivas recurrentes en *Mulata de tal* es el dinamismo concedido al texto por la alusión a continuas transformaciones, que en cierto momento le podrían dar a la novela el carácter de narrativa fantástica: los personajes constantemente se convierten en enanos o en gigantes, Yumí se transforma en puercoespín, el padre Chimalpín en araña, algunos personajes cambian de nombre con una frecuencia admirable, otros sufren mutilaciones de partes del cuerpo y luego las recuperan, etc., aunque esto muy bien podría relacionarse también con ciertos aspectos de la tradición indígena, en el *Popol Vuh*, por ejemplo, este tipo de metamorfosis también abunda. En *Mulata de tal*, algunas de estas transformaciones están estrechamente conectadas con la visión de la sexualidad como una realidad inestable y pluridimensional, me refiero específicamente a aquéllas que poseen carácter sexual, como el hermafroditismo que caracteriza a la Mulata, por citar un ejemplo, pero sobre todo al momento en el que Jerónimo de la Degollación es "poseído" por la Mulata:

"Jerónimo... 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 venenosos 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." [198].

Dentro de la novela, esto se explica de manera más normal:

"Según los demonieros conocedores de íncubos y súcubos, cuando la mujer que el demonio mete, introduce en la masa humana del varón es de carne, viene el encoñamiento, y cuando no es carnal,

sino un simple espíritu, viene el afeminamiento, justo lo que ocurría con Jerónimo de la Degollación." [190-191].

Es decir, este tipo de transmutaciones, cambios y alteraciones no son descritos como hechos fantásticos ni se presentan como irregularidades pues lo excesivo es la norma. A nivel discursivo su función es muy importante, ya que reflejan de manera perfecta tanto el ritmo de la narración como la manera en la que el argumento se va transformando de una a otra cosa, a veces de manera violenta, dando por momentos la apariencia de la novela carece de unidad cuando precisamente su unidad se encuentra en lo fragmentario y en su naturaleza dinámica e inestable.

Lo anterior se encuentra muy unido a las continuas referencias a los fenómenos violentos de la naturaleza a lo largo de la novela en donde los volcanes que explotan, los pueblos que se destruyen, los terremotos y hechos como éstos afirman el movimiento acelerado de la narración. No es casual entonces que dentro de la novela la tierra sea vista como un "horno uterino" [206], es decir, la tierra –como el discurso– es algo vivo y se encuentra relacionado con la sexualidad de manera fundamental.

En este sentido puede afirmarse que esta novela resulta un caso aislado dentro de la narrativa guatemalteca, que no cuenta con una sólida tradición en lo que se refiere al tratamiento de lo erótico y, mucho menos, de la sexualidad tratada de manera abierta. Ahora bien, cabría preguntarnos cuáles eran los propósitos de Asturias al escribir una obra como *Mulata de tal*. Tanto *El Señor Presidente* como *Hombres de maíz* pueden estudiarse tanto en función del poder de la estética del discurso como en función de su carácter sociopolítico y cultural, y lo mismo se puede decir en gran medida de todas las obras de Asturias; *Mulata de tal*, sin embargo, posee un espacio singular dentro de la totalidad de la obra de este escritor. Retomo ahora la imagen de Gerald Martin –*Mulata de tal* como "an orgasm of cosmic catastrophe" [413]– pues me parece que es

la mejor manera de describir la importancia central que Asturias le concede al lenguaje como tema fundamental de esta novela, un lenguaje que ha elegido como metáfora algo más primordial como la sexualidad, manifestada de las maneras más diversas, incluyendo la elaboración lingüística y estructural de la novela. Así, *Mulata de tal* se explica muy bien a partir de esta metáfora del orgasmo, pues posee un ritmo acelerado que va aumentando a medida en la que avanzan las páginas –y una lógica que se va desintegrando paulatinamente– a una velocidad desenfrenada, para luego cambiar el registro discursivo de manera radical en las últimas páginas y terminar irónicamente con la imagen de unos niños que cantan angelicalmente:

"¡Yo soy feliz,
yo nada, nada espero,
porquieee el azul
del cielo, es mi casa!" [300]

Irónico no solo porque modifica radicalmente el ritmo y el tono del discurso sino también por alusión al dios cristiano cuya ausencia ha sido obvia a lo largo de toda la novela. *Mulata de tal*, como observamos, es desconcertante de principio a fin, especialmente si queremos forzarla a adoptar una estructura estática y una unidad rígida que no posee. En este sentido podría reconocerse una estrecha relación entre *Leyendas de Guatemala* y *Mulata de tal*, ya que ambas representan, ante todo, una experiencia estética. En esta última, las maneras en las que se juega con el lenguaje para elaborar un discurso de carácter sexual y ritmos violentos y acelerados son a mi parecer lo más importante. Sin embargo, sobre *Mulata de tal* habría mucho qué discutir, sería posible, por ejemplo, dedicar todo un amplio trabajo a la calidad poética de su discurso, cuya hermosura en algunos momentos llega aún a sobrepasar la importancia dada a todo lo que hasta aquí se ha comentado. Por supuesto, la novela también puede ser estudiada

en función de su carácter simbólico y como la desacralización y la desmitificación de muchos aspectos de la realidad, sin embargo no cabe ninguna duda que su verdadero encanto y poder se encuentra en la palabra, en: "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].

Bibliografía

- Asturias, Miguel Ángel. *Mulata de tal*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Bellini, Guisepppe. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Losada, 1969.
- _____. "Invención y moralidad en *Mulata de tal*". En *De amor, magia y angustia*. Roma: Bulzoni, 1998, 89-103.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- Girard, René. *Los mayas eternos*. México: Libro Mexicano Editores, 1962.
- _____. *Esoterismo en el Popol Vuh*. México: Editores Unidos Mexicanos, 1972.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Lión, Luis de. *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala: Artemis y Edinter, 1996.
- Prieto, René. *Asturias ' Archeology of Return*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Sáenz, Jimena. *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: EUDEBA, 1974.
- Thompson, J. Eric S. *Maya Hieroglyphic Writing*. Norman: U of Oklahoma P, 1960.
- Universidad de San Carlos. *Coloquio con Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1968.

DEL SÍMBOLO AL MITO: EVOLUCIÓN DE *LEYENDAS DE GUATEMALA* A PARTIR DE ALGUNOS BORRADORES TEMPRANOS¹⁴

Fernando Feliú Moggi¹⁵
Universidad de Colorado Springs

Era, sí era un volcán, ¿pero dónde estaba?

Las Leyendas de Guatemala (1930) representan, para la mayor parte de la crítica asturiana, el pórtico de la escritura de Miguel Ángel Asturias. Se considera que el libro marca el inicio de una doble mirada fundacional, por un lado hacia el pasado histórico, lugar de proveniencia (física y psicológica) cuya asimilación ayuda a comprender y cimentar el presente y a visionar y forjar la otra, que va hacia el futuro. Gerald Martin lo ve así: "*Leyendas de Guatemala* representó [...] la asimilación del pasado indígena en sus dos grandes etapas [la arqueológica histórica y la antropológica y psicológica], el rito de iniciación gracias al cual Asturias pudo admitir que toda cultura nace con las raíces en la prehistoria".¹⁶

Algunos de los más importantes críticos de la obra asturiana, especialmente Martin y Mario Roberto Morales, ven en la

¹⁴ La redacción de los borradores consultados por el crítico están copiados respetando la forma en que Miguel Ángel Asturias los escribió y se encuentran en los documentos consultados.

¹⁵ Argentino de origen. Es profesor de Lenguas y Culturas en la Universidad de Colorado, Colorado Springs. Doctorado por la Universidad de Pittsburg, ha trabajado la obra de Asturias por más de 20 años, explorando el papel del autor en la articulación del imaginario nacional guatemalteco. Explora el papel de la literatura y las artes visuales en los debates sobre identidad y nación en Guatemala.

¹⁶ Martin, "Introducción", en *Cuentos y leyendas*, XVI.

incorporación de temas indígenas al lenguaje de las *Leyendas* el inicio del desarrollo de la visión poético-política de Asturias.

En este trabajo pretendemos, a través del análisis de algunos borradores de las *Leyendas de Guatemala* no estudiados hasta ahora, explorar el camino que lleva a Asturias a la apropiación de lo indígena mesoamericano como espacio de articulación de una visión de lo moderno americano que desafía la simbología fundacional criolla y aporta un nuevo mito desde el que plantear la identidad y, por ende, afrontar el futuro.

Lecturas de las *Leyendas*

En el volumen de la Colección Archivos de las *Leyendas de Guatemala*, que se puede considerar por sus estudios genéticos e históricos el volumen fundamental para la aproximación a esa obra, Morales afirma que el encuentro que se da en “Guatemala”, el primer texto introductorio, entre el narrador y los güegüechos:

Inicia la fundamental interpretación asturiana de Guatemala y de América Latina como conjunto de sobreimposiciones culturales que, sin embargo, constituyen una unidad cultural en la que las diferencias siguen existiendo como diferencias pero formando parte de un todo coherente y armónico.¹⁷

Para el crítico guatemalteco, el Cuco de los Sueños que “hila” la relación entre las ciudades enterradas y el pueblo moderno representa “la capacidad (infantil) de soñar” que para Asturias es “el único recurso humano posible para imaginar y fundar una visión y una versión de Guatemala y América Latina como realidades que incluyen sus culturas populares como parte de su ser espiritual, cultural, y político.” Sigue Morales: “Fiel a sus inclinaciones surrealistas y psicoanalíticas, Asturias recurre al sueño, al inconsciente, como espacio de articulación de la patria

¹⁷ *Cuentos y leyendas*, 119, n.º 2.

(nación) incluyente, democratizada." "Su objeto de deseo: la integración intercultural, y no la preeminencia de cualquiera de sus polaridades (indios-ladinos)."¹⁸ El propósito de Asturias, entonces, "no es rescatar la tradición sino servirse de sus elementos para ofrecer su visión de Guatemala y América Latina como un espacio cultural mestizo, en el que las culturas populares y las etnias indígenas constituyen una parte primordial de la identidad de un deseado sujeto popular interétnico."¹⁹

La posición de Morales se amplía cuando contribuye a las "Lecturas del texto" en el volumen crítico de Archivos²⁰. En el mismo volumen, Martin Lienhard contradice hasta cierto punto una lectura política radical, preguntándose si las *Leyendas* proponen:

¿Confluencia de culturas o actualización del pasado? Entiendo que [se] le atribuye a Asturias un compromiso que pasa, en particular, por el rescate del legado indígena y el patrimonio cultural del país. Aunque me cuesta trabajo admitir que las *Leyendas* emitan un mensaje tan preciso, [esa tesis], sin decirlo explícitamente, sugiere que el compromiso de Asturias al apuntar exclusivamente al 'legado cultural' de Guatemala, no involucra a los actuales descendientes de quienes construyeron la parte más conspicua de ese legado, y parece delatar, por lo menos en este sentido, una actitud conservadora.²¹

Las diferentes etapas de escritura de las *Leyendas* presenta un problema importante en relación a esta visión de una cultura popular mestiza: en los primeros borradores de la obra, la visión de Guatemala que se presenta carece tanto de los elementos de la

¹⁸ *Cuentos y leyendas*, 119, n.º 4.

¹⁹ *Cuentos y leyendas*, 119, n.º 5.

²⁰ Morales, "Miguel Ángel Asturias: la estética y la política de la interculturalidad", en *Cuentos y leyendas*, 553-607.

²¹ Martin Lienhard, "Nacionalismo, modernismo y primitivismo tropical en las *Leyendas* de 1930", en *Cuentos y leyendas*, 525-549.

sonoridad que se atribuyen a los textos precolombinos y marcan el estilo poético del texto, como de la relación entre lo ancestral arqueológico y lo histórico contemporáneo que define la relación mítica con la tradición precolombina del texto final.

Una exploración de las etapas tempranas de escritura del texto, y la contextualización de la arqueología que Asturias hace a través del ritual de apropiación de la simbología mesoamericana parece ser lo que le permite definir el nuevo mito no como complemento de la identidad criolla, sino como su oposición, enfrentando la mitología precolombina a la magia popular que construye el universo simbólico popular occidental, equiparándolos para instigar una nueva forma de pensamiento inclusivo, homogeneizante en su heterogeneidad.

Es el rito (la interpretación lírica) lo que permite significar una simbología que explica el mito del ser americano moderno. En este sentido, nos parece que la lectura que hace Morales de los textos en cuanto a su intención política es mayoritariamente correcta²², y queremos, a través de la interpretación de los borradores de algunas de las secciones de las *Leyendas*, proponer que la incorporación de estas voces se hace a través de la construcción de un nuevo principio mítico de la nación americana que sustituye al simbolismo fundacional criollo.

El origen de las *Leyendas*

Indagar en la genealogía de las *Leyendas*, como en la de la mayor parte de la literatura de Asturias (y como en su propia vida) es un ejercicio dificultado por la dispersión de manuscritos y por el largo proceso de escritura y reescritura al que el autor sometía

²² Morales ha trazado el desarrollo de este proyecto de Asturias a lo largo de la producción literaria de este y su proceso en una colección de ensayos sobre Asturias, *Estética y política de la interculturalidad*. El caso de Miguel Ángel Asturias y su construcción de un sujeto interétnico y una nación intercultural democrática.

sus obras.²³ En uno de los artículos periodísticos escritos para *El Imparcial*, Asturias menciona en referencia a la escritura de las *Leyendas*: “No vale recordar las penas del parto. Lo hice y rehíce muchas veces, incontables. Cinco años de trabajo o más.”²⁴

Bernabé establece que en los archivos de la *Bibliothèque Nationale de Francia* hay un solo documento que revela el proceso de escritura de las *Leyendas*. Se trata de un cuaderno “de tapas negras y hojas cuadrículadas”, de 64 folios del cual lo que el crítico francés considera “lo más importante” son “numerosas series de reelaboraciones parciales de algunos segmentos aislados pertenecientes a dos piezas del libro de 1930 (‘Ahora que me acuerdo’, ‘Leyenda del Cadejo’) junto con tres folios relativos a las páginas de ‘Guatemala’ en que se describen las ciudades mayas de Quiriguá y de Palenque.” Además el cuaderno contiene “(en las páginas finales, f. 58v y 56 vr) diversos desarrollos, no utilizados después, del relato ‘El sacrilegio del Miércoles Santo’, aquí bajo el

²³ Sobre la dificultad de reunir esta información en relación específica a las *Leyendas*, consultar el volumen de *Archivos Cuentos y Leyendas*. Los artículos de Jean-Philippe Bernabé: “Nota filológica preliminar”, XV-XXXVIII, y “La escritura de la leyenda asturiana: fragmentos de un historial”, 465-510, mencionan repetidamente el largo periplo de escritura de los cuentos y leyendas, e incluyen un análisis de los documentos/fuentes que existen en el archivo de la *Bibliothèque Nationale de Francia* (BN). En cuanto a otras fuentes, el Acervo Miguel Ángel Asturias, cedido por el autor de este artículo a la Fundación Yaxs de la Ciudad de Guatemala en 2017 reúne la que es tal vez la colección más amplia de documentación sobre la obra de Asturias fuera de la que existe en los archivos de BN, pues incluye materiales reunidos durante varias investigaciones. La primera se realizó entre 1998 y 2002 y reúne material digital que cubre las colaboraciones de Asturias en la prensa guatemalteca entre 1933 y 1944, incluyendo el diario *Éxito*, que Asturias publicó durante un año, y guiones del radioperiódico *Diario del Aire* (1938-1944). La segunda incorporación al acervo proviene de materiales personales (principalmente correspondencia y fotografías) cedidos al autor por la viuda Blanca Mora y Araujo de Asturias a través de Diana San Martín Albizúres en el 2000. El tercer archivo del Acervo, ya mencionado, es digital y lo conforman materiales a los que tuvo acceso el autor a través del sobrino del Nobel, Gonzalo Asturias, en el año 2008. Este artículo usa como fuente de los borradores materiales digitales recibidos de Gonzalo Asturias. Para el volumen de la Colección Archivos, Bernabé se basó en los textos encontrados en la colección de la BN.

²⁴ En “Mis pasos por España”, en *Periodismo y creación literaria*. París, 1924-33, 440.

título 'El Príncipe y la Sota' [...] [y] por último [...] unos mínimos apuntes [...] relacionados tal vez con la leyenda del 'Sombrerón'." Por el tipo de tintas utilizadas en el cuaderno, el crítico francés deduce que "el cuaderno fue retomado en momentos muy diferentes, lo cual delata una costumbre que Asturias mantuvo siempre, y para la cual los ejemplos que nos ofrece el archivo son incontables."²⁵

Además de los borradores de París, existen otra serie de borradores y textos asociados con el proceso de escritura de la obra que se habían conservado en Guatemala en casa de Marco Antonio Asturias, hermano de Asturias, a los que tuvimos acceso a través del sobrino del Nobel, Gonzalo Asturias. Los borradores que corresponden a la carpeta 3C2 del acervo literario depositado en la Fundación Yaxs, consisten en imágenes digitales tomadas de 103 páginas, en su mayoría mecanografiadas, que presentan lo que parecen ser diferentes versiones de lo que más tarde devendría en algunos capítulos de la primera edición de las *Leyendas*.²⁶

Destacan en estas piezas algunas variaciones importantes con respecto al texto final, y es en algunas de ellas donde quisiéramos detenernos para analizar el desarrollo de la obra y el giro radical que toma la misma desde estas etapas iniciales, especialmente en relación a la incorporación de elementos precolombinos.

²⁵ Bernabé. "La escritura de la leyenda asturiana: fragmentos de un historial", en *Cuentos y leyendas*, 472-473.

²⁶ El número de imágenes en la carpeta 3C2C es 358, de las cuales 255 enfocan detalles de diversos elementos de páginas específicas que pueden facilitar su lectura o desciframiento: correcciones a mano sobre las páginas dactilografiadas; páginas o frases escritas a mano en lápiz o tinta; dibujos, o detalles que hacen más legibles líneas donde los márgenes o el mal estado de las páginas no permite una lectura clara, entre otros. Las imágenes están numeradas secuencialmente de la DSC02900 a la DSC03192 y de la e-DSC02900 a e-DSC03165, donde la numeración no es continua y el orden de las historias tampoco está establecido. Algunas de las páginas incluyen títulos asociados con las leyendas ("Ahora que me acuerdo", "Leyenda del Volcán", "Leyenda del Sombrerón", aunque en su mayor parte consisten únicamente en frases o párrafos sueltos que en su mayor parte no siguen un orden establecido o tienen una construcción completa).

Resulta importante destacar que en la primera edición de las *Leyendas* los dos textos introductorios (“Guatemala” y “Ahora que me acuerdo”) aparecen bajo el rótulo “Noticias”, mientras que el cuerpo principal de la obra, las cinco “leyendas” aparecían en una sección separada con este título general. En ediciones posteriores, esta primera sección pasó a titularse “Guatemala”, eliminando el título de la primera introducción²⁷.

En la edición definitiva de las *Leyendas*, la introducción titulada “Guatemala” nos sitúa en un espacio de articulación de la identidad nacional que es a la vez rural e histórico. En la edición impresa, en este cuento se articula la visión de una cultura heterogénea, donde las ciudades enterradas, que se presentan como diferentes capas de ciudades que se hunden de lo colonial a la civilización precolombina, nutren a través de las raíces de los árboles al mundo actual, generando la noción de mestizaje que la crítica presenta como la plasmación de la visión híbrida de la sociedad guatemalteca que tiene Asturias.

En la sección que en las *Leyendas* se titula “Ahora que me acuerdo”, y que se considera una segunda introducción, el protagonista, Cuero de Oro, encarnación de Kukulcán/Quetzalcoatl, dialoga con los ancianos dueños de la tienda en “Guatemala”, Don Chepe y Niña Tina, y a través de una polifonía de voces que evocan rituales de baile y cantos mayas, les cuenta sus aventuras en el bosque con el objetivo de ganar su confianza y que estos compartan con él sus leyendas. Según Prieto, la historia cuenta la consagración del protagonista como príncipe Kukulcán/Quetzalcoatl, experiencia que convence a sus interlocutores de su linaje²⁸. Lienhard ha apuntado y apoyado la idea de que los motivos mayas en las *Leyendas* establecen relaciones a tres niveles:

...el libro establece pues tres tipos de relación con la cultura maya antigua. La primera (texto narrativo) pasa por la recreación libre

²⁷ Véase n.a de la edición crítica de Archivos (en adelante *Cuentos y leyendas*), 6.

²⁸ Véase René Prieto, *Miguel Ángel Asturias 's Archaeology of Return*.

de una serie de motivos y procedimientos literarios del *Popol Vuh* y otros textos análogos; la segunda, por la representación fragmentaria del universo plástico de los mayas antiguos [mediante el uso de las ilustraciones que aparecen en la primera edición de la obra]; la tercera, finalmente, metanarrativa y antropológica, ofrece una serie de claves para la lectura del texto.²⁹

La ausencia de estos elementos en los borradores, por tanto, posibilita atisbar algunos de los significados de esta incorporación, y por ende a los motivos de esa inclusión, así como, obviamente, a la manera en la que contribuyen a la construcción del universo asturiano.

Establecer la fecha de autoría de los borradores es una labor compleja. Algunos de los textos cuadran en su estilo con los que aparecen en el primer apéndice de los *Cuentos y leyendas* de Archivos, "Otros textos de los años parisinos (1924-1933)", especialmente los catalogados como "Cuatro relatos publicados en *El Imparcial*" en las páginas 384-389. Tanto el estilo como el vocabulario de los borradores, por su uso de vocabulario y algunas temáticas, parecen corresponderse más con el primero de los cuentos, "La cascada", que apareció en el diario guatemalteco el 28 de marzo de 1925. Entre las crónicas que Asturias escribe desde París para el diario *El Imparcial* durante su primera estadía, Bernabé señala los "ejercicios de índole predominantemente narrativa" que "son relativamente numerosos durante los dos primeros años" (1925 y 1926) y que "merecen ser leídos en la perspectiva de una preparación a la escritura de las *Leyendas*".³⁰ En relación a estos, el propio Asturias diría en una entrevista en 1971 que estos textos "eran cuentos para periódicos; eran más periodismo que literatura."³¹ Las versiones que exploramos son, desde luego, más

²⁹ Lienhard, *Cuentos y leyendas*, 541.

³⁰ Bernabé, n.º 13, 470.

³¹ Couffon, *Novelas y obras de juventud*, 12-13.

complejas que esos ejercicios, y destacan su cercanía a los textos finales. En su introducción a los *Cuentos y leyendas* Martin había notado ya que:

Las primeras leyendas tienen de todo, no solamente en lo que a sus temas se refiere sino también en referencia a sus estilos. Al comienzo se diría una imitación deslumbrante –vanguardista– de Azorín y Lorca, con ecos también del costumbrismo decimonónico o del folclorismo nacionalista (¿“Fervor de Guatemala”? y telúrico (¿“Cantamasclaro”? de la época contemporánea; pero después, hay toques modernistas, reminiscencias de Darío y de Larreta, Gómez Carrillo y Güiraldes.³²

Y añade que Asturias: “Contempla su pequeño y lejano país con inmenso amor pero también con la mirada cruel de la modernidad.”³³

Entre los borradores que estudiamos figuran varios documentos en los que se van perfilando los diferentes elementos que componen algunos textos de las *Leyendas*. Prestaremos especial atención a tres series: una que presenta asociaciones con las introducciones “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo”, y otro con la “Leyenda del Volcán” por ser las que nos permiten desarrollar nuestra tesis de la búsqueda del mito de manera más clara.

De los desarrollos más interesantes entre los borradores destaca el que Asturias hace a partir de una historia que se inicia con el título “BIOMBO”, que aparece tachado y sustituido, en tinta manuscrita, por la frase “Vista panorámica.” En él se introduce “La ciudad de los Alcarabanes que cubre un bledo de tierra labrantía en la negra y gozosa aridez de los cerros Galilludos, denominación local que obedece a la amplitud y rotundidad del eco en estas montañas”. La ciudad se ve azotada por un viento:

³² Martin. “Introducción” en *Cuentos y leyendas*, XVII.

³³ Martin. “Introducción”, en *Cuentos...*, XVII.

(...) audaz, amenaza para moral pública que desabrocha a las personas en la calle y que los nativos llaman El desabotonador. A este azote de dos lenguas debe la ciudad su aspecto de cofradía de viejas devotas cargadas de candados en lugar de escapularios (en época de materialismo, el candado sustituye al escapulario); que sus habitantes usen mucha ropa interior y algunos hayan perdido la vergüenza; que en los libros de misa figuren oraciones contra el somatón de puerta (...) y que en boca de gentes despreocupada, corran historias picariles, originales y sabrosas, de prójimos a quienes El desabotonador dejó en el llamativo viaje de Adán y Eva, cuando tal vez cortejaban a una dama o venían acompañando un cadáver.³⁴

De las varias notas en las que se referencia esta tierra de los Alcaravanes o Alcarabanes, según la versión, el inicio se desarrolla en un tono costumbrista, de modo similar al texto inicial de "Guatemala", aunque aquí el espacio de la modernidad sustituye al rural de la carreta:

Un ferrocarril de cajas de fósforos, tan pequeñito es, baja a la ciudad todas las tardes cargado de bultos olorosos como países extranjeros, acaso huelen a las tiendas de ultramarinos; de sacos de correspondencia llenos de cartas azules; de moscas y viajeros emigrantes que abrochan sus gabanes oteando por las ventanillas los dominios del desabotonador y oyendo en taz de la distancia, los puertazos de la ciudad, multiplicados en los ecos, como si los que construyeron el ferrocarril, martillaran un camino de hierro rojo hacia el crepúsculo. [...] Este mismo tren se irá mañana, muy lavadito, muy temprano. Tren que acarrea migas para los pájaros, su mecha blanca deja a las casas soñando en viajes o viajando en

³⁴ Carpeta 3C2C, DSC02956. Todas las numeraciones posteriores corresponden al número de las imágenes en la carpeta 3C2C del Acervo. En todas las citas se ha respetado la ortografía y puntuación del texto original, incluyendo gazapos y erratas. Por lo general no se incluyen ni mencionan borraduras, tachaduras, o las pocas correcciones manuscritas que incluían en los originales a menos que se consideren significantes para nuestra lectura.

sueños. Este mismo juguete de caja de fósforos pasadas de un hilo, saldrá mañana para el puerto, cargado de café, de azúcar y de hielo.³⁵

Este espacio contrasta con el rural que introduce el primer episodio de las *Leyendas* publicadas, en el que la carreta se acerca a un lugar (donde se encuentran la calle y el camino) en el que el viaje se hace hacia adentro (hacia el interior histórico y también el interior psíquico y mítico, donde los viejos que encuentra el narrador conforman su universo a partir del pasado legendario: “han visto espantos, andarines y aparecidos”)³⁶.

Mientras que en “Guatemala” se habla del pueblo, donde “La plaza no es grande. La estrecha el marco de sus portales viejos, muy nobles y muy viejos. Las familias principales viven en ella y en las calles contiguas tienen amistad con el obispo y el alcalde y no se relacionan con los artesanos,”³⁷ en los Alcaravanes:

La capital constituye la parte habitada y habitable del país. En ella tienen asiento los más altos poderes de la autoridad seglar y eclesiástica, y el poder de la [sic] prensa. que a menudo amputa brazos a los tipógrafos. En ella reside el Cuerpo Diplomático, constituido por unos pocos representantes de las naciones amigas. El Ministro de España, nombrado a perpetuidad, es un español (...).³⁸

En la siguiente imagen se describe a los representantes de Francia y Alemania, y añade:

El Cuerpo Consular los forman siete cónsules de carrera, tres de paseo, dos de tiro y uno de carga. Todos, los trece, son muy inteligentes. Y sobre esta pirámide de autoridades, la Ciencia

³⁵ DSC02947.

³⁶ *Cuentos y leyendas*, 9.

³⁷ *Cuentos y leyendas*, 9.

³⁸ DSC02947.

eleva sus cátedras de Derecho y Medicina, y la sociedad elegante, sus salones mundanos de esparcimiento y corrupción.³⁹

Esta jerarquía urbana define la cultura burguesa como un espacio de valores superficiales y materialistas, intrascendentes, donde se hacen patentes los ecos de la crítica al provincianismo, cultivado por la generación española del 98, y que se advierte también en cierta crítica a la tradición abúlica: “los alcaravaneses son gente inofensiva, pacífica y hospitalaria. Es un pueblo que maneja con mucha habilidad el duelo nacional.”⁴⁰

Al contrario que el pueblo al que llega la carreta en la “Guatemala” de las *Leyendas*, en la que el presente está construido sobre numerosas capas de un pasado complejo hiladas por la imaginación (el Cuco de los Sueños), la capital de los Alcaravanes es un espacio, de nuevo, superficial, que a pesar del esplendor de su naturaleza tiene un pasado sangriento y carece de historia: “La ciudad tiene un aspecto militar que aterroriza. Sus árboles gomosos lloran sobre sus piedras muertas. Es una atalaya. Es un andamiaje. Casas que tiraron para matar águilas desde la planicie. A sus pies ruedan los ecos por las ojaladuras de los carros. Sus noches son espléndidas.”⁴¹

Esta descripción entre espantosa y bucólica se repite en otro de los folios en relación a un pueblo al que llega un viajero que habla en tercera persona:

“Las casas se ven desde la montaña, como una neblina que recibe un suave resplandor de sol. Que urgencia de llegar tenemos, llegar para quitarnos el saco, tirar el sombrero en cualquier parte y enseguida... enseguida... enseguida no saber que hacer. Pero lleguemos, ya habrá una abuela, ya habrá una novia...”Y continúa:

³⁹ DSC02960.

⁴⁰ DSC02960.

⁴¹ DSC02960.

“El Volcan cierra el círculo de las montañas que rodean el valle. Esta rueda de montañas es la roscas de San Blas que la luna unta de piel blanca”⁴²

Esta descripción tiene un eco muy claro en los párrafos que cierran el “Guatemala” de las *Leyendas*: “Ya son verdad las casitas blancas sorprendidas desde la montaña como juguetes de nacimiento. Me llena de orgullo el gesto humano de sus muros (...)”, y la alusión más clara en la descripción de la ciudad: “Sus montañas inacabables que al rededor de la ciudad forman la Rosca de San Blas.”⁴³

La distancia entre estos dos textos estriba en que en el borrador no aparece referencia alguna a las “ciudades enterradas” que marcan la trayectoria de las *Leyendas*. El “no saber que hacer” del borrador nos recuerda de nuevo a la confusión que siente el narrador, el vacío ante el espacio moderno al que se enfrenta, un espacio irresuelto pero arropador, donde la ausencia de lo femenino no causa desesperanza sino expectación: “ya habrá una abuela, ya habrá una novia”.

Tanto en “Guatemala” como en “Ahora que me acuerdo” el encuentro con los viejos dueños de la tienda tiene un significado simbólico importante como representación del sujeto popular histórico: como señala Morales: “articulan sus identidades a partir de la tradición oral”, y “viven la tradición cultural como cotidianidad y con los que, veremos, [el narrador] se identifica.”⁴⁴

Esta identificación con la tradición oral también aparece en el espacio burgués en otro de los textos del acervo, y contrasta entonces con la idea de que el rescate de la oralidad es fundamental en la construcción de la identidad nacional que postula Asturias

⁴² DSC02964.

⁴³ *Cuentos y leyendas*, 14.

⁴⁴ *Cuentos y leyendas*, n.º 1, 119.

que, como asevera Morales, es donde los personajes “articulan sus identidades a partir de la tradición oral.”⁴⁵

Uno de los documentos más fidedignos a la versión final de las *Leyendas* es el DSC03049, encabezado con el numeral romano I y el título “AHORA QUE ME ACUERDO”. Las primeras frases son casi idénticas a las del texto final de “Guatemala”, con ligeras variaciones:

La carreta baja por los recuencos. En el Apeadero del “A g u a c a t a l” donde se encuentran la calle y el camino, está la primera tienda. Sus dueños son gueguechos, 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.

El borrador continúa con la introducción: “Pasa por el P u e n t e - A g o n í a s llorando la Llorona, el Sombreron se pierde en “C a s a - M a t a” y asoma por las vegas el Cadejo que roba mozas de trenzas largas y hace ñudos en las crines de los caballos.”⁴⁶

Una vez más, elemento ausente de este borrador es el arqueológico, el que en la versión final inicia: “Como se cuenta en las historias que ahora nadie cree –ni la abuela ni los niños– es que esta ciudad fue construida sobre ciudades enterradas en el centro de América.”⁴⁷

El elemento de la oralidad además no está remitido solo a la tradición popular ni a la precolombina, como se ha insistido a menudo en los estudios de las *Leyendas*, sino que se asocia también a lo criollo. El texto sobre los Alcaravanes incluye un pasaje en el que se asocia el origen de lo literario a la oralidad, siempre atado a un espacio criollo en el que no aparece mención de lo interétnico:

⁴⁵ *Cuentos y leyendas*, n.º 2, 119.

⁴⁶ DSC03050.

⁴⁷ *Cuentos y leyendas*, 9.

La novela y la novena, son hermanas de leche; juntas mamaron en los pellejos campaneantes de las letanías. Al finar de las novenas, las viejas en rueda contaban las novelas: "No ve la... fulana" "No ve la... sutana" "No ve la... mengana" Como el tema obligado era el de mujeres, las novelas principiaban siempre: No ve la... No ve la... Y de aquí el nombre con que después se conoció en los Alcaravanes un relato de cosas ciertas (murmuraciones) o de cosas inventadas (calumnias). Queda explicado el título. Datos para una novela...⁴⁸

La crueldad a la que aludía Martin en su introducción es clara en algunas de las descripciones de ese espacio criollo, especialmente en las que se apunta a los diversos estamentos de la burguesía, concretamente el tono irónico con el que se describen a sus miembros más prominentes: "El silencio que se guardaba en su presencia significaba más el respeto que se merecían por muertos, por antepasados. La estampa de cada uno resume en sí todos los portes de la familia. Cachetones de grandes bigotes, calvos de cierta rancidez". (...) "En las casas principales los retratos eran el mas alto decir de la familia, orgullo, haber y gloria". "Los retratos precedían las fiestas del hogar y cuando había muerto se tapaban con un lienzo piadoso y blanco, para ponerlos mutis." El pasaje rebosa ironía, especialmente al contrastarlo con la edad mítica que en el "Ahora que me acuerdo" de las *Leyendas* tienen Cuero de Oro y los güegüechos, y su papel simbólico resulta superficial en contraste con la conformada por la historia que hila el Cuco de los Sueños. El final de ese mismo texto anticipa el final de "Guatemala", de forma casi exacta:

La carreta iba bajando, bajando, en tanto yó me repetía, para creerlo, -¡Mi pueblo! -¡Mi pueblo! Su llanura feroz, la cabellera espesa de sus selvas; sus montañas inacabables; la boca y la espalda de su Volcán, enormes, el arroyo cristalino; su Dios San

⁴⁸ DSC02929.

