

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

GIUSEPPE BELLINI

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: EL HOMBRE Y LA OBRA

HORST ROGGMANN

MIGUEL ANGEL ASTURIAS. DIOS MAYA

CARLOS RINCON

NOCIONES SURREALISTAS, CONCEPCION DEL LENGUAJE
Y FUNCION IDEOLOGICO-LITERARIA DEL
"REALISMO MAGICO" EN MIGUEL ANGEL ASTURIAS

JORGE RUFFINELLI

LAS "TRAICIONES" TEXTUALES DE
"EL SEÑOR PRESIDENTE"

GORDON BROTHERSTON

LA MAGICA SELVA AMERICANA: MIGUEL ANGEL ASTURIAS

NELSON OSORIO T.

LENGUAJE NARRATIVO Y ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA DE
"EL SEÑOR PRESIDENTE", DE ASTURIAS

JEAN MARIE SAINT-LU

HACIA UN ESTUDIO LINGÜISTICO DE LA OBRA DE
MIGUEL ANGEL ASTURIAS:
NOTAS AL CAPITULO XII DE "EL SEÑOR PRESIDENTE"

TEXTOS OLVIDADOS DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

Año III, N° 5 y 6

Caracas, enero/diciembre 1978

SUMARIO

	Pág.
GIUSEPPE BELLINI	Miguel Angel Asturias: el hombre y la obra 3
HORST ROGGMANN	Miguel Angel Asturias, dios maya 11
CARLOS RINCÓN	Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del <i>realismo mágico</i> en Miguel Angel Asturias 25
JORGE RUFFINELLI	Las "traiciones" textuales de <i>El Señor Presidente</i> 63
GORDON BROTHERSTON	La mágica selva americana: Miguel Angel Asturias 79
NELSON OSORIO T.	Lenguaje narrativo y estructura significativa de <i>El Señor Presidente</i> de Asturias 99
JEAN MARIE SAINT-LU	Hacia un estudio lingüístico de la obra de M. A. Asturias: notas al capítulo XII de <i>El Señor Presidente</i> 157
TEXTOS OLVIDADOS DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS	"El brujo de las manos negras" 179 "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" 186

CONSEJO DE DIRECCION

MARIA FERNANDA PALACIOS - ANGEL RAMA - RAFAEL DI PRISCO

ESCRITURA, revista de teoría y crítica literarias, se publica dos veces al año, en Caracas, Venezuela, bajo los auspicios del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.

Correspondencia: Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Distribución: Editorial Lisbona, Av. México, frente al Liceo Andrés Bello, Caracas, Telfs. 572-7302/5254, y Universidad Central de Venezuela, Departamento de Distribución de Publicaciones, edificio de la Biblioteca Central, planta baja, Librería Universitaria, Telfs. 619811 al 30, exts. 2130 y 3116. Apdo. 59004, Caracas, 104.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: EL HOMBRE Y LA OBRA

Por GIUSEPPE BELLINI

Pocos meses después de la muerte de Pablo Neruda, moría en Madrid, el 9 de junio de 1974, otro "gigante" de las letras hispanoamericanas: Miguel Angel Asturias, Premio Nobel 1967. Con él desaparece uno de los máximos narradores del idioma español, quizás el más grande del Novecientos, y un hombre que durante toda su vida dio el ejemplo de una resistencia que jamás cedió ante la dictadura ni ante los halagos del dinero y del poder.

Había nacido el 19 de octubre de 1899 en la ciudad de Guatemala; sus padres, —él abogado y ella maestra— destituidos de sus empleos por el dictador Estrada Cabrera, al cual se oponían implacablemente, habían tenido que refugiarse en una ciudadela del interior donde se habían dedicado al pequeño comercio, para poder subsistir. En contacto con el mundo rural y con la dura vida de los campesinos, Miguel Angel Asturias escoge su camino, que será siempre el de la defensa de los débiles y la oposición a los tiranos. Cuando vuelve a la capital para iniciar sus estudios universitarios, ya es uno de los opositores más activos al dictador y pertenece al grupo de los principales organizadores de la huelga estudiantil de 1920 que provoca su derrocamiento. A partir de este momento, y en toda su existencia, Asturias llevará a cabo una lucha tenaz en defensa de la libertad y de la dignidad del hombre, sin plegarse jamás a las adulaciones o a las amenazas y soportando a menudo hasta la miseria.

La formación literaria de Asturias, cuyas disposiciones hacia la poesía y la narrativa se manifiestan muy temprano, se realiza sobre todo en París, ciudad que visita en 1921. En la capital francesa asiste a los cursos que Georges Raynaud dicta en la Sorbona sobre las religiones y los mitos mesoamericanos; pronto se convierte en un importante colaborador para el maestro, y, bajo su guía, inicia varias investigaciones, adquiriendo consciencia del valor de las civilizaciones indígenas. En

efecto, Asturias traduce la "Biblia de los quichés", el *Popol Vuh*¹ y los *Anales de los Xabil*² de los "cakchiqueles"; pero más que el rigor científico lo atrae la creación literaria. Es en estos años cuando escribe las *Leyendas de Guatemala*, que se publicarán en 1930,³ y una novela que le dará un renombre internacional: *El Señor Presidente*. Este libro, ya terminado en 1932, sale a luz sólo en 1946;⁴ ello representa el comienzo de un viaje, jamás concluido, en una particularísima región sentimental, donde los valores del mundo guatemalteco se exaltan cual esencia del mundo americano. Asturias ahonda en un clima poético que surge de la época colonial y prehispánica. En la evocación de la complejidad espiritual de este mundo, de la naturaleza animada por una vida íntima sutil, se inicia el "realismo mágico": la dimensión de la realidad confunde continuamente sus contornos con la leyenda, la vida real irrumpe frecuentemente en el sueño.

El carácter inédito de las *Leyendas* impresionó a Paul Valéry; al presentar la traducción francesa, en 1931, definió el libro como un conjunto de "historias-sueños-poesía", en el cual veía mezclarse con gracia, "las creencias, los relatos de todas las edades de un pueblo de orden natural, todos los productos sustanciosos de una tierra poderosa y siempre en convulsión, donde los diversos tipos de fuerzas que generaron la vida después de haber exaltado la decoración de rocas y de *humus*, todavía son amenazantes y fecundos, como dispuestos a crear, entre dos océanos, a golpes de catástrofe, nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia".⁵

El entusiasmo del poeta francés también tiene sus raíces en la atracción hacia lo exótico, pero no estaba equivocado cuando subrayaba el valor poético de las *Leyendas*. En ellas se revive la atmósfera mítico-sagrada del *Popol Vuh*, junto a la fascinación del mundo colonial. En este libro, Asturias es un insuperable creador de magias, de arquitecturas nuevas y fantásticas, donde la realidad pierde la dureza de sus límites.

El carácter vigoroso del novelista se manifiesta ya desde *El Señor Presidente*. Las notas poéticas que penetran las *Leyendas* se atenúan en

1. M. A. Asturias realiza la traducción del *Popol Vuh* en colaboración con J. M. González de Mendoza. Dicha traducción puede encontrarse actualmente en la "Biblioteca Clásica y Contemporánea" de la Editorial Losada, Buenos Aires, 1965.
2. La traducción actualmente está incluida en la "Biblioteca del Estudiante Universitario", Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1946.
3. Madrid, Editorial Oriente, 1930.
4. México, Editorial Costa Amic, 1946.
5. Este libro ganó el premio "Sylla-Monsegur" como el mejor texto extranjero traducido en Francia en 1931. La cita pertenece al "Prólogo" a la edición bonaerense de la Editorial Losada, p. 9.

la novela, frente al compromiso con el cual el escritor denuncia la condición americana bajo la dictadura. Atesorando las experiencias literarias parisinas, en particular la surrealista, Asturias renueva de un solo golpe la narrativa hispanoamericana con un libro cuyo actualidad todavía sigue vigente. Partiendo de la dictadura de Ubico, es decir de la participación concreta en el drama patrio, aunque sin vínculos de tiempo y de espacio, el escritor construye una novela en la cual se refleja el problema de todo un continente. La lucha entre el bien y el mal tiene lugar entre singulares representaciones surreales y "esperpénticas" —la lección de Valle-Inclán es determinante— afirmando una realidad violenta, un infierno dominado por la arbitrariedad del poderoso, en el cual la existencia cotidiana está ligada a un humillante silogismo: "Pienso como el Señor Presidente, por lo tanto existo".⁶

De este libro oscuro, muy amargo, emana sin embargo cierta luz: las afirmaciones positivas hacia el camino de la esperanza. Y sobre todo el hecho de que el mal, por poderoso que sea, no puede sofocar el bien ni destruir la calidad espiritual de un pueblo. Basado en el ritmo de un tiempo siempre igual y dominado por un mismo espectáculo, hileras de prisioneros políticos que se dirigen a la cárcel, se concretiza un mensaje de fe en el día de la libertad y de la justicia.

Con la novela siguiente, *Hombres de maíz*, que aparece en 1949,⁷ Miguel Ángel Asturias inaugura definitivamente la "nueva novela" hispanoamericana, ahora con el predominio del hombre sobre las sugestiones del ambiente y del folklore, como el principal protagonista de su propio mundo, aunque sin rechazar la magia del mito y de la naturaleza. Hasta el momento del Premio Nobel el libro fue poco valorado, incluso se mantuvo algunas reservas en cuanto a su estructura, a la acción de los personajes y a la concepción de la obra, que parecía traicionar las formas tradicionales de la novela.⁸ Pero era precisamente en *Hombres de maíz* donde Asturias revolucionaba la tradición novelesca; el libro, dividido en varios episodios que se conectan apenas con un tenue hilo, persigue y alcanza un fin principal, el de denunciar, en la lucha entre "maiceros" e indígenas, un ulterior aspecto de la dramática condición americana sometida a la arbitrariedad del poder y del dinero. Los "maiceros", en efecto, destruyen las selvas para extender las áreas propicias al cultivo del maíz, únicamente con fines de lucro; se oponen los indígenas, para los cuales —según lo atestigua el *Popol Vuh*— este cereal es sagrado, ya que participó en la formación de los primeros hombres.

Aparentemente el argumento es demasiado simple, pero para comprender *Hombres de maíz* es necesario tener presente el objetivo de

6. M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 244.

7. Buenos Aires, Losada, 1949.

8. Véase al respecto a S. Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1960, pp. 222-223.

Asturias: denunciar el poder maléfico del dinero. Lejos de ser un libro de evasión, la novela es una nueva toma de consciencia respecto a la realidad americana; con él se inicia la elegía y el himno al mundo feliz ya perdido, destruido por la maldad de los hombres, por la sed de riquezas y de poder.

El compromiso de Miguel Angel Asturias se manifiesta en un marcado tono político presente en los libros que siguieron a *Hombres de maíz*; desde *Viento fuerte* (1949),⁹ a *El Papa Verde* (1950)¹⁰ y a *Los ojos de los enterrados* (1960),¹¹ con el amargo intermedio de *Week-end en Guatemala* (1956),¹² el escritor acentúa su dedicación a la causa de la libertad. Los primeros tres libros mencionados constituyen la "trilogía bananera", producto de "episodios nacionales" que presentan las vicisitudes de la lucha contra la explotación norteamericana y por la defensa de la democracia; mientras que *Week-end en Guatemala* emana de una reacción violenta ante la invasión mercenaria del país, apoyada por los Estados Unidos y contra el gobierno democrático de Jacobo Arbenz. En ese entonces, Asturias era embajador en El Salvador y a la caída del gobierno legítimo —que había intentado sostener con su prestigio de todas las maneras posibles— partió hacia el exilio; primero encontró hospitalidad en su amigo Neruda, en Chile, y luego en Argentina, donde concluyó *Los ojos de los enterrados*.

Las reservas de algunos en lo que se refiere a la "trilogía bananera" y a *Week-end en Guatemala*, atestiguan una vez más la escasa comprensión de las motivaciones asturianas y de su arte.¹³ Aunque el móvil político en los libros mencionados sea evidente, nunca se transforma en nota propagandística: en Asturias predomina el narrador genuino. En *Viento fuerte* se exalta la confianza en el trabajo, pronto defraudada, de los pequeños plantadores de bananas; se denuncia la explotación del capital extranjero, el sometimiento al poder del dinero y la pérdida de la libertad. Lo más importante de la novela es el vigor con el cual el escritor presenta un aspecto de la realidad americana: la vida en las plantaciones, y la eficacia con la cual eleva los valores positivos de su gente, continuamente vejada y explotada, la afirmación, pues, de una moralidad sobre la cual se funda la certeza de un futuro distinto. Aunque materialmente sea el vencedor, el "Papa verde", dueño omnipotente de la compañía "frutera", "señor de cheque y cuchillo, navegador en el sudor humano",¹⁴ está destinado a la derrota. En efecto, en la novela homó-

9. Buenos Aires, Losada, 1949.

10. Buenos Aires, Losada, 1950.

11. Buenos Aires, Losada, 1960.

12. Buenos Aires, Govanarte, 1956.

13. Al respecto véase F. Aledría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andreda, 1969, p. 226.

14. M. A. Asturias, *El Papa verde*, Buenos Aires, Losada, 1949, p. 12.

nima, donde la presencia del mito parece disputarle el lugar a la denuncia, éste está condenado a la soledad y a ver cómo su imperio se acaba con él, en cuanto solamente es fruto de pecaminoso egoísmo. En el libro, la condición del pueblo guatemalteco parece ser desesperada, y sin embargo, por encima de la tragedia, el mito trae un mensaje de esperanza: los *brujos* que comunican con el mundo de los espíritus e interpretan el lenguaje de los muertos, afirman la inevitabilidad de la victoria: "Nuestros pechos quedarán en quietud bajo las aguas, bajo los soles, bajo las semillas, hasta que llegue el día de la venganza, en que verán los ojos de los enterrados".¹⁵

Para comprender *El Papa verde* es necesario tener presente el contexto político al cual se refiere, la situación determinada de la dictadura de Ubico, y el momento en el cual escribe Asturias. En efecto, acababa de instalarse el gobierno de Arbenz y, reconstruyendo la historia de su país, el escritor iba a celebrar la victoria de la democracia; pero el 7 de junio de 1954 comienza la invasión mercenaria. Superada la reacción del momento —cuyo fruto es *Week-end en Guatemala*— Asturias concluye el tercer volumen de la trilogía, *Los ojos de los enterrados*. Al comienzo, la novela desorienta al lector, pero pronto se le muestra como un gran fresco del mundo guatemalteco, donde cada detalle tiene una vida autónoma y, al mismo tiempo, forma parte imprescindible del cuadro. La sucesión de escenas, de personajes, el desmenuzamiento de la trama, todo responde a un único fin: el de introducir en la condición más íntima de un pueblo la convicción de que la dictadura y la corrupción, que es su consecuencia, no han logrado vencer. Novela de tesis, de viva participación, que se adhiere a una realidad que el escritor experimenta intensamente, pero permeada también de sutil poesía por la presencia del mito y de la leyenda y por la vivacidad cromática de una naturaleza que parece repetir el paraíso terrenal, *Los ojos de los enterrados* estimula en el lector la reflexión hacia los problemas fundamentales que conciernen al hombre, entre los cuales el primero es el de la libertad.

Con la citada novela se cierra el paréntesis político más ardiente de Asturias; aun cuando continúe participando activamente en los problemas de su mundo, el llamado del mito, con el cual se iniciaron las *Leyendas*, se hace irresistible. Ello queda mostrado en un libro de remota gestación, en 1961, *El Alhajadito*,¹⁶ y en *Mulata de tal*,¹⁷ que aparece dos años después. En *El Alhajadito* el animismo, la magia del sueño, el dominio sofrenado de la fantasía, dan vida a un mundo de dimensiones interiores de insólita riqueza espiritual, accesible solamente a los iniciados. Estas categorías y características se potencian en *Mulata de tal*, donde la fantasía se adueña de todo movimiento. Entre creaturas divinas

15. *Ibid.*, p. 51.

16. Buenos Aires, Goyanarte, 1961.

17. Buenos Aires, Losada, 1963.

y demoníacas, entre enanos y "gigantones", en un universo deforme y hostil, dominado por los "demonios terrígenos" y por el demonio "cristiano" en lucha entre sí, el escritor atestigua la excelencia del mundo aborigen por encima del europeo de la Conquista que introdujo las raíces del mal. Miguel Angel Asturias declaró¹⁸ que al escribir este libro su intención había sido la de fijar para siempre las características indohispánicas de Guatemala, a punto de desaparecer con el impacto de la civilización mecanizada. En *Mulata de tal* la nostalgia por todo lo que es indígena se manifiesta irresistiblemente, sin que ello signifique la adhesión pasiva al folklore sino más bien la identificación sincera con lo que representa para el escritor un reino incontaminado de valores. La complicada estructura de la novela confirma el barroquismo asturiano, en un documento de singular importancia artística donde queda reafirmada una fundamental concepción moral, según la cual el hombre es devuelto a su plena responsabilidad como artífice de su propio destino, pero también como condicionador de los destinos ajenos.

El llamado del mundo indígena, de sus rasgos mágicos, queda consolidado también en los libros siguientes, desde los cuentos de *El espejo de Lida Sal* (1967)¹⁹ hasta las últimas novelas *Maladrón* (1969)²⁰ y *Viernes de dolores* (1972).²¹ En *El espejo de Lida Sal* domina un clima de "paisajes dormidos", iluminados por una "luz de encantamiento y de esplendor", en la celebración de Guatemala como "País verde, País de los árboles verdes. Valles, colinas, selvas, volcanes, lagos verdes, verdes, bajo el cielo azul sin una mancha. Y todas las combinaciones de los colores florales, frutales y pajareros en el enjambre de las anilinas. Memorias del temblor de la luz. Anexiones de agua y cielo, cielo y tierra. Anexiones. Modificaciones. Hasta el infinito dorado el sol".²² Es una atmósfera de magia, en la cual los límites de lo real se confunden con lo irreal, aunque para imponer continuamente una lección ética, que se manifiesta en el contraste entre un mundo de valores puros y aquel pesadamente real contaminado por el pecado.

El insistente regreso de Asturias a Guatemala tiene una razón que también es sentimental, determinada por su condición de exiliado. En efecto, *Maladrón* rebosa de "pasión guatemalteca", libro este en el cual la "elegía de los Andes verdes" representa una nueva inmersión en la espiritualidad del mundo americano. Partiendo desde la época de la conquista y afirmada la grandeza heroica de los indígenas en el choque con los exponentes de una civilización —la española— técnicamente más

18. Véase M. A. Asturias, *Algunos apuntes sobre "Mulata de tal"*, en "Studi di Letteratura Ispano-americana", 5, 1974, p. 22.

19. México, Siglo XXI, 1967.

20. Buenos Aires, Losada, 1969.

21. Buenos Aires, Losada, 1972.

22. M. A. Asturias, *El espejo de Lida Sal*, op. cit., p. 3.

adelantada pero no superior, el escritor canta la desgracia de su gente, el ocaso de los mitos y de la magia, para subrayar, sin embargo, el poder del vencido que termina por adueñarse del espíritu del vencedor y, a través del mestizaje, determina las premisas del futuro. La frase recurrente es: "¡Todo ya está lleno de comienzo!". La espiritualidad indígena está destinada a redimir al conquistador, después de haberlo desorientado con la dimensión inalcanzable de su esencia.

En la novela que le sigue a *Maladrón, Viernes de dolores*, el escenario se aleja del tiempo de la Conquista y se instala en el de las luchas democráticas, época en que Asturias era estudiante universitario. Lo más importante del libro es el renovarse de esas cualidades de "fabulación" que caracterizan la narrativa asturiana: sus prodigiosas facultades lingüísticas. Ello se puede comprobar sobre todo en la primera parte de la novela, donde el mundo periférico de la capital, que vive en contacto con la muerte —el cementerio y el barrio que lo rodea— se convierte en protagonista. El poderoso claroscuro propicia la referencia a los *Sueños* de Quevedo, pero con un rasgo original de "humour" no familiar al escritor español del Seiscientos, y el surgimiento de la muerte como dimensión única de un microcosmos que ya parece vivir en el subsuelo.

Escritor extraordinario, comparable a los más grandes autores de la narrativa europea que se afirmaron entre el siglo XIX y el XX, Miguel Angel Asturias es también un poeta y un dramaturgo. Su poesía capta la esencia de las pequeñas cosas, las sensaciones delicadas, los rasgos más íntimamente espirituales de su mundo y, al mismo tiempo, proclama una doctrina de la "indianidad", basada en la conciencia de un glorioso pasado civil, en el rechazo de la condición presente y también en la inquebrantable fe en el futuro. Una raíz profunda conecta esta poesía con la espiritualidad maya, con las expresiones artísticas de la literatura indígena, mediante un "indianismo" que, según Asturias, redime la imagen de su gente de la barbarie contingente, impuesta por aquellos que perdieron el contacto vivificante con el pueblo.

Los primeros cuadernos poéticos de Miguel Angel Asturias son de 1918; en 1944, *Sien de alondra* recoge la producción siguiente, que aún se amplía en 1955 en las *Obras escogidas* y donde también se incluye un libro fundamental de 1951, *Ejercicios poéticos en forma de soneto sobre temas de Horacio*.²³ Pero la obra poética más importante es posterior, en parte es contemporánea a los *Sonetos de Italia* (1965)²⁴ —colección ampliada después en los *Sonetos venecianos* (1973)—²⁵ y

23. Para una selección de la poesía de M. A. Asturias, véase la antología titulada *Parla il Gran Lengua*, a cargo de G. Bellini, Parma, Guanda, 1965, aumentada en la posterior edición de 1967.

24. Milán, Cisalpino, 1965.

25. Alpignano, Tallone, 1973.

a *Clarivigilia primaveral* (1965),²⁶ donde el autor alcanza un nivel elevadísimo, mediante la absoluta novedad de acentos, cantando los orígenes de las artes y de los artistas. Con una distancia de siglos, la literatura indígena mesoamericana encuentra en estos poemas una inesperada y singular continuidad en el idioma español.

La adhesión de Asturias a su mundo no se manifiesta solamente en la recreación del mito, en la magia con la cual transforma la realidad, sino en un compromiso bien definido. La celebración de los mitos y de la naturaleza y la denuncia de la condición humana reafirman continuamente una inquebrantable fe en el futuro. Es este el mensaje que emana de toda la producción del escritor guatemalteco, desde la narrativa hasta la poesía y el teatro; en este último sector ello queda comprobado en *La Audiencia de los Confines* (1957),²⁷ donde la figura del Padre de Las Casas, "Apóstol de las Indias", es rescatada en nombre de su participación activa y dolorosa en el drama americano.²⁸

Università di Venezia.

(Traducción al español de Marga Russoto)

26. Buenos Aires, Losada, 1965.

27. Buenos Aires, Ariadna, 1957. El teatro de M. A. Asturias actualmente está reunido en el volumen titulado *Teatro (Chantaje, Dique seco, Soluna, La Audiencia de los Confines)*, Buenos Aires, Losada, 1954.

28. Para una bibliografía básica sobre Asturias y su obra, véanse: A. J. Castelpoggi, *M. A. A.*, Buenos Aires, Mandrágora, 1961; R. Navas Ruiz, *Literatura y compromiso*, São Paulo, Facultad Filosofía, Ciencias y Letras, 1963; L. Harss, *M. A. A. o la tierra florida*, en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966; G. Bellini, *La narrativa di M. A. A.*, Milano, Cisalpino, 1966; G. De Gennaro, *I felici tropici di M. A. A., narratore*, "Civiltà Cattolica", 119, 2822, 1968; A. Dorfmann, "Hombres de maíz", *el mito como tiempo y palabra*, "Atenea", XLV, CLXVI, 420, 1968; Varios, *Homenaje a M. A. A.*, "Europe", 473, 1968; A. Segala, *Introduzione a "Clarivigilia Primaveral"*, Roma, Lerici, 1969; Varios, *Homenaje a A.*, "Revista Iberoamericana", XXXV, 67, 1969; R. Callan, *M. A. A.*, New York, Twayne Publishers Inc., 1970; C. Couffon, *M. A. A.*, Paris, Seghers, 1970; P. A. Georcescu, *Arta narrativa a lui M. A. A.*, Bucaresti, Editura Didactica si Pedagogica, 1971; P. Raimondi, *M. A. A.*, Milano, Club degli Editori, 1973; G. Bellini, *Il labirinto magico di "Maladrón"*, en *Il labirinto magico, studi sul "nuovo romanzo" ispano-americano*, Milano, Cisalpino, Goliardica, 1973; Varios, *Miguel Angel Asturias, "Europe"*, 53, 553-554, 1975; G. Bellini, *Il mondo allucinante: "Il Señor Presidente"*, en *Il mondo allucinante, da M. A. Asturias a G. G. Márquez, studi sul romanzo hispano-americano della dittadura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS, DIOS MAYA

Por HORST ROGMANN

La autoctonía no consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga (César Vallejo, *Contra el secreto profesional*, 1927).

Miguel Angel Asturias tuvo la mala suerte de haber sido transformado en un personaje mítico. La mitificación en que envolvieron su obra el autor mismo y exegetas suyos contribuye poderosamente a obstaculizar su lectura desprevenida y restarle interés actual, amenaza incluso a hacerla aparecer poco seria.

Basta leer en el número de homenaje de la revista *Europe* (mayo-junio 1975) el título "Asturias, Dieu maya" de Alain Bosquet (p. 90), la confesión de Artur Lundkvist, de la Academia Nobel: "J'ai toute de suite reconnu en lui le chef maya à la haute stature, au visage d'ange" (p. 8) o la profecía de su esposa, "il sera toujours La Grande Langue de son peuple et de son Amérique, de sa patrie guatelmaltèque qui aimera toujours en lui 'Le Fils Unique de Tecum-Uman, le Nouveau Grand Chef Maya' et qui continuera à le vénérer comme 'Le Paladin de Notre Verbe'",¹ basta leer la apreciación retórica y racista del académico francés Marcel Brion:² "(Asturias) savait combien la pureté et l'instinctivité de son inspiration devait à la fraîcheur souterraine de la source (...), cette manière spontanée et sans effort de demeurer à tous moments, plénierement, en harmonie avec le très-vieux et très-actif génie de la race qui continue de faire jaillir en lui l'étonnement émerveillé et peureux des immortelles religions d'autrefois, tout le trésor poétique et pieux des grands Mayas", etc., para sentir la necesidad urgente de desmitificar la imagen del gran escritor.

1. *Europe*, 553-554, 1975, p. 24. Blanca Asturias cita en la misma página un fragmento de un discurso con que una india saludó en nombre de las comunidades indígenas el regreso de Asturias a Guatemala en 1963, que contiene frases como "Nous pensons à toi comme à notre Tecum Uman qui représente le vrai Père de la nation".
2. En *Hommage à Miguel Angel Asturias*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1974, 1974, p. 44.

Para una revisión de esta imagen de vocero de la tribu, de verbo maya encarnado, no hay nada más apropiado que empezar por la idea que a su vez Asturias se hizo en sus años mozos de "ses chers Indiens", como dice Blanca Asturias,³ en su tesis doctoral *El problema social del indio* (1923). Casi ningún crítico ansioso de destacar la faceta indigenista del escritor omite la mención de este trabajo como prueba de la compenetración ininterrumpida y ya desde temprano manifestada con la población indígena de su país natal. Este texto, prácticamente inaccesible durante largo tiempo y por lo mismo evidentemente no consultado por los que lo citan a modo de prueba, ha sido publicado de nuevo en París. Había sido redactado sobre la base de investigaciones empíricas realizadas por su autor y conceptos sociológicos tomados de Le Bon, entre otros. Desde luego, debe tenerse en cuenta que entonces el escritor no se había instruido aún sobre las culturas precolombinas en Europa. Sin embargo, por eso mismo revela por lo menos la actitud inicial del futuro abogado y explotador literario del acervo tradicional maya-quiché como bastante distanciada respecto a los indios, actitud que suponemos que en el fondo no ha cambiado considerablemente, aunque sí en la superficie. El trabajo es sin duda una denuncia de la miseria y la injusticia que padecen los indios guatemaltecos. Pero lo que llama la atención es cómo y desde qué perspectiva veía Asturias entonces a ese conjunto de compatriotas cuya interpretación y defensa literarias irían a contribuir a su fama internacional de escritor: "el estado social de los indios, a la venida de los españoles, era el de semibarbarie", "los indios eran semibárbaros y no civilizados, como corrientemente se dice" (p. 44), "el implantamiento de la religión católica entre los indios fue un factor de civilización; pero también es asimismo innegable que no contribuyó a moralizarlos" (p. 65). Dice el joven investigador que los pueblos indígenas son pueblos "estancados donde se paga demasiado culto a las tradiciones absurdas que perpetúan sombras" (p. 84), siendo justamente "las tradiciones absurdas" las que, rodeadas de un halo de sueño surrealista (¿en lugar de las sombras perpetuadas?) alimentarán, unos seis o siete años más tarde, una literatura de leyendas que harán las delicias de Paul Valéry e iniciarán el renombre de su autor como intérprete nato de la cultura indiana.

El indigenismo de Asturias en su primer tiempo es francamente patriarcal y racista. Los indios poseen "un fondo racial insuficiente para la vida" (p. 104), la "raza indígena está en decadencia fisiológica" (p. 106), no sólo a causa del trato inhumano que reciben, por su falta de higiene, el alcoholismo y las enfermedades, sino también porque "la acción deletérea del trópico ha contribuido a su degeneración" (ibid.). Al lector de hoy se impone la impresión de que Asturias, quien se contará entre "las fuerzas vivas del país" que no deben "dejar un solo mo-

3. *Loc. cit.*

mento su tarea educativa" (p. 105), no trató tanto de los problemas sociales de los indios, sino que el indio para él constituyó un problema social. La solución que el juvenil Asturias propone para tal problema consiste en un "remedio heroico". Desde luego no se le ocurre que habría que cambiar la situación del país, como podría pensar quien conoce las declaraciones revolucionarias que emitió el escritor en cierta fase posterior, sobre todo antes de recibir el premio Lenin, sino, buen ejemplo del heroísmo de las "fuerzas vivas" de la sociedad: "Hágase con el indio lo que con otras especies animales cuando presentan síntomas de degeneración". "¿Por qué no se traen elementos de otra raza vigorosa y más apta para mejorar a nuestros indios?" (p. 107). ¿Con quiénes cruzar la especie animal india? Por cierto, de ninguna manera con los chinos, "raza degenerada y viciosa cuya existencia mueve a bascas y cuyas aspiraciones son risibles" (p. 108). La especie humana ideal para este experimento es la "raza blanca, sanguíneo-nerviosa (temperamento propio para las alturas y zonas tórridas)" (p. 109), "razas agricultoras, poco amigas de la ciudad" —ya ocupada por las "fuerzas vivas": "En Suiza, Bélgica, Holanda, Baviera, Wutemberg [sic] y el Tirol, pueden encontrarse ejemplares que reúnan las condiciones mencionadas" (p. 110). Parece que aquellos que tuvieron que juzgar esta tesis no encontraron nada raro en este exotismo que les presentaba los indígenas de Baviera tan aptos para la agricultura en la zona tórrida y para la faena de sementales, exotismo que es un poco la contrapartida de aquel otro que opera en los europeos cuando se imaginan la vida de los indios americanos y al que va a satisfacer plenamente el realismo mágico de Asturias y Carpentier, según se ve en más de un comentario erudito de hispanistas del Viejo Mundo. El ejemplo de los logros de la política inmigratoria lo dan a Asturias los Estados Unidos de América y la República Argentina (p. 107); el audaz sociólogo silencia que fue la eliminación de la población indígena que facilitó este loable desarrollo.

Se dirá que esta tesis sorprendente, imbuida del positivismo y racismo de la época, data de la juventud de Asturias y que es injusto emplearla como prueba de la base racista de su actitud frente a los indios con los que más tarde hasta llegó a identificarse. Pero hay que tener cuidado, puesto que en la "advertencia" a la reedición del trabajo doctoral, su autor, escribe, medio siglo más tarde: "la experiencia ha demostrado que si se llevan inmigrantes, éstos, no sólo no se mezclan con el indio, sino que muy pronto se convierten en jefes, patronos, amos o capataces del infeliz nativo" (p. 18); agrega que "últimamente ha surgido otra manera de enfocar este asunto, en lo tocante a *mejorar* al indio, a *elevarlo* para que se incorpore al Occidente: "despertar en él esos elementos de su cultura nativa, de su personalidad profunda", proporcionándole "los medios para desarrollarse" (p. 18), "para que así, si él

quiere, más adelante, se incorpore a la nuestra" (cultura).⁴ La misma actitud patriarcal, ninguna crítica al racismo juvenil, sólo, en una frase final, una alusión a "la explotación a que es sometido por las clases llamadas pudientes y el capital extranjero" (p. 19) —clases y capital ajenos a las capas medias cuya posición expresa visiblemente el escritor.

En París, donde alterna con escritores de la vanguardia surrealista, Asturias adquiere una imagen del todo diferente del indio. A partir de 1924 sigue en la Sorbonne cursos sobre las culturas precolombinas que le abren un nuevo horizonte sobre el pasado americano y le dan a conocer un material muy aprovechable para la creación literaria. Sus primeras cuentos, sin embargo, no tratan todavía de temas indígenas, pero sí revelan ya las huellas del ambiente literario y cultural que reina en París, practican ya un "realismo mágico" sin ingredientes indios.

En la introducción a las *Novelas y cuentos de juventud* de Asturias escribe Claude Couffon: "en una época en que el exotismo y el cosmopolitismo están literariamente a la moda en Europa, Asturias dirige a sus lectores latinoamericanos cuentos y crónicas que tienen para ellos el encanto de los decorados lejanos, sean París, Florencia o Judea" y "vemos nacer en estos textos parisinos la necesidad de expresar literariamente la realidad del país natal, particularmente la realidad india"; "En cuanto a la religiosidad, tan característica de los primeros textos hoy reunidos, se cambiará insensiblemente en inclinación a lo maravilloso, lo mágico, lo onírico".⁵ Couffon desaprovecha la oportunidad de aclarar que no hay diferencia entre las dos actitudes: es el mismo el exotismo del ambiente de París o Florencia para uso de lectores americanos que la pretendida realidad india del país natal para lectores europeos e incluso americanos con mentalidad "europea". ¿En qué se distingue, además, la "religiosidad de los primeros textos" de la "inclinación a lo maravilloso, lo mágico"? Eso sí: la realidad india y lo mágico son más novedosos y más fructíferos para su utilización literaria, sobre todo dado el interés del público de la época por esta materia.

Esto se comprueba con el éxito que obtienen las *Leyendas de Guatemala*, publicadas en 1930, no en Guatemala u otro país americano, sino en Madrid, e inmediatamente traducidas al francés; en ellas combina hábilmente una escritura inspirada en el onirismo puesto de moda por los surrealistas y una temática exótica que se nutre de tradiciones indígenas guatemaltecas. El éxito obliga a ser continuado, había un público para la temática "nativa", cuyo encanto radica en la presentación de una realidad diferente de la civilización europea y de la civilización de las ciudades modernas. Una América diferente, por algún crítico de-

4. *El problema social del indio y otros textos*, recogidos y presentados por Claude Couffon. París. 1971. Subrayado nuestro.

5. París, 1971, pp. 13 y 14.

clarada “visceral”,⁶ será lo que esperan los lectores europeos y afines de un literato latinoamericano.

Así que “nous autres, jeunes latino-américains, nous complaisons à raconter les horreurs de nos dictatures ‘pour horripiler les civilisés’. De ces récits naquirent les chapitres de *Monsieur le Président*”.⁷

En declaraciones, especialmente en diversas entrevistas que casi llegan a poseer un tono de justificación y de ilustración del propio que-hacer literario, Asturias establece una relación de causa y efecto entre la vida pasada y presente de los indios guatemaltecos y el contenido, incluso la forma de sus obras, invirtiendo los términos del proceso literario: no es el autor quien crea en su obra un mundo ficticio, que intenta reproducir una realidad no ficticia desde un punto de vista subjetivo y con un enfoque y medios estilísticos nuevos, ambos adquiridos en el ambiente espiritual parisino, y los últimos enriquecidos con los modelos de la literatura clásica española y explicados por la aplicación de rasgos idiomáticos del maya al español, es la realidad objetiva misma que mediante la “mentalidad primitiva y casi infantil del indio”,⁸ que tiene también el autor, se manifiesta cuasi directamente en la obra: “En la vida guatemalteca, que es la que invade mis novelas, están mezclados la realidad y lo fantástico, que es imposible separarlos. Por eso creo que cabría dar como explicación lo que podría llamarse el ‘realismo mágico americano’, en el que lo real va acompañado de una realidad soñada con tantos detalles que se transforma en algo más que la realidad, como en los textos indígenas”.⁹ Al paso, el “realismo mágico” deja de ser una denominación de la práctica del novelista, quien se esfuerza por fusionar lo real y lo irreal, para significar una realidad maravillosa americana, anterior a la obra. En vez o aparte de utilizar productos de la imaginación popular —recordados, aprendidos, reconstruidos o inventados por él—, como por ejemplo el nahualismo, el brujo Bragueta, etc., el escritor pretende participar personalmente de ella, por lo que sabe traducirla. De ahí aserciones del tipo de “Tenemos un conjunto de fenómenos que sabemos tratar con mentalidad alógica, que no es la forma de pensar cartesiana de los europeos”¹⁰ o “nosotros, los de mentalidad primitiva relacionados con el mundo indígena”.¹¹

6. Roger Caillois, en *Europe*, 553-554, 1975, p. 29: “le monde viscéral et foisonnant, redoutable et obscur (...) q’on le rendrait trop mièvre en le qualifiant autrement que de l’épithète emphatique, en tout cas mystérieuse sinon fabuleuse, de tellurique”.

7. En *Europe*, p. 21.

8. M. A. Asturias, *Latinoamérica*. Madrid, p. 22.

9. “Quince preguntas a Miguel Angel Asturias”. *Revolución*, La Habana, 17 de agosto de 1959; cit. en *Asomante*, 3, 1968, p. 13; subrayado nuestro.

10. Cit. en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 209, 1967, p. 412.

11. En *Indice*, 226, 1967, p. 39.

Sería muy difícil precisar de qué manera el autor podía compenetrarse con el modo de pensar y de sentir de los indígenas de su país, de tal suerte que esto lo capacitara para convertirse en su intérprete y portavoz, si no compartía ni su estilo de vida ni lo que podría llamarse su conciencia de clase, y sobre todo si ni siquiera hablaba su idioma.¹² Para ello no será suficiente estar familiarizado con leyendas indias; y éstas tampoco lo reflejan sino muy parcial y mediatizadamente. La referencia a tradiciones antiguas como el *Popol Vuh*, basadas en una civilización destruida siglos atrás, no sirve en demasía para interpretar el presente.¹³

Sería interesante también saber de dónde un intelectual de clase media, cosmopolita, saca esa mentalidad primitiva, propia de un campesino analfabeto y supersticioso, que este escritor exhibe frente a un público europeo estupefacto, si no de los libros. Alguien provisto de mentalidad primitiva no sería capaz de calificarla como tal. Lo curioso es que afirmaciones tan absurdas hayan encontrado tantos creyentes, más que nada en Europa, donde parece que la "forma de pensar cartesiana" no está tan difundida.

Otro ejemplo de las mistificaciones de Asturias: "Nous sommes emparés de la langue espagnole, et nous l'avons adaptée, pliée, bouleversée, abâtardie et enrichie avec une liberté nouvelle, afin de pouvoir exprimer la gamme inouïe de l'expérience américaine".¹⁴ ¿Quiénes son los "nosotros" que se apoderaron del español? Acaso los aborígenes (pero Asturias no es ninguno de ellos), porque los criollos no necesitaban apoderarse de su lengua materna. ¿Para quién la experiencia americana es inaudita? Ni para los indios ni para los criollos, acostumbrados a su ambiente —entonces: para los extranjeros. Problemas de identificación social de un escritor de clase media; emocionalmente toma partido por la miserable clase campesina, aunque no es con ella con quien se identifica, sino con el halo glorioso de su pasado maya, y racionalmente escoge el punto de vista de la clase dirigente que mira su país como si recién hubiese llegado de visita desde París —desde aquel París donde Asturias descubre su personal pasado maya.

Insiste en el mismo texto en que sus estudios con Georges Raynaud no se basaban en la curiosidad científica ("un intérêt essentiellement savant"), al contrario, eran "l'expression d'un besoin vital, l'apport d'un

12. Como confesó a Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, 1969, p. 113.

13. Mientras en la cronología del mencionado número de *Europe* se indica para el año 1927: "Traduction espagnole par Asturias et J. M. González de Mendoza de la version française du *Popol Vuh* de Georges Raynaud" (p. 210), en la p. 20 de la misma revista se cita una declaración de Asturias algo diferente: "sous la surveillance sévère du grand maître (Raynaud) avec le Mexicain González de Mendoza, nous traduisimes du maya-quiché en espagnol, la bible maya: *Le Popol Vuh*".

14. Préface à la poésie de Léopold Sedar Senghor. *Europe*, 553-554, 1975, p. 43.

sédiment culturel 'supérieur' pour caractériser ma spécificité" (p. 42). Es la búsqueda de una solución idealista a un problema personal —basar su "especificidad" en algo "superior"—, que esconde un problema social, ya no el problema social del indio, sino el papel del escritor profesional; la búsqueda encuentra la especificidad, lejos de las posibilidades actuales de adhesión a un grupo social concreto, en una cultura, así en general, que ya no existe, que ya no vive y que por eso hay que estudiarla en la Sorbonne: "Paris et la Sorbonne m'ont restitué, intacts et vivants (!), les dieux terribles du Panthéon maya" (ibid.). La identificación con los indios contemporáneos, los campesinos pobres, cuyo diagnóstico poco favorable Asturias había intentado en su tesis doctoral, se desplaza al pasado grandioso: "j'entrepris (...) de retrouver en moi-même les 'dissecta membra' du grand Empire maya" (p. 42). ¿Quién sabe cómo se hace tal cosa...? Se impone la comparación de ese "besoin vital" con el culto que más o menos en la misma época rindieron las clases medias y algunos de sus intelectuales de Italia, Alemania, España y Portugal a sus respectivos Imperios pretéritos. Hábilmente Asturias enlaza el imperio maya con sus recuerdos de una infancia pasada en el campo: "Ils (¿los dioses terribles o los mayas?) ont donné sens, ordre, conscientisation à un noyau d'expériences vitales qui 'n'auraient pu rester que le souvenir joyeux et confus de mon "royaume d'enfance'" (ibid.), equiparando su pasado personal con el precolombino e identificándose idealmente con todo su país.

Bien que el escritor haya establecido su especificidad en forma de un remoto e interior parentesco con el pasado indígena, que es un pasado no-español, en seguida diferencia o sintetiza —lo diferente ya no será tan diferente—: combate el exclusivismo, de que "l'option pour l'un des éléments de la 'mezcla' indo-espagnole excluait l'autre", porque "c'est en espagnol que plus tard le monde indigène a trouvé ses nouveaux témoins, les 'gran lengua', qui en ont réveillé la conscience" (p. 43). Naturalmente, uno de estos "grandes lenguas" es Asturias, el no-indio que a causa del mestizaje está llamado a testimoniar el mundo indígena como los cronistas de Indias del siglo XVI.

De un lado tenemos las explicaciones de un autor que trata de relacionar su obra con una realidad psíquica o exterior india, aunque la frecuencia con que las emite debería causar sospechas pues las obras no dejan vislumbrar con la claridad deseada esa realidad interpretada; de otro lado tenemos críticos apologéticos que echan mano de las auto-interpretaciones del escritor, las ahondan y les agregan otros comentarios del mismo tenor. Como si el autor recogiese aspectos de la realidad y los plantara sin más, sólo artísticamente elaborados, en su obra; así la labor del crítico consiste en descubrir y comprobar la coincidencia directa de la realidad real y la realidad de la ficción literaria, extrayendo en lo posible el provecho que sacará el lector de ella.

Valgan como muestra de una actitud acrítica las disquisiciones de uno de los investigadores alemanes que por serlo tienen que fiarse más de informaciones de segunda mano que muchos latinoamericanos y son, por lo general, muy dados a los aspectos míticos de la literatura latinoamericana".¹⁵ Hans-Otto Dill constata que a través de las novelas de Asturias "por primera vez (!) un público asombrado (!) en todo el mundo supo de los indios de la pequeña Guatemala"; el procedimiento del realismo mágico "correspondía a la vitalidad del pensamiento mágico-mítico entre los indios de Guatemala, que debe atribuirse al subdesarrollo y el escaso dominio de la naturaleza". Continúa después de una cita de Marx: "Los mitos sobrevivían también porque mantenían el recuerdo de la comunidad tribal en que los indios no fueron una clase y raza oprimida (...). Sus mitos son una forma fantástica, precientífica de interpretación de la realidad". Las *Leyendas de Guatemala* son hasta en la elección del género "una recreación, una imitación emocional de la fantasía popular, en que la realidad objetiva y el pensamiento mágico se funden en un 'realismo mágico' ". En *El Señor Presidente*, según Dill, "Asturias presenta la dictadura como tiene que aparecer a un indio afe-rrado al pensamiento mítico-mágico".¹⁶ "El pensamiento mágico-mítico de los indios, que no conoce ninguna diferencia entre el sueño y la realidad, se expresa en una atmósfera espectral de miedo e inseguridad que se condensa en una 'pesadilla fantástica'. El lenguaje mágico-conjurador, que capta el lector desde la primera página, completa la impresión de una fantasmagoría india sobre un mundo esencialmente no indio"; la importancia de esta novela estriba en que Asturias "transfirió los elementos mágico-míticos de los géneros populares de leyendas y cuentos a la presentación épica de una problemática social moderna en la novela", abriendo así "el desarrollo de una épica latinoamericana realista y ligada al pueblo".¹⁷ Al incorporar a la novela formas de pensamiento mágico que existen en la realidad latinoamericana, el realismo mágico dotó a su representación de una mayor riqueza. "Con la utilización de la magia y el mito como símbolo, que tiene una relación histórica con la realidad representada, la creación artística ganó en densidad y profundidad. Al mismo tiempo se introdujo en la literatura un medio artístico familiar al pueblo, que facilita la comunicación con el lector".¹⁸ En su entusiasmo por el pueblo lector, el investigador alemán olvida el detalle del analfabetismo, como lo manifiesta incluso el trozo del discurso indio que reproduce Blanca Asturias en su artículo de *Europe*: "Beaucoup

15. Cf. Dieter Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, 1976.

16. ¿De dónde se sabe cómo tiene que aparecerse...?

17. Hans-Otto Dill, *Mythos und Magie bei Miguel Angel Asturias*. In id., *Sieben Aufsätze zur lateinamerikanischen Literatur*, Berlin-Weimar, 1975, pp. 56, 59, 60, 61, 62.

18. Ibid., p. 89.

d'entre nous, presque aucun, ne savent lire"...¹⁹ Dice Dill: "La altura del manejo dialéctico del mito y la magia como símbolos poéticos y como signos comunicativos, lograda en *Los ojos de los enterrados*, permite al mismo tiempo a Asturias la comunicación con los lectores —también con indios incultos, aferrados al pensamiento mágico. Son símbolos populares que son entendidos por el pueblo y que le hacen comprensible la realidad en un lenguaje familiar de imágenes, sin petrificar una conciencia arcaica ni conjurar una superstición retrógrada".²⁰ Así será, siempre que los campesinos guatemaltecos analfabetos lean las novelas voluminosas y complicadas de Asturias para comprender su propia realidad, que al parecer no conocen.

Otro crítico alemán —para que se vea qué estragos causa el realismo mágico— concluye un estudio sobre este tema con que el realismo mágico en un sentido más amplio comprende aquellas obras en que se patentiza "la tensión entre el pensamiento y la conducta mágico-personales, que en *el hombre de Latinoamérica* (!) todavía están vivos de modo originario, y el espíritu de la civilización europeo-norteamericana tecnocrático impersonal que cada vez más fuertemente penetra en aquellos países":²¹ un continente de magos hasta hace poco, ésta es la imagen de Latinoamérica que se destila en última consecuencia de las especulaciones mitológicas a las que no solamente contribuyó Asturias.

Cómo estas últimas desfiguran la historia literaria hispanoamericana lo atestigua el caso extremo de un especialista alemán, quien entre muchas otras insensateces profesa las siguientes: "Indigenismo y 'realismo mágico' son una —acaso la más hermosa— versión y expresión sólo de un atributo continuamente operante de América"; el realismo mágico es "una de las más auténticas (si no más autóctonas) corrientes de la América latina-indígena"; con esta su teoría Asturias creó "el fundamento para la corriente más importante y más efectiva (*wirkungsreichste*) que Hispanoamérica ha entregado como su contribución a la literatura universal en este siglo"; el desciframiento de los textos mayas por Raynaud fue importante para Asturias porque le permitió "dar a su 'saber mágico' un fundamento científico".²²

19. Este texto sigue: "mais ils te connaissent, et nous savons qui tu es car ceux qui lisent nous disent tes choses et tes vers" (p. 24).

20. O. c., p. 71.

21. Dieter Janik, "Der 'realismo magico' - Zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman". In: *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Festschrift für Kurt Wais, Tübingen, 1972, p. 387. Subrayado nuestro.

22. Günter W. Lorenz —quien según Ernesto Sábato es "inteligente y decidido, luchando desde el principio imperturbablemente por una causa que ha reconocido como justa" (a lo mejor fue ésta la razón por que le rindió una visita "cultural" al régimen de Pinochet)—, *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, Tübingen-Basel, 1971, con prólogo de Sábato, cit. en la p. 9, las otras citas en las pp. 104, 105, 125 y 270; nuestra traducción.

Los críticos, también latinoamericanos, que reinterpretan el realismo mágico en los mismos términos que sus cultivadores, entre los que habrá que incluir al Carpentier de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, siendo más creyentes que críticos se hunden tanto en las raíces míticas de la América profunda que no ven lo más obvio: que los escritores son personas que se dedican a escribir; para escribir necesitan escribir algo, sobre algo y con ciertas técnicas. El material mitológico con que algunos han tropezado en sus búsquedas de asuntos convertibles en literatura es completamente legítimo para construir relatos y poesía. La comedia absurda comienza cuando los escritores se sienten urgidos a justificar su trabajo y a interpretarlo como expresión auténtica de su continente, como si les hiciese falta defenderse. Por supuesto, no alegan el hecho trivial que lo folklórico, lo mítico y lo raro constituyen una mina explotable para creaciones literarias; construyen una visión del mundo latinoamericano donde insertar su propia producción. Así Asturias se hace festejar en los círculos diplomáticos e intelectuales de París como jefe maya, o Carpentier presenta la historia latinoamericana como una secuencia de rarezas. Sin embargo, todo esto de alguna manera es aceptable cuando se considera como formando parte de la vida o las opiniones personales de los autores. Lo que en cambio no tiene nombre, sino el de irracionalismo irresponsable, es lo que hacen algunos "especialistas" que repiten y amplifican aquellas ideas subjetivas de los escritores como si fuesen verdades científicas y construyen con ellas un retrato de la realidad extraliteraria, de los fenómenos sociales de Latinoamérica, que raya en lo puramente fantástico.

Subyace a ello una especie de círculo vicioso: El escritor interpreta su propia creación, construye un mundo subjetivo, parcial y hasta imaginario, lo declara real; el "crítico" se atiene a ese mundo aparentemente real para interpretar el mundo ficticio del escritor, quien a su vez se siente confirmado por la crítica y el público lector, influido por ella, quien es la víctima de ambos.