Antonio; mi casa y las casas; la plaza y la Iglesia; el puente; los ranchos escondidos en las encrucijadas de las calles arenosas; las calles enredadas entre los cercos de hierbamala y chichicaste; los sietecamisas; las flores de hizote. –¡Mi pueblo! –¡Mi pueblo!...⁴⁹

Vemos que en esta versión, similar a la que apuntamos antes, en la que el viajero llegaba para no saber qué hacer, el uso de la primera persona le da al encuentro un tono más dinámico; la confusión refleja un delirio de los sentidos resultado del contacto con la naturaleza, una actitud que indica ya una inquietud y una transformación.

¿Dónde estaba el volcán?

La “Leyenda del volcán” va acompañada del epígrafe: “Hubo un siglo un día que duró muchos siglos”. En los borradores que nos ocupan, esta frase acompaña a cinco textos en los que se narra una aventura iniciática: Bienvenido, el héroe, tal vez el mismo que regresa al pueblo en las versiones de “Ahora que me acuerdo”, sufre un desmayo y despierta en medio de la selva. Desorientado, camina al amanecer en dirección a un volcán y atraviesa diversos espacios naturales en un estado de éxtasis o sueño. Cuando alcanza el volcán, este entra en erupción destruyendo todo a su alrededor y creando tres seres que se acercan al agua. La narración podría estar inspirada en el *Popol Vuh*, pero la imaginería, como veremos, tiene ecos de la narrativa vanguardista americana. Una de las claves de estos borradores está en la repetición de lo que sería el epígrafe, pero asociado con el término “Símbolo”... “dice el Símbolo: Hubo en un siglo un día que duró muchos siglos.”⁵⁰

En otra de las páginas de estos borradores se repite también la frase: “Era, sí, era un Volcan, sí, era un Volcan, un Volcan.... ¿Pero dónde estaba?... Era sí.”

⁴⁹ DSC03069.

⁵⁰ Carpeta 3C2C, varios.

En el borrador DSC03055 aparece una visión que aparece titulada como "Leyenda del Volcán". En ella se da la caída de Bienvenido a un espacio de caos originario: "cayó sobre las piedras tibias. El torrente salpicaba el cielo de agua negra, pasando junto a él los brazos extendidos, del agua que iban arrancando arboles y peñas." Y sigue: "Pasaban en aquel río de sombras, arboles enteros con las raíces erizadas, como manos abiertas, peñas luminosas dejando una huella estelar sobre las aguas, cadáveres de animales que iban viendo, como si fueran en un ferrocarril a velocidades imposibles." Más adelante: "Bosques enteros se habían vertido de la altura de las montañas sobre el valle. Las montañas se desarrajaron para dejar sus entrañas abiertas, palpitando sobre la inmensidad del cielo. Y de las entrañas de la montaña salieron el silencio y la muerte calzados con zandalia de fuego". Aquí aparece otra vez la imagen del volcán, pero más sencilla: "Era un volcán, un volcán, un volcán... ¿Pero donde estaba?..."⁵¹

La incógnita del origen es entonces geográfica. La pregunta no es clara: ¿Dónde estaba el volcán, o dónde estaba Bienvenido? Esta desorientación invita al lector a considerar la relación entre ubicación e identidad, y anima el sentido de búsqueda iniciática que se encuentra en el corazón del mito: "A sus pies se desdobló una campiña sin horizontes, aterciopelada y clarísima. Caía menuda lluvia, luego dejó de caer y las hojas esponjaron; una luminosa respiración tembló sobre la tierra."

El folio siguiente nos presenta la imagen del Símbolo: "después, con las palpitaciones de su vida vivió el Símbolo, dice el Símbolo: "Hubo en un siglo un día que duró muchos siglos." Y en un párrafo escrito a mano: "Y luego a grandes saltos principiaron a huir las piedras, a dar contra las ceibas, y las Ceibas a caer como gallinas muertas."⁵²

⁵¹ DSC03055.

⁵² DSC03059.

La participación de Bienvenido en este acto de creación onírico-telúrico confirma la necesidad del personaje de remitir su búsqueda de la identidad a un tiempo anterior al del trecito de los Alcaravanes. En folios posteriores, el protagonista inicia el recorrido de una larga senda, hacia "el final de un caminito pintado en la campiña como el colicho de un pan de culebra, un hombre que venía a su encuentro." "Y caminó, y camino y camino..." (de nuevo la ambivalencia entre el uso de la tercera persona del pretérito, el sustantivo, y la primera persona del presente) "Estuvo andando mucho tiempo (...) en un rico baul de terciopelo. Las mismas piedras le besaban los pies. No había ni una sombra. Y camino y camino y camino". "Andar y andar y cuando iba mas alla de la mitad del camino, mil pajaros formaron un concierto en sus oidos."⁵³ La culminación del periplo es la llegada al volcán, que a una orden de Bienvenido entra en erupción: "sacudiendo su modorra de siglos, despertó, de un solo golpe, tres emisarios desnudos. -¡C U M P L A S E I!- les dijo, y los tres a un mismo tiempo levantaron los parpados de piedra, con la garganta llena de sonidos, capacitados para tronchar un barco entre sus brazos y levantar una catedral sobre sus hombros."⁵⁴(¿Quién da esta orden? ¿El propio Bienvenido? ¿El volcán?) Y concluye: "cuando estuvo solo vivió el símbolo, dice el símbolo "Huvo en un siglo un día que duró muchos siglos." La tierra estaba ciega, caían las estrellas rotas en sus manos abiertas. Por todos los caminos se llegaba a la muerte".⁵⁵ Como en el "Ahora que me acuerdo" de las Leyendas, en esta versión del viaje iniciático la psicosis simbólica de Bienvenido le lleva a la búsqueda desesperada de una verdad originaria. El encuentro con el volcán es el encuentro con ese origen que es a la vez fuerza de destrucción y resurrección, fuerza de origen y símbolo. Es a partir de aquí, de esta aprehensión de los secretos de

⁵³ DSC03113.

⁵⁴ DSC03127.

⁵⁵ DSC03117.

la naturaleza, de este descubrimiento de la violencia de la muerte, que el narrador llega al destino que es el origen.

El final del periplo aparece en un folio que lleva el encabezado “Símbolo final”, y en el que se describe cómo

‘vinieron tres hombres descalzos, por allí, por donde nace el río y en río bebieron agua limpia, embrocados, como los animales’ (...) ‘La tierra abríoles un remanzo para que se regalaran a la manera de una madre que abre su regazo en el desamparo y retiene hasta acongojarse las frentes de sus hijos, páginas donde han escrito todos los poemas, como en la frente de la noche se han regado todas las estrellas. Los tres ya satisfechos volvieron al silencio. Las campiñas elevaban los brazos.’⁵⁶

La búsqueda de Asturias es una búsqueda de significado, de un elemento que encarne los valores sobre los que está construida la humanidad entera, y los borradores de las leyendas apuntan a que encuentra esa respuesta en un viaje iniciático onírico que se construye a partir de una reflexión sobre la superficialidad del presente histórico y la importancia de encontrar una verdad más profunda. En los borradores de las *Leyendas*, este viaje psíquico representa el adentramiento primero en un espacio no tan imaginario, la tierra de los Alcaravanes, que es reflejo de un espacio real, la “Guatemala” de la introducción del libro. En su aproximación costumbrista a la historia de su país encuentra superficialidad y una falta de sentido. Es el cuestionamiento del valor simbólico de esa realidad que lo lleva a ahondar en lo popular en busca de raíces.

La transformación se da en el viaje a la semilla que emprende el héroe Bienvenido enfrentando la fuerza de la naturaleza hacia el volcán, símbolo de lo contradictorio que es a la vez padre y madre, culmina con el nacimiento de la trinidad primigenia a partir de la

⁵⁶ DSC03125.

cual se debe construir el hombre nuevo. El sueño del personaje que arriba a “su pueblo,” solo “cre[e] que est[á] llegando” (tanto en los borradores como en el texto final). En el pueblo no hay nada, “tal vez una abuela, tal vez una novia.”

Vous êtes maya

Es ampliamente conocida la anécdota en la que Asturias cuenta su primer encuentro con el profesor Georges Raynaud en la escuela de estudios superiores de París, a cuya clase sobre mitos y religiones mesoamericanos el Nobel asistió en 1925. Habiendo entrado en clase, relata Asturias: “El profesor me miraba y me miraba. Nada más terminar la clase, se levantó y se vino hacia mí y me dijo: “vous êtes maya”, y al confirmarle que venía de Guatemala el hombre se puso entusiasmadísimo. El académico llevó a Asturias a su casa y se lo presentó a su esposa, diciéndole: ‘He aquí un maya. Y tú que dices que los mayas no existen.’”⁵⁷

Por la anécdota asistimos a la revelación identitaria de Asturias: como hemos visto a lo largo de este artículo, las frases del Nobel merecen suprema atención. El encuentro se nos presenta, de nuevo, con un doble sentido; “el profesor me miraba y me miraba” no significa solamente que Asturias era objeto de la mirada insistente del académico; también nos habla de una acción reflexiva (el profesor me miraba, y yo me miraba). El francés no solo lo inquieta sobre su identidad, también, en una especie de acto de magia lingüística, lo define (usted es maya) y confirma su existencia llevándolo a su casa y presentándolo a la esposa: (esto es un maya). Como la pipa de Magritte, el arte nos permite explorar el mundo real y crear formas de entender y considerar el mundo de maneras que van más allá de nuestra experiencia directa.

Como muchos intelectuales latinoamericanos en París, Asturias experimenta en la capital gala un sentimiento de “doble conciencia”,

⁵⁷ López, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, 75.

el descubrimiento de que, a pesar de su posición privilegiada en su propio país y su preparación intelectual occidental, dentro del espacio metropolitano es percibido como “otro”.

La exploración del mito maya por parte de Asturias y su comprensión e incorporación de la cosmogonía maya al campo literario no tienen la pretensión de hacerlo pasar por maya ni por indígena, ni siquiera, como han sugerido algunos críticos, de erigirse como voz de su “pueblo”. La apropiación, como apunta Morales, es estratégica.

La ausencia del elemento maya en la arquitectura inicial de las leyendas que hemos destacado aquí apunta a la motivación política. Es conocida la militancia de Asturias en Guatemala en sus años como estudiante y abogado, su participación en los movimientos que llevaron a la caída del dictador Manuel Estrada Cabrera y en actividades en favor de la educación obrera a través del establecimiento de la Universidad Popular, así como su militancia en grupos que abogaban por el desarrollo de un pensamiento político americanista. Lo que le permitió participar en varios congresos de las juventudes estudiantiles, incluido el que en 1921 le llevó a México, donde conoció a José Vasconcelos, ideólogo de la “raza cósmica”⁵⁸.

En París tuvo contacto muy cercano con los surrealistas, y conoció a James Joyce y a los integrantes del círculo de la revista *transition*⁵⁹,

⁵⁸ Aquí el ensayo se refiere a “La raza cósmica”, ensayo publicado en 1925 por el filósofo y académico mexicano José Vasconcelos Calderón.

⁵⁹ *Transition* (en portada aparecía en minúscula) fue una revista literaria de vanguardia dedicada al surrealismo, el expresionismo y el arte Dadá. Fue fundada en 1927 por el poeta Eugene Jolas y su mujer, Maria Jolas, y publicada en París. El número 26, aparecido en 1937, contó con una portada a cargo de Marcel Duchamp, y contribuciones de Hans Arp, Man Ray, Fernand Léger, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Alexander Calder y otros. Casi la mitad del espacio de la revista en sus primeros años se dedicó a traducciones, algunas debidas a Maria McDonald Jolas. Algunos colaboradores franceses: André Breton, André Gide y el peruano Victor Llona; poetas y escritores alemanes y austriacos: Hugo Ball, Carl Einstein, Yvan Goll, Rainer Maria Rilke, René Schickele, August Stramm, Georg Trakl;

que como él creían en el poder de la palabra, de la metáfora, y del mito, y alimentaban su orientación freudiana. Además, tuvo extenso contacto con otros jóvenes intelectuales y artistas latinoamericanos que buscaban respuestas a los problemas políticos que generaba la incorporación periférica de sus países al sistema capitalista global.

En los borradores que hemos explorado resultan claras las críticas que Asturias hace a su propia sociedad: el estancamiento de la clase criolla, la superficialidad de su sistema de asociación simbólica, el vacío espiritual y la alienación que genera esa situación.

La inmersión en la naturaleza que se construye en el episodio de Bienvenido señala la búsqueda de un espacio de resurrección o de renacimiento a través de la superación de la violencia de la naturaleza hostil. La peregrinación en la selva de los sentidos durante un día que duró muchos siglos lo lleva al volcán, a la piedra líquida, al ciclo de vida, muerte y resurrección que está en la base de todo sistema humano de creencias, pero también a la necesidad del acto destructivo que será la base fundacional de una nueva simbología que permita desafiar la hegemonía del pensamiento occidental moderno.

Lo que Morales llama “la apropiación vanguardista de lo popular” es fundamental para entender la manera en la que Asturias incorpora al “otro” a su definición de la nación, y también el modo en el que esta incorporación ejemplifica el rechazo de las definiciones y principios privilegiados por la burguesía occidental y la latinoamericana, proponiendo una identidad que, al ser misteriosa (mística-psicológicamente) y alejada de las tendencias occidentales, genere un sentido de diferencia que, por

también se tradujeron textos del búlgaro, checo, húngaro, italiano, ruso, polaco, serbo-croata, sueco, yiddish y textos nativos americanos. Probablemente el texto más famoso aparecido en *transition* fue *Finnegans Wake*, de James Joyce. Multitud de fragmentos de la novela, aún inacabada, aparecieron bajo el título de *Work in Progress*.

sus elementos de una sabiduría ancestral, la mirada occidental (en Europa y en América) se acepte como auténtica.

A través de la apropiación del lenguaje de la tradición maya, Asturias construye y escenifica una mitología que desafía la mirada hegemónica occidental en la misma manera que Cuero de Oro utiliza su lenguaje poético para convencer a los güegüechos de la altura de su linaje. La naturaleza universal del mito hace que la reinterpretación del símbolo sirva para definir y comunicar ideas que se convierten en aceptables para la mirada hegemónica. Mientras que los borradores de las *Leyendas* nos dibujan la visión de una sociedad en crisis, los textos finales articulan la posibilidad de una nueva perspectiva que resuelva esa crisis usando el símbolo para guiar al lector hacia el origen y de ahí a la solución de las problemáticas. El mensaje es que al despertar, el volcán todavía estaba allí.

Bibliografía

Asturias, Miguel Ángel, "Acervo Miguel Ángel Asturias". Fernando Feliu-Moggi, curador. Fundación Yaxs, Guatemala, 2017.

_____. *Cuentos y Leyendas*: edición crítica, Mario Roberto Morales, coordinador, 1.ª edición. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX. (Colección Archivos: 1.ª ed.; 46), 2000.

_____. *París 1924-1933 Periodismo y creación literaria*: Edición crítica, Amos Segala, coordinador, 1.ª reimp. Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile; ALLCA XX, 1997 (Colección Archivos: 1.ª reimp; 1).

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

Morales, Mario Roberto. *Estética y política de la interculturalidad*. El caso de Miguel Ángel Asturias y su construcción de un sujeto interétnico y una nación intercultural democrática. Guatemala: Editorial Cultura, 2017.

Prieto, René. *Miguel Ángel Asturias's Archaeology of Return*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1993.

EL HABLA DE LOS INDÍGENAS EN *HOMBRES DE MAÍZ*

Dante Liano⁶⁰

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán, Italia

Cuando se habla de escritores indigenistas o neoindigenistas, generalmente se incluye en la lista a Miguel Ángel Asturias. Desde *Leyendas de Guatemala* hasta *Mulata de Tal*, los indígenas son personajes recurrentes en la obra asturiana. La temática asturiana al respecto ha sido ampliamente estudiada, pero hay un aspecto, que, a mi modo de ver, habría que volver a repasar. Se trata de la cuestión del habla de los indígenas en esas obras.

La literatura criollista trató de resolver la cuestión con una presunta mímesis. Escritores como Samayoa Chichilla, Carlos Wyld Ospina y Flavio Herrera, se limitaron a recoger lo que a sus oídos sonaba como un español hablado como segunda lengua. La imitación, de memoria, adquirió rasgos fantásticos, y en lugar de ser el español que verdaderamente hablan los indígenas de Guatemala, vino a ser algo así como la versión ladina de ese español.

Francisco Méndez, en “La canilla de Chicho Ramos”, hace hablar a sus personajes de esta manera:

—La niña Lita —informaba Chicho, con la voz dentada de ayes—
Dios se lo pague qu'es tan buena, me trajo esa bebida el otro día.
¡Pero diemalde!⁶¹

⁶⁰ Guatemalteco. Catedrático de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad Católica de Milán. Presidente de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos, Director de la Revista “Centroamericana”, Director del Doctorado en Ciencias Lingüísticas de la Universidad Católica de Milán, autor de varios libros y artículos literarios, Premio Nacional de Literatura de Guatemala en 1991.

⁶¹ Francisco Méndez, “La canilla de Chicho Ramos”, en AA. VV. *Panorama del cuento*

Y un personaje de Carlos Samayoa Chinchilla, en “Los quebrantahuesos”, se expresa así:

—Afigúrese que Chinto se bajó de un bodocaso a ese quebrantahueso... Dende ayer andaba volando sobre el rancho de la Macaria, donde hay pollitos tiernos... Y Chinto le dió en la mera ala y se la quebró... ¿No mira cómo la tiene caída?⁶²

Un mozo de Flavio Herrera (*El tigre*) se prepara para la fiesta estropeando el español:

“¡Aju juy jajay... Y qué chupa nos ponemos!”⁶³

Quizá para algunos sea una sorpresa que la mejor muestra de imitación del habla del indígena del altiplano nos la da el mismo Miguel Ángel, en el Capítulo XXVII (“Camino al destierro”), de *El Señor Presidente*. Un indígena relata su historia al fugitivo general Canales:

Vas a ver, tatita, que robo sin ser ladrón de oficie, pues antos yo, aquí como me ves, ere dueñe de un terrenite, cerca de aquí, y de oche mulas. Tenía mi casa, mi mujer y mis hijes, ere honrade como vos...⁶⁴

Examinemos un momento los casos citados.

En el texto de Francisco Méndez, la fusión de la “e” final de la palabra “que” con la inicial del verbo “es”, se trata simplemente de la transcripción fonética de una sinalefa natural de la lengua española: lo que en el lenguaje escrito estamos obligados a

centroamericano, Primer festival del libro centroamericano (Director: Miguel Ángel Asturias), Editora Latinoamericana S. A., Lima, s.d., 128.

⁶² Carlos Samayoa Chinchilla, “Los quebrantahuesos”, *Estampas de la Costa Grande*, (con un prólogo de Alberto Velázquez), Editorial del Ministerio de Educación Pública, 2.ª Ed., Guatemala, 1957, 77.

⁶³ Flavio Herrera, *El tigre*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1974, 14.

⁶⁴ Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (coord. Gerald Martin), París, Madrid, Colección “Archivos de la Literatura Latinoamericana”, 2000, 221.

escribir “que-es”, en la lengua oral se vuelve, naturalmente, /kés/, en todo el ámbito de lengua hispánica. Subrayarlo en el texto sirve sólo para indicar la supuesta ignorancia del hablante.

Asimismo, la fusión de “en balde”, con “de balde”. También aquí, la indistinción del hablante no es ociosa, pues refleja una ambigüedad contenida en la lengua en la época medieval. En efecto, no es lo mismo “de balde” (gratis) que “en balde” (vanamente, sin fruto). Sin embargo, los hablantes de la lengua encuentran dificultades casi siempre en la distinción de la locución⁶⁵. En el caso de Chicho Ramos, la cuestión se resuelve en modo casi jocoso pero justo, desde el punto de vista lingüístico: esto es, la creación de un nuevo vocablo que contenga a los dos: “diembalde”. En todo caso, no se trata de características específicas de la lengua hablada en Guatemala, sino de rasgos propios del español.

En el texto de Samayoa Chinchilla, las desviaciones a la norma estándar del español, fijada por la RAE, son puramente léxicas: “Afigúrese”, “dende”, y quizá el uso de “mero” entendido como “propio, preciso, cabal”. El verbo reflexivo “figurarse” aparece, en su última acepción, como equivalente de “imaginarse”, en el Diccionario de la RAE. Lo recoge, desde el siglo XVI, en esa misma versión, Sebastián de Covarrubias⁶⁶. En el español de Guatemala, podríamos señalar una cierta preferencia a decir: “¡Figúrese!” por “¡Imagínese!”, debido probablemente a una fijación del vocablo desde el momento en que fue introducido por los colonizadores. El prefijo “a” suena como reforzativo, de la misma manera que funciona con “acalararse”, “acercarse”, “apadrinar”, etc. Es decir, como una manera natural de la lengua de subrayar una determinada acción. Sin embargo, la Academia lo recoge, en su

⁶⁵ Cf. DRAE, Madrid, Real Academia Española, 22.ª ed., 2001. Cf. también Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.

⁶⁶ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (1611), Madrid, México, Ediciones Turner, 1984.

Diccionario de 1933, como arcaísmo, sinónimo de figurar, y lo sitúa en Badajoz: “se me afigura”⁶⁷. Allí, se ve claramente la función de la “a” como prefijo, en su función de complemento directo: “se me figura a mí”, con esa redundancia pronominal típica del castellano. En el texto de Samayoa Chinchilla: “Se le figure a usted”: “afigúrese”. Por su parte, el uso del adverbio “dende”, por “desde”, está documentado desde 1732, por la RAE, quien descompone el vocablo en la preposición “de” (proveniencia), y el adverbio “ende”, “allí”. Mientras “dende” ha caído en desuso, en cambio subsisten otras palabras compuestas con tal adverbio: “allende”, “aquende”. Covarrubias señala su uso como un “grosero castellano”, que por grosero que sea, siempre castellano es⁶⁸. En Guatemala, pues, se trata de arcaísmo proveniente directamente de los colonizadores.

El vocablo “mero”, en su acepción de “puro, simple y que no tiene mezcla de otra cosa”, ya aparece en el diccionario de la RAE de 1734 y subsiste hasta nuestros días. Por lo que se habla de una pura preferencia lingüística dentro de lo que ofrece la variedad del idioma.

La frase del campesino de Flavio Herrera recoge el vocablo “chupa”, sustantivación de “Chupar”, que en casi toda América Latina está por ingerir licor.⁶⁹ Una “chupa”, en el léxico general latinoamericano, es “una bebida de licor”. Por último, el campesino se equivoca al conjugar el difícil verbo “poner”, pues dice “poneremos”, en lugar de “pondremos”. Desde el punto de vista de una lingüística que no sea normativa, no hay error, sino la aplicación de la economía del lenguaje. El mozo aplica la regla del futuro que vale para los verbos regulares: “amaré”, “comeré”, “dormiré”, y por tanto, “poneré”.

⁶⁷ DRAE, 1933, 242: “Digos, que se me *afigura* \que no habrá tantas preñadas\porque pornán las cebadas\ en la madre gran friura.” Badajoz, *Recopil. En metro*, ed. Lib. De Ant. T. 2, 239.

⁶⁸ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua...*, (‘ende’, 216).

⁶⁹ Cf. Renaud Richard, *Diccionario de hispanoamericanismos* (no recogidos por la Real Academia), 2ª. ed. Madrid, Cátedra, 2000.

Lo que me interesa señalar, en los ejemplos citados, es que no se trata de interferencias de la lengua indígena sobre el español. Como hemos visto, en todos los casos, excepto la acepción de “chupar” y el error de “poneré”, se trata de vocablos registrados en la Península Ibérica, en algunos casos como vulgarismos, en otros como arcaísmos, y en otros como todavía vigentes. Debe subrayarse el poder de la ficción: contrabandear como indigenismos o interferencias de los idiomas indígenas lo que es puro idioma castellano. Más aún, nótese que son todos problemas léxicos, no fonéticos, sector en donde incidiría más la diferencia.

Por eso cobra importancia el habla indígena imitada por Asturias en *El señor presidente*. El hablante en cuestión posee una sintaxis impecable, incluso por el uso del hipérbaton que es propio de cualquier hablante del español. Igual, morfología y léxico, con excepción del indigenismo “tatita”, proveniente del vocativo de las lenguas mayenses “taat”, “padre”, “señor”⁷⁰. En donde Asturias pone énfasis es en la fonética, por el simple recurso de sustituir la vocal final de algunas palabras con la vocal “e”. Así: “oficio” → “oficie”; “dueño” → “dueñe”; “terrenito” → “terrenite”; “ocho” → “oche”; “hijos” → “hijes”; “era” → “ere”; “honrado” → “honrade”. Este fácil recurso es utilizado por los ladinos, cuando, ya en confianza, imitan burlescamente el habla de los mayas guatemaltecos.

En realidad, los lingüistas hablan de “vocales caedizas” o de “debilitamiento vocálico extremo”⁷¹ (Vaquero, 14-15) cuando se refieren al habla española del altiplano mexicano, fuertemente influido por el náhuatl. Partiendo de la constatación de que la “s”

⁷⁰ El DRAE (2001) lo recoge como americanismo, en su doble acepción de ‘padre’ y ‘señor’. Tal acepción le atribuye a ‘taat’ el *Diccionario K’ichè* (Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín, Guatemala, 1996, 378) e idéntica definición da el *Diccionario Mam de Ixtahuacán al español* (Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín, Guatemala, 1986), 323.

⁷¹ J.M. Lope Blanch, “En torno a las vocales caedizas del español mejicano”, NRFH, XVII, 1-19, cit. por María Vaquero de Ramírez, *El español de América I. Pronunciación*. Madrid, Arco Libros, 1998, 14-15. Lope Blanch cita 4 casos: vocal relajada, vocal debilitada, vocal indiferenciada y vocal elidida.

mexicana puede ser particularmente extensa, la vocal precedente puede presentarse con una variedad de formas, desde la relajación: [tód°s] hasta la elisión [tód-s]. O simplemente, al final de la frase, la vocal puede presentar las mismas características: relajación [tód°] o elisión [tod]. La cuestión se hace mucho más clara con el ejemplo de la palabra “pues”, que, en el habla de México, tiene el mismo recorrido, desde la relajación [p°es] hasta la elisión [p°s]. Habría que formular la hipótesis, no demostrada, de que la misma situación se da en el altiplano guatemalteco. De ser así, pero hay que advertir que estamos en el terreno de las hipótesis, el oído ladino percibe como “e”, o sustituye mentalmente con la “e”, lo que es un debilitamiento vocálico o una ausencia de la vocal. De ese modo, la lista de palabras enumeradas por Asturias, no debería llevar la “e”, sino simplemente debilitar la vocal correspondiente. La conclusión provisoria es que no se trata de la mimesis del habla indígena, sino de una invención de esa habla por parte de hablantes ladinos. En otras palabras, los mayas de Guatemala no hablan como los “indios” de los chistes ladinos. El habla de esos chistes es una deformación deliberada y burlesca, otro índice del racismo guatemalteco.

Vayamos a *Hombres de maíz*, la obra de Asturias que la crítica reconoce como indigenista por excelencia. Examinemos, en primer lugar, una muestra del habla ladina, que nos servirá para compararla con el habla indígena que aparecerá después. El Coronel Chalo Godoy, al llegar a Pisigüilito, es recibido por una comisión de marimbistas que ilustran su programa musical:

—Y ya que lo brusqueamos, mi coronel –dijo el que hablaba–, juiceye el programa: “Mucha mostaza” primera pieza de la primera parte; “Cerveza negra”, segunda pieza de la primera parte; “Murió criatura”, tercera pieza...

—¿Y la segunda parte? –cortó el coronel Godoy en seco.

—Asegunda parte no hay —intervino el más viejo de los que ofrecían la serenata, dando un paso al frente—. Aquí en propio Pisigüilito sólo son esas piezas las que se tocan dende tiempo, toditas son mías.”⁷²

Me parece evidente la intención del autor de hacer hablar a los personajes con un imaginario castellano arcaico. “Brusquear” es una verbalización del sustantivo “brusco”, verbalización inexistente en el castellano normativo general y que no se encuentra en los diccionarios de guatemaltequismos más conocidos.⁷³ A este punto, si imitáramos los criterios de los diccionarios de uso más conocidos, deberíamos incluir el neologismo por la autoridad del escritor que lo inventó. “Juiceye”, en cambio, presenta una anomalía fonética y léxica: la palabra está por “enjuicie”, en la 3.^a acepción de la RAE: “Someter a juicio”, del léxico jurídico. Se trata claramente de una invención lingüística de Asturias, en donde lo interesante es la introducción de una consonante /y/ entre dos vocales idénticas, por la imposibilidad presunta del hablante de pronunciar la duplicación: juicee. La otra palabra, “asegunda”, es caso distinto del “afigúrese” visto antes. El prefijo “a-” no tiene una significación precisa, simplemente refuerza, y en el caso específico se trata de una trasposición del verbo “asegundar” sobre el numeral “segunda”, con efectos puramente cómicos. Sobre el “dende” ya se ha explicado al hablar de Samayoa Chinchilla.

Los ladinos, en *Hombres de maíz*, hablan este español fuertemente arcaico que Asturias subraya con la creación de neologismos verosímiles pero que no siempre encuentran correspondencia con la realidad lingüística guatemalteca. Para bien de la literatura,

⁷² Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Klinsieck, Fondo de cultura económica, París, México, 1981, 10.

⁷³ Para este trabajo he consultado: Daniel Armas, *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*, Guatemala, Piedra Santa, 1971; J. Francisco Rubio, *Diccionario de voces usadas en Guatemala*, Guatemala, Piedra Santa, 1982, Lisandro Sandoval, *Semántica guatemalteca o Diccionario de guatemaltequismos*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1941.

habría que subrayar, pues nos encontramos ante un fenómeno de creación, no de imitación.

Quizá pueda sorprender que, en *Hombres de maíz*, la imitación del habla de los indígenas sufra una metamorfosis respecto de los intentos miméticos de *El Señor Presidente*. No debe ser casual el hecho de que Miguel Ángel Asturias abandone definitivamente la pedestre imitación según la cual todas las vocales finales se convierten en “e”, y pase a otro tipo de lenguaje, siempre popular. En el capítulo intitulado “Venado de las siete rozas”, hablan dos indígenas:

—¿Y qué dijo el curandero?

—Que qué dijo, que había que esperar mañana.

—¿Pa qué?

—Pa que uno de nosotros tome la bebida de veriguar quién brujó a mi nana y ver lo que se acuerda. El hipo no es enfermedad, sino mal que le hicieron con algún grillo. Ansina fue que dijo.⁷⁴

Como se puede observar, los indígenas hablan un español impecable desde el punto de vista morfosintáctico y también fonético. Hay algunas cuestiones léxicas fáciles de explicar. El apócope “Pa”, de “Para”, presente en dos diálogos, es universal en los hablantes del castellano. “Veriguar”, en cambio, propone una cuestión interesante. El Diccionario de la RAE propone “averiguar”, y anota la etimología: la palabra está compuesta por el prefijo “a-”, sin ninguna significación, y “veriguar” que viene del latín ‘verificare’. La tendencia popular, en algunos países de América, de decir “veriguar” o “viriguar”, simplemente restablece la etimología original, aunque es necesario decir que “averiguar” existe en el español desde 1240⁷⁵. En todo caso, se trata de una

⁷⁴ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, 39.

⁷⁵ Juan C. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3.^a ed., Madrid, Gredos, 1976.

variante perfectamente explicable dentro del contexto de la lengua española, sin recurrir a interferencias de las lenguas indígenas. “Brujió” está por “brujeó” (le hizo una brujería) y el verbo está todavía vigente en todo el mundo hispánico. La transformación de “brujear” en “brujar” es bastante corriente en la lengua española, debido a que se encuentran una vocal media /e/ con una baja /a/ y el núcleo silábico es la segunda de esas vocales. Para reforzar el acento sobre el núcleo, la primera tiende a deslizarse, de “e” a “i”, como en el más conocido caso de “peor” → “pior”⁷⁶. “Ansina” todavía es recogido en el DRAE como arcaísmo usado por hablantes rústicos. En síntesis: Asturias, en el diálogo citado, no hace hablar a los indígenas con interferencias de las lenguas mayenses, sino como hablantes campesinos del español, con rasgos que aparecen en el español peninsular.

He buscado otros ejemplos, en *Hombres de maíz*, con la intención de encontrar algún momento lingüístico similar al citado en *El Señor Presidente*. Esto es una voluntad estilística de Asturias por inventar una lengua indígena particular, o la de recrear, en el modo burlón de los ladinos, los presuntos traspiés de los mayas cuando hablan el español como segunda lengua. Recorriendo el libro de arriba a abajo, no ha sido posible encontrarlo. Por eso, me parece inútil insistir en otros ejemplos que simplemente repetirían la conclusión a la cual he llegado con el primer caso: los indígenas de *Hombres de maíz* hablan un español arcaico, rural, cuyos ejemplos pueden encontrarse todavía en la península.

He creído mejor, entonces, recurrir a una curiosidad. La edición crítica de la novela que estamos tratando contiene unos apéndices, entre los cuales se encuentra un borrador del capítulo “En la tiniebla del cañaveral”, con el diálogo que hemos examinado antes en su primera redacción. Veamos cómo Asturias escribió por

⁷⁶ Jorge M. Guitart, Juan C. Zamora Munné, *Dialectología hispanoamericana*, Salamanca, Almar, 1982, 78.

primera vez ese diálogo, y tratemos de encontrar, allí, un habla supuestamente indígena.

—¿Y qué dijo el curandero...?

—Que mañana volverá al rancho.

—¿A qué?

—A que uno de nosotros beba el peyotle para averiguar quién tiene embrujada a mi nana, y ver lo que se hace, porque el hipo, dice, no es enfermedad, sino hechizo, hechizo de grillo.

—Lo beberés vos.

—Sigún. Más mejor sería que lo bebiera Calistro, que es el hermano mayor. Mesmo tal vez lo mande el curandero.⁷⁷

La mayor tentación, aquí, es la de entrar en el análisis de las variantes filológicas, pero el planteamiento central de este trabajo no nos autoriza a hacerlo. Vayamos, pues, a las cuestiones lingüísticas. Resulta evidente que “el borrador”, que dará lugar al texto final, es mucho más plano. Su lenguaje es casi burocrático.

Hay un préstamo lingüístico de lenguas indígenas: “peyotle”, del náhuatl “peyotl”, ya aceptado por la RAE en su acepción “peyote”. Y “nana” que podría creerse como procedente de lenguas indígenas, es, en realidad, vocablo hispánico que indica a la madre. Su aparición en las lenguas indígenas pareciera ser un préstamo del español.