La obra de Asturias no se presta para obtener de ella conocimientos inmediatos sobre la realidad americana. Las informaciones que contiene sobre la civilización maya, la vida y la mentalidad del campesino indio actual, el imperialismo de la United Fruit Company, los dictadores, etc., son escasos en comparación con otras fuentes disponibles. Proveer tal información no es tarea de la literatura.

De otro lado, no son necesarios, ni útiles, datos masivos sobre estos aspectos para "entender" y apreciar la obra del guatemalteco.²³ El "rea-

23. Cf. Dieter Janik, quien en su libro sobre la *Magische Wirklichkeitsauffassung* para uso de alemanes estudia detalladamente el nahualismo y la oración del justo Juez, o propone seriamente que se investiguen las huellas que ha dejado el *Popol Vuh* en los escritos de Asturias.

lismo mágico" es del todo prescindible, y los críticos que tanto se dedican a él, convierten las ficciones del escritor en meros argumentos ilustrativos de las autointerpretaciones del mismo.

Son otros los aspectos "extraliterarios" que tienen que tomarse en cuenta para ubicar la producción ideológica y estética del autor y que luego, menos directamente, arrojan una luz sobre la realidad americana, porque es dentro de ella, y no como transcripción de ella, que nace y vive la obra literaria y existe la institución de la literatura. A partir de la realidad social, y no natural ni mítica, se explica la actividad del escritor, quien en ella intenta desempeñar su papel y responde a las facilidades y más bien dificultades que ella le presenta.

El joven Asturias pertenece a la clase media de un país "subdesarrollado"; no está del todo integrado en ella porque a pesar de haber egresado de la universidad no tiene profesión. En Europa se dedica a escribir artículos periodísticos, estudiar las culturas precolombinas y a frecuentar los círculos artístico-literarios de la vanguardia. En sus primeras obras de ficción empieza a imitar las nuevas prácticas estilísticas, y obtiene el primer gran éxito al combinarlas con motivos indigenistas. Así logra por de pronto dos cosas: ser moderno y ser diferente; es diferente en dos sentidos: se distingue de la mayoría de los de su clase social por haberse consagrado como escritor, además en Europa, y se distingue de los escritores europeos por la temática exótica americana, a la que tiene un acceso mucho más directo que ellos, en caso de que ellos también la tentaran. El complejo de inferioridad frente a la cultura europea que se manifiesta en los trabajos, que manda a un periódico guatemalteco, justamente a través de la desenvoltura con que muestra a sus compatriotas cómo sabe moverse dentro del ámbito exótico para ellos, este complejo disminuye cuando el escritor es reconocido como tal por autoridades europeas como Paul Valéry y es distinguido por representar hasta físicamente el mundo indígena americano. Se sentirá estimulado a corresponder al exotismo en boga. Se le hará necesario entonces elaborar una especie de teoría para dar consistencia a la posición adquirida gracias a un talento poético singular y el hallazgo feliz e indispensable de una temática rica en posibilidades de ser explotada literaria y publicitariamente. Esta teoría será el "realismo mágico", que de un lado atestigua tendencias irrealistas europeas (y americanas) y de otra parte confirma el *status* de un intelectual quien, de considerarse inferior a los europeos llegará a calificarse como valiendo más, puesto que a su compenetración con la literatura y los círculos culturalmente vigentes europeos —piénsese también en sus muchos viajes— unirá el nuevo prestigio que han ganado las culturas "primitivas".

La presentación mágica del mundo indio se enriquecerá con una actitud de crítica política y social, en la que confluyen la experiencia personal de las condiciones de vida que llevan los modelos reales de sus

héroes mitificados, el trabajo político del autor y el ejemplo de politización y beligerancia de muchos de los escritores europeos; tal vez también influya el que una parte del nuevo público lector espera que la literatura se comprometa en este sentido.

El pensamiento de Asturias sigue desarrollándose y ensanchándose. Durante sus últimos años, pasados en Europa, dará una importancia creciente al concepto de mestizaje, tematizado por ejemplo en la novela *Maladrón*. Es un concepto muy grato también al cantor de la "France éternelle" y de la "négritude", el presidente-poeta de Senegal, Léopold S. Senghor, con cuyas ideas sobre la mentalidad del negro las de Asturias sobre las del indio tienen más de un rasgo en común, y quien lo apostrofa ya no de dios maya, sino de "Asturias le métis".²⁴ El concepto de mestizaje trata de superar tanto la diferencia entre el mundo indígena y el europeo, en que se apoya la especificidad artificiosa del escritor, como la diferencia entre las clases populares y las dominantes, entre el escritor y su país y entre el escritor y su público, nacional e internacional.

El universo poético de Asturias comprende mucho más que esa variante del indigenismo que se conoce por el nombre de "realismo mágico", que con tanta frecuencia aparece en los trabajos que analizan su obra.

Si se considera el origen europeo de la inclinación hacia esa visión pintoresca del mundo en que viven los campesinos guatemaltecos de descendencia india, habrá que constatar que en este sentido el "Dios maya" resulta el más francés de los autores latinoamericanos. De otra parte, corroboraría así, casi a pesar suyo y de muchos de sus comentaristas, el cosmopolitismo de la literatura hispanoamericana, el que la caracteriza más que todas las concepciones mágicas y míticas que los buscadores de tesoros exóticos le suelen atribuir.

Que Asturias se haya sentido obligado a rendir demasiado tributo al exotismo de Francia, "ce pays qui (...) lui avait ouvert les portes de la culture et du succès", como dice su esposa,²⁵ es, bien mirado, una lástima, porque así se vio forzado a crearse una máscara, que sus admiradores exageraron hasta la caricatura, y al mismo tiempo una imagen exótica de su continente.²⁶ Al hacerlo no advirtió cómo ocultaba su imaginación creadora, disculpándola prácticamente con una supuesta mentalidad primitiva.

24. *Europe*, 553-554, 1975, pp. 46 ss.

25. En *Europe*, p. 22.

26. Buen reflejo de ello es la afirmación de Roger Caillois: "Miguel Angel Asturias eut la chance de devoir peindre un monde encore indompté" (*Europe*, p. 30).

Para apreciar debidamente la inventiva portentosa de que Asturias hace gala en gran parte de sus libros habrá que leerlos haciendo abstracción completa de toda la teoría del "realismo mágico" y demás mistificaciones. Valdría la pena, por ejemplo, verificar cómo y hasta qué grado se realizan en ellos algunos postulados del surrealismo.

Así, por ejemplo, se ofrece como construcción teórica desde la cual enfocar la obra entera de Asturias aquel "cierto punto del espíritu" del que habla Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*. Desde este punto quiere Breton que los contrarios de vida y muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo abajo, dejen de ser percibidos contradictoriamente. Ahora, se puede observar que Asturias continuamente está empeñado en juntar contrarios, como si siguiera al pie de la letra esta tesis central del programa surrealista.

Para empezar, salta a los ojos que la fusión de la realidad y lo imaginario, lo fantástico, lo soñado, forma una constante, sea al referirse a una mentalidad indígena que no distingue entre la una y lo otro, sea en la apreciación de su propia actividad intelectual en que se le desdibujan los límites entre la realidad de su existencia de pequeñoburgués centroamericano cosmopolita y el recinto fabuloso del legado maya que cree llevar en la sangre. La teoría del realismo mágico combina el racionalismo del investigador positivista que extrae informaciones de textos antiguos y de tradiciones orales todavía en uso, con la utilización irracional de estas informaciones para falsificar de buena fe los hechos verdaderos, combina el deseo inconsciente de destruir el abismo entre el escritor y la comunidad con la determinación consciente de su causa, la escisión entre oprimidos y opresores, y combina también una práctica de escritura entregada al libre fluir de asociaciones de imágenes y sonidos (toda la parte del inconsciente en su pretendida "escritura automática") con la ordenación muy vigilada del material para construir relatos de gran efectismo (los textos finales suelen ser consecuencia de numerosas reelaboraciones, de las que el autor hace mención cuando, por ejemplo, nos dice cuántas veces reescribió *El Señor Presidente*). Aunque el realismo mágico es tomado en serio por varios críticos, no deja de ser irracionalista.

Posiblemente, para Asturias, es el concepto de "mestizaje" el punto espiritual definitivo en el que convergen el pasado indígena, más el español, y el futuro del hombre universal que el escritor simboliza y pronostica, pero también convergen en él el indio y el blanco, el hispanoamericano y el europeo (últimamente hermanados con el africano y el "métis" de Senghor), el campesino y el (pequeño) burgués, el campo y la ciudad, el regionalismo y la cultura universal; la idea del mestizaje igualmente une el racismo inicial y luego latente al antirracismo sinceramente confesado.

Asturias mismo reúne la faena del poeta con la actividad burocrática del diplomático, el arte con la vida, la espiritualidad de ser "vate" con los Premios Lenin y Nobel, la misión de "gran Lengua" con la necesidad de ganarse el pan, el servicio político con la posición revolucionaria verbal. Sus creaciones literarias funden la virtuosidad lingüística de, por ejemplo, Quevedo con el lenguaje popular guatemalteco, expresiones inventadas (neologismos) con modismos locales, lo erótico con lo sagrado, el esteticismo con la acusación crítico-social.

Lo que prevalece es el esfuerzo por retraer la cultura a la naturaleza, es decir, por aparentar que el trabajo creativo sea un producto espontáneo de la herencia maya-quiché. La imposibilidad de alcanzar la meta de abolir la distancia entre un modo de vida natural primigenio (ya que el indio natural y la América natural no existen, y la identificación con el indio no funciona) y la producción artística (más la vida cosmopolita) del autor, da origen a un complejo ideológico, del que la nota de "dios maya" es un síntoma extremado.

Universidad de Bonn

NOCIONES SURREALISTAS, CONCEPCION DEL LENGUAJE Y FUNCION IDEOLOGICO-LITERARIA DEL REALISMO MAGICO EN MIGUEL ANGEL ASTURIAS

POR CARLOS RINCÓN

I

Desde la época del *Manifeste*, y a partir de su intento de apoyarse en el combate contra la sociedad burguesa en cuanto pudiera exceder la racionalidad utilitaria y su lógica, los surrealistas veían en la negligencia con que se había solido considerar el fenómeno del sueño, el motivo fundamental de lo equivocado de las concepciones sobre el hombre y la vida que se han sucedido desde hace siglos en la historia de Occidente. El sueño y el texto automático, inseparables entre sí en la primera poética surrealista aunque juzgado superior el sueño por su carácter absolutamente inconsciente e involuntario, constituían para el movimiento el único binomio de formas de producción auténtica, capaz de sustraerse a la ideología dominante y de dar cuenta del hombre en su ser más ignorado. Breton intentó además, siguiendo los hechos establecidos por Freud, hacer del sueño el “camino real” para penetrar en el inconsciente. De esa manera, ya dentro de la perspectiva surrealista, aspiraba a esclarecer los mecanismos que rigen multitud de juicios y de decisiones cotidianas aparentemente sin explicación ni fundamento suficiente. El pensamiento consciente no poseía para él ningún privilegio frente a lo onírico, sino que resultaba incluido dentro de una lógica mucho más amplia y comprensiva que la tradicional. Como experiencia, lenguaje y paradigma de la poesía, el sueño jugó por ello un papel central en la historia del surrealismo. Algo más Breton, lo mismo que Desnos, Crevel o Mabille desplegaron en los años veinte y treinta una permanente actividad para conseguir establecer lo que Breton llamó, de acuerdo con el título de su libro de 1932, un sistema de “vasos comunicantes” entre el sueño y la realidad, en busca de una reintegración, del surgimiento de un onirismo de lo cotidiano. Esa “metáfora central”, como la llamaba en 1974 el filósofo J. B. Pontalis, la cual se sitúa al margen de la teoría psicoanalítica del sueño, permite establecer la diferencia que hay entre Freud y Breton. Tan acentuada, según el mismo

Pontalis,¹ que prohíbe considerar sus concepciones siquiera como paralelas. Todo ello a pesar de que el surrealismo haya escogido entre sus puntos de referencia ideológicos las tesis de Freud sobre los diversos procedimientos semánticos utilizados por el sueño e inclusive sus análisis de los contenidos de la actividad onírica. Dentro del desarrollo del movimiento surrealista resulta posible comprobar además que en la trayectoria que media entre el *Manifeste du surréalisme* de 1924 y *Les vases communicantes*, la surrealidad como síntesis del sueño y la realidad fue relativizada y a la vez convertida por Breton en una experiencia vivida. En los años treinta el interés del movimiento se desplazó hacia el estado-de-sueño más en general. El radio de acción de éste cubría no solamente los sueños diurnos y nocturnos sino también las ensoñaciones anticipatorias, el sueño despierto, las representaciones mentales durante el amor, las proyecciones, los fantasmas, y los fenómenos alucinatorios y de éxtasis. Todo esto al margen por completo, como es claro, de las tesis de Freud sobre el sueño.

A partir de 1959, en un momento en que el surrealismo comenzó de nuevo a ser objeto de interés general, Asturias intentó por su parte, una y otra vez, tomar como horizonte de su propia reflexión la preocupación surrealista del año 1924 por establecer una ósmosis entre el sueño y la realidad, aunque cortándola lo mismo de sus metas que de sus presupuestos originales, fundados en la particular interpretación del psicoanálisis desarrollada por Breton. De esa manera Asturias buscó determinar con su ayuda las especificidades tanto de los antiguos textos indígenas como las de su práctica literaria y lo propio de la concepción e interpretación mágica de la realidad por parte de la población indígena de Guatemala,² como núcleo humano en que se enraizaban y unían en forma viva para él el *Popol Vuh* y su propia narrativa. En 1962 Asturias declaraba a Claude Couffon, su traductor y futuro biógrafo:

Mi realismo es *mágico* porque depende un poco del sueño tal como lo concebían los surrealistas. Tal como lo concebían también los mayas en sus textos sagrados. Leyendo estos últimos me he dado cuenta que existe una realidad palpable sobre la cual se enraiza otra, creada por la imaginación, y que se envuelve con tantos detalles que se hace tan real como la otra. Toda

1. J. B. Pontalis, Preface. En: Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*. Paris, 1974, p. V; cfr. igualmente, J. B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*. Paris, 1977, pp. 10 ss.
2. Además del ya clásico estudio, realizado desde la perspectiva del culturalismo funcionalista, de Sol Tax, *World-View and Social Relations in Guatemala*. En: *American Anthropologist*, XLIII (1941)/1, cfr. igualmente el ilustrativo texto, menos divulgado, de Aldous Huxley, *Religions Practices in Central America*. En: *The Geographic Magazine*, I (1935)/6, pp. 435-449, y estudios más recientes como el de Martín Ordóñez, *Religión, magia y folklore en Chichicastenango*. En: *Guatemala indígena*, IV (1969)/2, pp. 202 ss.

mi obra se desarrolla entre esas dos realidades: la una social, política, popular, con personajes que hablan el habla del pueblo guatemalteco, la otra imaginaria, que los encierra en una especie de ambiente y paisaje de sueño.³

En su discurso de recepción del Nobel en 1967, los procedimientos de desplazamiento, condensación y simbolización que hay en el sueño, lo mismo que el tratamiento que tienen en él las categorías espacio-temporales y el principio de causalidad, establecidos por Freud y objeto de la investigación práctica de los surrealistas en sus textos —más cercanos sin embargo a la asociación libre que al sueño propiamente dicho—, le sirvieron indirectamente al novelista guatemalteco para describir los antiguos textos americanos. Como se recordará, desde 1959 Asturias los había convertido, dentro de su autointerpretación, en “antecedentes” de su *realismo mágico*, término que por lo demás no aparece en ese discurso:

son narraciones en las que la realidad queda abolida al tornarse fantasía, leyenda, revestimiento de belleza, y en los que la fantasía a fuerza de detallar todo lo real que hay en ella termina recreando una realidad que podríamos llamar surrealista. A esta característica de la anulación de la realidad por la fantasía y de la creación de una superrealidad, se agrega la constante anulación del tiempo y el espacio (...).⁴

Como en los surrealistas, en la reflexión de Asturias no tiene cabida la diferencia entre contenidos manifiestos del sueño y pensamientos latentes ni la idea capital dentro de la teoría freudiana, que abrió definitivamente una vía hacia su estudio científico, del *trabajo del sueño* y su acción sobre los significantes de la lengua. Igualmente, ni en los surrealistas ni en Asturias aparece la idea del sueño como cumplimiento del deseo. De todos modos, la posición antiburguesa de los surrealistas, con su funcionamiento complementario frente a la ideología racionalista-positivista, en forma que a la vez que rompieron con la práctica burguesa de la literatura se mantuvieron a su mismo nivel ideológico, definido por la concepción de la autonomía del arte, impulsó una serie de intentos radicales. Con respecto a ellos puede observarse que Asturias tomó en los años sesenta posiciones concomitantes. Ante todo hay que mencionar el intento surrealista de comprender el sueño —en Asturias, la visión indígena de la realidad— desde la perspectiva interna del soñador, y la negativa a tomar el sueño —o esa visión mágica— por menos real que la percepción sensorial. Igualmente, el postulado freudiano de que el pensamiento onírico —en Asturias, la visión indígena— posee un carácter continuo y organizado, llevó a los surrealistas dentro de su discurso ideológico a hacer del sueño manifestación de una razón más abar-

3. Claude Couffon, Miguel Angel Asturias et le réalisme magique. En *Les lettres françaises*, Paris, 6. XII. 1962.

4. MAA, La novela latinoamericana testimonio de su época. En: *Les Prix Nobel en 1967*. Stokolm, 1968, p. 281.

cadora. Al descansar ésta sobre el inconsciente, concebido como “tesoro subjetivo” de mitos e imágenes colectivas, su radio de acción debía trascender los límites de la razón intelectual, moral y práctica tradicionales y conducir —era esa la tesis del *Manifeste*, utópica pues carecía de relaciones concretas con las condiciones sociales—, a un punto de confluencia, para el espíritu, entre el sueño y la realidad. De esa manera, y de acuerdo con el modelo de la dialéctica hegeliana, debía poder ser rebasada la red de antinomias exclusivas del llamado “reino de la lógica” —mundo interior/mundo exterior, vida interior/vida exterior, subjetivo/objetivo. Ciertamente cabe afirmar aquí que se trata de un esquema idealista que pudo bloquear en un momento dado una crítica real del problema, basada en la problemática materialista del inconsciente, pero en lo que sobre todo debe repararse es en que para Asturias, y a una distancia de más de treinta años de los enunciados surrealistas, tal ósmosis y amalgama estaba ya dada desde un principio. A ella correspondería la experiencia vivida de la realidad a través de la conciencia y el comportamiento mágicos, y su potencial transformador, al ser orientado hacia nuevas metas sociales, debía poder ser integrado dentro de un marco revolucionario.

A pesar de reclamarse expresamente no de Freud sino de la concepción surrealista del sueño, las diversas declaraciones de Asturias sobre el tema no muestran un conocimiento exacto de escritos como *Poisson salubre*, al que el *Manifeste* debía servir de Prólogo. Tampoco se lo observa respecto a *Les vases communicantes*, apologética “Declaración de derechos del soñador” según Sarane Alexandrian,⁵ ni a los diversos materiales sobre el sueño aparecidos en *La révolution surréaliste* y *Le surréalisme ASDLE*. Fueron las posiciones planteadas al comienzo del primer *Manifeste* desde 1924, tomadas como afirmaciones teóricas, es decir sin reparar en la problemática idealista que implicaban y las contradicciones ideológicas a que intentaban dar solución, las utilizadas por Asturias como referencias en sus definiciones del *realismo mágico* y como parte de la nueva autocomprensión de su práctica de la literatura. Hay, pues, una notoria diferencia en el efecto ejercido sobre Asturias por la práctica y la ideología del surrealismo. Mientras la recepción de la poesía surrealista es discernible desde los años 28-29, el intento de los surrealistas —y en particular de Breton— de redoblar constantemente los efectos de significación de aquélla y justificarla a nivel ideológico, sólo encontró eco de manera fragmentaria y marcadamente subjetiva desde 1959. Y en todos esos casos no hay identidad y el paralelismo no es riguroso. Fue a manera de alusión, de analogía, como Asturias recurrió a la original y contradictoria revaluación histórica del estado de sueño en cuanto realidad esencial cumplida por el surrealismo, dentro de su intento de una transformación revolucionario-cultural y anticipa-

5. Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 186.

toria, con base en el recurso al inconsciente y sus poderes liberadores. Pero esto no quiere decir que con ese esquema, a pesar de provenir de una fuente que permanecía tributaria y prisionera de la ideología burguesa de la autonomía del arte en medio de su notable esfuerzo por romper con ella, Asturias no haya acertado a llamar la atención sobre diversas cuestiones histórico-literarias de trascendencia. Estas conciernen tanto a su obra de narrador como a su relación con la tradición mitológica maya-quiché todavía viva, vistas ambas como parte del proceso de toma de conciencia racional antiimperialista del pueblo guatemalteco y latinoamericano de lo que le pertenece dentro de su propia cultura. Fue con su ayuda como dio cuenta indirectamente, por ejemplo, de la oposición entre dos clases de estructuras temporales primordiales. De un lado una cíclica, cerrada y repetitiva, que presupone la existencia de una substancia que siempre se restituye, característica de la pluralidad de historias organizadas por el pensamiento mágico. De otra, una forma lineal abierta, propia de la orientación de la Historia hacia lo antes no ocurrido y a la vez a la existencia de constantes y leyes, obligada como está a interpretar la singularidad del acontecimiento fáctico. Según anotaba Asturias a mediados de los sesenta en una conferencia sobre *El Señor Presidente como mito*:

el indio es realista en el detalle, pero ese realismo lo sumerge en una especie de sueño-imaginación que le da la posibilidad de dos tiempos: el histórico y el mitológico, o sea un tiempo de diferente ritmo que el histórico, tiempo de sueño.⁶

Puede afirmarse entonces con base en lo visto hasta aquí que la recepción subjetiva, dentro del discurso idealista que predomina en la propia reflexión de Asturias, de las concepciones surrealistas sobre el sueño, fue parte ante todo de un renovado intento de determinar la significación de su narrativa para sí y para el lector latinoamericano, lo mismo que para la crítica y la teoría literarias. Tal intento presenta un cariz particular, pues se mantuvo en una relación de negación complementaria con las antinomias propias de la concepción tradicional del realismo. Esto explica también la coexistencia en Asturias de una diversidad de posiciones ideológicas acerca de la literatura, cuya coherencia imaginaria y última reside para el novelista guatemalteco en la voluntad de afirmar su convencimiento de que la poesía es un acto irreductible a la supuesta copia "fiel" de la naturaleza y de la vida. Asturias se encontró muy lejos de poder ver, por ejemplo, en su obra de novelista esa acción de un sistema signifiante específico, capaz de insertarse activamente en el proceso de reelaboración de la ideología y de actuar de manera crítica sobre esa instancia, que ven hoy en su propia práctica algunos de los más jóvenes escritores latinoamericanos. Estuvo obligado más bien a

6. MAA, *El Señor Presidente como mito*. En: Asturias, *América, fábula de fábulas, y otros ensayos*. Editado por R. Callan. Caracas, 1972, p. 135.

conciliar su idea de la literatura como expresión y representación de una exterioridad —o de una interioridad— preexistente, con una práctica que de hecho tendía a superar ese postulado. De allí también los callejones ideológicos sin salida a que desembocó, cuando al mismo tiempo que permaneció aferrado inconscientemente a la vieja idea marcadamente idealista de que lo “real” —éste puede ser también el inconsciente— es un dato “en sí” a representar, se propuso rebasar esa perspectiva con base en la idea de una “creación” que emparentó con la magia. A pesar de querer dar cuenta por ese camino de lo específico de la nueva literatura latinoamericana, Asturias tenía que ir a dar en un idealismo de la esencia. Esa es la razón de que acabe haciendo de Guatemala “un país surrealista”, según lo escribió textualmente:

Guatemala es un país surrealista. Todo —paisajes, hombres y cosas— flota en un clima surrealista, de locura y de imágenes yuxtapuestas.⁷

De acuerdo con la concepción de la literatura como expresión, para dar cuenta de una realidad surrealista la única forma concebible de escritura tiene que ser obligatoriamente una de sello surrealista, lo que explica también el deslizamiento constante que hay en Asturias entre *realismo mágico* y *realidad mágica*. Pero no se trata de una supuesta debilidad o limitación teórica de parte de un hombre de tanto saber literario como Asturias. Cortocircuitos ideológicos y estéticos como éstos muestran más bien los límites de una problemática de conjunto dentro de la que tuvo que moverse cuando quiso dar cuenta de su propia práctica literaria y su relación con el mundo guatemalteco y latinoamericano en general. Un cotejo entre la experiencia de la naturaleza y el paisaje americanos, presente en un corto artículo de Asturias, con la propia de los surrealistas, puede ser aquí esclarecedor. Dentro de una muy importante serie de crónicas, aparecida a finales de 1959 y comienzos de 1960 en *El Nacional* de Caracas, aún no estudiadas en detalle pero en donde es posible ver en acción, bajo los signos de la presencia de lo maya y lo *mágico*, la renovación de la visión de Asturias sobre su propio país; el novelista fijaba, tras un largo exilio, ese mundo en esta instantánea:

Estamos en la zona más azul del paisaje que abre sus perspectivas en sucesivos cortinados que en la distancia van del verde oscuro al azuloso ondular de una serranía que se vuelve cielo así, sin metáfora. Esta es otra. Aquí las metáforas son inútiles, las supera la realidad, suenan a cosa gastada. Las metáforas no las hace el escritor, sino la naturaleza.⁸

Entre la observación de Asturias acabada de transcribir y el hallazgo de Breton y Masson en la naturaleza americana, al entrar en contacto con ella por vez primera, de una concretización del “modelo interior”

7. Citado por Claude Couffon, *Miguel Angel Asturias. Une étude avec un choix de poèmes*. Paris, 1970, p. 23 (Poètes d'aujourd'hui 196).