No hay particularidades fonéticas ni morfológico-sintácticas. Hay tres cuestiones léxicas: “beberés”, por “beberás”; “sigún”, por “según” y “mesmo” por “mismo”. “Beberés” presenta un deslizamiento vocálico: “e” por “a” (en efecto, en la redacción final, Asturias escribe: “beberás”). Tal deslizamiento vocálico sigue la tendencia de atenuar el sonido de la vocal cerca de “s” final, cuando esta “s” es particularmente prolongada: [beber^ás] y el oído traduce

⁷⁷ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, 253.

tal atenuación por una “e”, como ya se ha explicado antes. Quizá aquí se encuentre, con mayor claridad, un influjo de las lenguas indígenas, en donde los grupos consonánticos son más frecuentes y naturales que en español. Como ya es tradicional explicar en el ámbito lingüístico, el náhuatl ofrece una gran cantidad de grupos consonánticos en “tl”, “Atlatatl”, “Netzahualcoyotl”, “Quetzalcoatl”, “Popocatepetl”, “Tenochtitlán”. El castellano, en cambio, es reacio a tales grupos consonánticos, al punto que, en la región de Castilla y León, la pronunciación del grupo consonántico “tl” es imposible para el hablante. Así, palabras del español como “Atlántico”, “Atlas” o “atlético” resultan impronunciabiles en esa región, y la solución ha sido la caída de la “t”, por lo que un madrileño siempre hará la separación silábica “at-lántico”, “at-las” o “at-lético”, aún en el caso de hablantes cultos⁷⁸. El pasaje de “petatl”, “ahuacatl”, a “petate” y “aguacate” obedece a tal imposibilidad. Volviendo a nuestro texto, se comprende el acierto de Asturias al eliminar el “beberés” para retornar al “beberás”. “Sigún” por “según” o el más conocido “asigún” (constatado por Sandoval, en su *Diccionario de guatemaltequismos*), responden a lo que Lapesa llama “vacilaciones de timbre en las vocales no acentuadas”. En nuestro caso se trata del “cierre de la vocal en i, u”, que el historiador de la lengua sitúa no sólo durante todo el siglo XVI, sino que, en algunas formas, duradero en todo el XVII. El uso está documentado en Santa Teresa, junto con *siguro, cerimonia, risidir*⁷⁹.

“Mesmo” pertenece al español actual, y es recogido por el DRAE como adjetivo familiar y coloquial, con la añadidura, hecha por

⁷⁸ “El grupo tl es normalmente heterosilábico en el español peninsular [at.las] y tautosilábico en el español atlántico [a.tlas], y su polifonemia no supone problema alguno, ortológico ni ortográfico, constituyendo un rasgo que caracteriza a cada una de las dos grandes normas del español”, Humberto Hernández, “algunos problemas ortológicos y ortográficos del español actual: sobre los grupos consonánticos bl, br, dr, tl y plv”, Congreso Internacional de ASELE, Tendencias Actuales en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera I. Santander, 1994, 180.

⁷⁹ Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, 368.

el Diccionario Panhispánico de Dudas, de considerarlo vocablo incorrecto y que no debe ser usado en la norma culta.

A veces, se comienza un trabajo buscando algo y se termina por encontrar otra cosa, quizá más valiosa que la hipótesis de inicio. En este caso, la sensación de que los mayas de *Hombres de maíz*, en lugar de hablar con interferencias lingüísticas propias del español usado como segunda lengua por un maya, hablaban como habitantes del oriente de Guatemala, no encuentra confirmación. La intuición nacía de la conversación de Asturias con Luis López Álvarez, cuando le relata que, en su niñez, el niño Miguel Ángel se entretenía absorbiendo la cultura de los indígenas de Salamá⁸⁰. La afirmación me parecía contradictoria con ciertos rasgos lingüísticos de los protagonistas de su novela, que me parecían más afines al habla de la gente del Oriente de Guatemala. Esta intuición no ha sido confirmada por el análisis.

Lo que se ha encontrado, en cambio, y no sólo en Asturias, es que la presunta habla de los indígenas, en la literatura, no presenta ninguna de las características señaladas por los lingüistas como interferencias del maya en el español: a) el ensordecimiento del fonema /r/ de forma vibrante o múltiple; b) la pronunciación de alófonos del fonema /k/ en modo africado /q^x/; y c) la pronunciación del español con rasgos fonológicos no propios del español, especialmente en las interrogativas y exclamativas.⁸¹

⁸⁰ Luis López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, San José, EDUCA, 1976, 47-50.

⁸¹ A.M. Palma, "Estudios sobre el dominio del español en estudiantes universitarios maya hablantes" (Tesis de graduación), Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2003, en Marjorie Sánchez, "Notas sobre el español de Guatemala", *Centroamericana*, n.º 13, Milán, Universidad Católica, ISU, 2007, 119.

De modo diferente, hemos visto, en los pocos ejemplos examinados, que todos los ejemplos de desviación de la norma estándar del español, atribuidos a hablantes indígenas, son, en realidad, fenómenos propios de la lengua española en su totalidad, sea en la península Ibérica que en América, y que tales fenómenos se dan en el ámbito familiar o en el ámbito rural.

En conclusión. Según la elaboración ficcional de nuestros indigenistas, los indígenas literarios no hablan como los indígenas de los lingüistas, sino como campesinos de habla española, en España o América. Ello refuerza la idea de “verdad literaria”, o sea, aquella verosimilitud que tiene tal fuerza como para aparecer como verdad llana y simple.

Bibliografía

- Armas, Daniel. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*, Guatemala, Piedra Santa, 1971.
- Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente* (coord. Gerald Martin). París, Madrid, Colección "Archivos de la Literatura Latinoamericana", 2000.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Klinsieck. Fondo de cultura económica, París, México, 1981.
- Corominas, Juan C. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1976.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. (1611), Madrid, México, Ediciones Turner, 1984.
- DRAE, Madrid, Real Academia Española, 22.ª ed., 2001. Cf. también Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.
- Guitart, Jorge M. y Juan C. Zamora Munné. *Dialectología hispanoamericana*, Salamanca, Almar, 1982.
- Hernández, Humberto. "Algunos problemas ortológicos y ortográficos del español actual: sobre los grupos consonánticos BL, BR, DR, TL Y PLV", en Congreso Internacional de ASELE, *Tendencias Actuales en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera I*. Santander, 1994.
- Herrera Flavio. *El tigre*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1974.
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- López Álvarez, Luis. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, San José, EDUCA, 1976.

- Méndez, Francisco. "La canilla de Chicho Ramos", en AA. VV. *Panorama del cuento centroamericano*. Primer festival del libro centroamericano (Director: Miguel Ángel Asturias), Editora Latinoamericana S. A., Lima, s.d.
- Renaud Richard, Diccionario de hispanoamericanismos (no recogidos por la Real Academia), 2.^a ed. Madrid, Cátedra, 2000.
- Rubio, J. Francisco. *Diccionario de voces usadas en Guatemala*, Guatemala, Piedra Santa, 1982.
- Samayoa Chinchilla, Carlos. "Los quebrantahuesos", *Estampas de la Costa Grande*. (Con un prólogo de Alberto Velázquez), Editorial del Ministerio de Educación Pública, 2.^a Ed., Guatemala, 1957.
- Sánchez, Marjorie. "Notas sobre el español de Guatemala", *Centroamericana*, n.º 13, Milán, Universidad Católica, ISU, 2007.
- Sandoval, Lisandro. *Semántica guatemalense o Diccionario de guatemaltequismos*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1941.
- Vaquero de Ramírez, María. *El español de América I. Pronunciación*. Madrid, Arco Libros, 1998.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS Y YO⁸²

Gerald Martin⁸³

Andrew W. Mellon Professor Emeritus
Universidad de Pittsburgh

Érase una vez un niño, en la ciudad más inmensa y más inmensamente gris del mundo [Londres]. Ese niño que yo fui comenzó a coleccionar estampillas, como todo niño inglés de la época, en un álbum que le compró su tía Rosa. En el fondo supongo que todos nos dedicábamos a tan inocente tarea porque en aquella época, que ahora parece de algún otro siglo en algún otro planeta, creíamos que casi todos los países del mundo pertenecían aún a nuestro glorioso Reino Unido de la Gran Bretaña e Irlanda del Norte. Los adultos nos decían que nuestros inocentes placeres eran muy educativos y ellos quizás reflexionaban que coleccionar estampillas y coleccionar países eran actividades no del todo diferentes.

Yo, de todos modos, siempre tenía preferencias muy especiales. Por algún instinto de disidencia, siempre prefería las

⁸² Guatemala, noviembre de 1996 (discurso en ocasión del recibimiento de la medalla de la Orden "Miguel Ángel Asturias", en el Palacio Nacional).

⁸³ Originario de Londres, estudió el idioma español en Bristol, donde se graduó en 1965. En 1970 obtuvo el doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Edimburgo. Entre 1968 y 1969 realizó un trabajo de postgrado en la Ciudad de México, y fue becario Harkness en la Universidad de Stanford entre 1971 y 1972. Durante más de 20 años fue miembro de la Colección Archivos en París. Entre 1992 y 2007 trabajó como profesor asociado en la Universidad de Pittsburgh, a través de la cátedra Andrew W. Mellon. Sus investigaciones principales son sobre narrativa latinoamericana. Publicó un importante libro que se considera de referencia: (1989). Es el más famoso de los críticos extranjeros de la obra de Miguel Ángel Asturias. Ha realizado ediciones críticas de *Hombres de Maíz* (1981) y *El señor Presidente* (2000). Sus trabajos más recientes son dos biografías, la de Gabriel García Márquez en 2008, y la de Mario Vargas Llosa sobre la que actualmente trabaja.

estampillas procedentes de países no británicos, sobre todo las latinoamericanas, y entre las latinoamericanas, especialmente, las guatemaltecas. No eran más de diez o quince, pero sus imágenes de aves para mí exóticas, de volcanes y de locomotoras me parecían una cosa de ensueño. Si se me hubiera ocurrido, habría inventado alguna etiqueta literaria –el “realismo mágico”, quizás– para evocar mi concepción, basada en la más absoluta ignorancia, de aquel país fabuloso, Guatemala.

Fue así que Guatemala, para mí, fue un deseo mucho antes de que aprendiera el español. Diez años después, en la Universidad, estudié Letras Hispánicas. Aún recuerdo el día, allá por el año de 1964 –afuera estaba lloviendo– en que, a los veinte años, ya un poquito aburrido con el Siglo de Oro español, leí las primeras palabras de una novela ‘sudamericana’, como nosotros decíamos en aquel entonces. (Significaba “por debajo de Estados Unidos”.) Comenzó: “Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre...”. Pensé: “Estoy en América Latina”. Seguí leyendo, llovía afuera: “Todo en movimiento. Nada estable. Retratos y retratos confundiéndose, revolviéndose, saltando en pedazos para formar una visión fugaz a cada instante, en un estado que no era sólido, ni líquido, ni gaseoso, sino el estado en que la vida está en el mar. El estado luminoso. En las vistas y en el mar”. Pensé: “Este es mi mundo”. Desde ese momento yo sabía que quería experimentar esa “inmensidad en movimiento”, yo quería participar de ese “estado luminoso” en que las imágenes soñadas se convertirían en realidad. Y la verdad es que Asturias nunca me decepcionó, ni Guatemala ni América Latina me decepcionaron, aunque naturalmente después descubrí que aquel mundo era mucho más complejo e incluso mucho más ancho y ajeno (e incluso sombrío) de lo que yo me había imaginado.

Me gradué. Me inscribí en la Universidad de Edimburgo para preparar una tesis doctoral sobre ese guatemalteco pero antes fui

a pasar un año en Bolivia como profesor de inglés (en un colegio de día y en un sindicato de noche). Compré libros del escritor guatemalteco y los leí allí en Bolivia. Fue poco más de un año antes de la llegada del Che Guevara al país andino. Sabía que ese guatemalteco había escrito un libro titulado *Hombres de maíz* y por el título intuía que era mi libro, mi libro sobre mi nuevo mundo. Buscaba ese libro en Bolivia pero no lo encontraba, así que yo leí *Mulata de tal*, publicado en 1963, antes de leer *Hombres de maíz*, publicado en 1949. (Cuando la leí finalmente, en 1966, decidí, en seguida, que merecía estar, indudablemente, entre los libros más importantes del siglo XX. Aún no ha llegado.) Volví a Londres a mediados de 1966. Al no más llegar leí, incrédulo, en un periódico francés, que el escritor guatemalteco, antes exiliado, ahora iba a ser embajador de Guatemala en París. ¡Tan cerca!

Fui a Edimburgo y comencé el doctorado. En mayo de 1967, y nuevamente en septiembre del mismo año, el escritor viajó a Inglaterra para la publicación de una serie de traducciones al inglés (entre ellas *Mulata de tal*). Fui a Londres y lo conocí a él y a su esposa, Blanquita, aquella argentina de energía inagotable que tanta influencia tuvo sobre él; y tuve el privilegio de ser su guía en Londres. Un mes más tarde vino la noticia maravillosa: Guatemala ya tenía Premio Nobel.

En 1969 vine a Guatemala con mi esposa. Pasé dos meses en la vieja casa de la familia del escritor, gracias a la hospitalidad de su hermano Marco Antonio, su esposa y sus cuatro hijos. Mientras tanto, en vez de conocer al país conocí la Hemeroteca Nacional. Yo no era nadie y era muy joven pero su director, Rigoberto Bran Azmitia, me dio facilidades y ayuda que nunca he olvidado.

En 1970 terminé mi doctorado sobre Asturias. Ya para entonces me daba cuenta de que no existían muchos críticos dedicados a la obra de ese escritor: el primero y el más importante, sin lugar a dudas, fue un profesor italiano de la Universidad de Milán, el

mismo que está aquí con nosotros esta noche [Giuseppe Bellini]. Inmediatamente después fui a París a visitar al escritor que ya para entonces llegaba al final de cuatro años muy difíciles en la Embajada. Le dije que quería emprender la traducción al inglés de mi novela favorita, *Hombres de maíz*. Él, siempre tan generoso con los jóvenes, me dijo que sí. Pensé: “¿Ahora qué vas a hacer?”

En 1972 fui invitado a participar en la preparación de sus obras completas por el escritor mismo y por otro estudioso italiano residente en París, quien también está con nosotros esta noche [Amos Segala]. Sucedió que el escritor había decidido donar sus manuscritos y demás archivos a la Biblioteca Nacional de París. Mis súplicas infantiles se escucharon y me asignaron la edición crítica de *Hombres de maíz*.

Parte de la idea de la nueva serie era que los coordinadores de cada tomo de las obras completas tendrían el inestimable privilegio de hablar con el autor sobre la inspiración y las fuentes de la obra. Yo fui a París en mayo de 1974 con ese propósito; pero el italiano ese me atajó diciéndome que el escritor se había enfermado en Madrid y me mandaba decir que lo esperara ahí en su apartamento y que, mientras tanto, trabajara en su archivo personal para no perder mi tiempo. Pasé una semana inolvidable en ese santo lugar, 23 horas al día, entre descubrimientos fantásticos y noticias angustiosas, una semana que nunca olvidaré. Finalmente el italiano tuvo que decirme que el escritor no volvería pronto y regresé a Londres. El escritor murió poco después.

También debió morir el joven italiano porque también estaba enfermo de gravedad. Si hubiera muerto, el gran escritor guatemalteco habría seguido siendo grande pero ninguno de nosotros estaría aquí esta noche porque ni la gran obra de recopilación de materiales se habría proseguido de la misma manera ni la empresa de producir ediciones críticas se habría llevado a cabo ni a nadie se le habría ocurrido prolongar la

Colección del escritor guatemalteco en otra Colección, aún más ambiciosa, que se llamaría Colección Archivos y tendría repercusiones mundiales.

En 1975 se publicó mi traducción al inglés de “mi novela”.⁸⁴ Fue la mejor preparación posible para el trabajo sobre la edición crítica. Durante cinco años seguía preparando esa edición. Me perdí en la novela, me perdí en Guatemala y no sería exagerado decir que yo vivía como exiliado en mi propia casa. En 1979 hice un viaje a pie de cuatro días entre Huehuetenango y San Miguel Acatán, uno de los escenarios más importantes de la novela. Fueron tiempos especialmente difíciles en Guatemala. Dormí cada noche en cabañas campesinas, caí dos veces en retenes militares y no me fue posible llegar a Ilóm, lugar que sigue siendo para mí un objetivo fabuloso e inalcanzable. En 1981, después de muchas aventuras y desventuras, la edición crítica en español fue publicada en París por Klincksieck, y en México por el Fondo de Cultura Económica, con prólogo de Mario Vargas Llosa. Pensé que era el final de un camino y solo fue un comienzo. Lo que pareció montaña solitaria fue el comienzo de una cordillera. (Metáfora que tiene su origen en mi largo viaje a pie entre los ‘Andes verdes’ de los Cuchumatanes). Porque ese loco italiano, a veces Colón, a veces Maquiavelo, a veces Melquíades, ese gitano invencible inventado por García Márquez, estaba persiguiendo otra visión increíble, la creación de una nueva asociación cultural y una nueva colección literaria. Recuerdo haberle dicho: “Qué maravilla, pero nunca lo podrás hacer”. Fue, vio y venció. Pero la campaña fue larga, ardua e incluso sangrienta.

Con ese italiano trabajé también en la edición crítica de *El Señor Presidente*, publicada en la primera colección,⁸⁵ en el periodismo

⁸⁴ *Men of Maize* (Boston, Seymour Lawrence, 1975). Ver también Gerald Martin, “La experiencia de traducir *Hombres de maíz*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 651-652 (September-October 2004), 25-35.

⁸⁵ Apareció en 1978. En 2000 el que escribe coordinó una nueva edición crítica de *El Señor Presidente* (Madrid, Archivos/Unesco, LI + 1088.). También contribuí con “Asturias, *Mulata*

parisino del gran escritor guatemalteco, un sueño que yo había tenido desde mi primera visita a Guatemala en 1969, en la segunda colección,⁸⁶ y, más tarde, en la nueva versión de la edición crítica de *Hombres de maíz* publicada por la segunda colección en 1992.⁸⁷ Participé en las reuniones de ALLCA en París 1983, Oporto 1986, Roma 1988 y otra vez París en 1993 y 1996⁸⁸. Era casi como emular las visitas que aquel escritor había hecho a los congresos de la Prensa Latina en los años 20.

En ese mismo año de 1992 abandoné Inglaterra para trabajar en los Estados Unidos, en la Universidad de Pittsburgh, que es la institución donde se publica la *Revista Iberoamericana* y donde están instaladas las sedes del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y de la Latin American Studies Association, dos asociaciones académicas de renombre internacional. Archivos, entonces, ya identificada con la Unesco, la Universidad de París y los gobiernos de varios países europeos y latinoamericanos, se había conectado ahora con una serie de empresas culturales localizadas en los Estados Unidos que por cuenta propia ya tienen una trayectoria y un prestigio ampliamente reconocidos⁸⁹.

Por la más increíble pero afortunada casualidad, me había precedido otra vez en el año de 1991⁹⁰, en Pittsburgh, el mismísimo

de tal y el 'realismo mítico' (en Tierrapaulita no amanecer)", en *Mulata de tal*, ed. Arturo Arias (Archivos/Unesco, Madrid, 2001), pp. 979-986 [este volumen también incluye una reimpresión de mi "*Mulata de tal*: the novel as animated cartoon", 1042-1055]. Y escribí el "Liminar" (prologue), para Miguel Ángel Asturias, *Cuentos y Leyendas*, ed. Mario Roberto Morales (Archivos/Unesco, Madrid, 2000), XV-XX.

⁸⁶ Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Vol.1 de Colección Archivos (Madrid, ALLCA/Unesco, 1988), 1678 y 791843.

⁸⁷ Ya existe una "edición crítica guatemalteca" de *Hombres de maíz* (ed. José Mejía, Universidad de San Carlos, 2008). Espero comentarla en un futuro no muy lejano.

⁸⁸ En París di una ponencia sobre "El mensaje de Miguel Ángel Asturias: pasado, presente y futuro", en J-P Clément, J Gilard & M-L Ollé, eds., *1899-1999: Un siècle de/un siglo de Miguel Ángel Asturias* (Poitiers, Centres de Recherches Latino-Américaines, 2001), 93-108.

⁸⁹ Me jubilé de Pittsburgh en 2007 y regresé al Reino Unido.

⁹⁰ Amos Segala volvería a pasar un semestre en Pittsburgh en 2001.

gitano italiano inventor de colecciones, quien no solamente había negociado la inauguración de una nueva colección en inglés –el primer nieto, por decirlo así, de la Colección Asturias– sino había pasado un semestre en aquella ciudad preparando el terreno y sembrando, en colaboración con Julio Ortega de la Universidad de Brown, y con Samuel Gordon, las primeras semillas de los tomos que después se cosecharon, que son las ediciones críticas, en inglés, de *Los de abajo*, *Las memorias de Mamá Blanca*, *Hombres de maíz*⁹¹, *Don Segundo Sombra*, y *Canaima*.

Aunque modesta hasta ahora en sus logros y su ritmo de publicación, no sería nada exagerado afirmar que esta nueva colección también es única por varias razones. Primero, el ejemplo de una colección académica ya existente en español y portugués que después se prolonga en otra de lengua inglesa no es un fenómeno cultural de todos los días, sobre todo si se toma en cuenta la historia reciente de la participación –mejor dicho la no participación– de ciertos gobiernos anglo-sajones en las empresas culturales de la Unesco.

Segundo, y más importante quizás, si para algunos traducir es traicionar, ¿qué dirían de la idea de una colección de ediciones críticas en lengua extranjera, es decir, de obras latinoamericanas traducidas al inglés y con notas, estudios y apéndices también en inglés? Sin embargo, no solamente han sido reconocidas en la prensa académica como publicaciones serias y coherentes sino su recepción por el público lector por medio de las ventas

⁹¹ *Men of Maize* by Miguel Ángel Asturias. Critical Edition in English translated, edited and coordinated by Gerald Martin (University of Pittsburgh Press, 1994), xxxii + 466pp. En años recientes, finalmente, se han traducido *El espejo de Lida Sal* (*The Mirror of Lida Sal*, traducido por Gilbert Alter-Gilbert, prólogo de Gerald Martin, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1997); *Leyendas de Guatemala* (*Legends of Guatemala*, traducido por Kelly Washbourne, prólogo de Gerald Martin, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 2011); y *Clarivigilia primaveral* (*Clearvigil in Spring*, traducido por Robert Lebling, 2012). Sobre la vena lúdica-lingüística en Asturias, ver mi "Asturias y Sarduy: de cuándo son los cantantes", *Centroamericana* 6/7 (Roma, 1996), 135-139.

ha sido muy alentadora. Pensar, por ejemplo, que una edición de *Don Segundo Sombra* o de *Hombres de maíz* podría agotarse a la semana de publicarse, es algo realmente muy impresionante. En este sentido creo que nuestra contribución es muy novedosa. En los Estados Unidos, vecino de Latinoamérica y mercado de dimensiones colosales, siempre se han publicado traducciones de textos clásicos latinoamericanos. Pero existen muchas lagunas, por una parte, y por otra parte algunas traducciones han sido muy malas –hace más de sesenta años, por ejemplo, que aguardamos nuevas versiones, versiones aceptables, de novelas como *Los de abajo* y *Don Segundo Sombra*–. Ahora no solamente hemos publicado nuevas traducciones –y excelentes– sino que esas nuevas versiones tienen un aparato crítico que puede ayudar a lectores para quienes los contextos culturales de dichos textos siguen siendo exóticos e incluso desconocidos. Como ha dicho el doctor Segala, la Colección Archivos en lengua inglesa y francesa está destinada a un público más vasto y precisa entonces una publicidad de apertura y de iniciación.

Bajo este criterio, los editores de las nuevas colecciones tenemos la tarea de suprimir algunos estudios críticos demasiado especializados y comisionar otros nuevos que den una información a veces más rudimentaria pero aun así digna, sólida e iluminadora. Hasta ahora se han publicado los títulos ya mencionados. Muy pronto saldrán *Paradiso* y *Crônica da casa assassinada*; y después veinte títulos más.

Todo esto me parece de una gran importancia, y más todavía en una época en que el “retorno” de los latinos a los Estados Unidos es un fenómeno transculturador cuya trascendencia se hace más patente cada día que pasa. Con la versión en lengua inglesa, la Colección Archivos, que está cambiando poco a poco la manera en que se lee la literatura latinoamericana, la manera en que se concibe y se escribe la historiografía literaria latinoamericana,

se embarca en otra navegación. Colección Asturias; Colección Archivos; Colección Archivos en inglés y Colección Archivos en francés; Colección Archivos en CD-ROM. ¡Qué bella trayectoria!

Y todo esto, como ustedes ya han oído, tiene como su punto de partida y primera inspiración un gran escritor guatemalteco, cuyo proyecto de vida no fue tanto escribir novelas y poemas sino representar a un país, en ambos sentidos de la palabra, y conocer otros países, y hacer que su propio país, pequeño y lejano de los centros metropolitanos, fuera conocido en todos los países del mundo. Lo consiguió de la manera más absoluta y más brillante. Se llamó Miguel Ángel Asturias.

Hace poco más de un año, antes de enfermarme de gravedad, leí una ponencia en esta misma ciudad titulada: “Los exilios de Miguel Ángel Asturias”. No pensaba exclusivamente en sus exilios guatemaltecos sino también en su exilio de las páginas de cierta crítica propagandística en la época posterior al Premio Nobel, es decir, la época del llamado “Boom”. Pero comienzo con una cita de Luis Cardoza y Aragón, 1991:

Los exilios de Miguel Ángel Asturias nunca existieron, fueron voluntarios, siempre podía volver. La oligarquía y los militares sabían que no era enemigo. (*Asturias, casi novela*, México, Era, 1991, p. 185)

Lo siento mucho, don Luis, pero no es verdad. El tema es complicado pero ésa no es la verdad. Este tema –Asturias y sus exilios– puede parecer un poco cansado. Pero –estando aquí en Guatemala, en un momento en que yo estoy pensando mucho más en Colombia⁹², o incluso en Cuba– sentí una necesidad, un deseo de volver a Asturias, para iniciar un proceso de renovada

⁹² Me estaba refiriendo a la preparación de mi biografía de Gabriel García Márquez (2008). Hoy en día (2017) estoy en la última etapa de una biografía de Mario Vargas Llosa. Pero Miguel Ángel será siempre mi “primer amor” latinoamericano. Además, fue él quien me enseñó a pensar.

reflexión personal sobre él, sobre su obra y sobre lo que ha pasado, y está pasando, en la literatura guatemalteca, centroamericana y latinoamericana en estas últimas décadas.

Porque mi opinión personal es que la articulación e inserción de las literaturas locales, regionales y nacionales dentro de los circuitos internacionales –latinoamericanos, occidentales y mundiales– es un proceso que apenas está comenzando; y que la amenaza del pensamiento posmodernista, o posmoderno –¿cuáles, finalmente, la relación entre estos dos términos?– es muy grave para dichos subsistemas por mucho que se diga que, muy al contrario, la posmodernidad es amiga de lo pequeño, lo micro, lo fragmentado, etcétera. ¡Cuán peligrosa es la fragmentación, pienso yo, si a pesar de todo, en última instancia resultan ser los débiles, los llamados subalternos –de todo tipo– los que sufren sus efectos más inmediatos y a la vez más profundos e irremediables!

Mientras iba reflexionando sobre estos temas, volví a leer dos artículos importantes pero también estimulantes de Arturo Arias, “Algunos aspectos de ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*” en la edición crítica de *Hombres de maíz* publicada por la Colección Archivos; y “Repensando *Hombres de maíz*: ¿Génesis de la narratividad postmoderna?”. No solo son importantes en sí mismos: también me parecen representativos de una incipiente reevaluación de lo que fue Asturias y de lo que puede ser todavía para Guatemala y para Centroamérica.

Porque Asturias es un problema, como siempre lo fue. Todos los escritores lo son, pero este más que ninguno. (Desde *El problema social del indio* al “Problema social [y también ideológico, literario y cultural] de Miguel Ángel Asturias...”, Gerald Martin *dixit*). Y sin embargo, ha resultado imposible ignorarlo, expulsarlo. Vuelve, volverá siempre. Esto lo digo con la humildad apropiada y debida, porque Asturias no me pertenece a mí sino a los guatemaltecos y, más ampliamente, a los centroamericanos y a los latinoamericanos

en general. Pero el caso Asturias me ha convencido de que en el fondo, por ahora, y a pesar de todo, un escritor necesita un país. Asturias aún no tiene un país, ni en la realidad de la geografía ni siquiera en la historia literaria. Irónicamente ahora, después de la publicación de *Asturias, casi novela*, de Luis Cardoza y Aragón, libro brillante pero ambivalente –aunque no más ambivalente que la relación entre ellos dos– me parece que el camino se ha limpiado mucho, a pesar de su ambivalencia, y que es el primer paso en un viaje tal vez muy largo hacia la reconciliación.

Los exilios de Miguel Ángel Asturias... Asturias quiso ser representante de un país marginal. Cosa difícil. De un país híbrido, incluso esquizofrénico. También cosa difícil. Quiso convertir un país de “indios” y “ladinos” en un país “mestizo”. (De haber existido en su época el concepto de “multiculturalismo”, seguramente habría optado por un país multicultural: es decir, por un país mestizo, pero un mestizaje no jerarquizado: ese fue siempre su objetivo final. Pero para conseguirlo era necesario conseguir la plena dignidad de todos los elementos humanos, los ingredientes éticos y culturales de semejante crisol. Y eso implicaba comenzar con el subalterno más subalterno, el “indio” o, como ahora se autodesignan (y me parece muy bien, por lo menos desde el punto de vista simbólico), el “maya”.

Asturias, como muchos de nosotros sin duda –hombres mucho más que mujeres, también indudablemente– fue un exiliado psíquico mucho antes de exiliarse físicamente. Fue un exiliado de la infancia, de la mamá, del origen. Nostalgias quizás pequeñoburguesas. Pero como todos los latinoamericanos, siempre, descubrió más tarde lo que nosotros, europeos, solo estamos descubriendo ahora, que todo ser humano es un exiliado porque las identidades y las genealogías son precarias y no homogéneas, y los orígenes se construyen, no se reconstruyen.

Aun así, Asturias cuando descubrió esto, siguió perdiendo cosas. Si leemos *Hombres de maíz* vemos que la mitad de la novela, exactamente, se dedica al mundo "indígena", por decirlo así, y la otra mitad al mundo "ladino" y occidental. Casualmente esa división se repite en la vida del mismo Asturias, quien pasó la mitad –exactamente la mitad– de su vida en Guatemala y la otra mitad fuera.

Sale de su país en 1924 para Europa –para Londres y después París– y vuelve en 1933. Vuelve con las llamadas *Leyendas de Guatemala*, que son, en parte, la primera construcción de una identidad nacional, histórica y cultural (y posiblemente la primera obra del llamado realismo mágico latinoamericano), y en parte una interpelación –y una súplica– dirigida por un joven ausente, pidiendo perdón por su ausencia y permiso para reintegrarse a la madre patria abandonada. No fue perdonado. Entre 1933 y 1946 sufrió –como casi todos los guatemaltecos de la época– un exilio interior político y cultural y empezó a escribir *Hombres de maíz* sobre otra Guatemala, sobre la Guatemala otra, un país y una identidad alternativas.

Para ser moderno, y mucho más para saberlo, un latinoamericano tenía que salir de su país, vivir fuera. Esto seguía siendo verdad incluso en los años 60, incluso para los escritores del llamado "Boom". Pero para ser posmoderno parece que el escritor no tiene por qué salir de su país. Tiene la televisión como alfombra mágica, puede "navegar", como se dice, a través del Internet. Nuestra relación con el tiempo y con el espacio, y con los demás, y con el lenguaje y con la cultura y con nuestra propia subjetividad, se está cambiando revolucionariamente –¿me pregunto si los cambios subjetivos, ideológicos, son realmente revolucionarios?– Más precisamente, la relación del escritor, de la escritura, con el mundo –la sociedad, la cultura– también está cambiando y aun si pensamos que la literatura sobrevivirá, seguirá importando

–como pienso yo– hay que reconocer que su rol social se va a modificar profundamente si no (pienso yo) radicalmente.

Volviendo pues al tema, el escritor modernista/vanguardista latinoamericano tenía que exiliarse, tenía que viajar–si bien no todos pagaron el alto precio pagado por Asturias, precio que sigue pagando allá lejos en su tumba. No es un caso único –nadie es profeta en su tierra, etc. – pues es un caso grave, como veremos.

Entre 1954 y 1966 el suyo fue un exilio real, obligado. La invasión y golpe de estado de Castillo Armas demostró que todo lo que afirmaba Miguel Ángel Asturias en su *Trilogía bananera* –tan injustamente vilipendiada– era verdad; que Guatemala era realmente un país que Estados Unidos podía controlar por un siglo e invadir y subyugar en un *weekend*, cualquier fin de semana. Este, entonces, fue su exilio más honroso, el que de alguna manera enterró o camufló el exilio más vergonzoso (pero totalmente humano y comprensible), el interior de los años 1933-1946.

En 1966 y 1967 vuelve a Guatemala, después de muchos años, es nombrado embajador en París del gobierno de Méndez Montenegro, gana el Premio Lenin y el Premio Nobel. Y empieza a desaparecer. Yo lo leí, ya lo dije, en 1964 –*El Señor Presidente*, que deslumbró al joven estudiante que yo era– y lo conocí en 1967; así que he seguido muy de cerca este proceso.

En Guatemala no lo defiende ni la derecha ni la izquierda. El centro, como sabemos, casi no existe ni ha existido nunca en Centroamérica (excepto en Costa Rica, donde decir que no existe ni la derecha ni la izquierda sería una *boutade* pero no tan fantasiosa).

Lo defiende Francia, lo defiende Italia. Y hasta cierto punto, España. El “Boom” lo mata. Es el parricidio ya conocido. Si lo defienden a veces los jóvenes, ocasionalmente, defienden su pasado. Era un escritor bueno hacía mucho tiempo (antes de ser embajador del gobierno de Méndez Montenegro...). *Hombres de maíz* era una

obra importante (nadie explica por qué), pero fue la última. (Es muy irónica esta percepción por cuanto nadie estudiaba ese libro y hasta el momento del Premio Nobel se consideraba un libro imperfecto, malogrado, sin “estructura”). Entonces la época del desprestigio de Asturias, de su desplazamiento, es la época en que poco a poco, sigilosamente, *Hombres de maíz* va llegando a su sitio.

Llegan los uruguayos (Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Jorge Ruffinelli). Todo comienza con el primero, vocero y propagandista del “Boom”: “La fama de Miguel Ángel Asturias, desde la publicación de *El señor Presidente* en 1946, hasta el Premio Nobel de Literatura de 1967, ha sufrido curiosas alternativas que convendría examinar” (*Revista Iberoamericana*, 1969). Podría haber dicho: “ha sufrido curiosas alternativas que yo quiero exagerar y profundizar”.

Para Rodríguez Monegal la narrativa de Asturias era una narrativa caduca (bajo este criterio supongo que Cervantes también es anacrónico). En las páginas de *Mundo Nuevo* y en muchos otros escritos, se encargó de decirlo y repetirlo. Ecléctica como era aquella época, no había cabida para un Asturias supuestamente comprometido y realista socialista. Irónicamente, aunque quizás no nos hemos dado cuenta, el destino político de la literatura centroamericana sigue siendo el mayor obstáculo a su reconocimiento latinoamericano. En ese sentido el caso de Asturias no es atípico.