8. MAA, Al encuentro de los mayas. En: *El Nacional*, Caracas, 16-X-1959.

de la poesía escrita o plástica surrealista, hay un notable parentesco. De paso por Martinica, la patria de Césaire, como pasajero del mismo barco en que viajaban Lem y Lévi-Strauss, Breton se encontró en Port-de-France con André Masson. Resultado de su encuentro, de su entusiasmo descubrimiento de la manigua americana, fue *Martinique charmeuse de serpents* (1948), libro de textos de Breton con ilustraciones de Masson y un diálogo, cuyo título es un homenaje al conocido cuadro de Henri Rousseau que cuelga en el Louvre. En su *Dialogue créole* Breton y Masson invocan la imagen poética transgresiva por excelencia, formulada por Rimbaud como un desafío absoluto en *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, poética del año 1871 en donde aparece un célebre verso que constituye el límite mismo del doble dinamismo simétrico de la metáfora por identidad:

Trouve des Fleurs qui soient des chaises!

Era esa la exhortación de Rimbaud a los poetas que hasta entonces seguían cantando a las rosas y los lirios. El *Dialogue créole* dice:

—La manigua nos envuelve; ya antes de venir la conocíamos y conocíamos sus sortilegios. ¿Recuerdas un dibujo que titulé "Delirio vegetal"? Ese delirio se encuentra aquí, lo palpamos, participamos en él. Somos uno de esos árboles de muchos pisos que llevan en el cruce de sus ramas una ciénaga en miniatura, con toda su vegetación parasitaria injerta sobre el tronco vertical: ascendente, descendente, activa, pasiva, y revestido de arriba a abajo de lianas de flores estrelladas.

—Tú puedes reencontrarte aquí mejor que nadie. ¡Todo ha permanecido en su sitio desde hace tanto tiempo! Un día se acabará por convencerse de que los paisajes surrealistas no tienen absolutamente nada de arbitrario. Es fatal que hallen resolución en estos países, en donde la naturaleza apenas ha sido dominada. ¡Qué sueño de planos encontrados a lo Rimbaud más cabal que esa caída sobre el valle, en cuyas profundidades retumba el instrumento de todos los remolinos!

—Sí, todo tiene sitio en el mundo y nada puede resultar tan irrisorio como el temor a la imaginación que oprime al pintor. La naturaleza y su profusión hacen sonrojar de vergüenza:

Trouve des Fleurs qui soient des chaises!

¡Poco falta aquí para que las tengamos bajo los ojos!

—Es posible preguntarse en qué medida la indigencia de la vegetación europea es responsable de la huida del espíritu hacia una flora imaginaria. ¿Queremos escapar hoy a la percepción particular de lo que cae bajo nuestra mirada, nuestros sentidos, cuando retornamos a lugares menos favorecidos? Hay quienes han abandonado Europa, en forma deliberada, por esa

exclusiva razón. Es curioso que Ganguin, entre otros, haya pasado por Martinica y soñado en establecerse aquí.⁹

Este ser-otro de la realidad americana era el que se proponía explicar Asturias, explicando al mismo tiempo su propia obra de poeta y novelista. Para ello debió recurrir al surrealismo, a su idea de una interpretación entre lo real y el sueño y a una serie de nociones que presuponían toda una problemática ideológica que no logró asumir, plantear ni resolver. Sin embargo, sus interpretaciones y explicaciones significan un acercamiento, todo lo contradictorio que se quiera, pero no desprovisto de perspectivas fecundas para su comprensión. En forma que lo mismo que observamos sobre la utilización de las concepciones surrealistas sobre el sueño, es válido para su empleo de la noción de *l'écriture automatique*. Se trata en este caso de una noción esencial dentro del discurso ideológico del surrealismo, con funciones transgresivas frente a la normatividad del pensamiento positivista-racionalista y relacionado directamente con las instancias que escaparían a su imperio. Técnica literaria igualitarista, abierta a todos, y por ende, dentro de esa visión, medio de liberación, *l'écriture automatique* mantenía funciones de expresión y retrascricción, dependientes en esa forma del tipo de pensamiento contra el que insurgía, con el inconsciente. Este sin embargo no era concebido por el surrealismo a partir del descentramiento fundamental del sujeto como definitorio para su estructura,¹⁰ sino en forma idealista, como esencia subjetiva universal del Hombre. Más tarde, en la época del *Second manifeste*, *l'écriture automatique* fue orientada, sin alejarse de esas bases ideológicas, hacia la investigación de los mecanismos y fuentes de la inspiración poética, y sin que tampoco entonces lograra el movimiento ponerla en relación con la materialidad significativa de la lengua. Sobre la base de esa problemática idealista y en esa forma contradictoria, *l'écriture automatique* era, pues, para el surrealismo, en su intento de unir el arte y la vida, una liberación de las imposiciones de la sociedad burguesa y el aparente descubrimiento de una anticipatoria libre productividad. Trasladada esa noción al marco de las autointerpretaciones anticolonialistas de Asturias, se convierte según él en la posibilidad de burlar la vigilancia de las instancias censoras propias de los "moldes occidentales" a que aludía en sus conversaciones de 1974 con López Alvarez. La búsqueda de una aclaración teórica por parte de Asturias con ayuda de una noción tan sobrecargada de contradicciones como la de *l'écriture automatique*, tenía que conducir obligatoriamente al callejón sin salida conceptual. Esto se hace patente sobre todo cuando se repara en el contraste que hay entre la fundación por parte de Freud de una nueva ciencia con un nuevo objeto, y la confusión fundamental del

9. André Breton, *Martinique charmeuse de serpents*. Paris, 1948, pp. 17-19.

10. Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*. En: *Ecrits*, I. Paris, 1970, pp. 160-161 (Points-Sciences humaines, 5).

surrealismo en cuanto a la naturaleza misma del psicoanálisis y del inconsciente —con la que está en directa relación la noción a que venimos refiriéndonos. La estructuración del discurso del inconsciente como un lenguaje excluye por principio la posibilidad misma de un *automatismo*, de una escritura que se conciba como retrascrición directa de una “profundidad” psíquica donde se borrarían y se integrarían las diferencias y las contradicciones.¹¹ Sin embargo, es justamente esa idea del inconsciente como “voz” original hasta ahora reprimida, propia del surrealismo y propuesta, como lo hemos dicho, en su concepción ideológica de *l'écriture automatique*, la que acogió Asturias. Puede decirse inclusive que todas sus relaciones con la teoría psicoanalítica están mediatizadas por la interpretación que hizo el surrealismo del descubrimiento freudiano.

La constitución de una nueva ciencia cuyo objeto es el inconsciente fue realizada por Freud en la etapa que va desde el momento de sus relaciones con Charcot hasta los *Studien über die Hysterie*. En 1974, Asturias se refería a ella, pero no para subrayar ese hecho sino desde la perspectiva señalada por *Le cinquantenaire de l'hystérie*, homenaje redactado en común por Aragon y Breton, incluido dentro del rechazo surrealista del marco patológico que constituye la vida cotidiana en la sociedad burguesa:

Nuestra literatura es más natural (que la europea. CR) sin la presencia vigilante de la inteligencia y menos del razonamiento. Además, el surrealismo nos fue marcando por qué sucedieron en esa época acontecimientos, cómo fue la celebración del *Cincuentenario de la histeria*. En mil ochocientos setenta y ocho Charcot habló por vez primera de la histeria y en mil novecientos veintiocho los surrealistas conmemoraron el cincuentenario. Para los surrealistas la histeria no era una enfermedad sino un estado de conciencia del individuo que, al ponerse en trance, entraba en relación con un universo extraño a las personas que no eran histéricas. Esto nos marcó mucho.¹²

Por otra parte, la preponderancia de las imágenes como rasgo exterior y el encadenamiento no lógico sino analógico-asociativo, propio de los textos automáticos, aparecen también en Asturias. Alaide Foppa podía ya por ello hablar en 1960 de “la poesía en la prosa” del narrador guatemalteco, y Atilio Castelpoggi referirse al “poeta-narrador” Miguel Angel Asturias.¹³ Cinco años más tarde Enrique Zuleta Alvarez, sin salir

11. Jean-Louis Houdebine, Le “concept” d'écriture automatique: sa signification et sa fonction dans le discours idéologique d'André Breton. En: *La nouvelle critique*, 39 bis/1970, pp. 178 ss. (Colloque Cluny II).

12. Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*. Madrid, 1974, pp. 81-82.

13. Alaide Foppa, La poesía en la prosa de Miguel Angel Asturias. En: *Revista de Guatemala*, XVIII (1960)/2, p. 9; Atilio Jorge Castelpoggi, *Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires, 1961, p. 9.

del nivel de la lengua, caía en el espejismo de la motivación e iba hasta afirmar la existencia de una identidad en la obra del poeta-prosista entre los dos elementos del algoritmo de Saussure para el signo lingüístico.¹⁴ Esas imágenes, como lo han demostrado estudios posteriores, entre los que cabe mencionar el de Antonio Carreño,¹⁵ tienen un momento no formalizable que rechaza la simple reflexión retórica o neoretórica. Además, aunque este elemento, lo mismo que la capacidad de crear la fábula y el carácter de encuentro y literalidad de esas imágenes, mueve a que se las acerque a las que son propias del surrealismo, no obedecen sin embargo a un código especial comparable a ningún nivel con el de la *metaphere filée* surrealista. Al hablar de *l'écriture automatique*, puede decirse que lo que Asturias hacía era casi siempre, en realidad, aludir a su propia experiencia del poder productor del significante y de la materialidad de la lengua, como se ve en esta descripción de su trabajo para *Hombres de maíz*:

(...) hay páginas y páginas escritas casi sin la inteligencia del occidental, es decir, lo que sentía ponía, ponía, ponía y casi después no quitó, no podé, podé muy poco, por eso es que la frase en *Hombres de maíz* no es, como en las otras novelas mías —en las que es una frase rectilínea— (sino) que cumple una misión si Ud. quiere poética (...) En *Hombres de maíz* las frases ondulan, las frases crean otras frases entre ellas, fraguan diferentes..., hay una fabulación de la frase, la palabra adquiere un sentido sagrado, que creo que es una de las conquistas de la literatura latinoamericana, la mexicana, la guatemalteca, la incaica, los colombianos.¹⁶

En esta descripción se mezclan, ciertamente, nociones excluyentes, llegadas de diversos horizontes ideológicos. Sin embargo, lo que es más de señalarse es que toda esa experiencia era puesta por Asturias, en el curso del seminario en que hizo ante universitarios franceses la citada descripción, bajo el denominador común de *l'écriture automatique* —o, como la llamaba el narrador guatemalteco en esa y en otras ocasiones, “la escritura mecánica de los surrealistas”.¹⁷ Asturias realizó también un acercamiento semejante entre esa técnica y el procedimiento de escri-

14. Enrique Zuleta Alvarez, El realismo poético de Miguel Angel Asturias. En: *Norte*, VI (1965)/5, p. 109.
15. Antonio Carreño, Lenguaje y formas estilísticas en *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias. En: *Cuadernos Americanos*, XXXII (1973)/1, pp. 231 ss.
16. En: *Annales du VII^e Congrès de la Société des hispanistes français*. Paris, 1973, p. 51.
17. *Ibid.*, p. 51, lo mismo que las conversaciones de Asturias con López Alvarez, cit., p. 81. En el folleto publicado por Hugo Cerezo Dardon, Ricardo Estrada, e. o., *Coloquio con Miguel Angel Asturias*, Guatemala, 1968, pp. 6-7 (Centro de Producción de Materiales de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 62), Asturias describe sus ejercicios en ese tipo de escritura al lado de Uslar Pietri en los años treinta y pone de presente en forma involuntaria sus malentendidos al respecto.

tura empleado en *El Señor Presidente*,¹⁸ caso en que aparece en forma flagrante lo contradictorio de las implicaciones que suponía esa operación. Pues si de una parte la noción misma de automatismo es una ilusión ideológica con funciones precisas dentro del surrealismo, no hay de otra en el libro de Asturias una práctica que se acerque a la actividad que los surrealistas designaban con ese nombre ni a la práctica que Breton intentaba en vano teorizar con tal noción. Aunque es posible inventariar en su libro algunas muestras de una metafórica construida por aproximación de realidades distantes al lado de un conjunto de imágenes complejas venidas de muy distintos espacios, no es posible hablar con un mínimo de rigor crítico de una práctica de *l'écriture automatique*. La situación es aún más compleja cuando se repara en las relaciones que mantiene esa noción clave dentro del discurso surrealista con la obra de Lautréamont, leída por Breton en forma tal que contribuyó a hacer cristalizar la noción de automatismo, y las relaciones que mantiene la novela de Asturias en su génesis con *Les chants de Maldoror*. Pero en todo caso, al hacer de cada capítulo de *El Señor Presidente* una unidad que se basta a sí misma, dotada de un *point-of-view* propio y con el empleo del simultaneísmo, la técnica del *flash back*, la estructura paralelística entre la primera y la segunda partes de la novela, Asturias la inscribió en tradiciones narrativas que nada tienen que ver con el surrealismo. Esto es válido también para la forma como, bajo el efecto del terror sobre las figuras, el tiempo resulta subjetivizado. Y en cuanto al apresurado acercamiento del propio Asturias entre el monólogo interior, que tanto choca con el método de construcción y tipificación de sus protagonistas y *l'écriture automatique*, el novelista guatemalteco hizo simplemente la misma asimilación realizada por Valery Larbaud en su Prólogo a la edición preparada por él de *Les lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin. Dando rienda suelta al placer de mistificar a los críticos con informaciones falsas sobre sus fuentes literarias, Joyce había señalado a Dujardin como creador del procedimiento que le sugirió su propio hermano. Pero la identificación de Larbaud ocasionó ya entonces una airada rectificación de parte de los surrealistas:

hay una total diferencia entre el surrealismo y ese pretendido monólogo interior, del cual se desprende una confusión tan grande, y de la que sólo se puede salir poniendo las mismas palabras en cuestión,¹⁹

describía Roger Vitrac. Sólo así consideraban los surrealistas que podían ser liberadas de la coerción del sistema de comunicación imperante en

18. Sobre esta novela de Asturias, cfr. el estudio de Jack Himelblau, *El Señor Presidente: antecedents, sources, and reality*. En: *Hispanic Review*, XLI (1973)/1, pp. 43-78; cfr. igualmente Patricia Bennett Ramírez, Morfología del significante en *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias. Descripción y funcionamiento de las alteraciones sonoras y gráficas con valor literario. En: *Estudios filológicos*. 10/1974-75, pp. 9-41.

19. Roger Vitrac, Le monologue intérieur et le surréalisme. En: *Comoedia*, Paris, 17.III.1925.

que apenas serían un medio. Sólo gracias a la práctica del principio de producción de "confundir el orden de las palabras", podría ser reconocido por fin su carácter de sujetos actuantes que toman la iniciativa.

En esta forma llegamos al problema de la práctica de la imagen surrealista, uno de cuyos presupuestos, como instrumento de conocimiento y subversión subjetiva, era justamente su efecto de choque encargado de romper la inmanencia estética para escapar así al deber impuesto por la ideología imperante a todo arte literario: el alcance de determinados efectos estéticos. A pesar de que ese no era el objetivo buscado por Asturias, encontramos en él algunos ejemplos de imágenes por identificación cuyo doble dinamismo las convierte en espacios en donde el sentido se encuentra sometido a un perpetuo vaivén. Tal acercamiento a la imagen surrealista no debe hacer perder de vista que, como lo ha señalado Raymond Jean, dentro del desarrollo de la novela en este siglo prosistas como Joyce, Proust, Broch y Virginia Woolf recurrieron confiados a la metáfora para restituir una imagen subjetiva de la realidad vivida o de su propia realidad psicológica, ampliadas poéticamente.²⁰ Asturias coincide tendencialmente con esos novelistas en su empleo de la metáfora dentro de la prosa narrativa como signo de una forma de concebir, de valorar y de relacionarse con la realidad. Apuntada esa doble vecindad, debe subrayarse el origen particular que Asturias insistió en señalarle en su Discurso de Estocolmo al fenómeno de la presencia de imágenes en la narración:

Otro idioma va a regar sus destellos sobre sonidos y palabras. El idioma de las imágenes. Nuestras novelas aparecen escritas no sólo con palabras sino con imágenes. No son pocos los que leyendo nuestras novelas las ven cinematográficamente. Y no porque se persiga una dramática afirmación de independencia sino porque nuestros novelistas están empeñados en universalizar la voz de sus pueblos, con un idioma rico en sonidos, rico en fabulaciones y rico en imágenes.²¹

Por otra parte, a partir de la aguda conciencia de que el texto poético sería aquel en donde cada palabra es usada por vez primera en el sentido que allí toma, con ese peso, con esas resonancias, "la luz de la imagen" de que hablaban los surrealistas fue reemplazada a partir de la mitad de los años sesenta por Asturias, por una fundamentación de la imagen —y de la poesía— en la *magia*, vista como "otra luz alumbrando el universo de dentro a afuera".²² Es esa su última posición frente al llamado problema de la inspiración. Según Asturias, los poetas

20. Raymond Jean, *Commencements romanesques*. En: Michel Mansuy (Ed.), *Positions et oppositions sur le roman contemporaine*. Paris, 1971, pp. 129 ss (Actes et colloques, 8).

21. MAA, La novela latinoamericana testimonio de una época, cit., p. 288.

22. Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, p. 166.

ese fundirían con el ser de las cosas para restituir su movimiento y en esa forma participarían de ese "interno movimiento de las cosas que despiertan solas". A través del estado de "clarividencia", en un "como alumbramiento de ellos mismos", lograrían entonces ver las cosas en su ser mágico y a la vez "mágicamente". *Clarivigilia primaveral* es el título del poema en donde Asturias trató de proponer esta "teoría de la claridad que nace de los seres y las cosas".²³ "Ni despierto ni dormido", "clarivigilante": en ese estado el poeta lograría ser al mencionarla la piedra misma en su esencia "mágica", y de esa manera podría restituir las cosas como empapadas de sueño. La memoria, como dimensión no individual ni psicológica, unida inclusive a la transformación del ser que resulta incluido en la experiencia que de ella depende, es la que permite en últimas la instauración del saber mágico-poético del ser de las cosas, y en ella reside lo que sería según el texto el privilegio del poeta.

Aquí también puede afirmarse que fue ciertamente en contacto directo con la experiencia de la vanguardia histórica y a través de una recepción latinoamericana propiamente dicha de ésta, en la que la disponibilidad de medios y técnicas artísticas tomó, en oposición al propósito del surrealismo, el papel principal, como Asturias llega a plantear una doble meta: la de desplegar su propia escritura poética y la de remontarse hasta fuentes antes no existentes para la literatura latinoamericana. Esto no fue obstáculo para que al intentar describir su práctica de la imagen y de la narración y su experiencia del poder del significante, Asturias haya ido cada vez más a buscar nociones y categorías no en el surrealismo sino en la hipótesis mágica sobre los orígenes del arte, conocida por él desde finales de los veinte y convertida en meditación sobre el arte como magia. Fue esa su respuesta tardía ante la imposibilidad de acoger como propias otras tesis sobre el arte y la literatura que podían también serle familiares, en particular las divulgadas por el marxismo-leninismo-stalinismo en la versión de Zdanov.

Debe aquí sin embargo establecerse una diferencia cronológica. A partir de 1959 y durante cerca de cinco años, Asturias abundó en referencias al surrealismo, al sueño, *l'écriture automatique* y la imagen surrealista como las ya examinadas. Fue en esos años cuando su intento de darle un referente estético-teórico a su propia práctica literaria, se amplió hasta convertirse en el intento de contribuir a reemplazar una teoría literaria y una práctica de la crítica ya caducas. Pues era patente que éstas habían caído en un inevitable retraso frente al proceso de producción y que su convencional y conservadora categorización se revelaba insuficiente y deformadora.²⁴ En ese propósito se vio secundado y

23. Ibid., p. 168.

24. Cfr. David Zambrano, El nuevo criticismo, posiciones y métodos. En: *Tarea*, I (1970-71)/3, p. 9.

acompañado por otros entre los novelistas latinoamericanos, en forma que Jorge Lafforgue podía afirmar en 1969 que

el detectar, calificar, promover y expandir el movimiento renovador de nuestra narrativa ha correspondido en gran —y a veces exagerada— medida a sus propios protagonistas; y mínimamente a la rutina de la crítica oficial, académica y/o universitaria.²⁵

Pero al cabo del lapso arriba anotado Asturias debió reparar en un hecho nuevo. No había una absoluta congruencia entre las observaciones y explicaciones que venía dando *a posteriori* con ayuda de nociones tomadas del surrealismo y la práctica original y dueña de sus propios medios que la había antecedido y en la que estaba empeñado. En su intento de aclarar para un público muy variado su arte de narrador, esto había conducido a nuevos malentendidos. Por ello desde los años 66-67 se articula en sus declaraciones y conferencias la conciencia de que al recurrir a esas nociones, había tomado un aparataje crítico-literario cargado de una significación ya históricamente semisancionada, por lo que velaba la particularidad de su propia producción. Esto no significa, sin embargo, que se abra paso en Asturias una crítica de principio de la ideología surrealista o de su teoría literaria. Para Asturias siguió teniendo un peso decisivo el parentesco experimentado por él entre la iluminación materialista específica de la poesía surrealista y su propia práctica, que pasó cada vez más a interpretar con ayuda de las ideas de la "magia" y lo "mágico". Fue sobre la base de esa cercanía como debió intentar proceder a fijar diferencias. En una entrevista concedida en 1968 a Manuel M. Azaña y Claude Mie, Asturias mencionaba su primer texto surrealista, *La barba provisional* (1929), publicado en Francia en noviembre de 1954 y en Bélgica seis años después, para oponerlo a su propia práctica posterior. Luego pasaba a referirse a la mezcla que habría en el indio entre la realidad y el sueño, que había calificado precisamente en otras ocasiones de surrealista:

Yo estuve en Francia e indudablemente fui influenciado por el surrealismo. Hay un texto mío que se llama *La barba provisional* que fue publicado no hace muchos años por la revista de Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, traducido por Georges Pillement. Este cuento largo sí que es un texto absolutamente surrealista dentro del surrealismo francés. Y digo esto, porque yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros, el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico, completamente distinto. No es una actitud intelectual sino una actitud vital del indio que con su mentalidad primitiva e infantil mezcla lo real y lo imaginario, lo real y lo del sueño.²⁶

25. Jorge Lafforgue, *La nueva novela latinoamericana*, I. Buenos Aires, 1969, p. 27, n. 2.

26. Manuel M. Azaña/Claude Mie, Entrevista con Miguel Angel Asturias, Premio Nobel. En: *Bulletin hispanique*, LXX (1968)/1-2, p. 139.

Estos esfuerzos por precisar sus relaciones con el surrealismo, centro orientador de su intento de situar y explicar una práctica que como tal era ante todo un acto de realización particular de una realidad empírica al nivel de la significación, tenía que moverse en Asturias al final dentro de un círculo vicioso. El parentesco entre la búsqueda surrealista de un desciframiento analógico universal y el pensamiento mágico, con su siempre disponible exceso de significaciones para "la cantidad de objetos a los cuales puede adherirlas" de que habla Lévi-Strauss,²⁷ ha sido muchas veces señalada. La creencia en el mito, como forma de explicación del mundo y rebasamiento del pensamiento discursivo, les sirve a los dos de encrucijada. De modo que lo particular del arte de Asturias y del surrealismo no es determinado por aquél cuando sostiene:

Creo que el surrealismo que se atribuye a algunas de mis obras tiene menos que ver con influencias francesas que con el espíritu que anima las obras primitivas mayas-quichés. Hay en el *Popol Vuh* y en los *Anales de Xibil*, por ejemplo, lo que podría llamarse un surrealismo lúcido, vegetal, anterior a todo lo que es conocido.²⁸

El círculo vicioso es claro, pues, como se desprende del texto, Asturias lee el *Popol Vuh* justo a través del prisma del surrealismo. Debe advertirse, sin embargo, que Asturias en su calidad de escritor latinoamericano —es decir, dentro de su autointerpretación, de "mestizo", tanto indígena como español, a pesar de su leyenda de maya—, se reconocía en la obra de los surrealistas españoles y en la de Picasso, viéndola como propia. Según afirmaba al hablar de su descubrimiento del surrealismo a finales de los veinte:

Además en esa época vimos las películas tales como *La edad de oro*, de Buñuel y Dalí. Era el advenimiento de una nueva forma de imagen. Luego nos da Buñuel *El perro andaluz*. Buñuel era español, es algo que podemos palpar, como Picasso. La influencia de Picasso sobre nosotros, que no éramos pintores, tiene ese sentido: Picasso era español, Picasso y Buñuel eran de nuestra carne, de nuestra sangre, de nuestra manera de ser y de pensar.²⁹

Pero además de obedecer a la necesidad de trazar una línea demarcatoria precisa, la oposición entre "surrealismo intelectual" (francés) y surrealismo como "actitud vital" (indígena) o característico de la naturaleza y la vegetación americana, y la reivindicación del surrealismo de un Buñuel como parte de una tradición propia (española), responde

27. Claude Lévi-Strauss, *Magie et religion*. En Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris, 1958, pp. 202-203.

28. Claude Couffon, *Miguel Angel Asturias*, cit., pp. 22-23.

29. Luis López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, cit., p. 82. En realidad, *Le chien andalou* de Buñuel y Dalí fue estrenada el 1.X.1929 mientras que *L'âge d'or*, en la que la colaboración de Dalí fue muy reducida, se exhibió por vez primera el 28.XI.1930.

a razones ideológicas y teórico-literarias más amplias todavía. En primer lugar, el predominio que toma en diversos momentos dentro de la vanguardia histórica el procedimiento y la receta, chocan con la realidad viva de las formas de conciencia y de comportamiento de toda una comunidad cuya ideología incluye o se basa en elementos mágicos. Asturias llegaba hasta plantear la alternativa "artesanías populares/artes mágicas" al tratar de productos unidos a la reproducción de la vida cotidiana de ese tipo de comunidad, y a preguntarse:

Pero artes mágicas, ¿por qué? ¿Por la habilidad de sus creadores? ¿Por los materiales empleados? ¿Por las épocas en que se fabrican? ¿Por los fines a que se destinan?³⁰

Además, al tratar de restituir esa visión de lo real al nivel de la escritura, hay dos ideas centrales del surrealismo que tenían que repeler obligatoriamente a Asturias. Péret, "europeo asqueado de la farsa europea", como lo llamaron los vanguardistas brasileiros, descubrió las leyendas y los mitos latinoamericanos durante sus permanencias en México y el Brasil. Su interés por ellos se debía a que creía ver en ese producto colectivo de sociedades sin una pronunciada división social del trabajo ni un gran desarrollo de tipo capitalista de las fuerzas productivas, la promesa de que un día "la poesía (volverá a ser) hecha por todos, no por uno", según el voto de Lautréamont. De esa manera, gracias a los mitos transmitidos por la tradición oral, y de acuerdo con el modelo surrealista, se superaba la separación entre la actividad productiva cotidiana y el mundo del sueño del arte, la vida individual y reducida y la existencia colectiva, en una proyección utópica.³¹ Asturias, en cambio, imbuído de los ideologemas dependientes del mito del "Creador", debió identificarse con la imagen propiamente mitológica y construida por él de "El gran lengua", quien según el novelista tenía las funciones de un "vocero" entre los antiguos mayas, como forma de fundamentar y justificar sus propias búsquedas artísticas.³² El problema de la legitimación lo preocupó sin embargo hasta el final de sus días, a pesar de tratarse en la forma por él planteada de un pseudoproblema. El ideal novelista indígena "auténtico", capaz de revelar por fin la realidad "auténtica" del "auténtico" mundo indígena,

30. MAA, Miniaturas de Ilobasco. En: *La prensa literaria centroamericana*. I (1976)/5, pp. 21-22.

31. *La parole est a Péret*. New York, 1943. El texto constituye la primera parte del Prólogo (pp. 9-31) del volumen de Benjamin Péret (Ed.), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amerique*. Paris, 1959.

32. MAA, La novela latinoamericana testimonio de una época, cit., p. 281. El primer texto de Asturias en donde surge el término es el poema: El gran lengua. En: *Cuadernos americanos*, XX (1961)/2, pp. 200-204. Un retrato póstumo de Asturias ha sido titulado por Otto-Raúl González, Miguel Angel Asturias, El gran lengua. En *Cuadernos americanos*, CXCI (1974)/5, pp. 91-103.

no es más que una ilusión ideológica que deja de lado el carácter histórico-social del fenómeno que constituye el indio.³³ Según declaraba Asturias en el curso de uno de los seminarios realizados durante el XVII Congreso de la Société des hispanistes françaises a comienzo de los setenta:

(En *Hombres de maíz*) el problema para mí no era escribir, el problema mío era transmitir, que no nos es posible, porque para transmitir necesitamos en el futuro un escritor que sea verdaderamente indígena, no mestizo, es decir, transmitir, hasta donde me fuera posible, con una lengua que no era propiamente mía un sentimiento americano de las cosas americanas".³⁴

Lo interesante no reside aquí en su forma de tocar la cuestión de la legitimación o en que estas declaraciones de Asturias estén en flagrante contradicción con otras del año 59, en donde sostenía precisamente casi lo contrario, siempre a propósito de *Hombres de maíz*. Está en que nos permite comprobar que Asturias pasó como escritor por la experiencia del lenguaje en cuanto significante, cuya organización abre un campo de producción de sentido que excede el de cada formulación en cuanto significado particular. Sin embargo, extraño al materialismo dialéctico y a las ciencias de la significación, no podía acertar a describir tal experiencia. La literatura no podía tomar a sus ojos la figura de una práctica significativa con leyes particulares de funcionamiento del sentido y una posición particular en cada caso del sujeto, sino que debió refugiarse en las fantasmagorías de un sentido único que se traslada al lenguaje y que debe comunicarse en forma unívoca por aquel que lo posee originalmente: el Autor-Demiurgo.

La segunda idea surrealista que Asturias tenía que rechazar necesariamente se relaciona con la anterior y es la que Max Ernst llamaba "uno de los primeros actos revolucionarios del surrealismo": Haber atacado y destruido, antes que ningún otro movimiento o tendencia, las fábulas acerca del supuesto carácter de "Creador" del artista. Según los surrealistas, en ellas se sobrevive, dentro de la cultura de Occidente y como compensación y coartada ideológica a la ineficacia social de la obra de arte, el mito religioso de la Creación.³⁵ Los esfuerzos del surrealismo para liberar la escritura de esa cárcel idealista, la idea perfectamente válida, a pesar de las aplicaciones particulares que recibió de manos de los surrealistas, de que la poesía posee su teoría y todo jeroglífico exige

33. Cfr. Severo Martínez Peláez, *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la sociedad colonial guatemalteca*. San José, 1975, pp. 615 ss.; Marcela Lagarde, El concepto histórico del indio. Algunos de sus cambios. En: *Anales de Antropología*, XI. México, 1974, pp. 215-224.

34. En *Annales du VII^e Congrès*, cit., p. 52.

35. Max Ernst, Was ist Surrealismus? En: Catálogo de la Exposición de la Kunsthau. Zurich, 1934.

su desciframiento, tenía que permanecer extraña al novelista guatemalteco. Esta posición, explicable en Asturias, se vio sin embargo tocada de conservatismo al unirse a mediados de los sesenta con la reivindicación de un "engagement" voluntarista liberal, casi en la línea de Elio Vittorini en la época de *Il Politecnico*.³⁶ Reivindicación tanto más deleznable dado que lo que estaba en juego en ese momento en la revisión de las relaciones entre el arte y la política en Latinoamérica y la agudización de la crisis de la ideología burguesa de la literatura, era la transformación tendencial del *status* del escritor, beneficiario aún de la vieja imagen profética idealista —escribir como acto privado-sagrado de expresarse o de expresar un mundo de demonios—, y a la vez de los fastos y prestigios de un incipiente "industria cultural" y de cierta proyección europea acarreada en últimas por la situación política latinoamericana. Todo ello en medio de una polémica caracterizada por el discurso terrorista y la imposibilidad histórica de tener una imagen reflexiva de la propia posición y de la de los eventuales y cambiantes contrincantes.

En 1963, en la época de su alianza formal con la Revolución cubana, Asturias había sostenido en una conversación con Albert Cerveri para *France nouvelle*, el semanario del PCF, a objeto de la recepción internacional del último volumen de su trilogía bananera:

En este momento, para gran parte de América Latina, el clima social no ha cambiado, los problemas son los mismos. Lo que ha cambiado es la conciencia social. En *Los ojos de los enterrados* sólo los militantes, los líderes revolucionarios, los universitarios y algunos aislados tienen una visión lúcida de la mayoría de los problemas. Pero en este momento la ligazón entre la explotación social por la gran compañía bananera y la dictadura política se ha esclarecido, ha aparecido a los ojos del conjunto del pueblo. Por fin, los pueblos de América Latina han emprendido su liberación. Los pueblos no creen ya en las comedias electorales, en las formas liberales de la democracia burguesa. Quieren, así sea con las armas en la mano, apoderarse del poder, construir un poder revolucionario, apropiarse como pueblos de las grandes riquezas nacionales. En el período considerado en *Los ojos de los enterrados*, la Revolución cubana, este acontecimiento capital de nuestra época en América Latina, no había tenido lugar. Después de la Revolución cubana, el punto de vista, la óptica de los pequeños pueblos oprimidos, en contacto inmediato con la opresión imperialista, cambia radicalmente. Su perspectiva llega a hacerse realmente revolucionaria.³⁷

Ya en 1965, en una constelación internacional señalada por el escalamiento militar norteamericano en Vietnam, el comienzo de los

36. Para las relaciones entre Asturias y Vittorini, cfr. MAA, escritores latinoamericanos: su voz y su denuncia. En: *Excelsior*, México, 27.IV.1966.

37. Albert Cerveri, Entretien avec Miguel Angel Asturias. En: *France nouvelle*, Paris, 8.I.1963.

bombardeos diarios hasta las cercanías de Hanoi, y el golpe de estado militar en Yakarta con la masacre de 500.000 comunistas indonesios, Asturias siguió haciendo afirmación de fe antiimperialista pero a la vez se alejó de posiciones como la acabada de citar. En este momento, cuando ha concluido el ciclo histórico latinoamericano en que se incluyeron los procesos populistas, el reformismo desarrollista y los movimientos socializantes impulsados por alianzas en que tuvo peso decisivo la pequeña burguesía, el paso de Asturias de una actitud de franco optimismo histórico ligada a la lucha armada a esa otra posición, nos resulta remitida indirectamente, según diversos testimonios, a la constelación evocada. A su vez, el golpe de estado militar en Brasil y la intervención de 42.000 marines en Santo Domingo constituyeron para él pruebas directas de la "eficacia de la fuerza" dentro de las variantes de la escalación unidas a la política de la *Counterinsurgency*, en medio del ascenso de las masas populares en Latinoamérica. Hasta donde lo alcanzamos a juzgar, esos acontecimientos influyeron en la opción que de hecho estuvo llevado a hacer Asturias entre las polarizadas vías y estrategias que se planteaban al movimiento popular dentro del proceso guatemalteco y latinoamericano. Aunque no parece haber considerado que los factores de la crisis de la dominación burguesa e imperialista podían estar ya prefigurando una situación prerrevolucionaria que, de no ser asumida, conduciría a que el proceso derivara hacia la contrarrevolución. Se trata, en últimas, de una posibilidad que estaba ya dada desde el principio de sus relaciones con la Revolución cubana, en su acuerdo formal y sobre una base propagandística y toda vez, además, que el campo de la cultura tenía que ser todavía para aquella una amplia esfera de maniobras y posibles alianzas sin una verificación política de fondo, con un predominio del momento táctico e instrumental. A partir de mitad de los sesenta Asturias rechazó cualquier compromiso "inmediato y contingente" a nombre de un "compromiso con el hombre", falsa alternativa burguesa que completó con la reivindicación del viejo papel liberal de "conciencia moral absoluta" y el refugio en la imagen, tras la aceptación en los álgidos años 1966 y 67 de los Premios Lenin y Nobel, del "poeta laureado" que admiró en su juventud en Valéry pero le resultó imposible asumir personalmente del todo. En esa situación se produjo su recaída en el mito de una pretendida esfera autónoma de la cultura y en los ideologemas dependientes del fantasma del Hombre-Dios-Creador, contracara de la imposibilidad de una modificación revolucionaria de la estructura de la institución literaria y del estatus del escritor. Estas fueron treinta años atrás metas ideales de la vanguardia histórica y lograron ser llevadas a la práctica por los partidarios de la estética de la producción, de manera que algunos textos de Tretjakov resultan poco menos que respuestas —con esa anterioridad cronológica— a las posiciones idealistas de Asturias acerca del artista

como "mago" y su actividad "mágica".³⁸ Sin embargo, el antiimperialismo siguió siendo una constante en Asturias y al final de sus días se lo encuentra solidarizado con el pueblo de Chile. Uno de sus últimos textos, dedicado a Pablo Neruda, concluía diciendo:

La necesidad de terminar. Queda tanto por decir, en este diálogo, amparados por la frase de Rimbaud, que recordara Pablo en su discurso de Estocolmo: "Sólo con ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres". Y la conquistaremos.³⁹

Dentro de estas oposiciones y contradicciones ideológicas y teórico-literarias en la autocomprensión de Asturias se inscribe también su caracterización de la actual novela latinoamericana. Esta es además trasunto de la posición de transición que toma su obra dentro del reciente proceso de desarrollo histórico cubierto por ella y que Carpentier ha subruido insistentemente en 1976.⁴⁰ En el ensayo *Introducción a la novela latinoamericana*, en donde volvió sobre los temas centrales ya expresados en sus conferencias de Bucarest en el año 63-64, aunque para acentuarlos de otra manera, Asturias se propuso sistematizar los rasgos más salientes de la novela del subcontinente. En el esquema que allí planteó, el novelista resumió desde su propia perspectiva ideológica las discusiones crítico-literarias que han tenido lugar al respecto en Latinoamérica en los últimos treinta años. Se trata de una solución de compromiso, puesto que Asturias acoge a título explicativo las tesis de que "la naturaleza en América no ha sido vencida por el hombre" y sigue siendo "superior" a él y del carácter de "documento de protesta" de la novela latinoamericana —ignorando de hecho el surgimiento, por ejemplo, de nuevas relaciones entre la ficción y lo no ficticio en la literatura documental que ya desde los sesenta se ha escrito en el continente, y la forma como ahora se sitúa la literatura dentro de las relaciones de producción. De esa manera adoptó para juzgar su propia obra —pensemos en particular en novelas como *Viento fuerte* (1950), que abre su trilogía bananera—, los criterios y axiomas postulados por los novelistas del regionalismo rural dentro de su poética y desarrollados por la crítica burguesa en los cuarenta, sin una reflexión teórica sobre su valor de síntomas. Hay de parte de Asturias un obvio deseo de destacar el carácter crítico-social de la novela latinoamericana en el momento en que ésta abordó el complejo temático que remite al desarrollo de las fuerzas productivas en cuanto explotación de la selva, los llanos, las tierras antes pertenecientes a la población indígena, etc., proceso cuya complejidad se vio acrecentada

38. Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftsteller*. Editado por H. Boehnke. Reinbek, 1972, pp. 74 ss.

39. MAA, Un mano a mano de Nobel a Nobel. En: *Cuadernos de Guayas*, 41/1975, p. 25.

40. Alejo Carpentier, Un camino de medio siglo. En: Carpentier, *Razón de ser*. Caracas, 1976, p. 46.

al tener que desarrollarse a impulsos y bajo las relaciones de producción impuestas por el capitalismo dependiente. Pero al continuar orientándose por el ideologema liberal civilización/barbarie, y la identificación de lo latinoamericano con lo regional-rural, la cual condujo a la absolutización de los aludidos elementos, volvió a un punto de la discusión largo tiempo atrás superado. Sin embargo, Asturias trató de abrir su esquema hacia otros desarrollos —simultáneamente con Carpentier y Neruda—, al insistir en el trabajo onomástico cumplido por el escritor latinoamericano, y en su preocupación por los problemas de un lenguaje americano. Según escribía Asturias:

Hay toda una naturaleza que nos rodea y hemos tenido que darle nombre, nosotros... Es decir, hemos creado un idioma.⁴¹

En algunas de sus formulaciones, Asturias llegó a ceder al terrorismo intelectual de quienes a finales de los sesenta, inspirados en una trasnochada interpretación de Joyce propuesta treinta años atrás por Stuart Gilbert,⁴² intentaron sustituir la tesis de Grases según la cual "la naturaleza" era el protagonista de la novela latinoamericana por la de que el "lenguaje" sería ese protagonista. Con todo, sus observaciones se inscriben dentro del ideario que a ese propósito venía desarrollando desde los años cincuenta. Por ello y por constituir uno de los aspectos sugestivos de su reflexión poetológica, este tema exige ser tratado en su conjunto.

II

Al referirse a *El Señor Presidente*, Asturias indicó en numerosas ocasiones que esa novela no fue en un comienzo "escrita sino hablada". El escritor guatemalteco habría repetido una y otra vez en voz alta su texto, en busca del sonido más evocador e integrador. Así ocurrió muchas veces en presencia de sus compañeros en París, a quienes dio a conocer —a oír— amplios fragmentos de la novela, lo mismo que otros textos. Es conocida, por ejemplo, su lectura de la pantomima *Emulo Lipolidón* en una reunión patrocinada por Vicente Huidobro en que Rafael Alberti participó con *La pájara pinta*, pieza para títeres en donde

41. MAA, *América, fábula de fábulas*, cit., p. 149.

42. Según ha indicado Ana María de Rodríguez, Introducción al estudio de la novísima prosa latinoamericana. En *Actualidades*, I (1976)/2, cuando Emir Rodríguez Monegal escribía en la entrega 166 del año 48 de la revista *Sur*: "la creación lingüística se ha convertido en protagonista, en el tema, casi en el mensaje de la obra" (p. 91), traslada la interpretación planteada por Gilbert del *Ulysses* al *Finnegans Wake*, y no estaba tratando de ninguna novela latinoamericana.

abundaban también los juegos lingüísticos. Asturias afirmaba respecto a *El Señor Presidente*:

Y esto es importante subrayarlo. Fue deletreado. Era la época del renacer de la palabra, como medio de expresión y de acción mágica. Ciertas palabras. Ciertos sonidos. Hasta producir el encantamiento, el estado hipnótico.⁴³

Debe destacarse la línea que une esta descripción, la que encontramos en el Discurso de Estocolmo acerca del efecto del paralelismo en los libros sagrados mayas y algunas declaraciones del año 59. Según comenzaba por afirmar Asturias por esa fecha:

En los textos indígenas precolombinos, en el *Papal Vuh* y sobre todo en *Los Anales de Los Xahil*, encontramos dos realidades: una que podríamos llamar la palpable, otra la soñada, pero en esta superrealidad que después descubren los surrealistas o sobrerealistas, es tal el detalle con que se presentan los seres y las cosas, que llegan a formar una nueva realidad.⁴⁴

Ocho años después Asturias consideraba que a la creación de lo que llamaba textualmente en su Discurso una "superrealidad" mediante la "anulación de la realidad por la fantasía", y a la suspensión de la vigencia de las categorías del espacio y el tiempo, debía agregarse otro elemento indispensable para la completa caracterización de tales libros. Se trataría del "empleo paralelo de diferentes vocablos para señalar el mismo objeto, dar la misma idea, expresar los mismos sentimientos". Y enseguida precisaba:

Insisto en esto, el paralelismo en los textos indígenas es un juego de matices que para nosotros occidentales no tiene valor, pero que indudablemente permitirían una gradación poética imponderable, destinada a provocar ciertos estados de conciencia que se tomaban por magia.⁴⁵

Es decir que el fenómeno moderno, visible en Rimbaud y recibido y desarrollado en sus huellas, de entrega del Yo lírico a los poderes del lenguaje, a la posibilidad combinatoria de los tonos y a la vibración de las significaciones para conseguir que el material sonoro alcance una irradiación sugestiva, encuentra en Asturias esa aplicación general. Desde su época en París hay en Asturias un interés por la poesía de los sonidos, la relación entre las fuerzas sonoras y tónicas de las palabras, con su periferia semántica y los efectos así obtenidos. Asturias partía de la experiencia, vivida aún colectivamente en una sociedad como la guatemalteca, del mimetismo verbal con la naturaleza y a la vez la acercaba a los desarrollos de la poesía pura en lengua castellana. Pasados treinta

43. MAA, *América, fábula de fábulas*, cit., p. 135.

44. Alfonso Enrique Barrientos, Ecos de Miguel Angel Asturias. En: *Nivel*, 9/ 1959, p. 4.

45. MAA, *La novela latinoamericana testimonio de una época*, cit., pp. 281-282.

años, ese interés, situado ahora a un nivel reflexivo, le sirvió en 1968 para darle un denominador común a su obra, al ocuparse de su relación con el lenguaje:

Creo que mi mundo todavía sigue participando de lo que fue en *El Señor Presidente*: el juego de la palabra, que para mí es fundamental, la onomatopeya, el paralelismo y todos estos aspectos que son, dentro de mis cosas, arma y alma de las mismas.⁴⁶

Se dirá que esta explicación no es exacta ya que no da cuenta en ningún momento de la organización interna de su producción novelística: el puesto aparte que toma *El Señor Presidente*, el nuevo comienzo que significa *Hombres de maíz*, la relación de esta novela con la trilogía bananera, la reescritura tardía de obras ya redactadas o bosquejadas desde finales de los veinte, etc. Sin embargo, debe retenérsela por su valor sintomático, toda vez además que en el Discurso de recepción del Nobel, Asturias había llegado a intentar proponer esa interpretación de su experiencia como modelo del trabajo específico cumplido a nivel del lenguaje por los novelistas latinoamericanos contemporáneos:

En la aventura de nuestro lenguaje lo primero que debe plantearse es la onomatopeya. Cuántos ecos compuestos o descompuestos de nuestro paisaje, de nuestra naturaleza, hay en nuestros vocablos, en nuestras frases.⁴⁷

Al mismo tiempo, ese lenguaje por fin conquistado formaba parte para el novelista de un devenir mucho más amplio. Dentro de él, el prestigio que conservó siempre para Asturias el mito de los orígenes hacía aparecer su práctica —y la de los novelistas con quienes se sentía identificado— como recuperación de una perdida instancia. Según declaraba en una de sus últimas conferencias:

la poesía-lenguaje que sustenta nuestra novela, es algo así como su respiración... Sí, es el ambiente de poesía, naturaleza convertida en idioma robado al poema, lo que más atrae a los lectores no americanos, y hasta podría afirmarse que la universalidad se ha logrado por los caminos de un lenguaje colorido, que no es pintoresco, onomatopéyico por adherido, no sólo a los ruidos naturales, sino a las antiguas lenguas, onomatopeyas que evocan con

46. Manuel M. Azaña/Claude Mie, Entrevista con Miguel Angel Asturias, Premio Nobel, cit., p. 139. El nutrido inventario de los principales procedimientos utilizados en los juegos surrealistas (asonancias, paronomasias, etc.), realizado por Marc Argenot, Rhétorique surréaliste des jeux phoniques. En: *Le Français moderne*, 2/1972, pp. 143-161, lo mismo que estudios como el dedicado por Renée Balibar y Gilles Tret al surrealismo y las retahílas en: Renée Balibar, *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*. Paris. 1974. pp. 217-228, permite apreciar la inmensa distancia que media entre la problemática y los resultados de la práctica de los surrealistas y los de Asturias.

47. MAA, La novela latinoamericana testimonio de una época, cit., p. 288.

su sonido viejas equivalencias, sagradas magias. En el español de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, encontramos la estricta dulzura del nahuatl, y en *El trueno entre las hojas* de Roa Bastos, el guaraní parece escapar bajo el español, con el ruido del agua de los ríos y las lluvias del Paraguay.⁴⁸

Pero además de inscribirse dentro de ese devenir mitologizado, Asturias intentó en otras oportunidades bosquejar una trayectoria histórica. Esta toma como presupuesto la imposición colonizadora de las culturas peninsulares en América y el carácter conflictivo de la relación con el colonialismo y el imperialismo en que luego se persigue la constitución de identidades culturales nacionales. Se trata de un proceso dentro del cual la literatura fue a la vez resultado e instrumento, a pesar de que se siga empleando en ella el mismo sistema de lengua que en España o en Portugal. Este abarca la serie de avances que tienen su punto de partida en intentos como los marcados en el siglo XIX en el Brasil por José de Alencar, el fundador de la novela brasileña según Jorge Amado, para incorporar al texto narrativo características de la lengua hablada. Pasa enseguida por obras como el "poema-novela" *Güesa* (1888), de Sousândrade, cuya radical novedad hizo que sólo se lo redescubriera en nuestros días como ignorado paradigma, y por el rompimiento sintáctico, prosódico y léxico traído por el modernismo y continuado por el regionalismo ruralista y la novela del indigenismo. Finalmente, esa cadena llega hasta los diversos caminos probados por la vanguardia a partir del convencimiento común de que el lenguaje no es el portador inocente de un significado por completo transparente. A través de ellos se "lleva hasta sus últimas consecuencias la sintaxis disociadora de Dada", según afirmaba de Torre a propósito de *El habitante y su esperanza*, la nouvelle de Neruda,⁴⁹ o se plantea el significado como subordinado al significante, se reinventa la sintaxis castellana, se reformula la gramaticalidad, se intenta reconstruir el proceso de engendramiento del sentido. A finales de los sesenta encontramos estas formulaciones de Asturias que resumen ese proceso, dándole una especificación histórico-social, pero haciéndolo desembocar en su propia problemática ideológica:

Largas cadenas de palabras. El pensamiento encadenado. Hasta salir de nuevo, después de las batallas lexicales más encarnizadas, a las expresiones propias. No hay reglas. Se inventan. Y tras mucho inventar, vienen los gramáticos con sus tijeras de podar idiomas. Muy bien lo español americano, pero sin lo hirsuto. La gramática se hace una obsesión. Correr el riesgo de la anti-gramática. Y en eso estamos ahora. La búsqueda de las palabras actantes. Otra magia. El poeta y el escritor de verbo activo. La vida. Sus variaciones. Nada prefabricado. Todo en ebullición. No hacer literatura. No substituir las

48. MAA, Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana. En: *Norte*, XIII (1972)/3, p. 67.

49. Guillermo de Torre, Poemas en mapa. Chile: esquema panorámico de la nueva poesía chilena. En: *La gaceta literaria*, Madrid, 15.VII.1927.

cosas por palabras. Buscar las palabras-cosas, las palabras-seres. Y los problemas del hombre, por añadidura. La evasión es imposible. El hombre. Sus problemas. Un continente que habla.⁵⁰

Lingüistas como Chomsky o su crítico Saumjan están de acuerdo en sostener que el funcionamiento de la significación es un fenómeno que debe buscarse no al nivel de la palabra-signo, ni del lexema, como lo pudo pretender antes cierta lingüística, sino de la frase. Además, inclusive dentro de los límites de la polémica estructuralista de los años sesenta, se llegó a establecer que la relación lineal, en su forma vertical, entre significante y significado, y horizontal entre emisor y receptor, propia del signo lingüístico como concepto, tiene que ser obligatoriamente cambiada por una representación espacial tan pronto se tiene que ver con cualquier fenómeno que toque con el lenguaje literario. La visión de Asturias resulta obviamente anterior a todo este tipo de problema, en la medida en que es prelingüística: comprende la gramática en el sentido más tradicional del término, pero no hay en ello nada de extraño pues así se lo solía hacer hasta los años 67-68 en muchos de los países latinoamericanos. La gramática es para él el elemento central en la descripción de toda lengua y está constituida por la morfología, la cual se ocupa de las palabras tomadas independientemente, y la sintaxis, combinación de esas mismas palabras en la frase. Sin embargo, el hecho de que dentro de la visión gramaticalista, en su concepción tradicional, la palabra aparezca como la unidad significativa fundamental, coincide con el interés de Asturias por la expresividad acústica. De esa manera su reflexión trata de fijar lo que sería la palabra aislada, como unidad sonora, dentro de la nueva lengua literaria latinoamericana:

En esta relación entre la lengua de nuestras novelas y los resabios ancestrales que florecen inconscientemente en la prosa de nuestra narrativa, quiero llamar la atención sobre algo que me parece muy importante. La lengua castellana se construye por frases. Es una lengua docta, madura, en la que las palabras encadenadas por una estricta sintaxis, desarrollan los conceptos. En el español que nosotros escribimos, la palabra, entidad absoluta, contiene tanto simbolismo que en una palabra encerramos los conceptos. Es por ello que nuestra prosa, sin el ordenamiento de la sintaxis castellana, aparece como incisiva, directa, poseedora de una riqueza conceptual, pero al mismo tiempo apretada y sencilla. Esta prosa en la que la palabra adquiere un valor tan importante, que no depende de las otras palabras, sino de lo que cada una de ellas encierra de fuerza expresiva, es lo que ha contribuido a que se dé carta de universalidad a nuestra literatura, especialmente a la novela.⁵¹

50. Guillermo Medina, *Conversación con un Premio Nobel*. En, Asturias, *Latinoamérica y otros ensayos*. Madrid, 1970, pp. 15-16. (Crónica de un siglo, 1).