Después viene el caso Padilla y el caso Arguedas-Cortázar y el caso Asturias-García Márquez. El “Boom”, antes aglutinador, se disuelve. Fuentes y Vargas Llosa por un lado, García Márquez y Cortázar por otro (quién lo hubiera pensado...). ¿Volvería Asturias entonces, y esta vez no por la política personal sino por la política de sus textos? No. Hay guerrilla en Centroamérica, su literatura comprometida no compensa sus supuestas posiciones liberal-democráticas en la vida. Los jóvenes escritores están con los

guerrilleros –tipo Rodrigo Asturias, hijo del mismo Premio Nobel (nombre de guerra: Gaspar Ilóm)–. Así que la revista cosmopolita *Mundo Nuevo* está en contra. La revista comunista cubana *Casa de las Américas* está en contra. Nadie está con él.

Viene otra ola crítica en los 70. Viene otro uruguayo. Ángel Rama decide que Asturias, en *Hombres de maíz*, lee “muy superficialmente” a los surrealistas; y toma “toda” su imaginación simbólica de las lecciones de George Raynaud, su maestro francés. No fue verdad–fue absurdo–pero Ángel Rama fue un gran crítico y convenció a muchos a pesar de haber leído muy superficialmente a Asturias.

En 1976 Rama, hablando de las nuevas novelas de la dictadura –*Yo el Supremo*, *El otoño del patriarca* y *El recurso del método*– dice lo siguiente:

En esta línea, como en tantas otras, hay que conceder la primacía a Miguel Ángel Asturias, no obstante la nutrición que haya proporcionado el augural *Tirano Banderas* de Valle Inclán. Por controvertida que sea ya, para nosotros, su percepción del dictador centroamericano, es forzoso reconocer que la publicación de *El señor Presidente* (1946) es un punto de obligada mención por lo que implica de intento de abordar la realidad latinoamericana presente a través de una figura clave que podría procurarnos la comprensión del conjunto social. ¡Qué manera de afirmar negando!⁹³

En 1982 Rama publica *Transculturación narrativa en América Latina*. Su héroe literario es el peruano indigenista José María Arguedas. Está muy bien, por qué no. Pero si está Arguedas, si está Rulfo, si está García Márquez, ¿por qué no está Asturias, siendo, posiblemente, el primero de todos ellos? ¿Porque es más literario? Sí, en parte.

⁹³ Ángel Rama. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, 6.

Su obra es, sin duda, la más “literaria” de todas. Muchos de los referentes culturales de *Hombres de maíz* son referentes a lecturas antes que a vivencias; aunque también hay muchas (muchísimas) vivencias. Por eso digo que en cierto sentido *Hombres de maíz* tiene más que ver con *Ulises* que con *Pedro Páramo* o *Los pasos perdidos*. *Cien años de soledad* es otra cosa. Creo que Asturias y García Márquez tienen mucho en común, aunque vienen de países muy diferentes. De ahí que ambos admiren la resolución “clásica” (por así decirlo) de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, el libro que ambos hubieran querido escribir. Pero todo esto es otra historia y necesita un libro entero para estudiarlo⁹⁴.

La historia de la literatura latinoamericana se ha escrito (decenas de veces) sin *Hombres de maíz* y sin embargo solo hay cuatro o cinco novelas tan importantes como esa.

¡Vaya exilio! *Hombres de maíz* es una novela que inserta la experiencia propia de Asturias dentro de la historia de su país y de su continente, junto con una meditación sobre el lugar de América Latina dentro de la historia mundial.

Representa también una reflexión sobre el desarrollo de la humanidad desde la sociedad “primitiva”, analfabeta, hacia nuestro actual mundo liberal y capitalista; es decir, desde la tradición oral a la escritura (mucho antes de que los estudios de Marshall McLuhan aparezcan). Quizás no sea del todo sorprendente que semejante concepción haya dado lugar a una estructura cuya asimilación ha sido lenta y difícil.

Porque *Hombres de maíz* ofrece una interpretación de la historia de los pueblos indígenas americanos utilizando todos los recursos

⁹⁴ Un primer paso fue mi *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century* (Londres, Verso, 1989). Ver también mi “The Novel of a Continent: Latin America”, in Franco Moretti, ed., *The Novel*, Vol. I (Princeton University Press, 2006), 632-666. Una vez más Asturias fue mi punto de partida.

elaborados por la literatura moderna y contemporánea hasta el momento en que se publicó. Si *El Señor Presidente* representa una materialización y destilación de la condición humana percibida a través del lente distorsionador de una oscura dictadura centroamericana, *Hombres de maíz* constituye nada menos que la historia de la humanidad condensada dentro de la historia reciente de Guatemala. Sus planos de referencia son los de la magia primitiva, el psicoanálisis y el materialismo dialéctico; sus modos narrativos, los de la poesía primitiva, la escritura barroca y picaresca y la literatura de la primera mitad del siglo veinte; y sus tradiciones, las de la América prehispánica, la España del Siglo de Oro y el bohemianismo literario parisino de los años veinte y treinta.

Asturias creó una literatura moderna sobre la llamada cultura primitiva dentro de una concepción profundamente política de la escritura, universalizando a la vez las técnicas estrechamente “vanguardistas”. Comprendió mejor que cualquier otro escritor latinoamericano las diversas formas y funciones del mito en sus dimensiones locales y universales, familiarizándose con la mentalidad primitiva, con la de los mayas antiguos y la de los campesinos contemporáneos de su país. Y construyó, con *Hombres de maíz*, una novela tan densa, tan vasta y tan visionaria, que solamente en los últimos años del siglo hemos empezado a vislumbrar, nosotros los críticos, lo que él hizo, enteramente solo, en la década de los años cuarenta, cuando logró extender los alcances del género novelístico en América hacia los extremos de la poesía y de la historia.

¡Interrumpí mi alegato! Llega el año 1991. Cardoza y Aragón, ya viejo, escribe finalmente sobre el amigo muerto, amigo muerto en parte por él, omitido por él, suprimido por él. Habla de él como de un hombre y un escritor irregular pero inequívocamente genial. Ahora, todo lo que había servido para excluirle a Asturias de la grandeza ya no sirve. Asturias es un escritor genial, con todo, y a pesar de todo.

Termino, pues con otra cita de Cardoza. En esta, ese otro gran escritor habla con extraordinaria generosidad (tardía) de una sensación que yo, humilde profesor extranjero, tuve al terminar la traducción de *Hombres de maíz* al inglés: que a mí también me pertenecía (después de todo, la había escrito yo...). Cito:

Nunca fue mi propósito discurrir sobre cada uno de los libros de Asturias, he tomado con solicitud y sin academismo aquel en el cual encuentro más su estilo de ser, aquel en el cual siento que ha superado su excepcionalidad –*Hombres de maíz*– (1949), de prosa cantante como todas las suyas, oralmente escrito con ritmo, la estoy soñando, soñando al hombre de maíz en la novela mía, que lleva el nombre de mi amigo. Mi novela es como si quisiéramos descubrir la infancia, descifrar el embrión mismo, la raíz y la flor; y pronto vemos que quienes lo intentan se quedan dando manotazos a la sombra. ¡Qué belleza!⁹⁵

Y es que a todos nos pertenece ese libro centelleante: a la humanidad entera.

⁹⁵ Luis Cardoza. *Miguel Ángel Asturias, casi novela*. México: Editorial Era, 30.

Bibliografía

- Asturias, Miguel Ángel. *Men of Maize*. Critical Edition in English translated, edited, and coordinated by Gerald Martin. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1994, xxxii, 466.
- _____. *El Señor Presidente*. Madrid: Archivos/Unesco, LI + 1088.
- Cardoza, Luis. *Miguel Ángel Asturias, casi novela*. México: Era, 1991.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. Londres: Verso, 1989.
- _____. "The Novel of a Continent: Latin America". Franco Moretti, Ed. *The Novel*, Vol. I. Princeton University Press, 2006, 632-66.
- _____. "El mensaje de Miguel Ángel Asturias: pasado, presente y futuro", en J-P Clément, J Gilard & M-L Ollé, eds., 1899-1999: *Un siècle de/un siglo de Miguel Ángel Asturias*. Poitiers: Centres de Recherches Latino-Américaines, 2001, 93-108.
- _____. "La experiencia de traducir Hombres de maíz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 651-652 (September-October 2004), 25-35.
- _____. "Asturias, *Mulata de tal* y el 'realismo mítico' (en Tierrapaulita no amanece)". *Mulata de tal*, ed. Arturo Arias. Madrid: Archivos/Unesco, 2001, 979-986.
- _____. "*Mulata de tal*: the novel as animated cartoon". *Mulata de tal*, ed. Arturo Arias. Madrid: Archivos/Unesco, 2001, 1042-1055.
- "Liminar" (prologue). Miguel Ángel Asturias. *Cuentos y Leyendas*, ed. Mario Roberto Morales Madrid: Archivos/Unesco, 2000, XV-XX.
- Rama, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, 6.

VIERNES DE DOLORES: PASIÓN Y MUERTE SIN RESURRECCIÓN⁹⁶

Lucrecia Méndez de Penedo⁹⁷
Universidad Rafael Landívar

I.

Miguel Ángel Asturias sostuvo que la novela debía ahondar en los problemas sociales contemporáneos al autor y registrarlos estéticamente:

"La literatura hispanoamericana, la novelística en especial, considero que debe seguir apegada a nuestros problemas: yo

⁹⁶ Este ensayo se publicó en *Cien años de magia*. Edición de Oralia Preble-Niemi. Guatemala: F&G editores, 2006, quién autorizó la reimpresión del ensayo.

⁹⁷ Guatemalteca. Investigadora, crítica y ensayista. Es licenciada en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de San Carlos de Guatemala, y doctora en Letras por la Università Degli Studi di Siena, Italia. Su área de especialidad es la literatura guatemalteca y centroamericana. Ha dedicado muchos de sus estudios y publicaciones a teatro, escritura de mujeres (poesía y narrativa), narrativa, ensayo y crítica de arte. Se ha especializado en autores guatemaltecos claves como Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias, Rafael Landívar, Rafael Arévalo Martínez, entre otros. Ha sido profesora invitada en Estados Unidos y Europa. En la Universidad Rafael Landívar es actualmente la Vicerrectora Académica. Entre sus condecoraciones: la Orden Presidencial Miguel Ángel Asturias del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, las Palmas Académicas de Francia y la Stella della Solidarietà de Italia. Es miembro de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua, Correspondiente de la Real Academia Española. Entre sus libros están: *Memorie controcorrente: El río, novelas de caballerías di Luis Cardoza y Aragón*, Roma: Consiglio Nazionale per le Ricerche; *El hilo del discurso (ensayos)*, Guatemala: Universidad Rafael Landívar; *Cardoza y Aragón: Líneas para un perfil*, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, *Mujeres que cuentan* (antología en coautoría con Aida Toledo), Guatemala: Universidad Rafael Landívar; *Teatro de Miguel Ángel Asturias*, París: UNESCO-Archivos. Ha publicado numerosos ensayos y artículos en libros, revistas y periódicos a nivel internacional.

pienso, y así lo sentí siempre, que se debe escribir para algo, y entonces, ¿qué hay más importante que tratar de adentrarnos en la realidad de nuestros países y exponer después la forma en que viven para crear en los lectores reacciones por la injusticia que implica la forma en que se nos explota?"⁹⁸

El compromiso asumido por el escritor guatemalteco puede explicarse parcialmente por sus tempranas vivencias: la persecución a su padre por la dictadura de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), personaje plasmado magistralmente como *El Señor Presidente*. El déspota guatemalteco fue derrocado por la gesta unionista de origen oligárquico-conservador, con el apoyo coyuntural de diversos sectores sociales entre los que predominaban los católicos tradicionalistas. La heterogeneidad de intereses hizo que surgieran casi inmediatamente después del triunfo conflictos internos, lo que provocó la toma del poder por un militar de alto rango durante la administración cabrerista: el general José María Orellana (1921-1927).

La Generación del 20, de la cual Asturias formó parte, se inscribe dentro del proceso anterior y posterior a la gesta unionista. Esta generación literaria se caracteriza por un alto sentido de deber cívico, ya que amplió su base a estudiantes y profesionales de otras disciplinas, como la Medicina y el Derecho. Más que una formación ideológica precisa o la identificación con las corrientes políticas predominantes –la liberal y la conservadora– estos jóvenes experimentaban un sentimiento de hastío y repudio hacia la dictadura. Forjada en un medio poco estimulante en lo intelectual y cerrado a las nuevas corrientes de pensamiento, los integrantes de la Generación del 20 –de formación escolar neopositivista y de tradición hogareña y ambiental católica– aprovecharon cualquier

⁹⁸ "Miguel Ángel Asturias: la palabra es sagrada", entrevista de M. Roberts, *Crisis* 7 (Buenos Aires: 1973); citado por I.H. Verdugo en su introducción a la edición crítica de *Viernes de Dolores* [1978: xiii].

pequeño espacio de libertad –como la Huelga de Dolores, por ejemplo– para expresar su descontento hacia los regímenes de Estrada Cabrera y Orellana. Profesaron un humanismo genérico y progresista, propio de su extracción media o alta, y lo proyectaron en obras concretas, como la creación de un centro de estudios variados conocido como la Universidad Popular.

En *Viernes de Dolores*⁹⁹ Miguel Ángel Asturias, desde la edad madura rememora afectivamente, pero con sentido crítico, algunas de sus vivencias como estudiante de Derecho de 1920 a 1924. Sobre esta base elabora una novela que atrapa la atmósfera carnavalesca del tradicional desfile bufo universitario –la Huelga de Dolores– y le entreteje la historia de Ricardo Tantanis, alias Choloj, emblemática del estudiante arribista. La ambición empuja al joven hacia la traición a su clase y sobre todo a sí mismo –como un Judas–. De tal manera, el autor rescata un momento de la historia guatemalteca de este siglo mediante la recreación del microcosmos universitario, reflejo en sí y entre sí de las contradicciones internas y externas que caracterizaban a las diversas clases sociales.

Esta novela presenta algunos rasgos comunes con *El Señor Presidente*. En ambas se filtra el terror y opresión causadas por el liberalismo en acusada fase de decadencia, lo que a su vez condiciona los actos tanto trascendentales como cotidianos en la vida de los personajes. También es similar la estructura: estampas de vivaz costumbrismo de la pequeña urbe guatemalteca aparecen entrelazadas con escenas de realismo mágico. Podría afirmarse que *Viernes de Dolores* inicia donde termina *El Señor Presidente*. El hilo conductor temático lo constituye la desesperanza e impotencia que generan una visión del mundo crítica pero derrotista.

⁹⁹ M.A. Asturias, *Viernes de Dolores*, texto de acuerdo con la edición crítica de Claude Couffon e Íber Verdugo. Todas las citas proceden de esta edición: solo se indicará el número de página. (La primera edición de esta novela es de Editorial Losada, Argentina, 1972).

II.

El viernes de Dolores –el último viernes de la cuaresma, según la tradición católica– era el día dedicado a conmemorar los dolores de María por la inminente muerte de Cristo. Para un lector guatemalteco el título de esta novela posee una referencia inmediata: la culminación de período de festejos goliárdico-carnavalescos que finaliza este día con la tradicional Huelga de Dolores.

En 1897 los estudiantes de la Universidad de San Carlos de Guatemala decretaron una “huelga” ante la negativa de las autoridades para ampliar el período de receso de la Semana Santa. Así se originó una de las tradiciones más esperadas por el pueblo capitalino, ya que allí se expresa burlescamente toda la inconformidad acumulada durante un año. No obstante, la fiesta estudiantil ha tenido ribetes trágicos que han dejado víctimas inocentes entre los huelgueros¹⁰⁰. Algunos gobiernos han prohibido abierta o solapadamente este festejo: otros lo han tolerado con mayor o menor sentido del humor.

Algunas de las otras actividades tangenciales y del mismo tono de la Huelga son: la Velada Teatral y el periódico *No Nos Tientes*. Adereza los festejos la canción de batalla *La Chalana*¹⁰¹, cuyo origen se relata en la novela, y preside jocosamente la “Chabela”, un esqueleto bailón que recuerda los de las Danzas de la Muerte medievales.

Aun cuando la Huelga sigue manteniendo el acento de aguda crítica social en un tono procax, en la actualidad ha sufrido algunos cambios, entre los cuales quizás el más significativo sea la disminución del arraigado enfoque machista y la participación

¹⁰⁰ La última víctima estudiantil es de 1992, después de un enfrentamiento entre estudiantes y fuerzas gubernamentales [Barnoya, 1992: 10; Méndez de la Vega: 1992: 12].

¹⁰¹ Existe una obra de teatro del dramaturgo guatemalteco Hugo Carrillo titulada *La Chalana*, inspirada parcialmente en esta novela de Asturias.

activa de la mujer estudiante. Aunque la actividad estudiantil es una calidad circunstancial y a pesar de que muchos de los huelgueros no pierden ni la chispa ingeniosa, ni la actitud cuestionadora, muchos sepultan esos años de idealismo y se convierten en personajes explotadores como los que antaño ridiculizaban.

Luis Cardoza y Aragón describe la Huelga que conoció en la década del cuarenta, tratando de explicar las raíces históricas profundas que la han generado:

"Visto superficialmente es un festejo soez y salvaje, de vulgaridad extrema, escenificado en un gran teatro, y más en el desfile del Viernes de Dolores, por calles y plazas de la capital, con simulacros de fornicaciones, con falsas prostitutas y prostitutos pintarrajeados, en fálcos carros alegóricos, todo denotando Eros cautivo, y con magnavoces profiriendo injurias, liberándose del asedio, de las mordazas, de todo lo reprimido que se arroja antes de la Semana de la Pasión de Nuestro Señor. La lectura somera de brutal vomitada no descubre sino una imagen inexplicable e inconcebible. Cómo interpretar la ostentación de tanta pornografía, en lo que extremadamente brusco y directo es característico. Hay que conocer, para ello, la historia de Guatemala, las urgencias que las congojas manifiestan. La rebeldía se trastrueca en frenesí la noche que olvidamos. El ímpetu denuncia frustración y rémoras que sacuden a los estudiantes y concretan la crueldad de nuestra vida." [Cardoza y Aragón, 1986: 640].

El propio Asturias adopta en la novela una posición sumamente cuestionadora frente a lo episódico e intrascendente de la crítica goliárdica, en contraste con una deseable acción política planificada y sostenida. Un estudiante expresa su recelo:

"Ni se debe ni se puede hacer mo jiganga de la tragedia nacional. Esta palabra no me gusta pero la empleo a falta de otra. El que

risas siembra, donde debería sembrar protesta, puños airados, lágrimas cosecha..." [114].

Del conocimiento directo de las posibilidades reales que puede alcanzar la protesta estudiantil, pero también de sus intrínsecas limitaciones, encontramos rastro en el atormentado monólogo interior de Ricardo durante una borrachera:

"Verdad que no tiene importancia la huelga... Tendría –y aquí vio al Espantazopes con cara de Hormiga Loca–, si a la bufonada siguiera la acción, no el conformismo que se traduce en otro año de estudios, y otro más, y otra huelga, y otra huelga... hasta completar la carrera y ocupar un puesto después de pocos años, en la famosa carroza de los horrores..." [190].

Durante la década del veinte en el ambiente universitario convergían las distintas clases sociales que reaccionarán de manera diferente a los acontecimientos. La novela revela un falso ambiente de camaradería y fraternidad que se desintegra cuando algún miembro intenta cruzar barreras. El ejemplo más claro lo proporciona Troyano de Montemayor y Gual que acepta a Ricardo solamente como compañero de juergas estudiantiles –y la Huelga para aquel en eso consiste–, o como colaborador para que no se desprestigie públicamente a su grupo social patricio en la carroza "Los horrores del cristianismo", pero nunca como futuro integrante de su familia:

"—*Choloj* ya lo tomó en serio –codeó *Pumusfundas* a Montemayor—pero como que va a ser tu cuñado..."

—Ni es ni va a ser! —respingó Troyano.

—Pero es tu amigo íntimo..."

—Eso cambia..." [81].

III.

Uno de los aspectos más interesantes y bien logrados de la novela lo constituye el diseño estructural externo de tipo circular. De esta manera el autor logra despistar al lector reconduciéndolo, al final, al punto inicial: el cementerio y su inmediata connotación de muerte. Esta disposición formal del material narrativo –lo inescapable de un círculo cerrado– refuerza la visión del mundo que predomina al final: pesimista y un poco cínica.

Pueden trazarse tres núcleos de acción narrativa, de los cuales el primero aparentemente no guarda ninguna relación con el segundo y el tercero. El primer núcleo (Capítulos I-IV) diseña el escenario y la atmósfera, sin estar ligado directamente a la historia de la novela. Situadas en el antañón barrio del Cementerio General, poblado de cantinas, se desarrollan estampas y escenas fragmentarias de costumbrismo grotesco. Apenas un esbozo de intriga: Tenazón, el guardián del cementerio, corteja a Cobriza, una hermosa mengala, esposa del dueño de la cantina “La Flor de un Día”. La atmósfera es premonitoria: muerte y fatalismo: Cal y llanto. Se rumora que está próximo un fusilamiento.

Sin embargo, en el segundo y tercer núcleos estos personajes y lugares prácticamente no vuelven a aparecer, salvo alguna mención ocasional. Una lectura atenta revela la clave: en el primer núcleo el autor solamente se ha propuesto diseñar el clima emocional de la novela: lo fúnebre. De hecho, ha seleccionado un espacio específico y simbólico –el cementerio y lugares aledaños– poblado de personajes muertos en vida, ya que se encuentran sumidos en lo que el crítico argentino Verdugo denomina la degradación [Verdugo, 1978, xiv], impuesta y aceptada pasivamente.

En el segundo núcleo (Capítulos V-XVIII) aparecen los personajes que desarrollarán el conflicto novelístico. Ricardo/Judas frustra su

intento de escalar socialmente a través de su relación amorosa con Ana Julia. El joven lleva a cabo la traición dentro del ambiente carnavalesco de los festejos huelgueros.

En el tercer núcleo (Capítulos XIX-XXIII-Epílogo) se presentan las consecuencias frustrantes de los acontecimientos en el destino de los personajes protagonistas. También reporta el fracaso del amotinamiento popular espontaneísta. El incipiente fusilamiento del presunto culpable reconduce al Cementerio General. Ricardo huye, o en todo caso cede, al adaptarse a las reglas del juego imperantes.

IV.

La acción narrativa de *Viernes de Dolores* se desarrolla en un tiempo cronológico relativamente breve: el período previo y posterior a los festejos estudiantiles. No obstante, contiene en sí mismo –como contraste– un tiempo interior dilatado: el de la tragedia individual de Ricardo, y el de la colectiva de los habitantes de la pequeña ciudad.

En esta novela existe una interrelación simbólica entre el tratamiento y la utilización que Asturias hace del tiempo: el cronológico o histórico, y el interior o ahistórico, relacionándolos con tiempos simbólico-festivos. Este último se presenta usualmente relacionado con el tiempo de la naturaleza, cíclico, biológico y cósmico, dividido en estaciones y marcado por festividades paganas o religiosos. Generalmente es un tiempo aunado al proceso de vida, reproducción y muerte, que se desarrolla prácticamente de manera independiente de los acontecimientos y la voluntad humanos. Es también el tiempo del mito y se expresa con frecuencia por símbolos y parábolas.

En *Viernes de Dolores* el elemento pagano-carnavalesco está presente como macabro contrapunto al tema obsesivo de la muerte. Utilizo el término carnavalesco en el sentido que le dio

Mijail Bajtín [1987], como celebración popular y humorística de muerte y resurrección que opera como desahogo colectivo al poner “el mundo al revés”, alternando así el orden social jerárquico y los valores establecidos. La desacralización procaz y el exceso son permitidos por la máscara y el disfraz. Como una especie de retorno temporal al caos primigenio frente al orden impuesto por la cultura oficial. La vida y la muerte alternan en un ambiente de libertad salpicado por la burla y la blasfemia. El carnaval es una fiesta que exalta la vida y el goce corporal. En el imaginario colectivo constituye una fiesta identificada por la fertilidad, el crecimiento y la abundancia. El carnaval se celebra el martes previo al Miércoles de Ceniza, fecha en que da inicio la cuaresma. La Iglesia ha tolerado esta fiesta pagana por su función catártica previa al período de reflexión y penitencia.

El elemento carnavalesco aparece en la novela a través de diferentes modalidades. Resalta, sobre todo, en el desfile bufo –la Huelga de Dolores– ritual colectivo y popular, a través de la utilización en clave bufa de signos propios del espectáculo: disfraces, máscaras, música, escenografías (carrozas y escenas teatrales improvisadas), etc. Sin embargo, en la obra lo carnavalesco provoca una risa liberadora, pero no regeneradora. Se cae en una actitud auto-lesionadora y en el sarcasmo sombrío, muy propio del sentido del humor guatemalteco. Por otro lado, la Huelga se propone la denuncia social inmediata, mientras que el carnaval se critica más bien de forma general y menos particularizada. Asimismo, no sólo en la Huelga se encuentran escenas carnavalescas, cito escenas como la del escabroso juego de antifaces en la cantina “Los Angelitos” o la escena de las locas que agreden a los estudiantes borrachos. En un sentido más profundo, lo carnavalesco estructura el significado de la obra pues está íntimamente relacionado con la idea de enmascaramiento, y sabido es que la traición se caracteriza por la contradicción entre apariencia y realidad. O en su forma más liviana: la hipocresía y falta de autenticidad. Por último, los

personajes de alguna manera son comparsas tragicómicas aun en los momentos de crisis, como por ejemplo en el absurdo asesinato del inofensivo borrachín a manos del Agente 326. Paradójicamente el pueblo guatemalteco debe valerse del disfraz y la máscara para desenmascarar a sus opresores.

El elemento religioso se filtra en la novela a través de los elementos que signan la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, según lo conmemora tradicionalmente la Iglesia católica en el período que abarca la narración. Sin perder la suntuosidad de las celebraciones que han caracterizado a la Semana Santa guatemalteca – comparada por muchos con la de Sevilla– en la actualidad la Iglesia se ha renovado internamente y pone el énfasis en la Resurrección. Sin embargo, el hondo arraigo popular por un clima de austeridad y luto, en donde los estratos populares se reconocen a sí mismos en el ámbito de la memoria e imaginario colectivo en la pasión y muerte de Cristo, ha conducido a solemnizar el aspecto fúnebre a través de signos del espectáculo: trajes (túnicas de penitentes), música (marchas fúnebres), palabras (rezos), escenografía (andas y procesiones), etcétera.

El clima religioso que se respira en la obra procede de la más rancia tradición católica, eminentemente formal y represiva, contrariamente al nuevo enfoque posconciliar. El catolicismo que profesan fervorosamente los personajes de *Viernes de Dolores* es de índole fetichista (piénsese en el irónico episodio sobre la superchería de “Los pantalones de San Antonio”), sentimental e individualista: se busca la salvación individual y no con y por los otros. Históricamente ése fue el tipo de catolicismo que privó en la formación religiosa de Asturias y que dejó en él honda huella, conviviendo con las ideas liberales sembradas por su padre y la escuela. Este fenómeno fue bastante común a muchos universitarios de esa época y explica la postura contradictoria de algunos de ellos en su vida pública posterior.

La Pasión y Muerte son experimentadas metafóricamente por los personajes a través de la muerte en sí mismos de lo más íntimo e importante: sus ilusiones, ideales, sentimientos, frustrados brutalmente por una sociedad de estructuras escleróticas con poco espacio para la acción y el cambio. No hay Resurrección.

Un motivo fundamental tomado del código bíblico es el de Judas que aparece bajo diferentes versiones y modalidades, además de Ricardo. Estrechamente relacionado con ese motivo, el autor inserta una tradición popular guatemalteca: la quema callejera de efigies de Judas por el pueblo el Sábado Santo o Sábado de Gloria, como se le conocía anteriormente. Esta quema constituye la culminación de la catarsis colectiva: de manera simbólica el pueblo venga y "purifica" la enrarecida atmósfera de opresión, a la par del fuego nuevo que se enciende ese día en las iglesias. En la novela, además de la quema y despedazamiento del muñeco que representa al tío Ramón, la acción se amplifica con el linchamiento colectivo que sufre el Agente 326.

Existe, entonces, una compleja correlación e interrelación entre los tiempos del calendario festivo, tanto el pagano –el carnaval– como el religioso –la Semana Santa–. Este peculiar paralelismo revela una específica carga semántico-ideológica. En efecto, este paralelismo, como estrategia técnica amplifica y enfatiza el tema de la traición a través del motivo de Judas.

Si se toman como eje modélico-paradigmático los cuatro días de mayor significación de la Semana Mayor: jueves, viernes, sábado santo y domingo de resurrección, puede observarse que Ricardo atraviesa de manera duplicada o repetitiva una "pasión y muerte". Por otro lado, el autor utilizará el recurso de la parodia (lo imitativo) e inclusive en determinados momentos con una fuerte dosis de humor avinagrado. La actitud de Asturias no implica falta de respeto a lo religioso, sino que debe entenderse como un afortunado recurso literario que imprime un sabor incisivo y

amargo a la denuncia, dentro del clima simultáneamente jocoso y luctuoso de la novela.

Durante la última semana de cuaresma, el jueves, Ricardo de manera similar a Judas consuma la traición. El viernes, al final del desfile (especie *de via cruris* pagano) se confiesa con Pan, autor de la figura suplantada por Ricardo. El sábado, víctima de una borrachera en lugar de purificarse cae en el ambiente alucinado y degradado del manicomio. El domingo no resucita, sino que duerme bajo el efecto de calmantes.

Entre el jueves y el viernes santo, se efectúa la “última cena” de Ricardo en el señorial comedor de los Montemayor y Gual. Hasta aquí las similitudes. Mientras que el tío Ramón obliga al joven a ingerir de manera pantagruélica y repulsiva, la cena de los apóstoles se caracteriza por su carácter sacro y comunitario. El Sábado Santo Ricardo se venga y “purifica” quemando la efigie del finquero.

De similar manera, el pueblo airea su cólera quemando y despedazando ése y otros judas. Finalmente el efervescente espontaneísmo popular cobra su víctima en el Agente 326, siendo reprimido por las fuerzas de seguridad. El Domingo de Resurrección la ciudad amanece no bajo el signo de la nueva vida, sino el de la muerte, ya que un inocente ha sido apresado para ser fusilado: Manicio Mansilla en lugar del Mulato Agradable.

La muerte también alcanza niveles simbólicos al renunciar los personajes a forjar su propio destino. El final de la obra es ambiguo: no se esclarece si Ricardo en un arranque de dignidad renuncia a la sólida posición de abogado que ha empezado a consolidar, o si por el contrario, aceptará el ofrecimiento de su padre para marcharse del país hacia Liverpool. En ambos casos, sin embargo, se trata de una claudicación.

Vale la pena reproducir por entero un fragmento de la novela que refuerza el análisis precedente:

"¿Huelga o fiesta? Huelga en la Universidad durante la Semana Santa y carnaval de los estudiantes el Viernes de Dolores, carnaval de carnavales, amargo y explosivo, mordaz, blasfematorio (escupir al cielo y abrigar negras carcajadas de lutos como si fueran paraguas, carnaval de todos las disfraces y todas las audacias, cara a la barbarie, la palabra convertida en guillotina, el gesto en mueca de indefenso que bromea por no tener otra arma, la risa estudiantil en carcajada feroz de concubino... ¡abajo las togas, los uniformes, las levitas, las sotanas, los ornamentos, los títulos, las condecoraciones! Toda la mecánica del improperio. Los improperios del Viernes de Dolores como los litúrgicos del Viernes Santo. Echar en cara a todos lo de todos. Sin palabras, a gritos, tal la rabia, a escupidas, tal la mofa, escupidas rechinantes de dientes y asco, asco, asco... sin eclipses hipócritas de marigargajos, lo obsceno a pabellón desplegado (al principio fue el sexo, y al final será el sexo ecuestre sobre el sexo débil), carnaval con toda la guapería de la denuncia, entre el andar a gatas de la vulgaridad intencional desenfundada y el granear apocalíptico de la protesta, huelga y carnaval de carnavales, fiesta estudiantil que recordaba aquel Viernes de Dolores en que un tranvía se convirtió en tumba, la luz en sangre, el pavor en risa despiadada ante los poderosos, y los siete puñales de los verdugos se clavaron de nuevo en el corazón de la madre de un estudiante. [84].

V.

La crítica ha señalado como una constante en la narrativa de Asturias su magistral habilidad para crear la atmósfera de realismo mágico. En *Viernes de Dolores* este recurso aparece durante los estados de excepción –las frecuentes borracheras, los sueños, las mascaradas carnalescas, el manicomio, etc.– con un estilo contrastante, neobarroquizante.

El autor saca de un contexto habitual a personajes y objetos produciendo así un efecto de rareza, como en un sueño o pesadilla. Escarcea por “la otra realidad” –los deseos, anhelos, frustraciones, temores– donde subyace la verdad interior que se cela tras la apariencia de la personalidad humana:

"Es el túnel de los que sueñan, de los locos y los engasados. Y es en ese túnel profundo, cavado en nosotros mismos, donde, al mezclarse alma y cuerpo, carne y espíritu, nace el tono." [36].

La utilización del recurso mágico, aunque no tan abundante como en otras de sus novelas, produce escenas magníficas como la goyesca del asalto de las locas; o las trasmutaciones de Onofre que cambia de ser una mujer de aspecto hombruno a una mujer de “nieve y luz eléctrica”. Estas composiciones, dignas de un corte de los milagros a lo Valle-Inclán, también revelan la huella quevedesca y recuerdan a los expresionistas alemanes, como Grosz.

Otro aspecto muy importante reside en el tratamiento polifónico [Bajtín, 1986] de las voces narrativas. De tal manera, la novela aparenta ir haciéndose sola, ya que el personaje narrador frecuentemente cede la voz a los otros personajes, que elaboran un contrapunto cada uno con su propio e inconfundible registro.

Hay gran profusión de diálogo y, sobre todo, un afortunado uso del discurso indirecto libre. Este último es el que de manera confusa para el lector, parodia e intenta apoderarse de la voz de un personaje, por lo que no se distingue con claridad si es efectivamente el personaje quien habla o si es el autor que parodia el pensamiento y habla de aquel, mediante el uso fluctuante de la primera y tercera voz narrativa:

"Lo sé, lo sé... –siguió la vieja, paladeaba sus moros y cristianos...– y no dijo más por acompañar con los ojos a la Cobriza, la propietaria de “La Flor de Un Día...”. ¿Su marido? Decían, aunque quizá sólo

era su hombre. Mejor que no fuera su marido, sino su hombre. Lucía más con una hembra tan hembra y tan preciosa. Su cara trigueña con dos ojos dormidos, negros helados. Sí, mejor que no fuera su marido. El marido es más respeto, pero es menos como macho. En cambio, la que tiene su hombre, lo tiene todo." [p. 21].

La anterior cavilación de Cleotilde Moreno pasa de la expresión directa en primera persona –“Lo sé, lo sé...”– a la expresión indirecta en tercera persona, que expresa su manera de pensar frente a la situación particular de la Cobriza: si está casada o no; hasta llegar a una reflexión más general: si conviene más a una mujer el marido o el “hombre”.