51. MAA, *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*, cit., p. 67. Cfr. a este propósito la serie de situaciones y procedimientos en que se conservarían o reencontrarían los esquemas "paleológicos" de motivación del lenguaje (lenguaje del niño, del primitivo, del esquizofrénico, del poeta), según Ivan Fomnag, *Motivation et remotivation*. En: *Poétique*, 11/1972, pp. 414-431.

Son absolutamente previsibles las objeciones a la posición aquí planteada por Asturias, inclusive con sólo examinar su propia práctica de narrador. En lugar de poseer la palabra un estatus congelado con un sentido fijo, es en ella polivalente, multideterminada, y como rechazo de aspectos del código lingüístico reconocido y superposición de diversos niveles textuales, se abre hacia el contexto político-social como lugar del diálogo entre el narrador y el lector. Pero no es necesario detenerse en ese punto sino más bien destacar que la descripción que Asturias proponía marcha a la par en él con una promoción del mito del Cratillismo, la ideología que Gérard Genette ha descrito como el inmenso territorio de Cratilia.⁵² El lazo entre las palabras y las cosas, la relación del sujeto con el tejido de las cosas y el sentido, la forma como los sonidos le dan consistencia a éste, constituyó un fascinante enigma para Asturias, quien sólo podía acertar a concebir la verdad del signo como un origen. Para el novelista, el lenguaje imitaría las ideas, habría una significación individual de las palabras y los signos serían motivados. Necesaria consecuencia, en su caso, del juego incesante entre el referente y su referencia, mediante el cual se constituye, dentro de su propio trabajo de narrador, lo que es recibido por el lector como el espacio social de sus novelas.

Los surrealistas andaban a la caza de las palabras-conductores. Las palabras-cosas de Asturias tendrían que responder al postulado de la motivación y a la vez tener como efecto la creación de un mundo a partir de sus sonidos y sugerencias. En más de una ocasión Asturias se refirió a su experiencia al escuchar un disco de la lectura de Joyce del último capítulo del primer libro de *Finnegans Wake*, el titulado *Anna Livia Plurabelle*. Según Asturias, su conocimiento dató de una época en que "ya estaba inmunizado por mis textos indígenas". Asturias escribía:

Escuché los discos de Joyce en inglés, un inglés que se parecía al latín por su musicalidad. Lo que me conmovió fue descubrir en lo que oía las posi-

52. La lectura teleológica y retrospectiva de los diversos sistemas y tentativas para colmar la diferencia entre el signo y los objetos del espíritu o de lo real que se han sucedido en la historia, es la falla metodológica del muy sugestivo trabajo de Genette, al dar cuenta de lo que define como "la contradicción que opone el deseo mimológico al funcionamiento real del lenguaje". Por otra parte, observaciones como la siguiente, más que aclarar el campo de estudio, lo simplifican innecesariamente: "Ese *parti pris* de la semejanza es propiamente el núcleo del pensamiento cratiliano, y de allí que no sea aventurado escuchar ciertas conocidas resonancias psicoanalíticas: tema 'edípico' de la indiferenciación uterina, tema 'narcisista' de la relación en espejo —que hace del mimologismo una *especulación* en el doble sentido del término— y, en términos de Lacan, huida de lo simbólico y refugio en lo imaginario". Cfr. Gérard Genette, *Mimologues. Voyage en Cratylie*. Paris, 1976, pp. 329 y 426. Una muestra del ingenuo tratamiento ensayístico predominante hasta hace poco sobre este tema entre la crítica latinoamericana la ofrece Arturo Uslar Pietri, *De Amadis de Gaula a Miguel Angel Asturias*. En: Uslar Pietri, *En busca del Nuevo Mundo*. Madrid, 1969, p. 68. (POP, 93).

bilidades mágicas de la palabra; todo empezaba por una melodía y el encanto de la melodía sugería inmediatamente una realidad; en Joyce, como en el lenguaje de los dioses y los hombres mayas, la palabra creaba por su sola sonoridad una realidad mágica.⁵³

La interpretación propuesta por Asturias no da cuenta ciertamente del propósito de Joyce: acuñar un nuevo lenguaje cuya Babel de texturas debía resultar capaz de recrear mediante la amalgama de todas las lenguas el estadio anterior a su bíblica confusión. Tampoco de los procedimientos que puso en acción: el juego sobre el registro significativo de una multiplicidad de lenguas, para proponer nuevos términos, capaces de unir los recursos de varias de ellas a la vez. Pero lo que debe destacarse es no sólo que el novelista distingue en esa búsqueda un rasgo de parentesco con sus propias preocupaciones sino además la forma como reorienta esa problemática hacia lo que veía como la propia matriz de su escritura. Al mismo tiempo, el deseo de subrayar el valor del sonido como sugestión y calco de una significación, situado así entre la poesía y el conjuro mágico como límites, corresponde a otro aspecto de la problemática ideológico-literaria de Asturias. Dado que sólo algunos elementos de lo real pueden ser directamente traducidos o imitados por la escritura, se le planteaba el problema de las posibilidades de una restitución mediante signos escritos de una inmediatez que no está hecha de ellos. La imposibilidad radical de una simple repetición y del calco de la realidad por el lenguaje constituye una de las experiencias por las que debió pasar Asturias antes de refugiarse finalmente en la ilusión de la onomatopeya. Pero se trata justamente de eso: de un espejismo. Los mismos fonemas y expresiones onomatopéyicas poseen en lenguas diferentes significaciones distintas, puesto que la lengua no es nomenclatura inagotable sino sistema. Esto no le resta nada de su autenticidad a la experiencia mimética con la naturaleza a través de los sonidos. Al mismo tiempo, Lotman ha podido hablar, al definir su concepto del "signo literario" como un "signo icónico", es decir, un signo en donde la relación entre el significante y el significado no es arbitraria sino que se trataría de un signo constituido *ad hoc* sobre la base del lenguaje natural, de manera que la noción de "texto literario" demandaría completar los dos principios tradicionales de Saussure con la noción de código. Sin embargo, a través del subterfugio de la onomatopeya, Asturias podía pensar los signos como motivados por la realidad misma y acercar entre sí las nociones de sonido sugestivo, recreación de lo real, magia y efecto hipnótico. De allí descripciones como ésta, típicas del último Asturias:

El trabajo del novelista. Hacer visible lo invisible con palabras. La palabra es la sabiduría del novelista, del escritor, del poeta. Sin este saber y conocer,

53. Claude Couffon, *Miguel Angel Asturias*, cit., p. 20. Por el artículo de Asturias titulado *Poesía en discos*. En: *El Nacional*, Caracas, 20.I.1958, deducimos que se trató de ese texto de Joyce y no de *Ulysses*.

no hay novela ni poema (...) Del recto sentido de la palabra a lo oculto en el sonido. Y las posibles combinaciones con otras palabras, para producir nuevos campos sonoros. Eufonía y magia. Por la palabra al encantamiento. El embrujo verbal. Absorberles el seso a los que nos leen o escuchan. Novelistas, no; hechiceros. Eso queríamos ser: hechiceros. Si escribir es un milagro, que nos faltaba...⁵⁴

De esa manera, con la escritura que le da la iniciativa a las palabras, sería posible no sólo significar el mundo sino también arrastrar al lector a que se deje invadir por un efecto que lleva a la ampliación de las escalas de la percepción. Por ello la palabra puede para Asturias no sólo captar y transmitir sino "interpretar" la "vida verdadera" —noción cercana a la tan ambigua "vie réelle", del comienzo del *Manifeste*. En Gertrude Stein, a quien Asturias encontró a finales de los años veinte, el novelista creía poder distinguir una "escritura del mundo musical", con una capacidad semejante:

Saltando sobre puntuaciones, sustantivos, y suprimiendo adjetivos, y usando y abusando de la repetición, llegó a crearse un idioma que ya no era del reino verbal, solamente, sino del reino musical (...) Alguna vez y más despacio volveremos a tratar el tema. Hoy queda la evocación de aquel tiempo en que prendió en nosotros la preocupación por la palabra, como la querían los indios americanos, instintiva y sabia para interpretar la vida verdadera que está entre lo real y lo mágico, el hecho y el sueño, y todo a empezar.⁵⁵

La idea de esa "escritura del mundo musical" no puede reducirse, por lo tanto, a una simple armonía imitativa del lenguaje sino que remite a preocupaciones que ya aparecen en Rimbaud y Mallarmé, en particular en el ensayo de este último sobre *Les mots anglais*, en donde planteó la posibilidad de un significado como subordinado al significante. Además, la fórmula acuñada por Rimbaud ("La vrai vie est ailleurs"), adquiere un nuevo sentido. No se trata, como en la lectura que el surrealismo hizo de ella, de ver en la poesía un medio gracias al cual "el hombre" vive la anticipación de una "vida verdadera", sino de que aquélla interprete la vida y las esperanzas de toda una comunidad.

Esta posibilidad de darle como denominador al trabajo del lírico y del narrador lo que Asturias llamaba "la sabiduría" de la palabra, lo cual es unas veces el dominio de la tensión entre el significante y el sentido y otras la adivinación mágica de un núcleo semántico, fue relacionada por él con su encuentro con un libro llegado a Guatemala en 1920 en un único ejemplar. Asturias y sus compañeros se lo habrían arrebatado de las manos. Se trata del mismo texto cuya lectura está en los orí-

54. MAA, Novelistas no, hechiceros. En: *El Nacional*, Caracas, 19.VIII.1970.

55. MAA, Gertrude Stein, escritora del mundo musical. En: *El Nacional*, Caracas, 18.III.1970.

genes del intento surrealista de desarrollar determinados procedimientos automáticos del dadaísmo como vía para superar el estatus de la autonomía del arte uniéndolo a la vida: *Les chants de Maldoror*. Lo primero que se impone es la cercanía entre la interpretación de Asturias y la de Darío en *Los raros* (1901) y la ausencia de toda mención de la relación entre el texto de Lautréamont y *l'écriture automatique*, ya fuera para destacar las características de aquél orientadas por Breton en el sentido indicado o sus importantes diferencias. Además, debe repararse en que siguió escapando a Asturias el hecho mismo de que el texto de Lautréamont hace imposible su reducción a un posible contenido. Por eso, a los cincuenta años de aquella primera lectura, a la vez que continuó viendo en él el libro diabólico, cruel y aullante que veía Darío, sin aludir al elemento paródico que el poeta modernista designaba con el calificativo de "burlón", Asturias identificaba *Les chants de Maldoror* —casi como lo había hecho Aragon en 1967— con el grito, para dar la idea de que en él hablaría la criatura humana en su más absoluta desnudez:

¿Qué mensaje traía? ¿Qué fue para los veinteañeros ya "infectados" de Verlaine, Baudelaire y Rimbaud aquel pedazo de infierno que se nos ponía en las manos? Desde luego, fue un mensaje de rebelión total. No lo leíamos, lo gritábamos, hubiéramos querido convertirlo en látigo para sacarnos nosotros mismos del templo de la rutina y el ripio de los modernistas, de nuestros modernistas. Lo gritábamos y nos ensordecía el pavoroso y desolado universo que surgía de sus palabras, universo sin límites, sin comienzo ni fin, en el engranaje de las eternidades. El hombre, la bestia humana, alzándose desde sus estercoleros contra Dios mismo, levantando sus puños cerrados contra el cielo, mordiéndose las entrañas y lamentándose, como un profeta joven, un terrible profeta, de todo cuanto a su oído dijo, no el misterio, sino el absurdo de su soledad y abandono. A los que empezamos a escribir en 1920, los *Cantos de Maldoror* nos estrujaron el alma, nos trastornaron sentimientos y conceptos. Surgía a nuestros oídos, acostumbrados a la ópera, al himno, a la oda, la voz del absoluto rebelde, del ángel que rompe las cadenas, del que se arranca las entrañas para dar en un mundo de falsía, la verdadera imagen del mal, imagen que él arrancó de su soledad de hombre perseguido, incomprendido, providente y lúcido. El poema no era, por lo tanto, el rimadito canto de los poetas conformistas. Un poema como éste, golpeaba, brutalizaba, derribaba mundos, abría compuertas a la rabia contenida de una juventud engañada que no quería que se la engañara más. Imitarlo, imposible. Seguirlo, menos. Lo que cabía era untarse este sufrimiento humano (...) para endurecernos la epidermis, enfermiza todavía de romanticismo y modernismo. Romper, acabar con los lazos del pasado cercano, de los poetas rima-dores, y empezar a buscar la poesía del grito rebelde, del aullido, de la protesta, de los que no ocultarían más las lacras sociales. Pero la poesía no bastaba, y fue entonces que se pasó a la novela. Hay un fogarón duccasiano en las páginas de las novelas que se escribieron después de 1920.

(...) Todo este mundo de protesta estaba en nuestros pechos, y afloró, cuando nos pusimos en contacto con la vida, golpeados por el rayo maldoroniano que nos lumbró y deslumbró. Lautréamont nos revelaba el nuevo valor de las palabras. El sagrado fuego que la palabra encierra, fuego que hace arder capitolios.⁵⁶

“Hablando de Lautréamont la mayoría de sus críticos no hablan finalmente más que de sí mismos”, ha observado Marcelin Pleyner,⁵⁷ y Asturias no constituye una excepción a esta regla. Asturias hace de la recepción y el efecto de ese texto límite, expulsado de la legibilidad burguesa, un espejo estilizador para un proceso cumplido en más de diez años, dentro del cual partió de posiciones típicamente modernistas —las mismas que aquí condena—, por no ser posibles de hecho otras en Guatemala en el momento en que comenzó a escribir, y que pronto iban a ser emparejadas con una ideología nacionalista burguesa. En un segundo paso, utiliza la obra de Lautréamont para reafirmar sus propias ideas acerca de la literatura como expresión, por completo contrarias a las concepciones de aquél. Sin embargo, hay un hecho que debe retenerse. No es una nueva interpretación de Lautréamont, ni otra supuesta fuente de *El Señor Presidente* lo que aquí Asturias nos daba, sino que con su reivindicación de Lautréamont, aunque esté cumplida en la forma señalada, estaba aludiendo a las condiciones literarias generales de posibilidad de existencia de sus novelas y de la posterior narrativa latinoamericana.

III

Con esto podemos pasar a fijar el conjunto de operaciones lógicas y psicológicas que aseguran el funcionamiento de la noción del *realismo mágico* en Asturias como solución a los problemas que se le planteaban dentro de su autocomprensión. Además, como fórmula que alude a toda una serie de cuestiones teórico-literarias y de historia de la reciente novela latinoamericana, relacionadas con aquéllos de manera directa. Pues se trata de una solución posible gracias únicamente al juego de una cadena de desfases y transferencias, enmascaradas precisametne bajo el término *realismo mágico*. Dentro de la ideología literaria de Asturias la ficción tiene una relación de representación con la realidad, y la categoría del “reflejo”, nunca utilizada pero siempre presente como ausencia, como abismo a evitar, es vista dentro de una concepción empirista y sensualista —como reflejo en el espejo—, y como un problema no del mate-

56. MAA, *Los cantos de Maldoror*. En: *El Nacional*, Caracas, 17.IX.1970. El primer artículo de Aragon dentro de la serie *Lautréamont et nous*, titulado *Ce qu'il fut pour la génération de 1917*. En: *Les lettres françaises*. Paris, 1. VI.1976, presenta puntos de contacto de interés con el artículo de Asturias.

57. Jacques Henric, *Entretien avec Marcelin Pleyner à propos de Lautréamont*. En: *Les lettres françaises*, Paris, 1.VI.1967.

realismo sino, equivocadamente, del realismo. Al mismo tiempo, quiso escapar a la utilización normativa de la noción de realismo en la línea de Zdanov, pero al concebir ideológicamente la literatura como representación, convirtió tácitamente al realismo en la norma de toda producción literaria. La salida de ese dilema la buscó entonces en el término *mágico* y no en una fundamentación histórica u ontológica del término ni menos aún en su abandono. A este otro nivel, el dato de base inicial está en la experiencia de un ir y venir entre la poesía y la magia, sin que Asturias le haya dado a este segundo término su significación analítico-científica de “naturalización de las acciones humanas” y “tratamiento de ellas como si formaran parte del determinismo físico”.⁵⁸ Se trata simplemente de la idea más o menos difusa desde el romanticismo de que la poesía descubre analogías y correspondencias que se emparentan con las que presupone y busca la magia, para producir una especie de trance hipnótico, de sortilegio verbal; al mismo tiempo, poeta y lector llegarían a servirse del texto poético como de un objeto literalmente de orden mágico, cuyo insólito carácter residiría en su capacidad de producir una metamorfosis del Yo y del otro, del Sujeto y del mundo de las cosas.

A partir de ese punto se anuda y se pone en movimiento en la reflexión de Asturias la cadena especulativa cuyos escalones nos interesa separar. Un primer desfase lo lleva a leer los libros sagrados de los mayas, en los que es determinante el papel de la magia, a través del prisma de las hipótesis de Reinach acerca de los orígenes del arte como expresión directa de la magia y el ritual en las sociedades prehistóricas. Esas hipótesis, calificadas en su momento de sensacionales y que hicieron época después de presentadas en el hoy célebre Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie de Genève, conocidas por el alumno guatemalteco de Georges Raynaud (Ecole Pratique des Hautes Etudes) y Louis Capitan (Collège de France), desbloquearon el camino para una nueva actitud hacia la prehistoria. Se pasó a ver el arte paleolítico como sellado por un conjunto de ritos y creencias cuyo equivalente podía buscarse entre los primitivos actuales, de manera que los estudios de etnología y antropología comparadas, “hijas del colonialismo”, pero a la vez disciplinas de punta, comenzaron a florecer. En cuanto a las hipótesis mismas, en las ideas místico-mágicas de evocación e invocación se cifraría el origen del arte. Reinach consideraba en *Art et magie* que a partir del momento en que el pensamiento habría estado centrado en relaciones con fuerzas invisibles, el impulso hacia la objetivación “artística” —calificativo para él obviamente anacrónico— estaba basado en el poder de la magia. En sus análisis concretos de máscaras y figuras híbridas intentó mostrar que la indeterminación entre lo real y lo imaginario, lo sagrado y lo profano, la materia y lo no material, constituirían su esencia defi-

58. Cfr. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Paris, 1962, pp. 292 ss.

nitória. En las huellas de Reinach fueron luego acercadas las figuras del "chaman", cuyo poder no se basaba en un dogma teológico, y el "artista", en calidad de receptores particularmente sensibles, capaces de percibir fuerzas que no se discernen directamente. Al mismo tiempo, de acuerdo con algunos de los esquemas iniciales de la etnología francesa, el mito y el arte fueron remitidos a modelos de pensamiento. Según el resumen del curso dictado por Capitan en 1924-25 en el Collège de France:

Hemos buscado captar las características del arte maya y poner en claro su significación, sus modos de expresión imbuidos de una complejidad figurativa extremadamente complicada. Esta corresponde, ciertamente, a la existencia, entre los mayas, de una impregnación cerebral de ideas igualmente muy complejas, en las que las combinaciones de orden mágico debían representar un papel preponderante.⁵⁹

La identificación tácita entre esas hipótesis y las concepciones mágicas que veía en acción en el *Popol Vuh*, gracias a las cuales la Naturaleza resulta un contexto de significaciones y efectos que incluye a los hombres y les permite actuar mágicamente sobre ella, le era indispensable a Asturias para transferirla inmediatamente, con lo que tiene lugar un segundo desfase. Se trata de aquel gracias al cual la propia narrativa de Asturias, arte que intenta dar cuenta, a través de la mezcla de efectos ficticios y de realidad, de la conciencia mítica y la visión mágica presente entre las masas campesinas indígenas de su país, convertidas en posible objeto de tratamiento literario dentro de una ardua lucha de liberación nacional, resulta de hecho identificada con una producción regida en gran parte por operaciones espirituales mágicas. La transferencia es aquí la clásica repetición actualizada de un modelo inicial, en forma que Asturias asimila inconscientemente su trabajo de narrador con el de los anónimos sacerdotes-magos que codificaron los libros mágicos mayas. De esa manera, la supuesta ilustración que habría en éstos de los orígenes —para Asturias, de la "esencia" humana y artística de la literatura— mágicos del arte, resulta transferida al surgimiento de un objeto que presentaría el carácter de "mágico" y a la vez de "realista". Es aquí en donde está enraizada la imagen del "Gran lengua", figura mítica según Asturias del contador de cuentos contados y único conocedor de la significación de los mayaglifos, recreados por él al interpretarlos, con que se autoidentifica. En tal imagen coinciden las dos líneas básicas de su reflexión; libros sagrados mayas —hipótesis mágica sobre el origen del arte / textos propios —supuesto carácter mágico-realista de su producción. A estos dos desfases se agrega finalmente un tercero, pues Asturias, para determinar las especificidades de sus textos, confronta la representación de formas de conciencia y de comportamiento determi-

59. En: *Annuaire du Collège de France*, 1924-1925, p. 126.

nadas por el pensamiento mágico en que rige la analogía naturalizadora, con la búsqueda de la surrealidad como punto supremo del espíritu en que las distintas formas del ser dejarían de ser aprehendidas como heterogéneas. La convicción de que los contenidos de la conciencia mágica, lo mismo que los mitos y leyendas en que se articula, son tan realidades como podía serlo para los surrealistas el sueño, y de que su literatura era a la vez documento y denuncia, representación de la realidad, acababa en este otro círculo por devolverlo a la conversión que hace del carácter "realista" criterio y norma de la producción literaria.

A la vez que la problemática que se planteaba Asturias y la solución que le da resultan así inteligibles, vemos entonces que no es solamente por una astucia dialéctica opuesta a la de Duchamps —quien definía la magia como "antireality"—, que asistimos en Asturias a la sustitución del prefijo sur-(realista) por el calificativo "mágico". Cuando Asturias sostenía en *Arte y magia*, texto dado a conocer en 1973 y en que se refiere directamente a *Clarivigilia primaveral*, pero que es extensible a otros de sus trabajos:

La magia es otra claridad —otra de la que nosotros conocemos; es otra claridad: otra luz alumbrando el universo de dentro afuera. A lo solar, a lo exterior, se une, en la magia, para mí, ese movimiento interno de las cosas que despiertan solas, y solas existen aisladas y en relación con todo lo que las rodea.⁶⁰

podemos descifrar entre líneas los límites de su concepción: aquí no es posible ningún otro desfase teórico ni ninguna transferencia. Al enfrentarse a la definición del estatus de la magia, Asturias debía hacer un empleo tan alusivo del término como el de Franz Roh en 1925 o André Breton en *L'art magique* en 1958. Sin embargo, no debe perderse de vista lo fundamental: esa cadena de desfases que hemos reconstruido y que permiten el funcionamiento de la noción de *realismo mágico* en la autocomprensión y en la poética de Asturias, es sólo parte, justamente, de una reflexión, transferencia del campo de la producción literaria. De su narrativa, la cual rebasa los problemas y las soluciones que conducían a Asturias a un semifracaso teórico-literario y a un callejón sin salida ideológico. Por otra parte, la aparición por fin en 1977 en español de *Tres de cuatro soles*, como volumen XIX pero publicado efectivamente como primero de la Edición crítica de Asturias, cuya preparación para Klincksieck y FCE corrió a cargo de Dorita Nouhaud, ha hecho accesible lo que Bataillon califica en su Prólogo de "deslumbrante testamento literario del escritor, historia personal e historia del mundo, 'ars poetica' y cosmogonía" (p. XI). En ese texto, manifiesto y reflexión poética que se pone a sí misma en escena, los ideogramas mágico-realistas ceden el paso a una práctica de la escritura que se quiere materialista, y cuyo funcionamiento y estrategias, así como los del resto de sus textos, deben

60. MAA, *Arte y magia*. En: *Annales du VII^e Congrès*, cit., p. 43.

ser por fin establecidos. Este retorno indispensable a los textos, posibilitado al más deseable de los niveles por la Edición crítica, resulta una tarea prioritaria, si pretende lograrse determinar lo que en realidad se halla en juego en la escritura calificada por Asturias de "realismo mágico".