La pluralidad de registros reflejará los puntos de vista contradictorios que se enfrentan en la novela y que marcarán la convivencia marcada por “zonas lingüísticas”, con las inevitables contaminaciones del lenguaje popular que logra infiltrarse hasta los centros más altos. El tratamiento lingüístico que Asturias elabora de las hablas urbanas guatemaltecas de la época ciertamente delimita las clases sociales y marca su diferencia. Piénsese, por ejemplo en la vergüenza de Simoneta y Ricardo por la dicción de sus padres y de su empleada, reveladora de su modesta extracción social. O el cursi afrancesamiento que Asturias señala en el habla del finquero. Sin embargo, cuando uno de los miembros de determinada clase utiliza habla ajena, se siente postiza. Por otro lado, en momentos de desinhibición social, hasta las exquisitas señoritas Montemayor utilizan giros y vocablos populacheros.

Asturias recrea y fija vigorosamente el lenguaje vernáculo sin caer en un costumbrismo ramplón o acartonado. El lenguaje en sus manos adquiere una sugestiva plasticidad en todos sus niveles y posibilidades. Por ejemplo, elabora juegos de sonido y sentido constantemente: “cruz” y “gramá” –“crucigrama”–; “mortadela” y “vidadela”, juegos onomatopéyicos, como el tañido fúnebre en “an”: “Cal y llan to. Cal y llan to”. En la sintaxis es

notable la acumulación de sustantivos y adjetivos con o sin nexos gramaticales (polisíndeton y asíndeton), que en muchos casos adquieren la dimensión caótica:

"...entre trompetillas de mofa, agudísimas, chiflidos, chistes, chirigotas, máscaras, caras pintadas, embadurnaduras, pelucas, barbas, bigotes, senos postizos, banderas de piratas, la blanca calavera en la tiniebla y cartelones como éste." [232].

Asimismo, hay alternancia de la oración breve nominal con la oración larga, con repeticiones simétricas que dan un carácter musical y poético a su prosa. El uso de la oración nominal adquiere eficaz plasticidad, dando con pocas pinceladas el ambiente de manera estática, sin el movimiento que imprimiría el verbo. Esto contribuye a la sensación de estaticidad que signa a la novela, y desde el inicio mismo puede observarse esta tendencia:

"El muro del cementerio. Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera la ciudad. Dentro las tumbas. Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera las calles del suburbio. Dentro las cruces, la grama, el crucigrama que llenan nombres, apellidos, fechas. Vertical y horizontalmente, números y letras. Si se borrara, si desapareciera el muro del cementerio, pero no, allí estará siempre, siempre. Cal y llanto. Cal y llanto." [1].

Este párrafo inicial de la novela, fuertemente reiterativo, condensa la tragedia de la novela, ya que la muerte constituye presencia omnipresente que estará allí "siempre, siempre". No faltan metáforas e imágenes poéticas. Con delicada plasticidad de naturaleza muerta, como la descripción de las flores que se llevan al cementerio:

"Todas estas flores mortuorias parecen de pasta de hostia, perfumada y penetrante la de los nardos, de párpado sobre párpado la de las rosas, de orejillas de nieve la de los jazmines de pluma blanca la de los claveles, espumilla alfeñicada la de los crisantemos, porcelana la de las orquídeas." [2].

Pero este registro también opera para describir con tonos tremendistas, escenas como el abismo de la embriaguez:

"Al oírse llamar voluntarios, alzaron las cabezas entreabriendo los párpados sobre los nuégados blancos de las córneas, sin encontrarse las pupilas." [11].

Tampoco faltan antítesis en el barroco asturiano: "Este se hace el muerto entre los vivos y el vivo entre los muertos" [56].

Algunos de los recursos utilizados por Asturias, apenas esbozados y otros que escapan al límite de este estudio-convergen para acentuar un rasgo de estilo sostenido en su obra: el neobarroquismo. El uso del contraste, deformaciones, exageraciones, reiteraciones, claroscuros, transmite con eficacia una visión contradictoria y en constante crisis.

Merece una mención aparte –y también se inscribe dentro del rasgo neobarroquizante– el uso del humor en la obra. Asturias maneja con soltura el típico humor guatemalteco, es decir negro y sombrío, que ha servido de secular válvula de escape a la tensión social. Ya escritores del siglo XIX como José Batres Montúfar y María Josefa García Granados u otros más recientes como Augusto Monterroso, Manuel José Arce y Dante Liano han cultivado este filón con estilos muy diferentes entre sí, pero expresando la común frustración que se encauza bajo la burla incisiva y sarcástica. En algunos casos el desencanto linda con el cinismo.

VI.

Existe una estrecha interrelación y correspondencia entre los diferentes elementos estructurales que conforman la novela y su significado. *Viernes de Dolores* con su diseño circular de muerte-muerte ofrece la Pasión y Muerte –sin Resurrección a la vista– de una vida tragicómica y sainetesca, plagada de absurdos y contradicciones percibidas como irresolubles e inmodificables por

los personajes. Ni siquiera el amor es presentado como instancia salvífica, ya que las relaciones están predeterminadas por factores básicamente económicos o de inmovilismo social, aunque se enmascaren de destino o fatalidad.

Una Pasión y Muerte individual que se desarrolla en un espacio como fuera del tiempo: "Barrio de todos y de nadie", perforado por el tañido fúnebre premonitorio que se repite intermitente y sobre todo, sin futuro. Los personajes atrapados en sus propias redes y las de los otros, se paralizan dentro de una sociedad atrofiada por la ignorancia y los prejuicios. En el mejor de los casos, están aprisionados en su propio sepulcro de comodidades.

El motivo de Judas podría interpretarse no solo como generador de un personaje conflictivo en la novela –Ricardo– sino también como la mala conciencia que existe de manera más o menos perfilada en todos los demás personajes protagonistas. Judas se yergue como figura emblemática de una generación traicionada –o que en algunos casos se dejó traicionar– por su compromiso rehuido.

Como en toda la obra de Asturias, en esta el lenguaje juega un papel protagónico. Cardoza señala este aspecto como dominante sobre los demás en la elaboración de su narrativa, forjada con milagrerías realizadas con la palabra:

"...palabras que mezclan la cotidianidad con lo extraordinario, en situaciones y sucesos en los cuales es protagonista el lenguaje que parece manar de la memoria mítica." [Cardoza y Aragón, 1991: 43].

Una lectura apresurada tendería a detenerse en la parte más aparente y acaso más atractiva de la novela: las peripecias de la juventud universitaria guatemalteca en los inicios de la década de los veinte. Sin embargo, no es propiamente el testimonio, el elogio o inclusive la reconstrucción histórica la parte más significativa, sino, paradójicamente, la visión crítica, angustiosa de y sobre

esa juventud guatemalteca, realizada desde una perspectiva de madurez ideológica y estética. La novela fluctúa entre dos polos: el lúdico y el luctuoso, en ritual sincrónico pagano-religioso. Con *Viernes de Dolores* Miguel Ángel Asturias asume el oficio de escritor como él lo concebía: como un compromiso. Con la tensión y atención que implica una relectura crítica de los acontecimientos históricos. Pero asimismo, con impecable y original fluidez en el manejo del discurso narrativo y sus estrategias.

Bibliografía

Asturias, Miguel Ángel. *Viernes de Dolores*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 .

Bajtín, Mijail. "La novela polifónica de Dostoievsky y su presentación en la crítica". En *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

Barnoya, J. "Lágrimas de huelguero". *Siglo XXI*, 762 (1992): 10.

Cardoza y Aragón, L. "La Huelga de Dolores". En *El río. Novelas de caballerías*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 640.

_____. *Miguel Ángel Asturias, casi novela*. México: ERA, 1991.

Méndez de la Vega, Luz. "La sangre derramada en el suelo". *Siglo XXI*, 762 (1992): 12.

Verdugo, Iber H. "Introducción". En: Miguel Ángel Asturias, *Viernes de Dolores*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

LA COLORIDA NACIÓN INFERNAL DEL SUJETO
POPULAR INTERÉTNICO
(A PROPÓSITO DE *MULATA DE TAL*)¹⁰²

Mario Roberto Morales¹⁰³
Universidad de San Carlos

La leyenda que da inicio a *Mulata de Tal* (1963)¹⁰⁴ relata un pacto con el diablo realizado por un hombre que, a diferencia de Fausto, no le vende su alma al Maligno sino le entrega a su mujer a cambio de riqueza, posición y reconocimiento social. El señalado carácter fáustico y junguiano de la leyenda que da inicio a esta notable novela de Miguel Ángel Asturias,¹⁰⁵ así como algunas de sus intertextualidades con otras narraciones clásicas de Occidente (como la del descenso de Dante al Averno o el largo viaje de Ulises) y con tradiciones americanas –como el triunfal periplo infernal

¹⁰² El ensayo se encuentra actualmente incluido en el libro de Mario Roberto Morales *Estética y política de la interculturalidad: el caso de Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Editorial Cultura, 2017.

¹⁰³ Guatemalteco. Ha publicado siete novelas, cuatro libros de ensayo académico, dos de cuentos y uno de poesía. Es coordinador de dos volúmenes colectivos: uno de crítica literaria y el otro de estudios antropológicos. También es autor de cinco libros de texto para secundaria. Es doctor en cultura y literatura latinoamericanas por la Universidad de Pittsburgh, y fue profesor de su especialidad en el Programa Internacional de Posgrado del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad del Norte de Iowa, hasta el 2010. También ha sido columnista del portal mexicano afuegolento.mexico.com, del diario electrónico español lainsignia.org y del diario guatemalteco elperiodico.com.gt. En 2007 le fue conferido el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias” de Guatemala. Es miembro de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española. Actualmente dirige el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Escuela de Ciencia Política de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

¹⁰⁴ Miguel Ángel Asturias. *Mulata de Tal*. Buenos Aires: Losada, 1968, 3.ª edición.

¹⁰⁵ Richard Callan. *Miguel Angel Asturias*. New York: Twayne Publishers, 1970: 161.

de Quetzalcóatl¹⁰⁶ o el de los gemelos del *Popol Vuh*–, así como con otros viajes prodigiosos de héroes orientales hacia el fondo de avernos que son alegorías de sus propios infiernos interiores, constituyen aproximaciones que de hecho dan cuenta de uno de los ejes ideológicos fundamentales alrededor de los cuales se articula el construccionismo identitario asturiano que constituye la función política posible de este texto. Esta función –argumentaremos– arranca de, y llega a, la posibilidad de una hibridación y un mestizaje interculturales que, en clave democrática, expresen la deseable construcción de un sujeto popular interétnico y nacional para Guatemala y para América Latina.

Igualmente productivo para la interpretación del texto resulta la indagación en las oralidades premodernas de América y en sus “géneros” predilectos (los mitos, las leyendas, los relatos fabulosos), para explicar en parte los contenidos de las narraciones que estructuran los textos que, ensamblados unos dentro de los otros, articulan la novela que nos ocupa, a todo lo cual pueden a su vez aplicarse criterios psicoanalíticos que podrían problematizar, sobre todo, las motivaciones inconscientes del autor a la hora de elaborar su propuesta política. Con este mar de fondo, trataremos de sondear esa propuesta política del texto de una manera prospectiva, es decir, como metáfora de una acción politizada deseable.

Mulata de Tal es una narración en la que Asturias externó de manera explícita su intencionalidad intermestizadora al fabular mitos, leyendas e historias orales americanas en una textualidad poblada también de vertebrales tradiciones europeas. No está de más recordar que Asturias jamás desdijo de su herencia europea cuando descubrió su derecho y su necesidad de apropiarse la tradición cultural precolombina de su país para dotarse a sí mismo de una identidad compacta, la cual –aunque construida sobre

¹⁰⁶ Gerald Martin. *Journeys Through the Labyrinth*. London-New York: Verso, 1989: 176-77.

una fisura insalvable– le permitiese remontar la crisis identitaria mestiza sin negarla y, por el contrario, partir de ella asumiéndola como necesario punto de arranque y de llegada. Por ello asumió también la tradición europea como una parte fundamental de su identidad ladina y la hizo jugar un básico papel estructurador de su discurso, tal como ya ocurría (y sigue ocurriendo) en el ámbito de la cultura cotidiana de la ladinidad.

No hay que olvidar que los primeros ladinos fueron indios, como se desprende de las explicaciones de Batres Jáuregui. Después, la diferenciación se fue haciendo más frontal hasta el extremo de constituir una identidad construida a partir de la negación de la indianidad como economía campesina, trabajo agrícola servil y asalariado y cultura campesina, por parte de un sujeto resuelto a escalar la pirámide social y lograr importantes cuotas de hegemonía, primero en la sociedad colonial y, después, en la sociedad republicana. Por todo lo dicho, es necesario matizar la percepción según la cual los ladinos guatemaltecos abjuraron de su ancestro indígena; abjuraron, sí, de que se los confunda con indígenas o indios, es decir, con una polaridad binaria; pero su pasado ancestral y su mestizaje, los cuales incluyen necesariamente el componente indígena, es generalmente asumido por la ladinidad aunque a veces lo asuma conflictivamente.

En todo caso, esto es algo distinto a la abjuración total del componente indígena y tiene que ver con la diferenciación étnica que ha estructurado culturalmente a Guatemala desde su surgimiento a la historia, primero como colonia de España y, después, como país mestizo, lo que a su vez determina que los indígenas profesen similares actitudes de diferenciación étnica binaria. Así, las tradiciones culturales precolombinas que, mestizadas e hibridadas, estructuran conductas y mentalidades guatemaltecas, tanto como la certeza de que los guatemaltecos descienden de indígenas y españoles, se asumen por parte de

la ladinidad de una manera a veces natural, a veces conflictiva, a veces con orgullo y a veces con sentimiento de marginalidad, pero en todos los casos se asumen siempre como propias. Asturias, como buen ladino, no pudo actuar de otra manera, solo que para asumir y, sobre todo, desarrollar su disglosia cultural¹⁰⁷ en el plano de la literatura, tuvo que inventar los códigos de esa “migrancia” discursiva¹⁰⁸ puesto que no existían como síntesis

¹⁰⁷ “*Ladino*. Significa en castellano antiguo ‘el que hablaba alguna lengua extraña, además de la propia;’ y de ahí vino que diese el nombre de ladino al indio que hablaba el español, y que tenía ya las costumbres de la raza conquistadora. Hoy se llaman ladinos los nativos de estos países que hablan castellano y que no tienen el traje ni las costumbres de los indios. Ladino, en otra acepción castiza, vale *taimado, astuto, sagaz*. Véase *Aladinado*” (Batres, Jáuregui, 357). “*Aladinado*. Se llama por acá al indio que se está volviendo LADINO. Esta palabra (además de significar astuto, taimado, en sentido metafórico) significaba en castellano antiguo ‘el romance ó lengua nueva;’ y de ahí vino que se llamaran *ladinos*, en buen español, los que hablaban alguna ó algunas lenguas además de la propia, lo cual motivó que á los indios que hablaban *ladino* (ó como ellos dicen CASTILLA) les llamaran *ladinos*. Hoy se ha extendido la significación de tal nombre á todos los de estos países que no son indios, ó que, á pesar de serlo, no conservan su primitivo idioma y sus costumbres. En este sentido se puede decir que es provincial la palabra LADINO; y es la acepción que se le da en los cuadros estadísticos del movimiento de nuestra población, en los cuales se habla á cada paso de *indios y ladinos*. En la curiosa obra ‘*Orígenes del Lenguaje Criollo*,’ se dice: que al indio instruido y trabajador se le llamó LADINO, esto es *latino*, como si la ciencia que había adquirido fuese ciencia de universidad; y al que no aprendía, ó continuaba voluntariamente en el estado salvaje, se le llamaba *chontal*, ó sea tosco y grosero. Del mismo modo que á los castellanos que llevaban algunos años de residencia en las Indias se les llamaba *baqueanos*, porque sabían *baquear*, ó navegar con la corriente, cualquiera que fuera el viento, en el revuelto mar de aquellas aventuras; mientras que al recién llegado se le saludaba con el dictado de *chapetón*, correspondiente en España á todo aprendiz de oficio. Y así, á los desaciertos de éstos, como á la ligera indisposición que sentían después del desembarco, en aquellos felices tiempos en que no había vómito negro, se llamaba *chapetonada*”. Antonio Batres Jáuregui. *Vicios del lenguaje y provincialismos de Guatemala*. Guatemala: Encuadernación y Tipografía Nacional, 1892: 81-92.

¹⁰⁸ En países interculturales, la capacidad de manejar dos códigos simbólicos es potestad tanto de los grupos hegemónicos como de los subalternos, por lo que existen formas clasistamente determinadas de ejercer la disglosia cultural. Por ejemplo, es obvio que esta no se ejerce de igual manera en el discurso de Asturias y en el de Menchú. A propósito, ver Mario Roberto Morales. *La articulación de las diferencias*. Guatemala: Flacso, 1999, capítulo 2. Sobre la noción “disglosia cultural”, ver Martin Lienhard. “Of Mestizajes, Heterogeneities, Hybridisms and Other Chimeras: On the Macroprocesses of Cultural Interaction in Latin America.” *Journal of Latin American Studies*, vol. 6, (2), 1997.

en ese ámbito. En el plano de lo real, la síntesis, la hibridación, la disgloria y el mestizaje son el eje estructurador de las prácticas culturales llamadas guatemaltecas, lo que implica que Asturias no inventa su universo literario mestizo solamente a partir de lecturas e incorporaciones librescas a su universo narrativo, sino que básicamente lo hace a partir de su experiencia vital de guatemalteco ladino.

La condición de letrado de nuestro autor le permitió llegar a *Fausto*, *Ulises*, Dante y Quetzalcóatl (presentes en el inconsciente ladino por tradición colonial y neocolonial) y, con ellos, estructurar sus ficciones en las claves del *Popol Vuh*, el *Chilam Balam*, la poesía precolombina, la literatura del Siglo de Oro español, el modernismo centroamericano, el surrealismo y las oralidades guatemaltecas que le fueron contemporáneas y que conformaron su imaginario infantil.

Cuando Asturias escribe *Mulata de Tal*, ya había quedado atrás tanto su entusiasmo vanguardista parisino como sus adhesiones al realismo socialista y también su fervor revolucionario focalizado en la figura de Jacobo Árbenz, y trabajaba sus textos con más serenas intenciones políticas, las cuales seguían remitiéndose a la necesidad que él sentía de delinear los rasgos de una identidad nacional mestiza en la que los componentes europeos e indígenas estuvieran democráticamente balanceados. Desde el principio, esa empresa fue acometida por él a la manera de los héroes culturales que han fundado tradiciones: descendiendo a los infiernos de su propia cultura mestiza. En este intento de contenido, que ahora asumía con una visión más desencantada de futuro, *Mulata de Tal* es una continuación del mural iniciado en *Leyendas de Guatemala* (con una primera visión lírica del mestizaje cultural), y desarrollado en *Hombres de maíz* (con una asunción de la propia problemática personal en las claves del mestizaje identitario ya propuesto,

poéticamente, como identidad nacional)¹⁰⁹, y otros textos líricos de la época vanguardista, que fue –como se sabe– cuando Asturias tomó conciencia de que la identidad cultural y las identidades nacionales de los latinoamericanos tenían que implicar una democratización étnica junto a la democratización política y económica, y la modernización general del subcontinente.

Es por ello que la tensión constante entre modernidad y premodernidad que anima a sus personajes y sus situaciones narrativas, así como todas las contradicciones que de esa tensión brotan y que constituyen justamente la fuente del desarrollo literario de *Leyendas de Guatemala* y de *Hombres de maíz*, es también el génesis de *Mulata de Tal*. Esta tensión entre modernidad y premodernidad se encarna en un conjunto de contradicciones productivas que van originando el desarrollo de las historias y sus desenlaces. Quizá la contradicción de fondo que explique tanto el desarrollo de *Leyendas de Guatemala* como el de *Hombres de maíz* y de *Mulata de Tal* sea la que existe entre las relaciones de producción precapitalistas y capitalistas y, concretamente, la que brota del choque entre los criterios y las éticas derivadas de regir la producción y la vida según el valor de uso o el valor de cambio.

El carácter popular del sujeto asturiano

Michael Taussig, en su conocido ensayo sobre los pactos con el diablo y la relación de estos con el fetichismo de la mercancía, encuentra en ellos una forma de respuesta contrahegemónica, por parte de la economía campesina y su escala de valores regida por los «valores de uso», a las relaciones capitalistas de producción y su escala de valores regida por el «valor de cambio» (de los valores

¹⁰⁹ Para una elaboración similar a la de Lienhard, en la que la práctica cultural disglósica se atribuye a un “sujeto migrante” (que pasa de una situacionalidad a otra) quien posee un “discurso migrante” (adecuado a cada situacionalidad), ver Antonio Cornejo Polar. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, nums. 176-177, julio-diciembre, 1996: 837-44.

de uso)¹¹⁰. Esta contradicción que, como dice Taussig, puede aplicarse a cierto momento histórico en todas las sociedades, es la que articula el conflicto entre los maiceros y los campesinos en *Hombres de maíz* aunque, en el caso específico de Guatemala, el maíz nunca haya sido un producto en disputa entre capitalistas terratenientes y campesinos indígenas, por lo que, en este libro, el conflicto es del todo un mecanismo ficcional y no una referencia histórica, el cual usa nuestro autor para hacer arrancar su historia. La productividad de esta contradicción para la literatura no escapa la atención de Taussig y, al mencionar la obra de Asturias y García Márquez reflexiona en que, en las circunstancias en las que ambos escritores sitúan sus historias, “la magia de la producción y la producción de la magia son inseparables...” (21, traducción mía).

Como se sabe, la economía campesina implica el control de los medios de producción y el uso del dinero como dinero, no como capital para producir más dinero y más capital. Por su parte, las relaciones capitalistas de producción implican que los campesinos, al ser “liberados” de sus propiedades para que vendan su fuerza de trabajo en el mercado laboral, pierdan el control sobre los medios de producción con los que realizan su trabajo, y que su dinero-salario se agote periódicamente en el circuito de circulación de las mercancías, las cuales, ya separadas de sus productores y convertidas en valores de cambio, adquieren –a los ojos del consumidor– un (ilusorio) valor en sí mismas, perdiéndose de vista el hecho de que su verdadero valor proviene del tiempo de trabajo invertido en su producción por quienes luego las consumen. La mercancía, al recibir como suyo un valor intrínseco que no tiene, se fetichiza, se vuelve mágica, y las personas comienzan a relacionarse entre sí gracias a su mediación obligada en el espacio del mercado, relación que se rige por una ética derivada de la producción y consumo de valores de cambio. Todo este proceso hace que también se pierda de vista el hecho

¹¹⁰ Ver, Morales. La articulación, capítulo 2.

de que la fuerza de trabajo, tratada como valor de uso pero usada como valor de cambio, constituya una fuente de lucro para el capitalista, es decir, constituya, en su funcionalidad, un valor de cambio. Estos planteos de Marx –contenidos en las *Formas precapitalistas de producción*, el “Prólogo” a la *Contribución a la crítica de la economía política* y *El capital*– son los que sirven de base a Taussig para proponer que los pactos con el diablo que realizan los trabajadores asalariados de las plantaciones de caña del Valle del Cauca, en Colombia, y en las minas de estaño de Bolivia, los hacen con el fin de incrementar la productividad (del medio de producción capitalista) y, por tanto (y solo por tanto) su salario (p. 94), identificando así la figura del diablo con la del capitalismo, dos aspectos de una misma realidad que no es otra que la ruina del campesino, su extrañamiento de los medios de producción y de su cultura basada y organizada en torno a la producción de valores de uso. En este contexto de choque de dos prácticas económicas distintas, la pérdida del control de los medios de producción aparece al campesino como un advenimiento “necesario”, “natural” y –dada la unión que en el imaginario campesino existe de lo natural con los sobrenatural– mágico, lo cual condiciona el hecho de que los campesinos sustituyan su fetichismo natural –es decir, el fetichismo precapitalista, que está basado en el vínculo de *unión* entre el trabajo (objeto) y su productor (y que identifica al productor con el objeto por él producido)– por otro fetichismo, el capitalista, que surge de la *separación* entre los productores y sus objetos producidos (que ya no les pertenecen) (p. 37). Con lo que Taussig propone que: “Así, las creencias en el diablo... pueden ser interpretadas como la reacción indígena a la suplección de este fetichismo tradicional por el nuevo” (*idem*).

Una entre muchas posibles contradicciones productivas de todo este planteo es que el fetichismo de la mercancía es, en esencia, parte del pensamiento mágico, aunque se mueva en condiciones de modernidad (con todo el racionalismo antifetichista del

que esta parte en sus desarrollos ideológicos). De modo que si ubicamos el pacto con el diablo que realiza Celestino Yumí en las coordenadas que propone Taussig, tenemos que el relato de Asturias –quien parece haber comprendido el carácter mágico atribuido a las mercancías y al dinero– se mueve enteramente en el ámbito de la magia, que vale tanto como a decir: en el ámbito popular, ya que el capitalismo conforma al pueblo como conglomerado asalariado y consumidor. Por otra parte, hay que recordar también que existe una ya mencionada diferencia fundamental entre el pacto con el diablo por parte de nuestro personaje, y los pactos de Fausto y los trabajadores agrícolas y mineros de Taussig: lo que Yumí le vende al diablo no es su alma sino a su mujer, lo cual, a pesar de que, como dice Callan (p. 161), no es algo muy diferente, en este caso la diferencia da origen a una historia que hubiese sido distinta si se hubiese tratado de la venta del alma en sentido cristiano. La diferencia resultante es un infierno, un cielo y un mundo distintos a los cristianos, y un periplo autocognoscitivo con especificidades que lo alejan de los periplos clásicos aludidos al principio. Esa peculiaridad hace que su importancia no sea tanto que se trata, al menos inicialmente, de la búsqueda de la mujer o del lado femenino (y redentor) del hombre que ha renegado de él, ni de la lucha entre el Bien y el Mal, o entre el Cielo y el Infierno cristianos por la salvación o condenación de un alma, sino su importancia radica más bien en la específica forma de hibridación cultural, en la particular forma de mestización y disgloria interétnica en la que el recorrido de los personajes –que se buscan unos a otros desencontrándose, transfigurándose e interpenetrándose– se realiza, ya que esto determina que la búsqueda sea una búsqueda y un encuentro de la identidad mestiza en el marco –argumentamos– de un infierno que es alegoría del espacio nacional guatemalteco en un momento histórico determinado, el cual, según Prieto¹¹¹, es el

¹¹¹ “The interpretation that I wish to elaborate is that the devil-beliefs form a dynamic mediation of oppositions, which appear at a particularly crucial and sensitive point of

de la contrarrevolución antiarabencista que, de 1954 en adelante, restauró el Estado militar-oligárquico. Este hecho diferenciador tiene también una importancia capital a la hora de interpretar políticamente la narración que nos interesa, porque allí (en los pactos con el diablo interpretados por Taussig) donde John Beverley cree ver una forma de “cómo los grupos subalternos crean –por medio de las supersticiones, los rumores, las historias locales– sus propias formas de historia, economía política y teoría del valor...”¹¹², quizá podamos ver no tanto una forma de resistencia frontal binaria y (estratégicamente) esencialista por parte de un idealizado sujeto-pueblo-indígena, sino más bien una gama de formas oblicuas, heterogéneas, disglósicas y migrantes de negociar las diferencias culturales, sociales, económicas e ideológicas por parte tanto de los pueblos y las culturas populares representadas en la literatura, como de los hombres y mujeres letrados que han intentado dotar a la América Latina de versiones narrativas de una (su) identidad democráticamente mestiza. Este es el caso –sonoro, además– de Miguel Ángel Asturias, y

time in historical development. These beliefs can be thought of as mediating two radically distinct ways of apprehending or evaluating the world of persons and of things. Following Marx, I call these modes of evaluation *use-value* and *exchange-value*. (...) In exploring the distinct metaphysics and ontological connotations proper to each of these domains, use-value and exchange-value, we will inevitably be led to contrast precapitalist folk mysticism with that form of capitalist mystification Marx sardonically labelled *commodity fetishism*". Michael T. Taussig. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980: 18.

"[The] enduring quality of traditional domestic production based on the production of use-values leads to what we feel are bizarre and irrational responses to a system that is based on the production of exchange-values. It is important that these responses be specified in this manner and not buried in the obscure realm that is defined by categories such as tradition, the irrational, and primitive.

"What we are given by these responses is the highly spirited clash between use-value and exchange-value orientations. The mystical interpretations and rhetorical figures associated with these two modes become enormously intensified when they are set into opposition by the spread of the cash economy and capitalism" (21).

¹¹² René Prieto. *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993: 161-237.

por ello creemos que los anteriores son criterios adecuados para leer *Mulata de Tal*, la cual arranca su desarrollo narrativo con un espectacular pacto con el diablo.

Tanto realizar pactos con el diablo como (ya en un estadio ulterior de desarrollo capitalista) jugar a la lotería, tienen, para los pobres, el significado –a la vez mágico y objetivo– de obviar los requisitos del mercado (no para enriquecerse y convertirse en capitalistas, sino) para dejar de ser pobres.¹¹³ Esta posibilidad de movilidad social sin respetar los mecanismos impuestos por la sociedad de los valores de cambio, es mágica en tanto que se confía en un hecho racionalmente improbable, y es muy objetiva en tanto que implica la plena conciencia de que los mecanismos de movilidad social que el sistema ofrece a quienes carecen de capital son irremontables. Una incipiente conciencia popular para-sí anima, pues, la apuesta a la magia y, en este sentido, tanto los buscadores del diablo como los jugadores de lotería oponen una resistencia negociada al capitalismo, la cual los sitúa ideológicamente del lado de los intereses populares. Ellos oponen una magia a otra que, más que magia –en un sentido ontológico premoderno–, no es sino mero ilusionismo (pos) moderno. Estos pobres, que oponen una estrategia oblicua de resistencia frente a otra de dominación, pretenden solo burlar mecanismos y requisitos que se les hacen difíciles o imposibles de cumplir para llevar una vida decorosa. El intento, por parte del pueblo, de evasión de estos mecanismos, introduce en el sistema, que a la vez los posibilita como deseo y los niega como realización, una posición ideológica popular que no por incipiente deja de ser productiva políticamente. Esto, al parecer, lo entendió (o intuyó) Asturias en cierta medida cuando planteó su sujeto-búsqueda-de sí-mismo en la novela que nos ocupa y en otras obras anteriores ya mencionadas.

¹¹³ John Beverley and James Sanders. "Negotiating With The Disciplines. A Conversation on Latin American Subaltern Studies". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 6, n.º 2, 1997: 236, traducción mía.

La novela abre con un despliegue de poder machista obsceno que, averiguaremos luego, tiene como propósito (pactado entre nuestro personaje y el diablo) hacer pecar a las mujeres haciéndolas caer en la lujuria y que vayan a la iglesia a comulgar en ese estado. Con la bragueta abierta, Celestino Yumí se pasea por pueblos y ferias, misas y fiestas haciendo ostentación de los bienes que constituyen riqueza patriarcal en la economía campesina: falo, caballo, sombrero, compadre, casimir. Ha hecho un pacto con Tazol, diablo indígena de hojas de maíz, quien luego de agradecerle sus buenos oficios en las iglesias de los pueblos cercanos le indica que su mujer lo traiciona con su compadre Timoteo y que es mejor que “accedas, por fin a darme a tu mujer, ¿para qué la quieres si te traiciona?, a cambio de que yo te haga rico” (p. 13).

La aceptación de este pacto con el diablo por parte de Yumí perfila a este según las características del sujeto popular que no ambiciona formar parte del sistema sino solamente burlar sus mecanismos de movilidad social, los cuales le han sido estructuralmente vedados a los pobres y, además, evidencia el incentivo del orgullo falocrático, aquí asociado con el Mal, propio de las patriarcales sociedades campesinas:

—No se trata de matar. Primero, oye a Tazol. La venganza con el compadre que te hizo...

—¡Cabrón!

—...de chivo los tamales, va a ser tu capital saneado, el de él está podrido de hipotecas, y no capitalito de aldea, sino capital de veras.

—Tazol, yo me conformo con ser el más rico de Quiavicús, y de todo esto por aquí...

—Pero ya sabes el precio...

—¡Bueno, mujer que ha faltado a su marido, ya no tiene valor, para qué sirve, y ya lo creo que te la doy!

—¿Cerramos el trato? —indagó Tazol, el alma de los hombres es tan cambiante.

—Lo cerramos —decidió Yumí—, pero, ¿cómo haré para entregártela?

—Nada de complicaciones con autoridades. Lo que nos vale es que sus amores son muy secretos con el ricacho ése. ¡Ah, pero no tengas cuidado, tú vas a ser diez, veinte, cien veces más rico que él!

—Explícame lo que debo hacer, ya sabes, Tazol, que soy de pocos alcances. Si para el trabajo material soy duro, durísimo, puedo sacar veinte tareas al día, para lo de las entendederas no nací. Me cuesta comprender las cosas. Las palabras siempre están fuera de mi entender, aunque las oiga, pues me faltan estudios...

—Y te sobra pereza mental, pues eres una luz exponiendo...

—Los pobres procuramos no pensar...

—Bueno, pues al amanecer rico, como te despertarás uno de estos días, todos afirmarán que entiendes de todo, de finanzas, política, religión, elocuencia, técnica, poesía, y se te consultará...

—Por el hecho de ser rico, no porque sepa...

—Sencillamente... (16)

El acceso no solo al dinero sino al capital por medios capitalistas “mágicos”, es decir, convirtiendo un valor de uso patriarcal-campesino (la mujer) en valor de cambio (mercancía) no solamente posibilita el ingreso del campesino en el mundo vedado del consumo y la ostentación capitalistas, sino también la evasión de las “complicaciones con autoridades” y el ingreso automático en la “ciudad letrada” (finanzas, política, religión, elocuencia, técnica, poesía), aunque todos estos arribos sean “falsos” por constituir brincos evasores que burlan los mecanismos del sistema, establecidos para alcanzarlos y afianzarlos con esfuerzo,

los cuales, como dijimos, están estructuralmente fuera del alcance de los pobres quienes, por ello, dice Yumí, procuran no pensar. La magia es el único mecanismo a su alcance para poder lidiar con la realidad de los valores de cambio, impuestos sobre los valores de uso y sus orientaciones de vida. Este salto de la economía campesina hacia el capitalismo le cuesta a Yumí el sacrificio del amor (pp. 18-19), personificado en su mujer, la Catalina Zabala, y, por tanto, le cuesta el alma. No entrega el alma como tal, pero sí el amor por la carencia y el complemento de sí mismo, y, por ello, la diferencia no es mucha, si es que hay alguna. Después, el diablo impone condiciones a Yumí para la administración de su riqueza y termina devolviéndole a su mujer, por cuya ausencia Yumí sufre hasta el extremo del arrepentimiento, pero se la devuelve transfigurada en una estatuilla enana. De esta manera, ya rico y con su fortuna escondida en una caja de miniaturas de la que va sacando lo que necesita y en la que se encuentra también su mujer en calidad de mercancía fetichizada, Yumí y ella inician un largo y penoso proceso iniciático de brujos que, a fin de librarse del poder de Tazol (por medio de hacerse de sus poderes), los lleva en un periplo infernal a la vez alucinante y real, que es el espacio en el que Asturias construye su sujeto popular interétnico (pp. 35 y ss.). De aquí en adelante se desarrolla un sinnúmero de acciones dentro de un laberinto alucinante en el que Yumí ostenta su posición de rico (p. 39). No nos interesa tratar de establecer una lógica anecdótica o secuencial de esta narración barroca,¹¹⁴ ni tampoco mostrar de qué manera se estructura a partir de múltiples mitos de origen y leyendas fundacionales.