El triunfo de la escritura sin precedentes que hallamos, por ejemplo, en *Hombres de maíz*, considerado por el joven novelista centroamericano Sergio Ramírez —en opinión compartida por los escritores de su edad en toda Latinoamérica, a los que sirve así de vocero— como "el libro capital" de Asturias,⁶¹ permite plantear un último problema. Es el relativo a la forma como el largo inventario de los debates acerca de la especificidad de Latinoamérica, adquiere no en la reflexión pero sí en la obra de escritores como Asturias una calidad nueva y una solución provisional que ha coadyuvado a la liquidación de la llamada "filosofía americana" o de su sucedáneo reformista, la autodenominada "filosofía de la liberación". Al centrarnos en este punto es posible rebasar por fin, respecto a Asturias, las bizantinas querellas a raíz de su aceptación de un Premio Lenin de la Paz, del Premio Nobel de Literatura, de su nombramiento como embajador en París, y luego de su alejamiento relativo de la política activa de su país.⁶² Igualmente, las consecuencias

61. Sergio Ramírez, *La narrativa centroamericana*. Managua, 1971, p. 17.
62. Un rasgo de carácter de Asturias, cuyos alcances deben ser establecidos por un trabajo biográfico, es su decisión de no responder directamente a las críticas de inspiración político-partidista, y reservarse completamente la explicación última y los detalles de algunas de sus actuaciones, por controvertidas que pudieran ser. El papel de Malraux y de De Gaulle en su nombramiento como embajador, pues parecen haberlo sugerido a Méndez Montenegro, el telegrama condicionador con que respondió al ofrecimiento del Premio Lenin y la carta de un estudiante que leyó en su recepción, en lugar de hacer un discurso académico, son detalles que reservó en su fuero interno, como su generoso y solidario manejo de los pasaportes y los visados guatemaltecos. Por otra parte, los artículos *El pueblo de Guatemala le dice no a la dictadura militar* y *Una segunda "Operación Guatemala"*, en donde aparecen algunas de las razones políticas que pueden haberlo movido para la aceptación de la representación diplomática del gobierno de Méndez Montenegro en París, fueron recopiladas por el propio Asturias en: *Latinoamérica, y otros ensayos*, cit., pp. 70 y 75. Sobre las dimensiones de la represión que tuvo lugar entonces, cfr. *La violencia en Guatemala. Dramática y documentada denuncia sobre "El tercer gobierno de la Revolución"*. La "Democracia" de Méndez Montenegro. México, 1969. Manuel Galich fue, dentro de los críticos de Asturias, el primero en referirse no a su actuación en ese momento, sino a las posiciones que habría tenido en los treinta y comienzos de los cuarenta, en: *Las ideas condenadas a muerte*. En: *Casa de las Américas*, VII (1967)/45, p. 85. En semanas posteriores a la celebración del Congreso Cultural de La Habana, a mediados de 1968, en el curso de una exposición oral, Galich calificó a Asturias de "genio del oportunismo" (Manuel Galich/Arqueles Morales, *Nueva literatura guatemalteca*. En: *Panorama de la literatura latinoamericana*. La Habana, 1969, p. 46). Entre las respuestas de Asturias, en un tono que no coincide con el título de esa entrevista, debe mencionarse la que aparece en Evelyn N. Mesquida, Miguel Angel Asturias se defiende y ataca: "...si tuviera veinticinco años volvería a mi país..." En: *Oiga*, IX (1971/413, pp. 5 ss.

de alguna malhadada polémica con un novelista que no supo ver como cercano a él: Gabriel García Márquez,⁶³ que tantas simpatías acabó de costarle, o más en general al liberalismo ideológico que inspiró en su momento de "escritor laureado" sus distinguos entre escritores "comprometidos" y "dirigidos"⁶⁴ y entre "comprometidos" y "responsables",⁶⁵ para acabar por acogerse a esa última dudosa categoría.

Las dos ideas claves de una reflexión que no había alcanzado en Latinoamérica el grado de abstracción máxima de la ideología que constituye la filosofía, sino que debió mantenerse al nivel del desempeño de una gran cantidad de funciones prácticas, pretendían complementariamente que Latinoamérica era la adaptación y asimilación transformadora de lo europeo, o la hija de Europa, creación necesaria de aquella, ideal Utopía del ser europeo. A la vez, esas dos líneas de pensamiento condicionaron dos actitudes paralelas en que a la Latinoamérica, tierra de promisión, mundo idílico, se oponía la imagen de Latinoamérica como tierra incapaz de producir algo válido a partir de sí misma. Estas posiciones se sobrevivieron hasta los años veinte. En el curso de esa década, como parte de la respuesta ideológica de la joven inteligencia al impacto causado por la irrupción del Imperialismo, se postuló la existencia de un ser hispanoamericano, y una no definida identidad, orientada por la plurivalente noción de "mestizaje". Esta ideología americanista, de connotaciones utopistas, encontraba ya elaboración literaria en Asturias en *Leyendas de Guatemala*. Al mismo tiempo, los intentos de sintetizar la historia de las literaturas, los géneros literarios, las instituciones y la cultura del subcontinente, realizados por diversos ideólogos de la burguesía latinoamericana en las décadas de los treinta y cuarenta con ayuda de una colectiva amalgama de muy diversos elementos de la historia de las ideas, fue vivido por tales autores como un paso hacia la superación de esas dos visiones y actitudes. Leopoldo Zea ha descifrado ese paso, dentro de un esquema idealista orteguiano, como el proceso que llevaría al "Yo", a través de la apreciación justa de las "circunstancias", hasta el nivel de la "conciencia histórica" —vista como acto cumplido en forma individual aislada. De esa manera, según lo afirmaba Zea en su libro *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica*, publicado el mismo año de *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz*, los ideólogos latinoame-

63. Cfr. Vladimir Pacheco, ¿Cien años de soledad, un plagio? Asturias ratifica su acusación. En: *Oiga*, IX (1971)/413, pp. 30 ss.; José Hildebrando Dacanai, A increíble acución. En: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8.VIII.1971.

64. J. A. García Marrder, Nuestra América merece el Premio Nobel, declara Miguel Angel Asturias. En: *Extra*, III (1967)/26, p. 35.

65. Komnen Berirovic, Entretien avec Asturias. Engagé? Non. Responsable! En: *La Quinzaine littéraire*, Paris, 31.I.1968.

ricos habrían estado por fin en capacidad de asimilar el pasado del mundo americano:

Con un presente, que no se realizaba, y un pasado, que no acababa de ser tal, la historia, nuestra historia, no existía. Hispanoamérica (...) se convertía en un pueblo sin historia.⁶⁶

La imposibilidad absoluta de ampliación de una "circunstancia" individual es uno de los axiomas básicos de la relación Yo-circunstancias del raciovitalismo de Ortega y Gasset. Dentro de la concepción filosófica que entonces asumía, mezcla de las posiciones de éste y las del primer Sartre, Zea intentaba hacer, sin embargo, de una toma de conciencia histórica así concebida, la palanca que permitiría poner punto final a lo que hasta entonces se consideraba la "insuficiencia" latinoamericana, su "localismo" y las limitaciones de su cultura frente a la cultura y al arte "universales". Dentro del esquema burgués de Zea esa "insuficiencia" debía convertirse en

el resultado de la conciencia que tenemos sobre la inmensidad de lo que es menester asimilar culturalmente para alcanzar una auténtica cultura universal. Sólo se alcanzaría esta insuficiencia si se alcanza lo universal.⁶⁷

Los ecos ontologizantes del *realismo mágico*, su tendencia a subentender una doctrina del ser y de la naturaleza americana en cuanto a tales y de las determinaciones y conceptos generales que les pertenecerían esencialmente, son producto del condicionamiento ideológico que sufrió la reflexión poetológica de Asturias por parte de las discusiones sobre la especificidad latinoamericana que polarizaron el campo cultural entre los años treinta y cincuenta en el subcontinente. Su versión más elaborada en el momento del triunfo de la etapa armada de la Revolución cubana, la representaba la ya aludida "filosofía americana", en la que se incluye la reflexión de Zea, entelequia que hoy ya ha naufragado ante el embate del desarrollo histórico-social y a impulsos de la nueva constelación ideológica que se establece en Latinoamérica, de la que da testimonio la reciente literatura. Es por ello que la práctica literaria de Asturias, redoblada por esa meditación poetológica que hemos reconstruido, e incluida dentro de una transformación de alcances generales de la problemática del género novelesco y de la función de la literatura en los países latinoamericanos, no solamente es parte del movimiento de liberación y de constitución de una cultura democrática y antiimperialista en el subcontinente. Ha contribuido, además, al rebasamiento del

66. Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica*. México, 1949, p. 28.

67. Leopoldo Zea, *América como conciencia*. México, 1953, p. 20.

marco cultural y de las construcciones ideológicas que codeterminaron sus propias búsquedas e intentos de definición poetológica. Surgidos en una situación de transición y en sus inicios mismos, respecto a la nueva literatura narrativa latinoamericana, es esta una razón suplementaria que hace que los libros de Asturias formen parte del proceso de las actuales luchas de clases, y tengan una función conformadora dentro de la sociedad latinoamericana. Aclaran la historia transcurrida, resultan para sus lectores epílogo y prólogo de luchas reales, preparan inéditos modos de sentir, pensar y actuar no imaginados por el propio escritor guatemalteco.

Instituto Pedagógico de Caracas

LAS "TRAICIONES" TEXTUALES DE EL SEÑOR PRESIDENTE

POR JORGE RUFFINELLI

Durante los treinta años corridos desde su publicación, *El Señor Presidente* ha llegado a ser, entre las novelas de Miguel Angel Asturias, la más conocida y agraciada por la atención de la crítica, aunque para muchos de sus lectores sean mejores libros —más complejos y logrados— *Mulata de Tal* y *Hombres de maíz*. Pero no sólo dentro de la obra de su autor: también considerando el *corpus* de la literatura hispanoamericana del siglo xx, podría decirse que *El Señor Presidente* no ha cesado de estar en el apogeo de su fortuna literaria, al punto de no sólo "representar" de hecho un fenómeno constante del continente americano —las dictaduras sufridas desde la Independencia— sino de anteceder como modelo y ejemplo a cualquier otro intento de una novelística en este sentido. De ahí que obras tales como *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, publicadas en estos últimos años, tengan como forzoso telón de fondo la enorme presencia de la novela de Asturias.

Diríase que existe una lectura "colectiva" de *El Señor Presidente*, compuesta de todas las glosas, comentarios, análisis y exergos dedicados a ella durante tres décadas, que nos impide —o por lo menos obstaculiza— otras nuevas lecturas. Asturias ha sido para los latinoamericanos —y acaso en mayor grado para los europeos— un ejemplo del novelista sólido, cuya amplia cultura y destreza estilística ponen muy por encima de cualquier literatura experimental o innovadora, así lo que se ha venido llamando desde los años sesenta, nueva literatura de América Latina. Pero el respeto por su obra y por el hecho de que ésta expresa una preocupación sociopolítica vigente a lo largo de los últimos treinta años, no ha impedido, aquí y allá, provocar pequeñas grietas del edificio, sin que se haya intentado destruirlo por entero. Me parece significativo que, después de que se ha leído *El Señor Presidente* con una precisión analítica envidiable (la función de su lenguaje, las virtudes del estilo, las filiaciones vanguardistas, el diseño de personajes, la dramaticidad de la historia, etc.), hoy sea un joven novelista centroamericano quien señale, tomando pie en el presente: "*El Señor Presidente* ha envejecido,

y la armazón de su lenguaje, innovador en la época en que el libro fue concebido, no se sostiene ya enteramente".¹ O que para Manuel Galich, guatemalteco como Asturias, y claro que mezclando valoraciones éticas al juicio literario (dada la asistencia de Asturias al régimen de Méndez Montenegro, que es todavía un clavo ardiente en la conciencia de sus contemporáneos), *El Señor Presidente* sea "la historia de la tiranía de Estrada Cabrera escrita por un miedoso"; de ahí, continúa Galich, que el clima de la novela sea "muy auténtico, horrendo".² Si esto no es de plano la "desacralización" de *El Señor Presidente*, abre por lo menos posibilidades de ver "de otra manera" la novela y, en el mismo envión, deja aparecer una serie de preguntas que la crítica literaria, con lo abundante que ha sido, hasta ahora no ha contestado cabalmente.

Preguntas como: ¿se sostiene el lenguaje "surrealista" de Asturias?, ¿cuál es su función novelística?, ¿supone este lenguaje una actitud moderna —el adelgazamiento de las fronteras entre prosa y poesía— o bien por el contrario indica un gusto epocal, híbrido y aleatorio? Esas serían preguntas por la forma. Y, además: ¿cómo leer *El Señor Presidente*: como novela política, como el retrato de una dictadura, o como una historia romántica con un fondo ominoso? ¿Cuáles son los contenidos ideológicos del libro: cuál su precisa actitud ante la *dictadura* y ante los explotados y sometidos a ella? Estas serían las interrogantes sobre su tema y sobre su modo de ser ideológico. Por cierto, todas se justifican en una lectura actual de *El Señor Presidente*, pues hay en el texto lo que podríamos identificar como "traiciones", puntos blandos en que la novela dice algo contrario o diferente de lo que la referida lectura colectiva ha establecido, puntos que revelan un revés de la trama no tan perfecto ni tan bruñido como la colorida fachada, puntos sobre los que podríamos fundamentarnos para tratar de contestar, si no todas, algunas de las preguntas más urgentes de las señaladas aquí.

En el diseño y caracterización de algunos personajes se advierte la "mano" del autor, la parcialidad, no sólo por el "odio" que el texto mismo destaca sobre el personaje presidencial; en el capítulo dedicado a *El Señor Presidente*, de su libro *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, Giuseppe Bellini dice precisamente: ni siquiera el general Canales, quien mal que bien encabeza una rebelión contra el Señor Presidente, "escapa a la antipatía del escritor".³ La novela se siente llena de ese sentimiento que Bellini llama *antipatía* y que es el resultado de una concepción intervencionista, omnisciente, del escritor en su texto: son los prejuicios o

1. Sergio Ramírez, "La narrativa centroamericana". Introducción a: *Antología del cuento centroamericano*, t. I. San José de Costa Rica, 1973, p. 32.
2. Manuel Galich, "Nueva literatura guatemalteca", en: Varios autores, *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Madrid, Fundamentos, 1971, p. 73.
3. Giuseppe Bellini, *La narrativa de Miguel Angel Asturias*. Buenos Aires, Losada, 1969, pp. 33-62.

las parcialidades tan claras en su modo de ser pero al mismo tan ambiguas en cuanto a una pregunta complementaria: ¿cuáles son las *simpatías* de Asturias? Pongamos este problema en términos más modernos: ¿hacia dónde está dirigida la ideología del autor? ¿Cuáles son sus rasgos, cuáles sus posibles claudicaciones, cuáles sus necesarios límites? Como dije antes, podría intentarse una lectura en busca de respuestas a esos interrogantes ya que el texto está continuamente exhibiéndose sea en su virtualidad literaria como en sus “traiciones”.

El mundo de Asturias en *El Señor Presidente* es un mundo escindido y binario. Podría partirse de una comprobación: la historia de la novela es doble. Por un lado refiere directamente a la dictadura, ésta se encuentra *presente* sombríamente en las actitudes del presidente, en su descripción física (tonos oscuros: ropas siempre negras), así como en la crueldad de todos los actos (el más “ejemplificante” sería el castigo a su secretario: doscientos palos que llevan al pobre sirviente a la muerte, en el capítulo V de la primera parte). Por otro lado, es una historia *de amor*, pues como en la mejor —y peor— tradición romántica, el secuestro de Camila Canales, tramado por Cara de Angel como una estratagema política, se transforma en un idilio entre el raptor y la víctima, hasta derivar en el matrimonio de los perseguidos y culminar con la muerte de Cara de Angel y la tortura emotiva de la heroína, otra vez en las redes del monstruo-dictador.

Cualquiera de estos dos sectores narrativos que componen la novela se inscriben en el universo ideológico del liberalismo; es con ese marco referencial que debe leerse, no sólo para identificarlo como para observar cómo actúa el pensamiento liberal en la estructuración novelesca.

Un rápido sondeo en ese marco parece necesario, en particular porque el presunto *tema* de la novela es el político y ciertamente, de las dos historias centrales, la que inicia la novela lo es. Pero ubicar *El Señor Presidente* en el contexto de la ideología liberal es una tarea pertinente y al mismo tiempo riesgosa y escurridiza. El liberalismo es la ideología de la clase burguesa (en el caso que estamos viendo, de la burguesía guatemalteca), pero al mismo tiempo es un movimiento político de rastreable historia en América, que termina o principia por conformar un partido político tradicionalmente opuesto al conservador. La vinculación de Asturias con el cuerpo de ideas liberales fue sin duda temprana y no es posible prescindir de la figura paterna al respecto. Como recuerda Meneses en su *Miguel Angel Asturias*, hacia 1904 la familia de Asturias se trasladó de la capital a la provincia (Salamá): el padre decidió este repliegue vista su actividad opositora a Estrada Cabrera (cuya dictadura se venía extendiendo desde 1899 y llegaría a 1920), y las consecuen-

cias que podía tener en un momento de grave represión política. "Sus ideas liberales podían encolerizar al dictador y causarle muy amargos problemas".⁴

En ese clima familiar, sufriendo la tensión entre la dictadura y la oposición liberal, se desarrolla la vida de Asturias. Aunque publicó *El Señor Presidente* en 1946, un cuarto de siglo después de que Estrada Cabrera fuera derrocado, es ya un lugar común señalar que la novela se basa en aquel período y que tiene con los hechos reales algunas grandes concordancias (comprobables, por ejemplo, en una compulsión entre la biografía que hizo Arévalo Martínez de Estrada Cabrera, *Ecce Pericles!*, y la "ficción" *El Señor Presidente*).⁵ En este sentido, la novela se propone en una primera instancia como un libro "comprometido", esto es, una denuncia de la dictadura como un sistema de terror, de violencia y tortura: asume así la herencia del pensamiento liberal en cuanto éste se define por la defensa de las libertades como principio inalienable de la vida.

Más complejo —por sus menores lazos explícitos— resulta vincular la novela o el pensamiento del autor con el movimiento y el partido liberal en Guatemala. País pequeño, escindido él también cultural, lingüística y étnicamente, entre una población criolla y otra indígena, Guatemala trocó hacia mediados del siglo pasado el elemento básico de su economía: viviendo siempre la explotación del monocultivo (como típico sistema de economía colonial), la cochinilla que era su principal rubro de exportación fue sustituida como tal por el café, y fue precisamente la "expansión cafetera", como señala Halperin Donghi,⁶ la que "se acompaña del nacimiento de la Guatemala liberal" hacia 1870. Influido su pensamiento liberal por el "liberalismo" mexicano, surgió en Guatemala la escisión (nueva dicotomía) entre conservadores y liberales, manteniéndose esa estructura política hasta el presente. El liberalismo fundó —y se fundó en— la clase media y fue luego paulatinamente extinguiéndose desde el punto de vista de su participación política en el poder, merced a la disolución de los valores "democráticos" y la instauración de los regímenes fuertes, satélites de intereses económicos norteamericanos puestos en evidencia, por ejemplo, en la famosa intervención de los marines en 1954 (tema que Asturias también recogió en su literatura: *Week-end en Guatemala*, 1956).

4. Carlos Meneses, *Miguel Angel Asturias*. Madrid, Júcar, 1975, p. 14.

5. Rafael Arévalo Martínez, *Ecce Pericles!*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1971 (la primera edición de esta obra se publicó en 1945). Cf. especialmente los "atentados" (Tomo I, p. 216), el carácter supersticioso de Estrada Cabrera (I, pp. 259-60), el castigo a uno de sus criados (I, pp. 266-7) y la descripción documental de los castigos ejemplarizantes (I, p. 273).

6. Tulio Halperin Donghi, *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza, 1970, 2ª ed., p. 256.

Si es conveniente seguir el proceso del liberalismo hasta ese momento o por lo menos hasta la revolución encabezada por Arévalo en 1945, ello tiene su justificación en que, si bien declaradamente escrita entre 1922 y 1932, *El Señor Presidente* se publicó recién en 1946, habiendo esperado al parecer el fin de otra larga dictadura: la de Jorge Ubico, que se extendió por un período de trece años entre 1931 y 1944.⁷

Halperin señala un fenómeno importante en la vida económica y política del siglo XIX: "La lucha entre liberales y conservadores (clericales) llena la historia centroamericana en la segunda mitad del siglo; de ella emerge lentamente la solución militar que —utilizando para reclutar su clientela política el nexo, a menudo tenue, del dictador con alguno de los partidos tradicionales— inaugura de hecho un régimen nuevo".⁸ En *El Señor Presidente* el militarismo no está contemplado como una "solución autoritaria" sino como una simple comparsa de la dictadura (del mismo modo que el clero) o, en el mejor de los casos, como sucede en el ejemplo del levantamiento del general Canales, como la crónica de una derrota: de ningún modo tiene a su favor, finalmente, la "simpatía" del autor.

En cuanto partido político y movimiento ideológico, el liberalismo guatemalteco vivió una de sus crisis mayores de crecimiento y existencia durante la dictadura de Estrada Cabrera. Monteforte Toledo indica sintéticamente cómo, durante esa dictadura retardataria, "liberales y conservadores empiezan a fundirse por lazos familiares y por intereses, y ambos (partidos) integran el gobierno" (esto recuerda una situación similar entre conservadores y liberales colombianos tal como la cuenta la historia y, con mayor gracia, García Márquez en *Cien años de soledad*); pero en el momento del derrocamiento de Estrada Cabrera por una revuelta nacional, los conservadores asumieron finalmente el poder: "los liberales ya habían dejado de representar el progreso".⁹ No fue, luego, sino hasta 1945 que el liberalismo, gracias a Arbenz y Arévalo, volvió por sus fueros intentando recuperar sus valores venidos a menos por la corrupción y por el predominio de sus enemigos políticos, los conservadores. El momento era preciso. Asturias colaboró entonces con ese gobierno progresista representándolo diplomáticamente en Argentina y México. Y precisamente un año después se decidió a publicar, como a destiempo, *El Señor Presidente*. La novela, contemplada como

7. La novela se publicó en 1946, pero que estuviera escrita desde mucho antes, entre 1922 y 1932, como consta en las ediciones de *El Señor Presidente*, es sólo afirmación del autor. Quedará siempre irresuelto el problema de las fechas de escritura de la novela a menos que confiemos ciegamente en el testimonio de Asturias.

8. Halperin Donghi, *op. cit.*, p. 257.

9. Mario Monteforte Toledo, *Guatemala*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 309.

una denuncia retrospectiva y anacrónica a la dictadura de Estrada Cabrera o como alusión a la dictadura posterior de Ubico, se asume históricamente en 1946, coincidiendo con el remozamiento de los viejos valores (la libertad y el odio al mundo sombrío y nocturno de las tiranías) para convertirse entonces, desde el punto de vista político, en instrumento del sueño liberal que, caído en desgracia durante varios años, creyó tener otra oportunidad histórica y justificar así su existencia.

Es probable que *El Señor Presidente* no haya sido concebida inicialmente como novela: el cuento "Los mendigos políticos", escrito en la segunda década del siglo, fue el embrión inicial de la novela y luego se convirtió en su primer capítulo. Varias veces Asturias ha contado cómo se originó *El Señor Presidente* y ha tratado de establecer también su órbita de significación. Veamos alguno de esos testimonios. En un ensayo titulado "*El Señor Presidente* como mito" cuenta Asturias:

El Señor Presidente no fue escrito en siete días, sino en siete años. Al final de 1923, felices años, había preparado un cuento para un concurso literario de uno de los periódicos de Guatemala. Este cuento se llamaba "Los Mendigos Políticos". El cuento se quedó en cartera y fue parte de mi equipaje, cuando me trasladé a Europa. Ese año, 1923, coincidimos en París varios escritores latinoamericanos, con quienes nos reuníamos casi todas las noches a charlar en el café de la Rotonda. Cada cual, en estas charlas, contaba anécdotas pintorescas, picantes o trágicas de su país. Insensiblemente, como una reacción a esa América pintoresca que tanto gusta a los europeos, acentuábanse los tonos sombríos en tales relatos, llegándose a rivalizar en historias escalofrantes de cárceles, persecuciones, barbarie y vandalismo de los sistemas dictatoriales latinoamericanos. En este ejercicio macabro, a tiranos tan espectaculares como Juan Vicente Gómez, yo tenía que oponer el mío, y como una pizarra limpia, sobre la negrura, fueron apareciendo escritas con tiza de memoria blanca, historias que desde niño había vivido, en ese vivir que va dejando memoria de las cosas, relatos contados en voz baja, después de cerrar todas las puertas. Mis "Mendigos Políticos", que vinieron a ser el primer capítulo de mi novela, la primera novela que yo escribía, *El Señor Presidente*, ya no estaban solos, el destino de las cosas, dejaban de ser un cuento y se completaban con los relatos que yo refería en las mesas de los cafés parisienses. En la producción literaria, parece mentira, pero el azar juega un papel importante. Es así como nace *El Señor Presidente*, hablado, no escrito. Y como al decirlo me oía, no quedaba satisfecho hasta que me sonaba bien, y tantas veces lo hacía, para que cada vez se oyera mejor, que llegué a saber capítulos enteros de memoria. No fue escrito, al principio, sino hablado. Y esto es importante subrayarlo. Fue deletreado. Era la época del renacer de la palabra, como medio de expresión y de acción mágica. Ciertas palabras. Ciertos sonidos. Hasta producir el encantamiento, el estado hipnótico, el trance. Del dicho al hecho, dice el proverbio, hay un gran trecho. Pero es mayor la distancia que separa el dicho de lo escrito. Hablado, contado el material de la novela, que sufría constantes cambios, había que estabilizarlo.