Estableciendo el carácter popular-negociador que los pactos con el diablo tienen respecto de un sistema antipopular, queremos

¹¹⁴ "What people think of when they play de lottery doesn't seem to be the fancy cars, the racks of CDs, the fabulous new house, the private jet; not the freedom that comes with unlimited consumption, but instead the quieter comfort of financial security, a security that is no longer obtainable through work. (...) It's not being a millionaire that people long

ilustrar el peculiar carácter mestizo del sujeto popular asturiano, tal y como aparece en situaciones y personajes a lo largo de esta ininterrumpida puesta en abismo de la multiplicidad de narraciones que conforman el periplo que Celestino, su mujer y una mulata que Celestino ha hecho su mujer cuando la suya original se la había llevado el diablo (p. 41), realizan –por medio de infinitas transfiguraciones– hacia el fondo de sus propios infiernos, al fondo del inconsciente mestizo de su imaginario.

El carácter interétnico, intercultural e interidentitario del sujeto popular asturiano

Luego de pedirle infructuosamente a Tazol que se lleve sus riquezas y a la mulata, quien ha resultado ser un ente maligno y asexuado (pp. 55-56), la leyenda inicial termina cuando nuestros personajes se van de Quiavicús, y el viaje prodigioso da inicio, abriendo así la puerta a un laberinto de historias contenidas dentro de otras historias, las cuales a su vez originan nuevas historias con personajes que habitan a otros personajes, quienes a su vez se transfiguran en entidades diversas en una festiva convivencia de distintos planos de existencia en el espacio de la hibridación, el mestizaje y la disgloria ficcionales, planteado todo en el tono común de la puesta en abismo y de una concepción de lo abismal representada –siempre según la leyenda– por la polaridad femenina:

–Soy la Siguanaba de los barrancos solitarios, de los abismos sin fondo... (...) la Siguanaba, la que pesa menos que el aire, menos que el humo, la que camina en el vacío de su sexo, el más solitario de los barrancos. (p. 111)

for, it's simply not being poor anymore". Kim Phillips. "Lotteryville, USA". Frank, Thomas and Matt Weiland, eds. *Commodify Your Dissent*. New York-London: WW Norton, 1997: 239.

Echando mano de un barroquismo paroxístico, Asturias hace aparecer y desaparecer diablos de todos los orígenes y todos los destinos en este carnaval en el que la transfiguración y no el binarismo étnico-cultural es la norma, cuestión que queda coloridamente ilustrada en las interrelaciones entre Candanga, diablo cristiano y ladino, y Cashtoc, diablo pagano e indígena, quien se transfigura también en Maximón, deidad esencialmente transfiguradora y disglósica¹¹⁵:

...y que por eso se oye como que abrieran grietas iguales o más profundas que aquellas que abría el terrible diablo indígena Cashtoc, hoy retirado de aquí, pero haciendo de las suyas en otras poblaciones, durante la cuaresma, con el muñeco llamado Mashimoón. (...)

—¡Reto –continuó con gestos y ademanes de poseso– a los chimanes, a los brujos, a los hechiceros de Tierrapaulita, dicen que los hay grandes, y a Candanga, ese demonio mestizo, mezcla de español e indio en su encarnación humana! ¡Aquí me tienen dispuesto a darles batalla en cualquier terreno, a ese Maldito Ángel Enemistoso, a sus seguidores, y a los que aún ofician al servicio de Cashtoc, diablo que jamás habló, reverso de este parlante de feria, buhonero de la mercancía más fácil de vender, la mercancía sexual que anunciada en la envoltura del grito pavor, se convierte en algo más excitante...” (pp. 188-189)

El hecho de que Cashtoc aparezca como el reverso de Candanga, aquel silencioso y este parlanchín, constituye una entre muchas de las inequívocas metáforas de la interetnicidad guatemalteca

¹¹⁵ Prieto (pp. 170-71) propone un primer movimiento (como en una sinfonía) de inicio, con el pacto de Yumí el diablo; un segundo movimiento en el que Yumí y su mujer luchan por convertirse en brujos; un tercer movimiento en el que el diablo-Mulata toma la iniciativa arrebatada a los humanos; un cuarto movimiento de luchas interpenetradoras entre los personajes; y un quinto movimiento final que implica una dialéctica de destrucción-renovación individual y social.

tal como la está concibiendo Asturias en ese momento. El movimiento de esta interetnicidad opera en el espacio de la religiosidad sincrética de un cristianismo de origen inquisitorial y un universo de creencias mágicas que empatan con las visiones medievales de lo infernal y lo abismal, todo como parte de un eterno femenino que siempre aparece degradado ante la mirada falocrática tanto del campesinado como del trabajador asalariado, del rico y del pobre. Las polaridades intertransfigurables de Asturias vienen, es un lugar común decirlo, del carácter dual, hermafrodítico y andrógino, de las deidades precolombinas, pero la manera en la que nuestro autor las transforma unas en las otras cumple aquí una función nueva y constituye, más que sólo un maniáco juego malabarístico, barroco y rococó, el mecanismo estético que le sirve para expresar el abigarramiento del mestizaje latinoamericano, la hibridación y la capacidad disglósica de brincar de un código a otro sin silencios explicativos, práctica que a su vez funda un escindido y conflictivo supracódigo mestizo compartido en condiciones de negociación intercultural injustas (hay que subrayarlo), las cuales Asturias soñó con democratizar, aunque fuera solo en la ficción literaria.

Convertido ya en gran chimán, Celestino Yumí (p. 189) tiene introducido a Candanga dentro de sí. Esta es solo una de múltiples apropiaciones (interpenetraciones) de cuerpos y almas que así negocian sus identidades para salir bien librados de las vicisitudes que tienen que afrontar en este universo en el que la magia es el arma principal de sobrevivencia. Este constante intertransfiguracionismo identitario, usado como eje estructurador de las narraciones, cumple la función ideológica de ser emblema de la interetnicidad y la interculturalidad que Asturias percibía como eje identitario latinoamericano y guatemalteco. En él, las fáciles polaridades indio-ladino o "maya"- "mestizo" no funcionan sino puestas en movimiento: es decir, dotadas de la dinámica intertransfiguradora que Asturias otorga a sus personajes: esos

entes simbólicos del sujeto popular-interétnico deseado, el cual se sueña mediante la poesía y la imaginería surrealistas como – así argumentaremos adelante– el futuro sujeto nacional de un país y un continente democratizados no solo en lo político y lo económico, sino también en lo étnico y lo cultural.

Curas, sacristanes, diablos diversos, personajes de leyenda, héroes y antihéroes en el vértice de la hibridación y no de la polaridad, negocian sus espacios e identidades de las maneras más disímiles y, casi siempre, abismales:

Pero un fósforo, una candela verde encendida y dos medios vasos de aguardiente, apurados de tesón, sin parpadear, sin respirar, calmaron a los contendientes internos y externos, al indio y al sacristán, a Candanga y a Cashtoc, el del collar de las mazorcas coloradas, color de sangre de mujer alunada. (p. 203)

Los contendientes, las polaridades, se calman en el espacio de negociación mediado por la mercancía, por el consumo, por la irrupción del fetichismo de la mercancía en el ámbito del fetichismo de los objetos-trabajo del campesinado. También la hibridación de relaciones capitalistas y precapitalistas de producción, que caracteriza a Guatemala y a gran parte de América Latina, queda aquí ilustrado como un espacio de conflicto disglósico que necesita ser democratizado, y de cuya problemática no escapa, ni mucho menos, la relación entre hombres y mujeres, machos y hembras:

–¡Esta es mi hora de cielo –exclama ella, feliz–, mi extraña hora de cielo! –sin importarle la atmósfera quebrada por la proximidad del gusano eclipse. La perdió la presencia de Yumí. Nunca debió emplearla el diablo del Cielo (¿por qué lo haría?) para enfrentarla (¿la luz apartada, a medianoche el eclipse?), para enfrentarla con su ma... (deshizo la palabra) maldobestar... eso era Yumí, su maldobestar, su doble para no estar bien... (pp. 209-210)

El hombre es el doble de la mujer para que esta no esté bien. Esta dualidad conflictiva por no democrática es una de las contradicciones que constituyen fuente de desarrollo de las historias que conforman este gran relato del mestizaje y la hibridación, y se plantea también como una de las polaridades a ser superadas por la articulación democrática de las diferencias culturales, también en las guerras entre sexos que animan buena parte de la novela.

El lenguaje de Asturias toma igualmente como eje articulador otra hibridación: la de las hablas populares del oriente y de la capital de la Guatemala de principios a mediados del siglo veinte. La imaginaria surrealista le sigue sirviendo al pelo para expresar las junturas híbridas que constituyen su sujeto popular mestizo, disglósico y migrante, y el barroquismo abigarrado le es útil para pintar el universo complicado en el que ubica su sueño intercultural y articulador de todas las diferencias que a la vez lo pueblan y lo conforman.

El carácter liberador que respecto de un sistema impuesto tienen los pactos con el diablo en el planteo de Taussig, hacen que, al tomar uno de estos pactos como punto de partida de una historia multifónica y mestiza, Asturias esté planteando a su sujeto como un sujeto popular contrahegemónico. Este carácter –si bien incipiente– viene dado por el hecho de que, como dijimos, el pacto con el diablo es una forma de evadir, de burlar los mecanismos imposibles de remontar que el sistema impone sobre los pobres para que estos dejen de ser pobres. La práctica mágica es, pues, una práctica contrahegemónica (si se quiere, ingenua), pero que no se opone binariamente a su contraparte adinerada y opresora. Por el contrario, la argucia negociadora que transculturiza a los sujetos negociadores y que les posibilita apropiarse de sus enemigos (penetrándolos), constituye el eje de las narraciones y los planteos asturianos en cuanto a lo que nosotros creemos ver

como su propuesta de la conformación consciente de un sujeto popular interétnico y nacional, el cual –argumentamos– ya tiene existencia real en los espacios en los que las diferencias culturales y étnicas se articulan¹¹⁶. Estos espacios de articulación de las diferencias son espacios –hay que insistir en esto– regidos por relaciones de producción injustas y por prácticas políticas dominadoras, todo lo cual exige su democratización urgente. En este planteo no hay lugar para polarizaciones binarias etnicistas y culturalistas de corte racista.

Es en la salida negociada, que no por ello es gratuitamente conciliatoria puesto que plantea una acción política contrahegemónica¹¹⁷, donde Asturias se ubica como un productor de discursos cuyos contenidos y formas poseen en la actualidad un rico valor heurístico y un venero enorme del cual echar mano para construir un país y un continente democratizados para el siglo veintiuno.

El ámbito infernal que transcurren los migrantes personajes de Asturias simboliza el espacio del choque injusto entre la economía del valor de uso y la del valor de cambio, es decir, el espacio de la nación; emblematiza la dominación, la hibridación y el mestizaje no democráticos; expresa el infierno que es la vida en estas circunstancias en las que la negociación se hace tan difícil que hay que sacrificar el amor y vender el alma para poder estar a la altura de las expectativas que el sistema a la vez exige y niega a los pobres. En esta forma de negociación, los pobres siempre llevan las de perder porque el pacto con el diablo implica siempre una trampa en la que el Mal sirve al Bien para purificar las asperezas del espíritu y dejar al pobre en la pobreza aunque este adquiera la sabiduría de los brujos; y –ya en otro estadio capitalista– también los pobres, como conglomerado, salen perdiendo con la lotería

¹¹⁶ Ver, Morales, capítulo 4.

¹¹⁷ Ver, Morales, capítulo 4.

(cuya administración es, por supuesto, empresarial) porque al solucionar esta el problema económico de un pobre gracias al dinero de muchos pobres, solo contribuye a fortalecer el sistema al eximir a las autoridades competentes y a los ricos de proporcionar los fondos que un exiguo porcentaje de las ganancias de la lotería producen para inversiones públicas¹¹⁸.

Prieto identifica la constante transfiguración identitaria de los personajes de *Mulata de Tal* con su opción por los valores de cambio, que los priva de su Yo, al haber perdido, como insiste Asturias, el contacto con la tierra y la comunidad (es decir, la ética del valor de uso). Por eso dice que “los protagonistas de *Mulata de Tal* carecen de identidades estables” y que “se autotransforman en un proceso constante que los lleva irremediamente hacia una muerte ya presente en la vida” (pp. 175-176, traducción mía). En este sentido, los personajes son ángeles caídos al infierno popular (que es lo nacional injusto) en el que se buscan a sí mismos deseándose en su carencia de sí mismos. De allí el transfiguracionismo identitario como eje de la narración: este transfiguracionismo, dijimos, es una metáfora de la asunción de la articulación de las diferencias que conforman al sujeto popular, que es interétnico. La interetnicidad, la interidentitariedad es lo que se asume perpetuamente en este infierno de autoaceptación paulatina y dolorosa, que lo es porque implica renunciar a las polaridades como binarias e irreconciliables: implica renunciar al sujeto colonial e, incluso, poscolonial, para arribar a un sujeto

¹¹⁸ A este respecto vale la pena decir que resulta demasiado fácil argumentar que la postura contrahegemónica implica necesariamente la destrucción de la ladinidad como actual grupo que hegemoniza Guatemala. Si bien la cesión de hegemonía ladina –por negociación– se hace necesaria para democratizar al sujeto popular interétnico y nacional, el planteo de su aplastamiento por parte de los indígenas implica un paso atrás en cuanto a la propuesta que Asturias hacía ya desde *Leyendas de Guatemala* y que capitaliza en *Mulata de Tal*, porque implica un regreso a las posibilidades de la guerra civil, la guerra étnica, la guerra santa, lo que, en condiciones de globalización, implica el suicidio de lo nacional-global.

diferente. Asturias, por tanto, no plantea un retorno a los valores de uso sino, primero, una caída resultante de su abjuración y, luego, una redención-resurrección hacia una vuelta superior de la espiral del tiempo y el espacio.

El capitalismo oligarca es el infierno –la caída de Árbenz, como interpreta Prieto–, la infecundidad, el Demonio, el Mal. Pero este mal se asume y se ejerce por parte de los personajes como premisa de su superación consciente, la cual implica la muerte del viejo Yo, cuyo objeto de deseo, enajenado –y encarnado en la Mulata de Tal–, por ser un valor de cambio, se ha transformado alquímicamente (sujeto que se ha autoconsumido en su propio fuego, como Kukulkán) en un objeto de deseo que Asturias no explicita (por ser exclusivo de quienes han pasado el rito de iniciación alegorizado en su novela), sino se contenta con dejarlo insinuado en los niños del futuro, planteados como sujetos que ya no tienen otro objeto de deseo más que el azul del cielo: es decir, el infinito. Por eso cierran el libro cantando:

¡Yo soy feliz,
yo nada, nada espero,
porqueeee el azul
del cielo, es ya mi casa! (p. 300)

El diablo de Taussig sería, para Prieto (p. 197), detritus, hojas de maíz, excremento, según la asociación freudiana de dinero y heces que Asturias lamenta como camino tomado por los guatemaltecos después del derrocamiento de Árbenz. Asturias, dice Prieto (p. 203), padecía ira cuando escribió esta novela porque había perdido a su primera esposa, a su madre, al gobierno de Árbenz, y sus ideales se habían frustrado. Si aceptamos esto, a Asturias solo le quedaba la limpieza personal, la cual inicia, como se sabe, mediante la terapia del psicoanálisis, del cual quizá esta novela sea una alegoría también.

La narración arranca con la renuncia de Yumí al amor –por el dinero que es hojas de maíz y diablo–, todo lo cual es a su vez desperdicio, excremento e infierno, perdición. Pero como la perdición asumida es la condición necesaria de la redención y la resurrección, la historia es una alegorización del camino iniciático del héroe cultural y político que puede ser también Asturias, esta vez ya no autoungido en la imaginación, como en *Leyendas de Guatemala*, sino en la personal experiencia genuina del dolor.

Prieto (p. 216) atribuye un “poder regenerativo” a la lógica carnalesca (bakhtiniana) que articula las acciones narradas, lo cual apunta a la públicamente asumida preocupación asturiana de la renovación social, humana. Por eso, dice, Asturias intenta constantemente trascender los límites impuestos. En el plano identitario, esta idea tendría que ver con el constante transfiguracionismo visto como dinámica regenerativa que busca, mediante la muerte como precondition del renacimiento, la superación de las identidades polarizadas en un sujeto compacto que no sea ni lo uno ni lo otro y que a la vez no deje de ser ni lo uno ni lo otro. Por eso es que, a diferencia de García Márquez, quien retrata a muchos personajes con el mismo nombre, “el autor de *Mulata de Tal* retrata los mismos personajes con muchos nombres, en una total negación de la identidad, una pérdida de ser que emana de una falta de especificidad” (Prieto, p. 221). Agregaríamos: una total negación de la identidad polarizada.

Si bien es cierto que “la pérdida de identidad es la maldición de todos los personajes de la alegoría de Asturias”, hay que decir también que se trata de una pérdida regenerativa, ya que todos “se hallan involucrados en un constante proceso de transformación” (p. 222). Los ejemplos para ilustrar esto son abundantísimos, al extremo de que constituyen el eje de la narración misma, y se desarrollan así:

Demoníaco, delirante, alucinado, el sacristán, no otra que la mismísima *Mulata de Tal*, cortó el relato y abriéndose de capa se

llegó impetuosamente hasta el indio en quien estaba encarnado Candanga, el diablo cristiano, tratando, con el pretexto de presentarle la bacinilla, de despojarlo de sus atributos varoniles; pero éste, en menos de lo que la capa parpadeó sobre su persona, soltó una espina por cada picadura de viruela transformándose en un puercoespín feroz. (p. 207)

Hombres penetrados por mujeres, ladinos por indios, seres humanos por animales, y viceversa: ausencia de identidades compactas, deseo de ellas, pero en clave diferente a las polaridades que ahora se pulverizan en este paroxismo transfigurador y transubstanciador, eso es la materia prima de este colorido infierno. La misma expresión “de tal”, que da título al libro, denota un sujeto abstracto, el cual puede o no tener identidad compacta; así, la Mulata es una fulana de tal, a la vez abstracta y concreta, individual y masificada, un ser de identidades negociables y renovables, como todos los demás personajes de la historia, los cuales le sirven a Asturias para definir su objeto de deseo ideológico: un sujeto popular interétnico, intercultural e interidentitario para su país, para América Latina y, quizás, para el mundo; un sujeto que, después de asumirse como tal en su infernalidad, pueda aspirar con plena conciencia a una calidad distinta de humanidad.

Por ello, en la última parte de la novela, cuando ocurre el apocalipsis que mata y destruye todo, el mismo tiene también un valor regenerativo, explícito en el verso final, en el que los niños son ya seres cualitativamente superiores, cuyo objeto de deseo es ya solo (y nada menos que) el azul del cielo infinito. Es decir, un nuevo espacio utópico situado más allá de las polaridades binarias.

En lo referido específicamente a la cultura o, mejor, a las culturas que están implícitas en el eje transfiguracional y transubstanciador que articula la narración, no existe en Asturias una opción por lo indígena o lo ladino, por lo occidental o por lo precolombino.

Por eso dice Prieto (p. 226): “Es más, es interesante notar que él [Asturias] se refiere constantemente a las dos principales culturas que constituyen el espinazo cultural de su país, sin concentrarse nunca en el material indígena. En cambio, este material es filtrado a través de, y combinado con, la cultura europea, la cual es parte constitutiva de los hombres de maíz de hoy, sujetos y objetos de su alegoría.

Esta filtración y combinación se la explica Prieto en términos psicoanalíticos como una salida psicótica, como un “discurso esquizofrénico” (p. 231), el cual da cuenta de la disgloria y la hibridación por medio de neologismos, onomatopeyas, la lógica carnavalesca que invierte el universo simbólico hegemónico, la imaginería surrealista tan ligada a la disolución del ego y a las figuras destructivas y autodestructivas, la escritura automática y, finalmente, la esoteria.¹¹⁹ Por todo, y siguiendo el precepto esotérico de que el renacimiento pasa por la muerte, hay que agregar que, para Asturias, el guatemalteco actual (constituido por polaridades irreconciliables) debe ser destruido, junto con el país que origina, para dar lugar a una nueva síntesis, superior, que solo puede ubicarse en el plano espiritual, emblematizado por el coro de niños que cierra la novela. Por eso concluye Prieto (p. 237): “Aquí está, entonces, Asturias, a los 64 años, buscando un camino espiritual que pueda señalar el camino para reformar a un mundo enfermo”.

Para Asturias, hay que destruir el capitalismo, la sociedad actual, Guatemala, al guatemalteco, y sobre esta destrucción apocalíptica, dejar emerger un sujeto distinto, identificado con

¹¹⁹ “Your lottery dollar breaks down like this: about 50% goes back in payoffs, 40% goes to the Common School Fund, 5 percent goes to the commissions for lottery vendors, and 5% goes to operating the lottery. The transfer to the school fund in 1994 was \$ 552,111,416. Of course, it’s something of an accounting fiction to say that the lottery made half a billion dollars for the school fund, if the money hadn’t come from the lottery it would have to come from somewhere else in the tax structure. A more accurate way to put it might be to say that the lottery saved local property owners half a billion dollars” (Phillips, p. 237).

el cielo. Kukulkán ascendiendo hacia la Estrella de la Mañana: he ahí el sujeto utópico de Asturias, solo resuelto y alcanzado en la literatura, y planteado como objeto de deseo social, político e ideológico para quienes, después de haberlo alcanzado, quieran optar por el azul del cielo como su casa.

El carácter democrático del sujeto popular interétnico asturiano

Slavoj Žižek nos recuerda que la respuesta lacaniana a la pregunta ¿quién es el sujeto de la democracia?, es inequívoca:

El sujeto de la democracia no es una persona humana, es decir, 'el hombre' en toda la riqueza de sus necesidades, intereses y creencias. El sujeto de la democracia, como el del psicoanálisis, no es otro que el sujeto cartesiano en toda su abstracción, o sea, esa puntualidad vacía a la que llegamos después de sustraer todos sus contenidos particulares.¹²⁰

Ya que el sujeto democrático es tal solo si se lo plantea independientemente de su raza, sexo, preferencia sexual, religión, estatus social y económico y credo político (es decir, como un fulano de tal), este significante vacío permite, precisamente por su vacuidad, ser sujeto de ese otro significante flotante que viene dado por la hegemonía (el universo simbólico hegemónico) y que le otorga sentido específico al sujeto abstracto en circunstancias históricas determinadas (Laclau)¹²¹.

En otras palabras, la hegemonía –que es una circunstancia concreta, política– dota de contenidos positivos a la abstracción que los ha sustraído a fin de armar un sujeto capaz de

¹²⁰ Para una exposición exhaustiva del esoterismo ecuménico que llega a Occidente en el entresiglo, ver P.D.Ouspensky. *In Search of the Miraculous*. New York-London: Harcourt Brace, 1977.

¹²¹ Slavoj Žižek. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, Mass-London: October Books, 1992: 163, traducción mía.

generalización y, por tanto, de legislación. El sujeto vacío, por su parte, necesita identificarse con el significante flotante hegemónico (ya sea en forma de adhesión o de impugnación) a fin de sostener su sentido de realidad personal, lo cual consigue construyendo un objeto de deseo que es, a su vez, resultado de la puesta en suspenso (o represión) de un impulso que, reprimido, se convierte en carencia y, por tanto, en deseable, en deseo, en objeto de deseo. Pero Žižek sigue recordándonos que “El problema no es que esta abstracción propia de la democracia disuelva todos los sustanciales ligámenes concretos, sino más bien que *no puede nunca disolverlos*” (p. 164). Por lo que la democracia siempre tiene un sustento positivo, particular y específico “contra” el cual se construye como gran abstracción.

En otras palabras, se construye siempre “contra” un fulano de tal que es específicamente mulato, negro, indio, ladino o blanco. Es por ello que una democracia específica se plantea siempre como un anhelo de positividad que llenaría una carencia (la carencia que hace posible su sujeto abstracto), aunque su base concreta es que esa positividad, ese contenido positivo, preexiste a la carencia y al deseo. Por eso la democracia adopta la forma de un objeto de deseo “nacional”, “propio”, específico. En este sentido, la “comunidad imaginada” que Anderson¹²² ve en la cosa-nación es perfectamente compatible con la noción lacaniana de que el deseo solamente se articula en el espacio de la fantasía.

¹²² Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985. A propósito, dice Slavoj Žižek (*The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989: 129): “Ideology is usually conceived as a discourse: as an enchainment of elements the meaning of which is overdetermined by their specific articulation, i.e., by the way some ‘nodal point’ (the Lacanian master-signifier) totalizes them into a homogeneous field. We could refer here to the already classic Laclauian analyses of the way particular ideological elements function like ‘floating signifiers,’ whose meanings are fixed retroactively by the operation of hegemony (‘Communism,’ for example, operates a ‘nodal point’ that specifies the meaning of all other ideological elements: ‘freedom’ becomes ‘effective freedom’ as opposed to ‘formal bourgeois freedom,’ ‘state’ becomes ‘the means of class oppression,’ etc.).”

Y como sabemos que el objeto de deseo no es sino un sustituto externo del verdadero objeto de deseo interno (es decir, del propio sujeto de deseo que es objeto de su propio deseo), el carácter nacional de la positividad deseada de la democracia constituye un autogoce a la vez estético, político, ideológico, ético que existe en la realidad y que ha dejado de existir (o que existe solo como carencia) en el espacio del deseo.

Por eso decíamos que las diferencias articuladas ya existen en sus espacios interétnicos antes de su presentación literaria y su representación política. Los pueblos y los individuos organizan, pues, su goce, su deseo, en el espacio de su imaginación y su fantasía compartida, por eso reproducen el deseo en forma de mitos nacionales y, para decirlo con Jameson (al referirse a los artistas latinoamericanos y sus obras), de “alegorías nacionales”¹²³.

Ya se sabe que el objeto de deseo sirve no tanto para que el deseo sea satisfecho cuanto para mantener vigente el impulso deseador, es decir, el deseo mismo: este es el carácter de la utopía, sea esta nacional, internacional o global, y es también el carácter de todos los nacionalismos. Lo interesante a estas alturas es determinar qué tipo de democracia u objeto de deseo nacional es posible en el universo concreto de las hegemonías y las dominaciones globalizadoras.

Como objeto de deseo, la democracia y su sujeto adoptan rasgos no solo políticos y económicos, como puede ocurrir con la posición popular y su opción por la ética de los valores de uso, sino también rasgos étnico-culturales, como ocurre en el caso de la posibilidad de optar por la separación de las diferencias en polaridades binarias o por la interretenicidad, la “migrancia” y la disglasia propias de la articulación de las diferencias. Estas dos últimas posibilidades están determinadas por la realidad racial y étnico-cultural del espacio nacional de que se trate.

¹²³ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*. México: FCE, 1993.

En el caso de la Guatemala del siglo veinte, el objeto de deseo de Asturias, por lo que puede desprenderse del análisis de su obra entera, no es el indio o la cultura indígena, ni el ladino o el europeo y la cultura occidental, vistos como polaridades, sino es la articulación balanceada y democrática de sus diferencias. En este sentido, lo que Asturias y todos los ladinos e indígenas (que él representa) tienen reprimido es la autorización paterna de apropiarse de ambas culturas.

En otras palabras, no solo lo indígena está reprimido en el ladino sino también lo europeo, por eso lo desea. Y no solo lo ladino está reprimido en el indígena sino también lo indígena, por eso lo desea, especialmente ahora, en forma de políticas de identidad y movimientos etnicistas esencialistas que construyen lo indígena como lo “maya” deseable. De aquí se desprende que plantear el asunto en polaridades que solo reconocen contenidos positivos en la cultura indígena, implica –al negarle positividad de contenidos a la ladinidad– postular una concepción idealizada del pueblo y de lo popular indígena que no se corresponde con la realidad social (en la que podemos fácilmente constatar una factualidad más rica y complicada, tanto en los ámbitos de la indianidad como en los de la ladinidad).

Esta concepción idealizada del pueblo tampoco la tuvo Asturias, como queda ilustrado en *Mulata de Tal*, por eso no cae nunca en la facilona cuanto pater(mater)nal “defensa” del “pueblo” o del indio. En efecto, en esta novela, su autor, lejos de actuar y actuarse a sí mismo como indígena o como ladino, asume lo que Lacan llamó *passage à l'acte*. La diferencia, en palabras de Žižek, es la siguiente: “actuar (*acting out*) es todavía un acto simbólico, un acto dirigido al gran Otro... [mientras que] *passage à l'acte* implica, por el contrario, una salida del sistema simbólico, una disolución del vínculo social” (p. 139). Lo que a su vez implica una identificación con el “síntoma anómalo”, con la especificidad que se abstrae o sustrae.

En el caso de Asturias, esta identificación con el síntoma reprimido es una identificación con el espacio de la articulación de las diferencias, y no con un polo o el otro de la diferencia articulada que existe previamente, como positividad “anómala”, en la sociedad, de donde Asturias la tomó porque la vivió como universo simbólico al que fue identificado por condicionamiento social.

Asturias, como todos los guatemaltecos indios o ladinos, tiene una crisis de identidad debida a una carencia que se torna objeto de deseo. Esta carencia no es un “otro” polar. Lacan, nos recuerda Žižek, dice que “el otro no existe... como un orden cerrado, consistente” (p. 18). El otro –sobre todo como objeto de deseo– soy yo mismo: un yo partido, con una carencia y, por tanto con un deseo, el deseo de la partición rellenada, hecha compacta, articulada. Este relleno necesariamente tiene que estar hecho de los dos (y no solo de uno de los) componentes que, separados, dan lugar a la grieta, a la carencia.

Como se sabe, la incorporación de lo real del deseo a la realidad del universo simbólico implica la locura. Asturias opta por la locura a partir del pacto de Celestino Yumí con el diablo, pero después vuelve a la cordura, al final, cuando en el verso en el que todo deseo ha desaparecido, la purificación resultante del descenso al propio infierno intercultural e interétnico ha dejado al sujeto popular preparado para optar por otra utopía, para reciclar su objeto de deseo en otra carencia diferente a la anterior, la cual ha sido asumida a lo largo de esta alucinante alegoría nacional intercultural e interétnica. La locura, pues, es un estado transitorio y no permanente en la espiral esotérica asturiana.

Repitamos que el guatemalteco de Asturias no tiene como carencia al indio o al ladino, sino a la articulación de ambos en un sujeto que es objeto colectivo de deseo: el sujeto popular interétnico democrático. Más allá de indios y ladinos y de un guatemalteco

abstraído de su especificidad (que es la articulación democrática radical de las diferencias que ahora coexisten injustamente), Asturias, como hemos dicho, finaliza su novela con la vuelta al principio de realidad que solo es posible gracias a la renovación del objeto de deseo como carencia.

Este nuevo objeto de deseo, sin embargo, será válido a partir de una asunción del propio conocimiento y la propia aceptación intercultural. Asturias lo logró en el espacio de su fantasía literaria. En eso reside el valor actual y futuro de su discurso estético-político. Resumiendo. El sujeto asturiano es democrático porque su objeto de deseo (o carencia) no es una de las polaridades que lo conforman, sino lo es la articulación balanceada de éstas. Este balance no escamotea el hecho de la asimetría en las relaciones de poder entre esas diferencias (indios-ladinos) ya que el sujeto democrático asturiano tiene también un carácter popular en tanto que se articula a partir de la ética de los valores de uso frente a la ética de los valores de cambio.

La democracia del sujeto asturiano es, entonces, una democracia popular, no una democracia formal cualquiera. Y el suyo es también un sujeto interétnico porque no se sitúa en ninguna polaridad para articularse como popular y como democrático, sino se sitúa en la partición que le imposibilita ser popular y ser democrático y la rellena con ambas polaridades étnico-culturales. La "locura" implícita en este operativo, que a su vez implica un autoconocimiento y una autoasunción de la carencia (del infierno de la carencia), es subsanada al arribar a la posibilidad de renovar el objeto de deseo (habiendo aplacado el deseo anterior), creando así la posibilidad de un nuevo sentido de realidad y también de un nuevo orden simbólico, de una nueva hegemonía, de una nueva utopía.

El discurso asturiano es un discurso adecuado y vigente para el nuevo milenio porque la interculturalidad, interetnicidad e

interidentitariedad de su sujeto no implica una (otra) ilusoria identidad segura, compacta e inamovible, otro esencialismo, sino la posibilidad de articular una (otra) tensión superior.

Plantear la interetnicidad, la interculturalidad, la interidentitariedad y la democracia radical de un sujeto posible y deseable es plantear no un punto de equilibrio, sino otro punto de tensión situado en una vuelta más arriba en la espiral del tiempo y el espacio. Es plantear un nuevo sujeto enfrentado (en su interetnicidad, interculturalidad e interidentitariedad) con otros sujetos en iguales condiciones de metamorfosis, de transfiguración y transubstanciación en un orden mundial que a su vez se redefine en condiciones injustamente desfavorables para unos e injustamente favorables para otros.

El reducto de la nación, con todos sus inconvenientes, es el reducto posible para la reproducción de este nuevo sujeto. Una nación intercultural, interétnica, popular y democrática. Por eso *Mulata de Tal*, como alegoría nacional, es un texto del futuro que ofrece la posibilidad de un sujeto utópico como objeto de deseo político y, posteriormente, como objeto de deseo espiritual.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Asturias, Miguel Ángel. *Mulata de Tal*. Buenos Aires: Losada, 1968, 3ra edición.
- Batres Jáuregui, Antonio. *Vicios del lenguaje y provincialismos de Guatemala*. Guatemala: Encuadernación y Tipografía Nacional, 1892.
- Beverly, John and James Sanders. "Negotiating With The Disciplines. A Conversation on Latin American Subaltern Studies". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 6, (2), 1997.
- Callan, Richard. *Miguel Angel Asturias*. New York: Twayne Publishers, 1970.
- Jameson, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15, Fall 1986
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.
- Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth*. London-New York: Verso, 1989.
- Phillips, Kim. "Lotteryville, USA". Frank, Thomas and Matt Weiland, eds. *Commodify Your Dissent*. New York-London: WW Norton, 1997.
- Prieto, René. *Miguel Angel Asturias's Archeology of Return*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Taussig, Michael T. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, Mass-London: October Books 1992.

AMORES SIN CABEZA: RITUALIDAD, AMBIGÜEDAD Y DESENMASCARAMIENTO¹²⁴

Aida Toledo¹²⁵
Universidad Rafael Landívar

Nombre de mujer que todos gritan para llamar a esa María Tecún
que llevan perdida en la conciencia.

M. Á. Asturias, *Hombres de maíz*

Amores sin cabeza se inserta como pieza hermana de obras realizadas por autores latinoamericanos como Griselda Gambaro, Jorge Díaz, Virgilio Piñera e Igor Wolff. Obra inédita de Miguel Ángel Asturias, posee elementos similares, característicos de lo que la crítica teatral ha llamado neovanguardia o absurdo latinoamericano¹²⁶, período cuya propuesta estética postula una representación metafórica del caos en primera instancia, y en cuyos casos particulares –como en el teatro de Asturias de este período:

¹²⁴ Este ensayo fue publicado en el tomo *Teatro* de Miguel Ángel Asturias. Lucrecia Méndez de Penedo, Ed., en Colección Archivos 50. Madrid: ALLCA XX, 2003.

¹²⁵ Guatemalteca. Está graduada de la Universidad de San Carlos con una licenciatura en Letras. Obtuvo una maestría en Artes, y un doctorado en Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Pittsburgh. Realizó una estancia postdoctoral de género, en la Universidad de Aguascalientes en México. Narradora, poeta y ensayista, ha publicado varios libros académicos entre ellos: *En la mansa oscuridad blanca de la cumbre*. Ensayos escritos por mujeres sobre la obra de Miguel Ángel Asturias (1999). *Vocación de herejes*. Reflexiones sobre literatura guatemalteca de la postguerra en Guatemala (2001). *Otra vez Gómez Carrillo* (2008). *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios* (2015). Trabaja para la Universidad Rafael Landívar. Y es miembro del Centro de Pensamiento Crítico Antonio Gallo, S. J. de la URL.

¹²⁶ Osvaldo Pellettieri. *Teatro latinoamericano de los 70*. Argentina: Ediciones Corregidor, 1995, p. 33.

la obra data de 1971–, los mundos cotidianos carecen de sentido y hay cierta enunciación del disparate dada por el personaje o sujeto que logra desenmascarar la falta de sentido común en la práctica diaria de la vida. Así comenta Osvaldo Pellettieri acerca de la nueva estética de este momento en el teatro:

Estos textos postulan un universo regido por el desorden, pero como metáfora destinada a mostrar los desajustes de una sociedad como la nuestra, en plena crisis.¹²⁷

Amores sin cabeza también se caracteriza por la preferencia o primacía de la percepción sobre la reflexión, en cuanto al trabajo de la imagen como modelo del teatro latinoamericano de los setenta. Además, vuelve a mostrar –como lo había hecho la modernización de los años veinte– un abierto antagonismo con el espectador medio, con quien polemizaba abiertamente, al defender la idea de un teatro que creaba sus propias leyes e insistir en la verosimilitud del género.

En cuanto al principio constructivo, esta fantomima parece estar determinada por la discontinuidad de la acción y la ambigüedad de la intriga. Los motivos por los cuales los protagonistas se encuentran al inicio de la acción dramática de la obra no son explicados ni sobreentendidos. La presencia de los sombreros en el árbol o capotera evidencia la infidelidad de Fanta; sin embargo, no sabemos qué motiva esa infidelidad. Las posibles razones son extratextuales, aunque se encuentren relacionadas con otros libros de Asturias¹²⁸. De esta forma, no será sino

¹²⁷ *Ibid.*, 33.

¹²⁸ La imagen del árbol de los sombreros de esta pieza se conecta con la anécdota del *Popol Vuh* en que se le corta la cabeza a Hun-Hunahpú en Xibalbá: «Y habiendo ido a poner la cabeza en el árbol, al punto se cubrió de frutas, este árbol jamás había fructificado antes de que pusieran entre sus ramas la cabeza de Hun-Hunahpú». *Popol Vuh*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 124. En el análisis que Gerald Martin hace de *Hombres de maíz*, en el capítulo «Venado de las siete-rozas», trae a colación las fuentes

hasta el final de la pieza, cuando percibamos la alegorización y simbolización de los nombres de los personajes y su resultante como cierre o desenlace.

Esta obra también posee otro rasgo central del teatro del absurdo latinoamericano, cuya estructura parece ser circular en el tratamiento repetitivo del motivo central, que intensificará las actitudes de los protagonistas, determinando, como ya explicamos, la ambigüedad de la intriga y la discontinuidad de la acción.

La idea del tiempo intranscrrible es uno más de los elementos que unen esta obra con otras del absurdo latinoamericano, pensemos por ejemplo en *El desatino* (1965) de Jorge Díaz. En nuestro caso, la historia de Asturias parece no avanzar, estar detenida en el sufrimiento y las lucubraciones de los protagonistas:

El primer paso, pasar la marcha de todos los relojes del mundo. Gozar de la existencia, sin la tiranía de los cronómetros, de las horas, los minutos, los segundos...

Se decide... hay que empezar alguna vez la vida son tic-tac...

Alarga el brazo rígido y con la mano horriblemente blanca de maniquí, detiene el péndulo (pp. 766).¹²⁹

posibles acerca de la anécdota de la decapitación de los Zacatón; una de las relaciones que Martin encuentra es precisamente la alusión popolvúhica. Para este análisis, además de la asociación con el *Popol Vuh*, el otro dato interesante y que explica la conexión que hacemos con la anécdota de Chalchiuhnenetzin, esposa de Nezahualpilli, es el hecho que entre los aztecas, la decapitación fue una de las formas más usadas de sacrificio. En la pieza teatral los sombreros vienen a simbolizar esos sacrificios, pues al final, cuando caen los sombreros de la capotera, detrás caen las cabezas de los sacrificados, lo que vendría a relacionar la leyenda de la reina Chalchiuhnenetzin con la del personaje femenino en esta obra dramática de Asturias. Gerald Martin en *Hombres de maíz*, Madrid, ALLCA XX, Col. Archivos, 1992, p. 323.

¹²⁹ Miguel Ángel Asturias. *Teatro*. Lucrecia Méndez de Penedo, Ed. Madrid: ALLCA XX, 2003. Todas las citas de *Amores sin cabeza* se tomarán de esta edición.

Tanto en la obra de Díaz como en la de Miguel Ángel Asturias, los personajes no pueden sortear las pruebas a las que son sometidos; Fanto delante del espejo, aún duda de ser el objeto de infidelidad enunciada en la presencia de los sombreros. Tenemos la impresión que los personajes están imposibilitados para comprender su mundo y son incapaces de obrar para cambiar su realidad:

Al entrar descubre el sombrero en la capotera (un pájaro sin plumas en la rama de un árbol sin hojas)...

No se da por entendido. No se detiene. Busca el refugio del espejo. Se contempla. Se contempla largamente. Le complace su imagen, su persona.

No presume, pero... rivales con él... jajaja... (p. 767)

Su cara de maniquí, poco expresiva, sus ojos de muñeca sin memoria, no recuerdan que en esta capotera, árbol sin hojas ni raíces, siempre solitario, sus manos colgaron más de un tocado masculino.

Deja la gorra de maquinista o fogonero, lona, sudor y tizne, en la capotera y sale por la izquierda silbando alegremente (p. 784).

Como la historia aparentemente no avanza –de allí las imágenes asturianas de maniquís en escena, detenidos en el tiempo, como en vitrinas viejas y abandonadas– no podríamos tampoco afirmar que exista una causalidad explícita, lo que vendría a completar el esquema de un corpus teatral inmerso en distintos momentos de la cultura latinoamericana¹³⁰.

Miguel Ángel Asturias con esta pieza, sin embargo, se coloca de lleno en ese momento del teatro de Latinoamérica –la década del 70– en el cual se resemantizan formas teatrales tradicionales

¹³⁰ Es obvio que el artificio de los maniquís nos indica una de las variedades del absurdo en el teatro latinoamericano. Quizás ese momento cuando el modelo europeo ya ha sido asimilado y se inicia una cierta orientación hacia la crítica social que se encuentra directamente conectado con la censura. Las relaciones que median entre los personajes elaboran una pluralidad de planos de lectura.

que se inclinan hacia lo caricaturesco, lo sentimental y al principio constructivo de la reiteración, bases los tres de los géneros populares latinoamericanos.¹³¹

Amores sin cabeza parece ser entonces, una de esas piezas en las que Asturias refuncionaliza la herencia de las vanguardias al crear atmósferas insólitas y fantásticas hasta llegar al absurdo.¹³²

Ritualidad, victimaje y sacrificio: Fanta al banquillo de los acusados

Esta obra asturiana abre un diálogo intertextual con la producción novelística del autor¹³³. Pensemos nuevamente en *Hombres de maíz* (1949), en donde algunos de los motivos más fuertes en el tratamiento de los personajes femeninos vienen a ser la infidelidad y el engaño. Miguel Ángel Asturias cuestiona fuertemente en esta pieza la posicionalidad de sujeto femenino central. La obra se construye dentro de un ritual¹³⁴ de emplazamiento, creando un conflicto contemporáneo, humano y real. El drama es una puesta en escena de la relación de pareja, de las luchas, tensiones y deseos, poniendo en el tapete de discusión el anhelo de orden cuyo resultado será la implementación de jerarquías.

¹³¹ Donald Frischmann, «El nuevo teatro popular en México: posturas ideológicas y estéticas», *Latin American Theatre Review*, 18/2, primavera de 1985, pp. 29-32.

¹³² Osvaldo Obregón apunta las características de las puestas en escena del teatro surrealista, las formas en que dicho teatro –el Grupo Alfred Jarry dirigido por Artaud– concebía el espectáculo: daba importancia a la gestualidad en el actor, la necesidad de la libertad en el lenguaje y, por supuesto, la creación de atmósferas rayando en el absurdo. Osvaldo Obregón citado por Lucrecia Méndez de Penedo en «Asturias: codificación y trayectoria de su dramaturgia» *Revista Centroamericana*, 6/7. Italia: Bulzoni, p. 148.

¹³³ Ya Marco Cipolloni en algunas notas preliminares del bosquejo cronológico para esta edición, veía cómo piezas dramáticas correspondientes a la segunda etapa (año veinte y cincuenta), participaban de este diálogo con obras narrativas del mismo Asturias.

¹³⁴ Para Kenneth Burke el ritual es la forma histórica, primordial, incipiente del drama y el centro lógico del que debe proceder el análisis. Cf. Francesco Loriggio, AAVV, «Apuntes sobre antropología teatral». *De la colonia a la postmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.

Uno de los aspectos que llama poderosamente la atención, en cuanto a la posicionalidad de Fanta dentro de la obra, viene a ser el hecho mismo de la diferencia de los discursos entre ella y el sujeto masculino: lo que Deborah Tannen ha llamado generolector;¹³⁵ Fanta se constituye en una voz, su discurso en verso deviene en una acusación acerca de su infidelidad y, por ende, de su desvalorización, así reza en una parte de la obra:

Yo tu tábano,
tu trépano,
tu zángana... (p. 790)

Miguel Ángel Asturias parece estar aplicando a los dos discursos la teoría basada en la idea que las mujeres emplean estrategias de habla que se relacionan de manera inherente con su falta de poder, en este caso la voz femenina se flagela, inculpándose a través de un discurso a momentos incoherente, en la insistencia de llamarse a sí misma por intermedio de una forma muy retórica –el uso de las esdrújulas– a lo largo de todo el texto.

En distintas partes de la pieza, a las que Asturias ha denominado «tiquismiquis» –sinónimo de enredos y conflictos en español guatemalteco– el sujeto femenino entonces es reducido a existir como voz, en un discurso discontinuo y fragmentado. Los estudios acerca de las particularidades de los discursos femeninos y masculinos que datan de 1975, han ido dando resultados que ligan el uso de los dos discursos a una concepción dicotómica del poder.¹³⁶ Sin embargo, consideramos que Asturias al mismo tiempo que confiere al sujeto femenino un lenguaje en el cual se

¹³⁵ Deborah Tannen. «The Relativity of Linguistic Strategies: Rethinking Power and Solidarity in Gender and Dominance» *Gender and Conversational Interaction*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 166.

¹³⁶ Gabriela Castellanos Llanos. «Mujeres, hombres y discursos», en: Gabriela Castellanos, Simone Accorsi y Gloria Velasco. *Discurso, género y mujer*. Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1994, p. 85.

flagela, trabaja –dentro de las ideas foucaultianas acerca de este tema– las formas complejas como la mujer se relaciona con éste.

El discurso en verso parece ser la forma en que Asturias somete el habla de Fanta, confiriéndole un papel, en el cual la impresión de subordinación e inseguridad da como resultado su condición real de falta de poder.¹³⁷ Y aunque Miguel Ángel Asturias suele trabajar con sujetos masculinos que funcionan como antihéroes, confiriéndoles cierta feminidad, como en el caso de Goyo Yic, que amamanta a María Tecún cuando ella era una niña de brazos.¹³⁸ El poder de Fanto también es puesto en peligro al ser engañado, pero su discurso sigue siendo igualmente hegemónico; a pesar de jugar el papel de agredido, su conducta se manipula dentro de la jerarquía que su papel masculino le confiere. Así, al final de la pieza, dentro de todo el absurdo que Asturias ha creado para sus protagonistas, elegantemente Fanto termina el noveno tiquismiquis de la siguiente manera:

FANTO (*cuidando de no pisar ninguna de las cabezas caídas como frutos bajo la capotera, se calza el monóculo para ver mejor a Fanta y dice, ligeramente inclinado, antes de salir*) –¡Ídolo bello a quien humilde adoro! (p. 791)

Un aspecto interesante trabajado por Robin Lakkof es el de los términos que sustituyen a la palabra «mujer». Todo el discurso de Fanta está dentro del esquema de los eufemismos para evitar decir «mujeres»¹³⁹. La relación que encontramos en este caso se refiere a que los términos usados por el sujeto femenino para nombrarse a sí misma, enfrentada al enjuiciamiento de que

¹³⁷ Robin Lakkof. *Language and Woman's Place*. Nueva York: Harper Colophon Books, 1975, 6.

¹³⁸ «Pues el penco te crió con una vejiga de coche que se colgaba al pecho, porque no querías coger la botella ni el pocillo, como teta de mujer llena de leche de cabra terciada con agua de cal y de la que mamabas por un hoyito hecho con la punta de una espina hasta quedarte dormida», *Hombres de maíz*, p. 96.

¹³⁹ Robin Lakkof, *op. cit.*, p. 10.

es objeto, nos acercan a esta teoría de Lakoff. Algunos de los términos, de fuertes connotaciones peyorativas, en el primer tiquismiquis por ejemplo, son los siguientes: «pérfida», «víbora», «sérpens», «vértigo», «víscera», «autómata», «tácita», «mísera», «lápida», «póstuma», «ánima», «réplica» e «inútil».

Sin embargo, también Miguel Ángel Asturias deja en la mesa de discusión el hecho que a diferentes discursos pueda corresponderse, en esencia, una diferencia transcultural, como algunos de los estudios de Deborah Tannen han establecido. En uno de sus planteamientos centrales, Tannen habla sobre las diferencias discursivas entre hombres y mujeres como una diferencia entre culturas; cuando piensa en personas pertenecientes a los dos géneros, piensa en interculturalidad.

En algunas de las obras narrativas de Asturias como *Hombres de maíz*, se produce una desterritorialización del sujeto femenino. La esencia de ser mujer es filtrada por la visión masculina, mestiza y patriarcal de Asturias, lo que provoca- en la primera mitad del siglo- naturalmente la desintegración de la imagen del sujeto femenino y su consabido discurso. En *Hombres de maíz* el lector nunca sabe qué realmente pensaban las «mujeres de maíz» pues no hay discurso que las defina y las ubique en un plano ficticio ante el lector: simplemente son entes, ideas, simbolizaciones. Lo que hace suponer que en esta pieza dramática en relación con su novela publicada en el 49 –aunque las obras puedan dialogar, pues el autor retoma un tema trabajado anteriormente–, Miguel Ángel Asturias parece otorgarle a Fanta un discurso que evidencia lingüísticamente la diferencia a la que Tannen se refiere.

Es importante señalar, respecto a los discursos de los sujetos de la pieza teatral, que aunque sean muy obvios los procedimientos lingüísticos del autor, al conferir distintos discursos a cada uno de los personajes, sería necesario verlos bajo una perspectiva

etnográfica, no dejando de lado el estudio del lenguaje dentro del contexto social y cultural guatemalteco. Acerca de este aspecto es importante saber que:

[...] la etnografía del habla no impone patrones culturales encontrados en nuestra propia sociedad en las descripciones de otras sociedades. Este último punto es particularmente pertinente en el estudio del habla de hombres y mujeres¹⁴⁰.

Ambigüedad y contradicción: el síndrome del árbol de los sombreros

Si históricamente la construcción cultural de la inferioridad femenina en las sociedades patriarcales occidentales se enfoca hacia determinantes religiosas y seculares que han servido de soporte a la discriminación por razones de género, se hace importante revisar las formas en que se articulan las reflexiones acerca de la discriminación de las mujeres en los comienzos de los tiempos modernos. Según la teoría de Jean Delumeau es el miedo tradicional de los hombres por el «segundo sexo» el que entra a participar abiertamente.¹⁴¹

En *Amores sin cabeza* Asturias utiliza la figura de Fanta para trabajar un miedo antiguo, pero reutilizado en forma estratégica para mantenerlo y ampliarlo. Sobre todo si pensamos que el punto de reflexión de Delumeau es su convicción de que la actitud masculina respecto de la feminidad siempre ha sido ambigua o contradictoria, oscilando entre atracción y repulsión, ideas que obviamente habían sido expresadas por el judaísmo bíblico y el clasicismo griego.¹⁴²

¹⁴⁰ Gabriela Castellanos, p. 95.

¹⁴¹ Jean Delumeau. *El miedo en occidente*. Madrid, Taurus, 1989, p. 475.

¹⁴² María Griselda Gómez. «inferioridad y peligrosidad de lo femenino» *Discurso, género y mujer, op. cit.*, p. 107.

A partir de Freud, el miedo a lo femenino había sido reducido al temor a la castración. Sin embargo, Delumeau plantea cuatro raíces del miedo, de las cuales nos parece que la cuarta está en directa relación con la intriga y los acontecimientos de la historia de la pieza de Asturias que nos ocupa: se trata de percibir lo femenino como un obstáculo a su realización espiritual, sentirla como perdición o fatalidad. Si pensamos en las escenas de la obra dramática asturiana, Fanto está constantemente sujeto a las veleidades de Fanta; la imposibilidad de someter en su mundo a esta mujer le crea angustia, es decir lo que Delumeau relaciona con su impotencia de dominar el miedo. Para lograrlo, Miguel Ángel Asturias dota a la mujer de un carácter peligroso, de una impureza esencial, que desde tiempos antiguos aparecen unidos a la sexualidad femenina. La voz de Fanta lograda en poema sigue siendo un ejemplo de esta impureza y de la satanización de que es investida:

Yo tu férula,
tu ergástula,
tu látigo...
[...]
Yo tu trápala,
tu pérfida,
tu táctica...
[...]
Yo tu ágrafa,
tu tóxico,
tu napalm... (pp. 774-775)

En nuestro análisis, el temor a la castración está en directa relación con la imagen del árbol de los sombreros de la pieza de Miguel Ángel Asturias que parece tomar como tema de antigua historia prehispánica, la de Nazahualpilli¹⁴³ y su esposa Chalchiuhnetzin.

¹⁴³ Nazahualpilli (1464-1515), gobernante de Tezcoco, fue sabio y poeta. Sucesor de Nezahualcóyotl, en Miguel León-Portilla. *Trece poetas del mundo azteca*: México D.F., UNAM, 1984, 89.

El autor refuncionaliza la anécdota hasta convertirla en el conflicto planteado a todo lo largo de la pieza teatral, pero en este caso para una pareja de la modernidad.

La similitud en las dos intrigas está relacionada por la castración. La princesa Chalchiuhnenetzin –esposa de Nazahualpilli y señora de Tezcoco– daba órdenes de asesinar a sus amantes, luego mandaba hacer estatuas de sus figuras o retratos y los colocaba en una pieza real como sus dioses protectores. León-Portilla cita de las crónicas prehispánicas lo siguiente, acerca de la reina:

Y fueron tantas las estatuas de los que así mató, que casi cogió toda la sala a la redonda. Y al rey cuando iba a visitar y le preguntaba por aquella estatuas, le respondía que eran sus dioses.¹⁴⁴

Fanta, por su lado, va colocando los sombreros de los amantes en una capotera; hacia el final el espectador observará cómo junto a los sombreros de aquellos amantes van cayendo las cabezas también:

En lo más desesperante de su risa de colegiala, empiezan a caer de los sombreros y tocados que cuelgan de la capotera, las cabezas de sus dueños, todos decapitados (p. 790).

La anécdota de la princesa azteca se convirtió a lo largo de la historia de la literatura hispanoamericana en tema perfecto para las representaciones satánicas de la mujer dentro de la modernidad. La primera noticia de este sórdido pasaje se encuentra recabado en las crónicas de Ixtlilxóchitl, quien como dice José León-Portilla:

[...] refiere el episodio, ejemplo de intriga palaciega, de tanto sabor e interés humano que más de un autor moderno lo ha vuelto a relatar, como es el caso de Salvador de Madariaga en su *Corazón de piedra verde*.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

La primera edición de *Corazón de piedra verde* aparece en 1962, en la Editorial Sudamericana de Buenos Aires. La historia de la princesa azteca es retrabajada dentro de las coordenadas del antifeminismo clerical, haciéndola ver casi como un ser diabólico, de esta manera la historia le es contada a una niña:

Aquella noche tu padre se presentó a la hora en que nadie lo esperaba, en las habitaciones de la reina Seno-de-Jade. Era muy tarde. Se paró ante la puerta, la misma desde donde la oímos a aquella noche... [...] y se adentró decidido por entre la doble hilera de estatuas, hasta la alcoba de su mujer. [...] Corrió de un tirón la cortina y vio a la reina, desnuda, bailando sobre una mesa cubierta de manjares, bebidas y acayetls todavía encendidos, que azulaban el aire con el humo de tabaco. Cinco-Culebras, Maxtla y Colibrí, borrachos de teometl, se reían a carcajadas y tamborileaban sobre la mesa con los mangos de oro de sus cuchillos.¹⁴⁶

La historia en este libro adquiere visos de orgía: dentro del contexto de la obra de Madariaga, Chalchiuhnenetzin o Seno-de-Jade es recordada como la Reina Mala. Tanto Fanta como las distintas versiones de Seno-de-Jade son representaciones femeninas de la belleza como símbolo de la maldad, la pérdida, el sufrimiento y el pecado; la siguiente descripción puede indicarnos aún más la posicionalidad del personaje femenino en la obra de Madariaga:

Pero Seno-de-Jade fue la peor de ellos, y le creció tanto el apetito que, no contenta con sus tres amantes, se las arregló para gozar a todo hombre que se le antojara; y luego, para no correr riesgo alguno de que la delataran, los hacía matar.¹⁴⁷

La historia de Asturias hace un mayor énfasis sobre la belleza de Fanta que sobre sus malas artes; sin embargo, los mensajes que

¹⁴⁶ Salvador de Madariaga. *El corazón de piedra verde*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970, p. 271.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 269.

se desprenden de sus actitudes nos inducen a afirmar que dicha belleza –en el imaginario asturiano– la condena la infidelidad:

Fanta entra por la puerta de la izquierda vestida de baile. Trae en la mano un sombrero de copa que va a colgar en la capotera. Nunca se vio un maniquí más bello. Lo sabe. Se detiene frente al espejo. Sonríe. Se abanica. Es una beldad del tiempo de los «te idolatro» y los «no me olvides»... (p. 770)

Pareciera que tanto el texto de Madariaga como el de Asturias, al utilizar de determinada manera esta historia prehistórica, se insertaran en el discurso oficial sobre la mujer, que data de los siglos XVI y XVII. En la Alta Edad Media estos discursos fueron de circulación predominantemente monacal, pero se abrieron a otros públicos, cuando las sociedades saltaron la frontera entre vida clerical y cotidianidad laica. Para Delumeau, las ideas recabadas en los discursos- esa serie de acusaciones de corte teológico contra la mujer- son parte del miedo inmemorial a la mujer, apoyado por el fuerte autoritarismo de las sociedades patriarcales.

Sin embargo, Asturias en esta pieza teatral y en otros textos de distinto género suele jugar o trabajar la ambigüedad de lo femenino: recuérdense de nuevo personajes masculinos cuyas acciones están dentro de las coordenadas de lo femenino, como Cara de Ángel en *El Señor Presidente* o Goyo Yic en *Hombres de maíz*.

En *Amores sin cabeza*, el autor establece también una serie de situaciones en las cuales se emplaza la jerarquía del sistema patriarcal y se instauran situaciones de conflicto propias de la modernidad. La autoridad y el poder son desafiados por el sujeto femenino; el cierre de la obra es un buen ejemplo de estos desafíos, que regularmente se suceden a través de la risa y el desprecio. Un ejemplo:

Fanta, vestida de dama antigua, asoma por la izquierda y al contemplar, desde la puerta, la capotera cubierta de sombreros, un

casi árbol con aquellas extrañas flores, avanza hacia Fanta, riendo, riendo, riéndose estrepitosamente (p. 790).

De todas maneras, en una como la otra historia, la posicionalidad de la mujer aparece satanizada. Este tipo de estrategias entraría en lo que Delumeau plantea como el miedo a lo femenino y la castración simbólica.

Condena y ejecución de Fanta o el deseo masculino de idealización

Si Miguel Ángel Asturias estructura esta pieza teatral a partir del deseo masculino de idealización del sujeto femenino, Fanta deviene la alegoría fracasada de esa fantasía.¹⁴⁸ En el tratamiento de este deseo, es posible observar que la tensión entre la norma y la transgresión no solo abarca aquello que se refiere al estereotipo femenino –belleza y recato– y al discurso que lo sustenta, sino que genera a la vez tensiones paralelas¹⁴⁹. Quizás por esta razón Asturias intenta resolver este conflicto a través de una pieza, en donde las aplicaciones del absurdo le conceden ciertas resoluciones plásticas, visuales y auditivas: el caso de los personajes resueltos como maniquís provoca cierta igualdad en las estructuras de poder en el nivel de los roles actanciales en juego. De tal forma, la tensión genérica hombre-mujer se constituye en elemento subyacente en la pugna por la definición de lo femenino, sostenida por supuesto desde el patriarcalismo, y no logra dilucidar, por lo menos en esta obra dramática, una

¹⁴⁸ Emilia Macaya se refiere al proceso de idealización como el mecanismo a través del cual el discurso masculino impone su propio deseo sobre la relación hombre-mujer; de hecho, se habla de un recurso de tipo ideológico. En el caso de esta pieza teatral de Asturias este fenómeno se produce, ya que Fanta viene a ser –como al final de la obra sabemos– el fracaso de la fantasía perfecta. Macaya señala muy bien que los hilos de la idealización e ideologización son incontables, como bien podemos percibir en esta obra de Asturias. Emilia Macaya. *Cuando estalla el silencio*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, p. 50.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

definición surgida como acto reflexivo, desde la mujer en torno a sí misma. Al final de la obra *Fanto* es quien define el eterno femenino de la siguiente manera:

FANTO (*cortando la risa de Fanta, le sale al paso*) –¡Fanta... oh, el eterno femenino... Fanta... sí...! (p. 790)

Sin embargo, de nuevo Miguel Ángel Asturias acude a la autoflagelación de la imagen masculina, procedimiento ligado sin duda a la indeterminación de sus personajes; así dice Fanta al final de la obra, rompiendo esa tensión paralela a la que nos referimos anteriormente pero que la condena a la desaparición:

FANTA (*sin dejar de reír, señalando hacia Fanto*) –¡Fanto... oh, el eterno masculino... Fanto...che!
[...]
Fanta palidece y se desploma. Una serpiente sube por la capotera (pp. 790-791).

Miguel Ángel Asturias, con esta pieza dramática, logra poner en tensión uno de los temas que en el momento de la escritura de este trabajo resulta ser para el contexto guatemalteco uno de los más polémicos. Los cambios políticos, sociales y económicos en el país y las nuevas tendencias globalizadoras de la cultura vienen a desenmascarar y a violentar los antiguos prejuicios acerca de la diferencia de géneros y las jerarquías de poder entre hombres y mujeres, principalmente dentro de la relación de pareja, a partir de la inserción de las mujeres en los diferentes renglones de la cultura.

La lectura elaborada de esta pieza asturiana también nos induce a pensar que el autor, por otro lado, pone en tela de juicio las unidades hombre/mujer, aun y a pesar de las condiciones de desigualdad de los discursos¹⁵⁰, ya que invierte los roles de víctima/

¹⁵⁰ Ya vimos cómo la crítica feminista tiene elaborado todo un cuestionamiento acerca de la manera como el lenguaje participa en la construcción del género.

victimario, débil/fuerte y deja cierto espacio para construir nuevos paradigmas según los contextos sociales e históricos.

Se produce lo que Roselyn Constantino llama una «inversión de los signos»¹⁵¹; asimismo el juego de los sombreros en la capotera – los sombreros parecieran funcionar como un símbolo de virilidad, del poder sexual del hombre– que Fanto tiene que volver a colocar al final de la pieza en el árbol de las cabezas, provoca cierta inestabilidad genérica.¹⁵²

Asturias se coloca finalmente, respecto al absurdo, dentro de una farsa de representación de la identidad sexual: un buen ejemplo vendría a ser la imagen carnalizada de Fanto cuando se prueba el sombrero que le queda grande. El autor guatemalteco pareciera haber elaborado una intriga, cuya importancia mayor está en la revisión de cómo el poder funciona dentro de las relaciones que conforman las estructuras sociales en Latinoamérica.

¹⁵¹ Peter Roster y Mario Rojas. *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992, p. 248.

¹⁵² La imagen de la serpiente subiendo por la capotera del final de la pieza, sugiere no únicamente la idea cristiana del pecado, sino que se acerca mucho más a uno de los símbolos astrológicos del México antiguo, ya que la serpiente se constituye en el referente simbólico del falo, y era considerado el más potente de los signos. Gerald Martin, *op. cit.*, 367.

Bibliografía

- Asturias, Miguel Ángel. *Teatro*. Lucrecia Méndez de Penedo, Ed. Madrid: ALLCA XX, 2003.
- Castellanos Llanos, Gabriela. "Mujeres, hombres y discursos" en: Gabriela Castellanos, Simone Accorsi y Gloria Velasco. *Discurso, género y mujer*. Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1994.
- Cipolloni, Marco. Notas preliminares del bosquejo cronológico para la edición de *Teatro* de Miguel Ángel Asturias.
- Delumeau, Jean. *El miedo en occidente*. Madrid: Taurus, 1989.
- Lakkof, Robin. *Language and Woman's Place*. Nueva York: Harper Colophon Books, 1975.
- León-Portilla, Miguel. *Trece poetas del mundo azteca*. México D. F.: UNAM, 1984.
- Loriggio, Francesco. "Apuntes sobre antropología teatral". *De la colonia a la postmodernidad*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992.
- Macaya, Emilia. *Cuando estalla el silencio*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- Madariaga, Salvador de. *El corazón de piedra verde*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- Martin, Gerald. *Hombres de maíz*. Madrid: ALLCA XX, Col. Archivos, 1992.
- Méndez de Penedo, Lucrecia, en "Asturias: codificación y trayectoria de su dramaturgia", *Revista Centroamericana*, 6/7, Italia, Bulzoni, S/F.

Pellettieri, Osvaldo. *Teatro latinoamericano de los 70*. Argentina: Ediciones Corregidor, 1995.

Popol Vuh. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Roster, Peter y Mario Rojas. *De la colonia a la postmodernidad*. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992.

Tannen, Deborah. "The Relativity of Linguistic Strategies: Rethinking Power and Solidarity in Gender and Dominance". *Gender and Conversational Interaction*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

MITO Y REALIDAD, APROPIACIÓN O
REIVINDICACIÓN: SOBRE LOS “MATERIALES”
INDÍGENAS EN *HOMBRES DE MAÍZ* DE MIGUEL
ÁNGEL ASTURIAS

Guillermina Walas¹⁵³
Académica independiente, USA

*"Siempre prefiero Hombres de Maíz porque es un mundo cerrado...
Un mundo en el cual yo no hice concesiones al lector... Y es un
mundo cerrado de una cosa indoamericana."*

M. Á. Asturias (entrevista)

El autor fascinado por su propia obra creativa, como si la hubiera escrito en trance, dictada por la magia del chamán o los brujos de las Luciérnagas, o por el propio Gaspar Ilóm o la mismísima María La Lluvia. Miguel Ángel Asturias siempre expresó su preferencia por *Hombres de Maíz*,¹⁵⁴ que paradójicamente suele ser su novela

¹⁵³ Originaria de Argentina. Recibió su doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas y un certificado de postgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Pittsburgh en 1999. Ha publicado *Entre dos Américas. Narrativas de Latinas en los noventa* (Lanham: University Press of America, 2000), un libro de poesía (*Fecundiciclos*, Obsidiana Press, 2006) y numerosos artículos en revistas especializadas y colecciones sobre escritura de mujeres, autobiografía, narrativa testimonial, migración e identidad en literatura latinoamericana y de US Latinos/as. Se ha desempeñado como profesora permanente en Eastern Washington University, y como profesora visitante en la universidad de Wisconsin-Madison y en Pacific Lutheran University. Actualmente se desempeña como investigadora/académica independiente.

¹⁵⁴ Todas las citas de la novela remitirán a la edición crítica de 1992 (Colección Archivos) a menos que se indique lo contrario.

más incomprendida –acaso algo buscado o “a propósito”, según indicaría lo dicho en esta entrevista en la idea de no hacer “concesiones”. Se podría decir que, por las mismas razones, la crítica en general se ocupó de descontar el valor estilístico y conceptualmente revolucionario de la novela, por lo menos hasta finales del siglo XX cuando llegaron nuevas perspectivas teóricas y lecturas, sobre todo las lideradas por Gerald Martin a través de su *Journeys through the Labyrinth* (1989) y la elaboración de las ediciones críticas.

En efecto, la novela se presenta llena de zonas que muestran, incluso desde la superficie de su impermeabilidad comprensiva, la convergencia entre cultura occidental (con su arte letrado, orden lineal y monotéista), y cultura indígena (cuya concepción de arte, lenguaje y vida están ligados a una cosmogonía mítica compleja, cíclica y fluida). Hay por cierto un mensaje que se quiere convenir en esa cerrazón de mundo indoamericano al que el lector accede si, y solo si, acepta las reglas del texto. Por supuesto, primero cabe descifrar tales reglas y los caminos son múltiples, algunos conducentes a un tembladeral interpretativo.

De esas reglas y sobre las defensas y prejuicios que el lector debe abandonar para adentrarse en ella, lo que refiere a la presencia e importancia del componente indígena es una cuestión ineludible. Es por esa razón que constituye también uno de los aspectos más trabajados de la novela, al punto de haber llevado a clasificar el texto, reductivamente, como “narrativa mitológico-folklorica” o “mítico-mágica”¹⁵⁵. Pero como ya se ha demostrado más contemporáneamente dicha clasificación resulta parcial y simplista, sobre todo porque evita entrar en un análisis sobre cómo

¹⁵⁵ Me refiero, por un lado, a lo mencionado por Verdugo en la introducción y estudio preliminar a la edición crítica de *Viernes de dolores* (en Asturias, 1977, XIV), y luego a la clasificación implícita en el estudio de Alzamora (1970), como dos ejemplos de dicha clasificación. Ambos son, sin embargo, estudios de los años setenta.

se interrelacionan esos aspectos “míticos” dados por los materiales indígenas incorporados y el relato que refiere en mucho a la historia de la conquista tanto como a un presente guatemalteco, situado posiblemente en la primera mitad del siglo XX, tiempo de los años formativos de Asturias, de escritura de la novela y de particular puja en la región de los intereses capitalistas, positivistas y “modernizadores” de la nación. Lo “mítico” no lo es tanto puesto que refiere a una realidad recurrente y a creencias que se actualizan y afectan el presente del relato (y más allá). No se trata de un uso folklórico de lo indígena, sino de un intento de representación del papel vital en el entramado socio-cultural y en la(s) realidad(es) de la región. Uno de los primeros en notar esto fue Luis Cardoza y Aragón, también defensor apasionado de la novela a la que vio como un extenso poema en el que la realidad guatemalteca se despliega en toda su complejidad (1991).

En este contexto, sumándonos a discusiones sobre el propósito de lo que podría verse como una apropiación cultural por parte de Asturias –argumento simplista desde mi perspectiva– este trabajo retoma los planteos de un ensayo anterior (Walas, 1999) a la luz de nuevas perspectivas críticas para re-pensar el rol de los diversos materiales indígenas que se imbrican y re-semantizan en el contacto con la lógica occidental del relato y la letra, por una parte, y por otra, en el intento de representar el conflicto social en una región donde más que convivencia, coexistencia o integración de culturas, se ha dado –y sigue hoy– una continua lucha, impidiendo la formación de una identidad fluida en su multiculturalismo. En tal sentido, Asturias lograría por medio de la literatura –en su condición paratópica (Maingueneau, 2016) – y en la propia representación del conflicto dada en el montaje de relatos interconectados, configurar un mundo donde esa identidad potencialmente se prefigura y donde el componente cultural indígena es reivindicado como central a la misma.

Discursos de origen o el origen del discurso

Ya desde su epígrafe (“Aquí la mujer/yo el dormido”), probablemente extraído del último verso del “Canto de Atamalqualoyan”, según aclara Martín en sus notas a la edición de Archivos (Asturias, 1992, p. 282)¹⁵⁶, la novela tiende lazos de unión con textos de origen precolombino recopilados y traducidos en época de la conquista (e incluso mucho más tardíamente), así como con tradiciones indígenas que continúan vigentes, habiendo sido algunas de ellas registradas por los cronistas. Tales lazos no son siempre producto, como en este caso del epígrafe, del recorte e incorporación directa, por medio de cita o glosa de otro texto, sino que parecen, en general, perfectamente imbricados en el discurso novelístico, funcionando como interdiscurso.¹⁵⁷ Si bien me interesa particularmente el aspecto semántico y luego ideológico de esa interdiscursividad, puede notarse que se trata de una relación dada en todos los planos de *Hombres de maíz*, donde otras voces y textualidades se hilvanan para formar el intrincado tejido ficcional resultante.

¹⁵⁶ Nótese que, sin embargo, se trata de una interpretación puesto que entre los versos finales del “Canto de Atamalqualoyan” según la traducción de Garibay (“-¡Ya con mi mano hago dar vuelta a la mujer, / yo soy el acostador!”, Garibay, 17) y el epígrafe existe una diferencia considerable. Por ejemplo, mientras “yo, el dormido” indica pasividad del sujeto, resulta todo lo contrario en la versión de Garibay, donde el sujeto es un “hacedor”, un agente con poder sobre otros (la mujer explícitamente). Esto, por supuesto, daría para un extenso trabajo no sólo sobre el rol de los textos indígenas, sino sobre género. Solo acotaremos aquí que si según Garibay, el fin refiere al “concúbiteo sacro” (*ibidem*), lo que hace más interesante la versión de Asturias (si en efecto se trata del canto) es que este creador (dios u hombre) retratado en *Hombres de maíz*, lo haría en sueños y no por voluntad “consciente”, poniendo sobre el tapete desde el inicio la cuestión no solo de lo mítico y sagrado indígena, sino de lo surreal en la novela.

¹⁵⁷ Sigo aquí la definición de interdiscurso de Dominique Maingueneau (1980) –originalmente teorizada por su maestro Michel Pecheux– que supone la adopción (o “apropiación”) de materiales discursivos de otras fuentes/enunciados, que son textualizados en el nuevo discurso, refuncionalizándose de diversas maneras en la obra resultante.

De las numerosas fuentes que generan de diferentes maneras el texto de Asturias al combinarse con la propia creatividad del escritor se destaca a primera vista el material que proviene del *Popol Vuh* (tradición maya-quiché) y de lo que se registra también en los *Anales de los Xahil* (tradición maya-kakchiquel), textos anónimos que el autor ayudó a traducir del francés junto a González de Mendoza durante sus estudios en París bajo la dirección del profesor Georges Raynaud.¹⁵⁸ Se podría decir que ambos textos se perciben como discursos de origen no sólo en relación con *Hombres de maíz*, sino en tanto pertenecen al campo mítico-religioso maya así como también el canto del que provendría el epígrafe puede ubicarse en ese mismo campo, pero no ya desde la diversa cultura maya sino desde la vecina tradición náhuatl. En ellos se encuentran, entonces, los principios básicos de la cosmovisión indígena centroamericana que gira, principalmente, en torno al maíz, elemento que por su importancia ancestral en la economía regional es sacralizado.¹⁵⁹

En las primeras líneas del *Popol Vuh* la voz colectiva, identificable con el pueblo indígena, señala que se “pintará” lo que sucedió antes de esa “vida en la sombra” que es la vida después de la llegada de los españoles. En esa “visión del alba de la vida” en la que coinciden ambos el *Popol Vuh* y los *Anales de los Xahil*, las leyes que gobiernan el mundo en gestación difieren notoriamente de aquellas dadas en la visión occidental puesto que no son siempre impuestas por el conjunto de dioses, sino que también a ellos los

¹⁵⁸ Se utilizan precisamente dichas versiones en este trabajo. Para más sobre la biografía de Asturias y el impacto que este trabajo de traducción habría tenido en el autor y en la composición de *Hombres de maíz* en particular remito a Bellini (1969), Cheymol (1987) y a Martin (1989 y su estudio y notas a la edición de 1992 de la novela).

¹⁵⁹ Al hablar de “economía” me refiero a una definición pre-capitalista o pre-moderna del término, como forma en la que las personas (y sociedades) sobreviven, funcionan y prosperan en base a ciertos elementos que son parte de su hábitat, sin que haya necesariamente un enfoque en la productividad, desarrollo de bienes y servicios y aumento de la riqueza, alterando ese hábitat de diversas maneras.

gobierna un orden natural que en definitiva decide incluso sobre ellos. Esto puede observarse fácilmente en el proceso de creación de los humanos que resulta de varios intentos fallidos hasta el hallazgo de la materia apropiada, el maíz (*Popol Vuh*, 1973, pp. 88-89). Hay dos cuestiones a observar en ello: por un lado, el carácter colectivo del acto de creación, y, por otro, la dependencia del orden natural al que pertenece la materia prima.

Como sustancia única, el maíz deviene en sagrado, elemento de veneración que se convierte en deidad. Por lo tanto, se deduce la prohibición de lucrar con él como ley a la que se llega colectivamente. De ahí que, como se observa en el final del texto sagrado (*Popol Vuh*, 1973, p. 146), la llegada de los españoles introduce un periodo oscuro y de desorden no solo por el abuso de los conquistadores y la imposición de religión, costumbres, lenguaje, sino por esta violación de la ley superior al pasarse de una concepción de economía sustentable basada en el respeto y veneración del maíz, a otra radicalmente opuesta en términos ideológicos, puesto que en el orden occidental, moderno y capitalista, es la productividad y la mercancía lo que priman por sobre la vida humana tanto como sobre los elementos del orden natural que la sustentan. Este enfrentamiento atraviesa toda la novela y da cohesión a la trama, haciéndose patente en algunas partes casi como glosa del *Popol Vuh*:

Al cuarto día, al voltear el sol hacia Poniente, los brujos anuncian que no son hombres de madera, que no son muñecos de los bosques, y les dan paso a la tierra llana, donde les espera en todas las formas el maíz, en las carnes de sus hijos que son de maíz; en la huesa de sus mujeres, maíz remojado para el contento... (Asturias, 1992, p. 218)

En el episodio "Correo-Coyote" al que pertenece esta cita la formulación de la ley acerca del maíz y el enfrentamiento con su

comercialización se repite una y otra vez, casi como un mantra que conducirá al desenlace, donde se explicita la conexión con el episodio inicial de la muerte del cacique, se descubre la verdadera identidad de María Tecún, el destino de la Piojosa Grande (María la Lluvia) y los porqué de tanto desencuentro y muerte, todo ligado a la desacralización del maíz y/o la transgresión de comerciar con él: cierre circular del mundo textual que remite al origen.

Pero *Hombres de maíz* no parte solamente de este conflicto entre cosmovisiones que ya se infiere en lo que pervive de los códices y textos sagrados indígenas, sino que también registra la continuidad del mismo al conjugar esos discursos o fuentes originales con otros relatos de índole no-ficcional. En efecto, otro discurso que se recrea en la novela, según lo indica el estudio preliminar de Gerald Martin (Asturias, 1992) es la historia documentada de la lucha y muerte en 1890 del jefe ixil Gaspar Ilóm –o “Hijom”– en defensa de sus tierras ancestrales contra unos colonos mexicanos –los “maiceros ladinos” en la ficción–. Este evento histórico concreto, que para críticos como Dante Liano (1992) constituye el germen narrativo de la ficción que lo desplegaría en toda su complejidad socio-cultural, es un claro indicio de que la novela va mucho más allá de la simple recreación de un mito y de un mundo indígena con connotaciones “mágicas”.

El recuerdo de la ley ancestral sobre la sacralidad del maíz se suma entonces a este antecedente histórico preciso sobre la lucha indígena en defensa de las tierras ancestrales, pero principalmente en contra de la imposición de la ley europea-ladina en la que domina el capital y por la cual la tierra es explotada al máximo, pasando el maíz a ser fuente de ingreso monetario (del extranjero y/o del ladino) en lugar de sustento de quienes trabajan la tierra y lo cultivan con devoción. El maíz como eje ideológico, dentro y fuera de los términos de la novela, sigue vivo como se observa, desde el registro hecho “letra” del testimonio oral de Rigoberta

Menchú: “El maíz es el centro de todo, es nuestra cultura” (Burgos Debray, 1983, pp. 109-110) o “se le dice al niño que se va a alimentar de maíz y desde luego, está formado de maíz ya que su madre comió maíz cuando el niño se formó” (*idem*, p. 49)¹⁶⁰. Por ello, no es casual que con el recuerdo de estas leyes ancestrales se inicie la trama ficcional.

Así, son las voces ancestrales que emanan de las profundidades de la tierra, las que abren el relato en diálogo, para recordar y ordenar a Gaspar Ilóm, entre sueños, que debe luchar contra los maiceros, ladinos transgresores de la ley mítica, quienes no solo comercian con el maíz, sino que destruyen los bosques, también sagrados, para tener más tierra de la que usufructuar y obtener ganancia material. El cacique parece en las primeras páginas estar cayendo también en las redes de la comodidad capitalista o la sumisión, y las voces lo despiertan a luchar. Entonces, se hace explícita la tensión entre lo sagrado y la acción humana “ladinizada” (quema de árboles, siembra indiscriminada para comerciar, etc.) en el enunciado que asociamos con la voz del cacique:

El mata-palo es malo, pero el maicero es peor. El mata-palo seca un árbol en años. El maicero con solo pegarle fuego a la roza acaba con el palerío en pocas horas. Y qué palerío. Maderas preciosas por lo preciosas. Palos medicinales en montón. Como la guerrilla con los hombres en la guerra, así acaba el maicero con los palos. Humo, braza, cenizal. Y si fuera por comer. Por negocio. Y si fuera por cuenta propia, pero a medias en la ganancia con el patrón y a veces ni siquiera a medias. El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para

¹⁶⁰ Refiero aquí y en bibliografía a “Burgos Debray” como “autora” porque tal es como circuló la edición original utilizada de 1983 y premiada por Casa de las Américas. No cabe en este ensayo entrar en la polémica sobre la autoría (que ya he tratado en otras publicaciones), pero sí aclarar que Rigoberta Menchú, más allá de quien haya figurado en la portada, es la voz enunciativa del discurso y como tal quien tiene “autoridad” sobre las palabras.

comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz. El bastón rojo del Lugar de los Mantenimientos [Lugar de la Abundancia], mujeres con niños y hombres con mujeres, no echarán nunca raíz en los maizales, aunque levanten en vicio... (Asturias, 1992, p. 9)

Si como señalaba Barthes en sus *Mythologies* (1987), el mito es básicamente “una forma de habla”, aunque no “cualquier” forma, sino una que supone un sistema de comunicación con un mensaje específico que une vida e ideología (p. 109), se observa aquí cómo ese sistema, más ligado a la oralidad que a la letra en términos bartheanos, opera en varios niveles. Por un lado, en el significado, donde se explica y sintetiza el conflicto; por otro, en el significante dado en la elección y orden de la palabra poética ancestral. Luego, ambos aspectos se hacen indivisibles en la conexión con los textos míticos sobre los que se proyecta la historia, especialmente con el *Popol-Vuh*.

El discurso mítico subyacente se evidencia en esta zona centrada en el héroe y referente histórico de la novela, pero no se detiene allí. En el episodio siguiente, “Machojón”, por ejemplo, la maldición de los brujos de las Luciérnagas hace particularmente explícita la interdiscursividad de los textos precolombinos en todos los planos¹⁶¹:

Una por una reventaban en los oídos del padre de Machojón las maldiciones de los brujos, el día que se fue su hijo y le sacudió frío. ‘Luz de los hijos, luz de las tribus, luz de la prole, ante vuestra faz sea dicho que los conductores del veneno de raíz blanca tengan el pixcoy a la izquierda en sus caminos; que su semilla de girasol sea

¹⁶¹ Al hablar de “textos precolombinos” me refiero en este caso no solo al *Popol Vuh* y a los *Anales de los Xahil*, sino además a otros como el Chilam Balam y a los cantos del área maya-yucateco según fueron recopilados por los cronistas.

tierra de muerto en las entrañas de sus mujeres y sus hijas; y que sus descendientes y los espineros se abracen. Ante vuestra faz sea dicho, ante vuestra faz apagamos en los conductores del veneno blanco y en sus hijos y en sus nietos y en todos sus descendientes, por generaciones de generaciones, la luz de las tribus, la luz de la prole, la luz de los hijos, nosotros, los cabezas amarillas, nosotros, cimas de pedernal, moradores de tierras móviles de piel de venada virgen (...), que le sacamos al maíz el ojo de colibrí de fuego, ante vuestra faz sea dicho, porque dieron muerte al que había logrado echar el lazo de su palabra al incendio que andaba suelto en las montañas de Ilóm, llevarlo a su casa y amarrarlo en su casa, para que no acabaran con los árboles trabajando a favor de los maiceros negociantes y medieros...’ (Asturias, 1992, p. 26)

Esta cita, aunque extensa, es importante en cuanto nos permite ver recursos retóricos propios de la oralidad y característicos de los textos sagrados precolombinos, pero que a su vez coincidentemente remiten a mecanismos poéticos que encuentran explicación en la cultura occidental, como por ejemplo las repeticiones o anáforas, o los encabalgamientos, entre otras figuras sintácticas, y luego imágenes en el plano semántico como la sinécdoque y la personificación, entre otras, que dan fuerza y tinte mítico-religioso a este conjuro de los brujos dentro de la ficción. En el desplazamiento oscilatorio del mito a la poesía y viceversa es donde se articula el discurso novedoso y de leyes propias de la novela.

Asimismo, volviendo al tema de las fuentes sobre las que se teje el texto contemporáneo, no se puede dejar de notar entre ellas la presencia de las crónicas; presencia recortada también en cuanto a lo que estas comunican o informan sobre la cultura indígena. Especialmente pueden encontrarse pasajes de gran similitud con lo narrado por fray Bernardino de Sahagún en su

Historia General de las Cosas de Nueva España. Dos ejemplos son ilustrativos. Primero, en relación con el mismo episodio más arriba citado, según señala acerca de las luciérnagas que “algunos bobos piensan que son aquellos hechiceros que andan de noche y echan lumbre por la cabeza o la boca” (Sahagún, 1988, libro XI, cap. v). El segundo ejemplo remarcable se relaciona con la narración de la cura de la ceguera de Goyo Yic, procedimiento que el cronista narra en el libro X, capítulo xxviii de su *Historia General*, en relación al tratamiento y cura de “las cataratas de los ojos” que practicaban los nativos.

La tradición oral en conjunción con las creencias indígenas que continúan muy vivas hasta la contemporaneidad son un puntal importante de la ficción. Además de lo ya mencionado y evidente acerca de la centralidad mítica del maíz, otras dos creencias que se manifiestan como ejes significativos son, por una parte, la que refiere al “nahualismo” –también registrado por Sahagún y otros cronistas– y por otra, a las “tecunas” –creencia sobre las mujeres que huyen del peligro–, que está tal vez presente en otra forma en la “Leyenda de la Tatuana” (Asturias, 1930), aunque en el caso de las “tecunas” aparece la importancia de la figura del hijo. Respecto del nahualismo, el mismo aparece en el inicio de manera sutil en la referencia a los conejos amarillos ligados a la figura del cacique Gaspar Ilóm. Se trata de un tema que se va haciendo más fuerte a medida que avanza la trama en la concatenación de historias/ episodios, llegando a desplegarse explícitamente en el episodio final, el más extenso y con mayor “densidad” interdiscursiva. La misma gradación y desenlace clarificador ocurre en cuanto a las “tecunas” que corre en paralelo y se entrelaza con la del héroe defensor de la ley sagrada (Gaspar Ilóm), ambas en definitiva siendo batallas por la subsistencia y continuidad de esa humanidad hecha de maíz. Batallas que son una difícil, si no imposible, resistencia contra una cultura impuesta que, de manera subyugante, gira en cambio alrededor del vil metal.

Si acaso las palabras...

Los poetas, los que protegemos al pueblo con palabras...

E. Cardenal

Habiendo observado a grandes rasgos algunos de los componentes discursivos que sirven de andamiaje de origen a la novela en varios niveles, cabe pensar en qué sentido existe una resemantización o un desplazamiento que vuelve a dar fuerza significativa a los mismos dentro de este nuevo contexto de la ficción (Mainguenau, 2016) y a qué se apuntaría: ¿Se trata de una narrativa indigenista reivindicativa como en el caso de la narrativa de Arguedas, o habría una mera apropiación con fines estéticos más que ideológicos? ¿Se podría hablar de una “denuncia comprometida” a favor de la cultura indígena, como lo entendía ya Castelpoggi? (1961, p. 71) O, por el contrario, como lo han juzgado algunos intelectuales mayas contemporáneos, según expone Morales (2001), ¿habría una visión racista y avasallante hacia lo indígena?

Comenzando por la pregunta final, queda claro por lo expuesto en la sección anterior entre otras cosas, que coincidimos con el crítico guatemalteco en que tanto *Leyendas de Guatemala* como *Hombres de maíz* muestran, desde lo creativo, un giro de pensamiento respecto de la tesis de abogado (anterior a su viaje a Europa y, paradójicamente, el contacto con los textos mayas –en cuanto a cómo Asturias asume y concibe el mestizaje–, ya no en términos de asimilación y aculturación indígena, sino como compleja “articulación” de las diferencias (Morales, 2001, p. 281). En tal sentido, otro de los interrogantes puede responderse en principio descartando que el uso de los materiales indígenas cumpla solo una función estética en la novela, puesto que la idea detrás del concepto de “resemantización” es precisamente la articulación de significados de un discurso en otro poniendo en diálogo

diferentes formas de ver el mundo. De aquí que la pregunta sobre el sentido de “denuncia” o al menos “reivindicación” sea tal vez la más compleja.

Al respecto, en *La voz y su huella*, Martin Lienhard (1990) señala que “una interpretación de *Hombres de maíz* podría circunscribirse a examinar el modo en que el escritor convierte en lenguaje artístico el conflicto histórico entre indios y ladinos en el área maya” (p. 317), pero luego descarta esta vía de entrada al texto por considerarla conducente a malentendidos interpretativos, ya que podría llevar a una analogía con lo que sucede a nivel de la historia nacional con la apropiación política ladina de figuras como la de Tecún Umán. Para este crítico, en cambio, existe en la novela de Asturias “una reflexión ficcionalizada sobre las sucesivas manipulaciones de la materia mítico-legendaria” (p. 319). Lienhard intenta, después de esta observación, llevar la novela al terreno antropológico, aunque finalmente descarta su valor como etnoficción. Tal vez, precisamente el “malentendido interpretativo” resida en llevar el texto por completo a otra disciplina o querer hacerlo decir y representar lo que no es ni intenta ser: un compendio de mitos y tradiciones recreadas en una ficción moderna. En cambio, lo que hace Asturias está dado dentro de un proceso creativo y resulta mucho más complejo; puede –y tal vez, debe– leerse la novela con toda riqueza desde otras disciplinas, pero sin olvidar que su terreno de anclaje es el literario. Por eso, coincido con la primera opinión citada de Lienhard –sobre la conversión del conflicto en lenguaje artístico– aunque no con el contradictorio análisis que le sigue, puesto que tal es la clave de la “magia”, a veces oscura, del texto y el desafío al lector que marcaba el propio Asturias.

¿Equivale ese desafío y esa proyección de la historia y realidad social desde lo mítico-poético a una “denuncia” o, todavía más, a pensar en el texto como “libro de la angustia y agonía de Hispanoamérica” (Verdugo, 1968, p. 79)? Es notable, como

se ha observado, que existe un compromiso o al menos una preocupación social que se proyecta desde lo literario a través de los interdiscursos que ponen en diálogo, oponen y montan en paralelo las visiones de mundo indígena y la occidental/europea/“ladina”, siendo la ficción o el recurso poético lo que enlaza y da sentido al todo. De alguna manera esto permite ver plasmada en el texto esa “preocupación social” por la difícil convivencia cultural de los distintos grupos en Guatemala.

Si retornamos a la trama, ya señalamos que desde el primer episodio se presenta al lector con dos cosmovisiones con sus respectivas leyes que se ven enfrentadas. Una de estas cosmovisiones (la europea-occidental o ladina) conduce a la expectativa de una narrativa estructurada linealmente y de argumento monolítico, sin aparentes digresiones; la otra (la indoamericana o nativa), en cambio, supone un orden circular o espiralado, dado entre otras cosas por una concepción diferente de la temporalidad, donde predomina lo plural. Así, el primer episodio es “desencadenante” en varios planos. Primero, en el plano mítico, es desencadenante de la venganza de los brujos que tiene varias muertes como consecuencia, indicando una linealidad en la historia hasta el episodio “María Tecún” que, a su vez, también tiene su origen en el primero, “Gaspar Ilóm”, en tanto este desencadena el surgimiento del mito de las tecunas al estar marcado por la huida de la Piojosa Grande (primera mujer que huye para salvarse y a su hijo). En otro plano, se constituye como un punto de referencia –el cacique de Ilóm– en las luchas indígenas a partir del cual el conflicto se prolonga y acentúa, así como representaría simbólicamente el origen de un conjunto de creencias en torno a un problema social en una zona de Guatemala en lo que se refiere a las tecunas.

Desde el inicio, entonces, el texto coloca a sus personajes en un mundo donde los hechos que referirían a lo real y las creencias que demarcarían lo mítico se conjugan simultáneamente. A su

vez, esto muestra al lector aspectos histórico-sociales de los indígenas de Guatemala –en el sentido de presentar elementos histórico-contextuales que hacen a la trama creíble o verosímil– desde aspectos constitutivos de su cultura. Sin embargo, estos pueden ser percibidos por un lector que se posiciona desde el paradigma occidental –desinformado, desprevenido o con una actitud “turística”– como elementos mágicos o, incluso, folklóricos que sirven para generar conflicto solamente dentro de la ficción. Sin embargo, el mito actúa en cambio como fuerza de resistencia y preservación que trasciende lo ficcional. Por ejemplo, en lo que refiere al tema central de la sacralidad del maíz, que es el caso más evidente del texto, reiteramos que el conflicto se produce por la imposición desde afuera de su concepción como objeto de valor comercial por parte de los ladinos con la consecuente desacralización que lleva luego al desprecio de lo que era otrora divino, y por lo tanto, a la condena de la deshumanización.

La oposición implícita entre el final dado al episodio de “Correo-Coyote” y el “Epílogo” muestra este conflicto al implicar un contraste entre lo terrenal y mítico, o entre planos de lo real: mientras en el primero –el episodio– se unen los cabos sueltos de la historia mítica que el texto mismo construye en torno a la figura de Gaspar Ilóm, su mujer y la venganza de los brujos (encargados de mantener las leyes de la cosmovisión indígena y proteger a quienes las respetan), el segundo –el Epílogo– hace lo mismo en otra instancia al marcar sintéticamente los destinos terrenales y simples de los personajes en un período cercano a la finalización del relato (mediados del siglo XX). La coexistencia ambigua de planos de realidad y/o cosmovisiones se ve expresada en el cuerpo de la novela perfectamente en la escena en la que María Tecún navega junto a Nicho Aquino:

—También usted sabe lo de la piedra, pues...Entonces, según, ésa soy yo; piedra allá y gente aquí...

El señor Nicho navegaba en el mar junto a María Tecún, tal como él era, un pobre ser humano, y al mismo tiempo andaba en forma de Coyote por la Cumbre de María Tecún, acompañando al Curandero-Venado de las Siete-Rozas... (Asturias, 1992, p. 278)

A través de estas dualidades y paralelismos, principalmente en el contraste que se produce entre las imágenes y revelaciones que parecen desbarrancarse al final del último episodio y el epílogo, queda al descubierto la ideología expresada en el texto: por una parte, la riqueza simbólica de los grupos indígenas que se manifiesta en sus mitos, creencias y conservación de valores ancestrales, siendo estos trascendentes para la preservación de la cultura; por otro, la pobreza material de ese mismo sector de la población, debido a la dominación –y exclusión– a la que se ven sometidos en el plano concreto de la realidad guatemalteca “ladinizada” que los deshumaniza al hacerlos parte de la maquinaria de comercialización del maíz: “Viejos, niños, hombres y mujeres, se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear maíz; hormigas, hormigas, hormigas, hormigas...” (Asturias, 1992, p. 281). En tal contexto, creencias como las del nahual parecieran funcionar, al menos para Asturias en esta novela, como recursos liberadores de la identidad que es oprimida en su dimensión humana bajo los patrones del sistema capitalista occidental.

La presencia de la palabra y cosmovisión indígena en *Hombres de maíz* es innegable como nudo discursivo destinado a enlazar y trascender ambos textualismo y sociologismo a la hora de su lectura, más que en el caso de cualquier otro relato del Nobel-laureado guatemalteco: es decir, como “mundo cerrado” –o precisamente por serlo– la novela no puede leerse en un vacío ideológico, pero tampoco considerarla como una apropiación de fuentes –es decir, como ejercicio intelectualmente colonizador– para proyectar una visión folklórica, entre exótica y oscura, de lo que en concreto es una compleja problemática dada por el

conflicto entre cosmovisiones desde la Conquista hasta la fecha. La novela tampoco ofrece soluciones, pero sí deja sembrado el terreno sobre la necesidad de buscarlas¹⁶². En este sentido, por el contrario, habría que preguntarse si los materiales que dan forma a la novela, como el maíz al hombre, no conducen acaso a una representación más realista que mágica de los problemas identitarios, e incluso premonitoria de la tragedia que vendría por el racismo y la negación de esas partes crucialmente constitutivas.

En suma, a través de esta novela, Miguel Ángel Asturias se hace acreedor de la imagen que él mismo construyera: aunque “ladino”, el escritor se autorretrata y posiciona figurativamente, con empatía, como “El gran lengua” (Asturias, 1961), como imagen del poeta que representa y “protege” a su pueblo, recurriendo para ello al mundo mítico mesoamericano que, como bien lo demuestra, no le es ajeno. A pesar de la oscuridad que por momentos imprime el lenguaje poético letrado a las palabras míticas –originalmente de naturaleza oral– los materiales indígenas adquieren trascendencia y visibilidad. Más allá de todas las lecturas simbólicas que puedan hacerse y de las objeciones respecto de la legitimidad de que

¹⁶² Arturo Arias, al analizar lenguaje e ideología en la novela, sostiene que a través de ella Asturias “logra resolver (...) la contradicción entre los mundos ladino e indígena que están en la base misma de la ideología del autor” y aclara luego que éstas serían “soluciones ladinas para un ‘problema indígena’” a la vez que mostrarían “el reconocimiento y reafirmación del mundo maya como esencia del ‘alma nacional’...” (Arias, 1992, p. 563). No estoy de acuerdo con esta interpretación de la novela como el despliegue de una solución, o como aislando lo indígena como “el” elemento problemático. Por el contrario, creo que una de las pautas más interesantes que introduce *Hombres de maíz* es que precisamente expone el problema de la articulación de las diferencias (como señala Morales, 2001) entre los grupos que coexisten en un territorio con visiones enfrentadas. Sí coincido con Arias –como este trabajo una vez más lo confirma– en la importancia de leer la novela con un énfasis en lo ideológico, así como en entender que a través de este texto “Asturias introduce un nuevo sentido de identidad y, simbólicamente, un nuevo orden social que altera los valores fundamentales en los cuales se basa la sociedad guatemalteca tradicional” (Arias, 1992, p. 567). Sin embargo, como bien lo aclara el crítico, esto sucede “simbólicamente” y es un planteo que queda abierto, sin solución, como un problema a pensar, sobre todo si nos situamos en esa brecha entre último episodio y epílogo.

sea un sujeto letrado, formado en la cultura occidental, sin ascendencia indígena comprobable (a pesar de su famoso perfil exótico para los europeos), quien lo haya producido, el texto crea en su representación ficcional un espacio más cercano a la realidad de su país natal, donde un grupo cultural, rico y complejo en sus tradiciones, cuantitativamente mayoritario en el país, todavía – casi setenta años más tarde, guerras y premio Nobel de la Paz de por medio– sigue siendo socialmente marginado. Al convenir textualmente esta problemática, *Hombres de maíz* integra uno de los ejemplos más logrados –si no el mejor– del proceso de transformación y renovación de núcleos de sentido en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX. Dicho proceso impide el establecimiento de juicios, rótulos, fronteras limitadoras e inamovibles, y da forma a un sistema literario con particularidades tan complejas como la cultura heterogénea en la que se gesta y a la cual, de una u otra forma, el texto representa.

Bibliografía

- Anales de los Xahil* (anónimo). Trad. Georges Raynaud, Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza. México: UNAM, 1946.
- Arias, A. "Algunos aspectos de ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*" en M. A. Asturias, *Hombres de maíz*. Madrid: Colección Archivos, 553-569, 1992
- Alzamora, M. *El mundo mágico de Hombres de maíz*. Guatemala: Universidad de San Carlos, 1970.
- Asturias, M. A. *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Ediciones Oriente, 1930.
- _____. *Hombres de maíz*. Bs.As.: Losada, 1949.
- _____. "El gran lengua." *Cuadernos Americanos* 20(2), 1961, 200-204.
- _____. *Viernes de Dolores* (ed. crítica). México: FCE, 1977.
- _____. *Hombres de maíz*. Ed. crítica de G. Martín. Madrid: Colección Archivos, 1992.
- Barthes, R. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1987.
- Bellini, G. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Bs. As.: Losada, 1969.
- Burgos Debray, E. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Cardoza y Aragón, L. *Miguel Ángel Asturias, casi novela*. México: Era, 1991.

- Castelpoggi, A. J. *Miguel Ángel Asturias*. Bs. As: La Mandrágora, 1961.
- Cheymol, M. *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des Annés Folles*. París: Presses Universitaires de Grenoble, 1987.
- Garibay, A. M. "Veinte himnos sacros de los Nahuas" *Revista de la Universidad*, México: UNAM, o1958, o17-18. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7192/public/7192-12590-1-PB.pdf
- Girard, R. *Historia de las civilizaciones antiguas de América desde sus orígenes*. San Sebastián: Hyspamérica-Ediciones Mexicanas Unidas, 1978.
- Liano, D. "Los déspotas sumisos" en M. A. Asturias, *Hombres de maíz*. 541-552. Madrid: Colección Archivos, 1992,
- Lienhard, M. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Maingueneau, D. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Bs. As.: Hachette, 1980.
- _____. "Paratopia y literatura" [conferencia]. Bs. As.: UBA, (2016, 3 de agosto). <https://www.youtube.com/watch?v=62dytzdAtaM>
- Martin, G. *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the 20th Century*. London-New York: Verso, 1989.
- Morales, M. R. "Del positivismo liberal a la transculturación." *Alba de América* 20(37/38), 275-284, 2001.
- Popol Vuh* (anónimo, 4ta ed.). Trad. M. A. Asturias y J. M. González de Mendoza de la versión francesa de Georges Raynaud. Buenos Aires: Losada, 1973.

Sahagún, B. *Historia general de las cosas de Nueva España* (Vol. I y II). Madrid: Alianza, 1988.

Verdugo, I. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Edición Universitaria, 1968.

Walas, G. "Resemantización de materiales indígenas en *Hombres de maíz*: la realidad desde el mito" en Aída Toledo, ed. *En la mansa oscuridad blanca de la cumbre*. Guatemala: Editorial Cultura, 1999.

Esta publicación fue impresa en los talleres gráficos de
Textos y formas impresas, en mayo de 2018. La edición consta de
300 ejemplares en papel bond crema de 80 gramos.

La publicación *Hacer visible lo invisible*. Ocho ensayos sobre Asturias, constituye hoy una obra de referencia para comprender parte de la importancia del autor guatemalteco, vista desde distintas perspectivas y tiempos durante los siglos XX y XXI. Los críticos que abordan temas asturianos tienen un largo recorrido en sus estudios sobre la obra de Miguel Ángel Asturias. Aquí nos ofrecen ensayos críticos sobre *Hombres de maíz*, la novela más conocida. Pero también abordan *Leyendas de Guatemala*, *Viernes de Dolores*, *Mulata de Tal*, *El Señor Presidente* y una obra de teatro titulada por el autor como *“Amores sin cabeza”*. Se incluye el discurso que el crítico inglés Gerald Martin leyera aceptando la Orden *“Miguel Ángel Asturias”* en 1996, donde posiciona a Asturias como uno de los escritores más relevantes del corpus de autores en Latinoamérica. Si no, el más importante. El Centro de Pensamiento Crítico de la Universidad Landívar, conmemora con este volumen sobre el autor, los cincuenta años de recepción del Premio Nobel.