Pero cómo acostumbrar al sonido a quedar preso de la letra. Cómo dar permanencia, sin sacrificar su dinámica emocional, hija de la palabra dicha, a lo que una vez escrito, palidecía, bajaba de tono. Eso pasa con las obras que se llevan mucho tiempo en la imaginación y la lengua. Terminan por no poderse escribir, pues siempre, al escribirlas sentiremos que las traicionamos.¹⁰

No hay duda de que la sensibilidad artística vanguardista toca a Asturias y lo hace entrar en su redil. Formado en una época en que "era necesario aparentar ser europeo y en la que se tenía a mal hablar indígena, ser indígena",¹¹ Asturias encuentra en el descubrimiento de lo autóctono por el vanguardismo (la *vuelta* europea que debe hacer la cultura latinoamericana para "reconocerse" y valorarse) la oportunidad de cumplir con la conciencia nacional y "simpatizar" con los sectores más marginados y explotados del país.

La novela, entonces, para no ser sólo "autóctona", busca el cosmopolitismo de Europa (París) y la representatividad más que guatemalteca "latinoamericana", como si continuara funcionando el prejuicio de que Asturias es consciente: la necesidad social de no semejarse al indígena. El proceso por el cual Asturias se acerca, luego, al mundo indígena de su país, comienza por ser indirecto (la traducción del *Ponol Vuh*) para, mucho más tarde, encontrar vicariamente en la literatura el universo escritural donde desarrollar esa temática y ese modo de *lenguaje*. En *El Señor Presidente* se encuentra obviamente con el ancestro indígena a través de la palabra mágica, evocadora, folklórica, pero no hay todavía un encuentro de "simpatía" o empatía social con ese mismo mundo. Al contrario, una de las "traiciones" del texto lo lleva a comparar al general Eusebio Canales, por su cobardía, con la timidez apocada e ínfima del indígena: cuando, alertado por Cara de Angel, el general Canales se entera de que su cabeza está en peligro, sale a la calle y "su paso de parada militar se licuó en carrerita de indio que va al mercado a vender una gallina" (p. 63).¹² Esta es una de las pocas referencias a los indios, ni siquiera directa sino imbricada en una comparación, y su efecto finalmente termina por identificar a ambos (Canales-el indígena) en la misma imagen de ridículo y temor.

Aunque son muy variadas las observaciones de esta clase que pueden hacerse a partir del texto, una cuestión principal permanece sin respuesta: ¿es *El Señor Presidente* una novela política? ¿Cuáles serían, en el caso de una respuesta positiva, sus valores políticos? El propio Asturias ha negado la definición *histórica* para su novela: "Si decimos que el

10. Miguel Angel Asturias, *América, fábula de fábulas*. Caracas, Monte Avila, pp. 134-5.

11. Entrevista de Rita Guibert, *Siete voces*. México, Novaro, 1974, p. 145.

12. Esta y demás referencias corresponden a la edición de *El Señor Presidente*: Buenos Aires, Losada, Novelistas de España y América, 1964.

señor Presidente y los que vivieron en esa época tuvieron su tiempo, hablamos de historia, pero si, sacados de ese tiempo, se les traslada a la ficción sin tiempo, hablamos de novela".¹³ *Ficción sin tiempo*: otra de las "ficciones" de la concepción burguesa de la literatura, ciertamente no una concepción dialéctica. Del mismo modo, Asturias ha negado, aun reconociendo el origen temático de la dictadura de Estrada Cabrera, que su novela represente sólo a ese tiempo; al contrario, para él llega a ser una novela sobre cualquier dictadura, sobre todas las dictaduras. En tal sentido, sería una novela esencial e intemporalmente política, dado que ésta se concibe como una "política sin tiempo".

Y sin embargo es claro también que la novela, el texto y la actitud omnisciente del autor, toman partido ideológico ante los aspectos concretos de la sociedad de su época, la que fatalmente refleja *El Señor Presidente*: la sociedad guatemalteca de 1922-1931 (y probablemente la que sigue perviviendo hasta 1946). Porque lo curioso es que, aun queriendo ser una novela política por definición, una imagen intemporal de la dictadura, la novela misma defiende no obstante un mundo apolítico, una arcadia anterior a la dictadura, un estadio de la vida humana que sólo una visión ahistórica podría asumir. Este aspecto resulta muy bien ilustrado en la vicisitud de la heroína. Camila es secuestrada por Cara de Angel mientras su padre parte al exilio desde donde organizará una rebelión; muy pronto, el sufrimiento inaudito de la muchacha —alejada del padre, su única familia, asesinada su nana, raptada por un desconocido— se trocará en una tregua romántica —donde el amor se mostrará todopoderoso para salvarla de la muerte—, aunque terminará nuevamente asediada y reprimida por el sistema, por la dictadura. Es, así, la típica heroína de la literatura romántica del siglo XIX, arrancada de su casa idílica, del bastión familiar donde estaba protegida del mundo exterior, y puesta a prueba por el destino.

Si el presente está lleno de violencia y el futuro de funestos augurios, el pasado aparece visto por la novela como una felicidad intemporal. Es de advertir que en el retrato de ese pasado no existe la política, no existe la dictadura, no existe el sufrimiento, no existe el mundo exterior, por lo menos con la hostilidad que le reservará el futuro: "Horas y horas se pasaba en su cuarto ante el espejo. 'El diablo se le va a asomar por mica', le gritaba su nana. '¿Más diablo que yo?', respondía Camila, el pelo en llamas negras alborotado, la cara trigueña lustrosa de manteca de cacao para desperdiciarse, náufragos los ojos verdes, oblicuos y jalados para atrás" (p. 79). La segunda parte de la novela se inicia con un capítulo cuya función es la de crear una pausa en el presente violento: por ello, necesita pintar con trazos calmos y dulces el pasado de la muchacha, el nacimiento de su sensualidad sin objeto, en fin, la belleza de

¹³. Asturias, *América, jábula de fábulas*, ed. cit., p. 132.

la vida. Pero el núcleo familiar al que pertenece tiene todos los rasgos de una oligarquía con tiempo de ocio para ir a asolearse al mar, vivir la vida como una fiesta de eterno deslumbramiento o tan sólo prescindir de las preocupaciones básicas humanas (económicas y sociales) como si no existieran (y *porque* no existen para ellos). De ahí, también, que esperando lograr un contraste, Asturias alterne ese "pasado" idílico con el presente brutal: de esta manera el pasado y sus valores acceden a la categoría de "isla" desprendida de tierra firme.

En este aspecto, una "traición" del texto ocurre en el capítulo XIII (segundo de la segunda parte), cuando se nos relata el tremendo castigo que sufrió la sirvienta de Camila: "Una escolta, al mando de un capitán con la espada desenvainada, había sacado de casa de Canales a la *Chabelona*, la infeliz sirvienta. El auditor ya no pudo interrogarla. Veinticuatro horas antes, esta basura humana ahora agonizante, era el alma de un hogar, donde por toda política el canario urdía sus intrigas de alpiste, el chorro en la pila sus círculos concéntricos, el general sus interminables solitarios, y Camila sus caprichos" (p. 95). Con esta imagen de la única "*política*" dentro del *hogar*, Asturias quiere indicar mínimos movimientos que *alteran* una paz inmutable: el canario en su jaula, el chorro de la fuente, el general jugando su solitario y Camila viviendo sus "caprichos" de niña decente. No hay duda, entonces, de que esos valores burgueses se han venido abajo, han caído tan estrepitosamente como roja es la sangre de la sirvienta moribunda. El texto se duele del fin de ese paraíso, se duele de que la *política* haya entrado en el hogar de Canales, se duele entonces de la irrupción del exterior en el santuario familiar. Y ésta, puede decirse, es una más de las denuncias de la novela: la dictadura es política, la dictadura no respeta la "inviolabilidad" sagrada del recinto burgués, la dictadura es por ello monstruosa.

Dentro del intento por restaurar ciertos valores burgueses que la dictadura pone no sólo en entredicho sino también fuera del marco vivencial, es importante destacar el que se refiere a la historia de amor. Indicamos antes que se trata de una de las dos líneas principales del discurso ficticio: si *El Señor Presidente* muestra "panorámicamente" los estragos de la dictadura en la vida del país, representando esto en los primeros capítulos (con la represión policial a los mendigos del Portal del Señor), también los exhibe "casuísticamente": Cara de Angel y Camila Canales constituyen los personajes *centrales* de este segundo aspecto novelesco.

Claro que la historia de Camila y Cara de Angel se inscribe en la atmósfera emocional de toda la novela. La primera parte de *El Señor Presidente* aparece teñida de ese emocionalismo, que encuentra el mejor ejemplo en el lenguaje "mágico" con que se abre, y luego en la vida miserable de los mendigos, en las torturas psíquicas que sufre el Pelele, en la muerte "heroica" del Mosco y en la muerte "patética" del propio

Pelele. Pero no irrumpe sino hasta la Segunda Parte —en la referida historia de Camila y Cara de Angel— la concesión al romanticismo con un esquema, incluso, muy típico de los folletines del XIX: rapto, idilio entre la secuestrada y el secuestrador, matrimonio, persecución de ambos por las fuerzas “oscuras” del Mal y destrucción final, por encima de la cual sobrevive —como motivo— el amor desdichado. La novela se ablanda a partir de ese momento y la línea social deja paso a la individual, a la peripecia de sus dos personajes (y de una pareja paralela y “negativa”, la Masacuata y Lucio, que oficia de contraste con la pareja “positiva”), provocando un previsible adelgazamiento de su espesor sociopolítico. Si luego, al final, recupera parte de ese espesor porque convierte la desdicha de la historia amorosa en ejemplo de lo que la dictadura puede hacer sobre los individuos, lo cierto es que su función en este segundo curso del relato no es sólo la de servir de ejemplificación: tiene valor en sí, y un valor montado sobre la idea burguesa del amor.

Es destacable el momento de la primera fractura del relato: éste se parte no sólo en su curso temporal sino también en el tono predominante, corta los hechos y nos da una dimensión diegética desconocida hasta entonces, en el capítulo titulado “Camila” que abre la Segunda Parte. En el anterior, “El rapto”, el relato parece, si no subrayar deliberadamente otras acepciones menos directas del vocablo, por lo menos permitir las: “rapto” significa también “éxtasis”, y de este modo, introduciéndose subrepticamente dicha significación, se nos adelanta el curso amoroso por el que más tarde va a ingresar esta parte de la historia. Sin pensar también que el “rapto” connota, dentro de la tradición romántica, una modalidad peculiar: el rapto “consentido” de la amada con el fin de vencer las fuerzas opositoras del medio social o el familiar. En el ejemplo de *El Señor Presidente* no ocurre esto pues Camila y Cara de Angel apenas se conocen poco antes del suceso pero, aunque todavía no medie entre ellos ninguna atracción erótica, el secuestro-rapto, tramado por ellos para ocultar la fuga del general Canales, es un rapto “consentido”.

Si consideráramos por un momento un posible cotejo con una novela más “cruda” y realista —*Los de Abajo*, de Mariano Azuela— advertiríamos de qué modo sutilmente idealizador se da el episodio del rapto en *El Señor Presidente*. Azuela observaba con inocultable horror las depredaciones de los revolucionarios: saqueo de las casas burguesas, destrozo de sus propiedades artísticas, violación de mujeres y niñas. En cambio, en *El Señor Presidente* los “bajos” instintos de Cara de Angel se santifican y un solo momento de debilidad —al contemplar a Camila y pensar que podría tomarla a la fuerza y hacerla suya— es superado por una especie de iluminación que no carece de tintes religiosos: “El favorito fijaba los ojos, alternativamente, en la hija del general y en la llama de la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirve le negreaba en las pupilas. Un

soplido y... suya por la razón o por la fuerza. Pero trajo las pupilas de la imagen de la Virgen a la figura de Camila caída en el asiento y al verle la cara pálida bajo las lágrimas granudas, el cabello en desorden y el cuerpo de ángel a medio hacer, cambió el gesto, le quitó la taza de la mano con aire paternal y se dijo: '¡Pobrecita!...' (p. 86).

Asturias intenta superar la inverosimilitud de este episodio (y en general de las acciones y pensamientos de Cara de Angel: "bello y malo como Satán" es su epíteto a lo largo de la novela) a partir del nombre mismo de su personaje; su maldad reconocida e histórica —es el "favorito" del dictador y por lo tanto, suponemos, una figura cruel y sanguinaria como su patrón— aparece compensada por el perfil hermoso, por ese "angelismo" de su rostro y de su nombre. Más que un personaje "humanamente" contradictorio donde se alternen y convivan la maldad y la bondad, la debilidad y la fuerza, Cara de Angel parece mejor ser el terreno donde esas fuerzas antagónicas —el Bien y el Mal—, que juegan a lo largo del relato, encarnan híbridamente. De ahí que sea un personaje de diseño escasamente convincente, ya que ni siquiera la transformación que sufre —de ser el "favorito" a ser una víctima más del régimen, de ser un obsecuente a ser un ángel rebelde— no aparezca modulada en el texto, ni explicada siquiera. Como no se explica tampoco el idilio con Camila más allá de la voluntad omnisciente y caprichosa del autor.

Esta "evolución" del rapto hasta convertirse en una historia de amor no es verdadera evolución sino cambio repentino. ¿Por qué? Porque lo exige la ideología romántica que subyace en la visión del mundo de Asturias. No sólo necesitaba una "historia de amor" que contraponer a la siniestra dictadura para hacerla finalmente naufragar y ganar así, por fracaso, un ejemplo rotundo de cuán terribles son la tiranía y sus efectos sobre las vidas humanas, sino que el costado amoroso de la existencia debía verse en sus cabales términos ideológicos: los del pensamiento liberal que la novela encarna. Es curioso comprobar que la densidad de horror que priva en la primera parte de la novela *no* desaparece en la segunda ni en la tercera: sólo que la "historia de amor" no se hace cómplice de esa densidad, al contrario, permanece fuera hasta que el exterior maldito ingresa nuevamente —como, antes, al hogar de Camila— y destruye ese amor. Si logra permanecer fuera, incontaminada, contrastando incluso con la relación material, sórdida y "humana" de Lucio y la Masacuata, es porque ocurre la referida "romantización del tema sexual.

Hermann Broch ha observado agudamente que el puritanismo burgués, constreñido por su propia ansia contradictoria de placer, propone una suerte de ascesis contra el *libertinaje* y en ese mismo proceso exalta lo mundano a una categoría etérea. Es el único y último recurso que le queda y con el cual soluciona a la vez su explícita filosofía puritana y

su implícita, desbordada, necesidad de mundo. "El amor monógamo quedaría a salvo", dice Broch, "si se lo intensificaba hasta la exaltación que en otro momento había sido rigurosamente prohibida por la ascesis. La frigidez puritana quedaba traspuesta en la pasión. Toda cópula ocasional en la vida cotidiana se veía llevada a la esfera astral, conducida hasta el nivel del absoluto (o mejor, de un pseudoabsoluto), quedaba transfigurada en un amor a lo Tristán e Isolda, incorruptible y eterno".¹⁴ Es muy apropiado este análisis para emplearlo como clave de interpretación en la historia de Cara de Angel y Camila y en la ideología que la subyace. Vimos antes que Asturias, aunque insertando su novela en una atmósfera equivalente en violencia a la atmósfera de una novela como *Los de abajo*, evitaba radicalmente la violencia sexual de un rapto (sin advertir, incluso, que el término "rapto", a diferencia de "secuestro", implica de por sí la violencia sexual). ¿Cómo hacer entonces para que la necesaria relación erótica de Camila y Cara de Angel, evitando este tortuoso camino de exhibición, tomara un cauce aceptable para la conciencia burguesa? La respuesta, considerando lo que sucede en *El Señor Presidente*, es sencilla: el autor "enamora" a sus personajes legitimando así su relación, y luego los "casa" legitimando de ese modo su enamoramiento. Dado que sus personajes son extraordinarios, no corresponden realmente al mundo corrompido que los rodea, dicho amor debe convertirse en *pasión*, en el motivo de una unión fatal más allá de la muerte, y finalmente en el motivo del amor desdichado por el *fatum* que no pueden sus protagonistas evitar.

Dentro de los valores liberales que aún intenta rescatar en 1946 *El Señor Presidente*, no es de los menos importantes éste: el amor, que no ha de verse en términos humanos sino astrales, sublimes.

Relacionado con este aspecto hay otro de implicación ética revelado asimismo por una de las "traiciones" textuales de *El Señor Presidente*: me refiero a la idea que el relato tiene —y da— de la prostitución como lacra no tan sólo social sino "humana". El motivo de la prostitución —y todo el mecanismo del sistema que lleva de la prisión al prostíbulo gracias a la connivencia del poder judicial con la "trata de blancas"— va a costas de un personaje que el relato atiende en diferentes capítulos: Niña Fedina. No perdamos tiempo en hacer referencia a la "comedia de equivocaciones" que conducirá a esta madre, junto con su hijito muerto, de la cárcel al burdel, del sufrimiento a la locura: aunque sombría, siniestra, es una "comedia de equivocaciones" y tiene valor anecdótico. Lo que interesa, mejor, es detectar *qué* dice el texto, cuáles son los valores-disvalores con que se maneja en este aspecto "espinoso" (para la conciencia burguesa) de la prostitución. Ante todo es preciso

14. Hermann Broch, "Notas sobre el problema del Kistch", en: Gillo Dorfles, *El Kistch*. Barcelona, Lumen, 1973, p. 56.

señalar que Asturias no analiza ni investiga el motivo como para anotar causas sociales o siquiera para enfocar el problema en sus términos reales: solamente lo describe, solamente lo usa (como ha usado el motivo amoroso antes referido) para darnos un ejemplo más de la depravación de la dictadura y de quienes medran a su sombra.

Niña Fedina es un epítome de la Madre sufriente: su esposo ha sido detenido en los separos policiales, ella misma es interrogada como un criminal, el hijo ha muerto de hambre. Perdida para el mundo social normal, y dado que no pueden procesarla, el mismo régimen la vende al prostíbulo. De la cárcel al burdel hay sólo un paso, insiste el texto, y esto puede advertirlo el personaje y el lector hasta en una cancioncilla del capítulo XVI: "De la Casa-Nueva / a las casas malas, / cielito lindo, / no hay más que un paso, / y ahora que estamos solos, / cielito lindo, / dame un abrazo" (p. 110). Casa Nueva y *casa mala*: la terminología es popular y perifrástica: evita nombrar directamente al prostíbulo y lo llama —con adjetivación ética— "casa mala". Pero este sistema perifrástico se traslada, junto con la mala conciencia que le da origen, al texto mismo, a la voluntad ideológica del texto. Y la novela nos dice: "la cama de la prostituta es más helada que la cárcel" (p. 110). La metáfora es también perifrasis: la condena moral —y afectiva— que el autor vuelca sobre las prostitutas culmina haciendo preferible (¿desde qué punto de vista sino desde el puritano?) la prisión al amor venal, la vida alienada de la cárcel a la vida —afectivamente alienada— de la prostituta.

Uno de los pocos momentos en que Asturias parece tomar distancia frente a su material y decidirse a pasar a una postura progresista —que vaya más allá de su rechazo al Dictador— está en el comienzo del capítulo III, "La fuga del *Pelele*". Allí dice: "El *Pelele* huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, sin turbar con sus gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de sus habitantes, igualados en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que reanudarían al salir el sol; unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigos del Señor Presidente, propietarios de casas —cuarenta casas, cincuenta casas—, prestamistas de dinero al nueve, nueve y medio y diez por ciento mensual, funcionarios con siete y ocho empleos públicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patios de gallos, indios, fábricas de aguardiente, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados" (p. 20). Todo cabe en el mismo saco: Asturias sólo distingue dos bandos en su mundo escindido: los que no poseen y los dueños de todo. No es que dicha dicotomía no funcione en la estructura de casi todo país —y en especial, dado su caso, Guatemala— pero la "negatividad" detectada no se analiza, apenas se la señala al decir "amigos del Señor Presidente" como si formara parte natural del poder. Poco después, en el párrafo siguiente,

son tres las categorías indicadas por Asturias para distinguir a los hombres: "Por las calles, subterráneos en la sombra, pasaban los primeros obreros para su trabajo, fantasmas en la nada del mundo recreado en cada amanecer, seguidos horas más tarde por los oficinistas, dependientes, obreros y colegiales, y a eso de las once, ya el sol alto, por los señores que salían a pasear el desayuno para hacerse el hambre del almuerzo o a visitar a un amigo influyente para comprar en compañía, a los maestros hambrientos, los recibos de sus sueldos atrasados, por la mitad de su valor" (p. 20).

Lo que Asturias no parece llegar a advertir —y menos a analizar— es el sistema en que esta explotación del hombre por el hombre tiene lugar, como tampoco advierte en esta novela (contrariamente a lo que haría en otros de sus libros) la importancia de la influencia norteamericana en la vida política del país. Todo queda subsumido en un fenómeno comprehensivo, *la dictadura*, como si ésta fuera la causa y no un síntoma más de la degradación política y de la situación de dependencia nacional (a las oligarquías patrias y al capitalismo de Estados Unidos, tan influyente en la época, tan cínicamente agresivo después) que vive el país y por la que se desangra. Es como si Asturias, analizando el fenómeno de la dictadura, no pudiera ir más allá de la visión de su exterior sombrío.

Por ello es que no puede decirse, como lo pretendiera el autor, que su retrato de la dictadura sea representativo de todo el continente si no es en algunas de las anécdotas referidas a los personajes en el poder. La misma dictadura de Estrada Cabrera fue peculiar y no se asemeja a otras dictaduras latinoamericanas —quizá más a las padecidas por países de Centroamérica—, en las que el papel de las oligarquías y de las fuerzas armadas es primerísimo y mucho más evidente que en *El Señor Presidente*. El lenguaje mismo de la novela —sin hablar de su sistema metafórico vanguardista— parece periclitado: difícilmente, si no corresponde a una vieja generación, paralela a la de *El Señor Presidente*, diría un militar que los generales son los "príncipes de la milicia" y por ello sería defenestrado. La dictadura, tal como nos la expone Asturias en *El Señor Presidente*, parece el instrumento de un individuo y de su guardia personal; nada hay fuera de eso, ni una institución llamada ejército (el general Canales es el ser más aislado del mundo) ni una coherente y sólida actitud de la empresa privada. Estas son voces ausentes en la novela, y por ello la "rebelión" organizada por el general Canales parece integrarse, más que con sectores organizados del país, con fantasmas hechos de rencores y odios contra el tirano.

La novela es su origen y su origen marca todas sus limitaciones: como buen liberal, herido en su sentimiento de clase así como en el personal, Asturias tramó *El Señor Presidente* como una sátira contra Estrada Cabrera y cualquier otro dictador que se le asemejase. La novela no parece provenir, en cambio, de una simpatía hacia los explotados, y

precisamente sus mayores víctimas —los mendigos del Portal, víctimas de la dictadura así como de la sociedad que genera a una y a otros— no cuentan con la “simpatía” del autor, quien no los retrata como seres humanos sino como bestias destrozándose mutuamente sin descanso. A partir del cuento “Los Mendigos Políticos” Asturias ha debido haberse visto fascinado por la dictadura como expresión del poder malévoló de un individuo, y es hacia —contra— lo individual de la dictadura que enfila sus dardos satíricos, subrayando lo grotesco del personaje-Presidente y lo absurdamente cruel de sus actos.

Treinta años después, las nuevas “novelas de la dictadura” verán al dictador en dimensiones más amplias. La dicotomía desaparece y si bien el grotesco de la figura dictatorial aún magnetiza a los escritores, no basan exclusivamente en ese efecto la significación de sus novelas. De *El Señor Presidente* a *El otoño del patriarca* (y en especial, *Yo el Supremo* y *El recurso del método*) todavía el Poder es un motivo poderosamente atractivo como para erigir sobre él el “Mito del Poder”, pero la perspectiva es diferente. No por azar, las tres últimas novelas muestran a su personaje desde dentro, desde su cómica, trágica, miserable y humana realidad. No mediatizan su crueldad ni el rechazo popular ante cualquier tiranía, pero han comprendido al fin que no se trata de un Monstruo mitológico, siniestro, como lo planteaba Asturias, sino la cabeza de una institución política que lo incluye, lo adora y hasta lo traiciona, pero no se agota en él.

Universidad de Veracruz.

LA MAGICA SELVA AMERICANA: MIGUEL ANGEL ASTURIAS

POR GORDON BROTHERSTON

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha. . .

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja. . .

El Gaspar Ilóm movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo.

—La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm, donde el guarda canta con lloro de barranco, vuela la cabeza el gavilán, anda el zompopo, gime la espumuy y duerme con su petate, su sombra y su mujer el que debía trozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda. . .

El Gaspar se estiró, se encogió, volvió a mover la cabeza de un lado a otro para moler la acusación del suelo, atado de sueño y muerte por la culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos que le martajaba los huesos hasta convertirlo en una masa de frijol negro; goteaba noche de profundidades.

Y oyó, con los hoyos de sus orejas oyó:

—Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar. Empezará la guerra el Gaspar Ilóm arrastrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos...

La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemar las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos amarillos en el monte, a los conejos amarillos en el agua; pero el Gaspar se fue volviendo tierra que cae de donde cae la tierra, es decir, sueño que no encuentra sombra para soñar en el suelo de Ilóm y nada puso la llama solar de la luz burlada por los conejos amarillos que se pegaron a mamar en un papayal, convertidos en papayas del monte, que se pegaron al cielo, convertidos en estrellas, y se disiparon en el agua como reflejos con orejas.

Tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño, el Gaspar que caía de donde cae la tierra, tierra maicera bañada por ríos de agua hedionda de tanto estar despierta, de agua verde en el desvelo de las selvas sacrificadas por el maíz hecho hombre sembrador de maíz. De entrada se llevaron los maiceros por delante con sus quemas y sus hachas en selvas abuelas de la sombra, doscientas mil jóvenes ceibas de mil años.

(*Hombres de maíz*. Buenos Aires. 1949. Primeros párrafos)

Ya en el inicio de la novela de Asturias, el lector se sumerge en un mundo claramente "diferente". No sabemos quién es el que habla en las tres primeras frases, encantatorias y sonoras. Inferimos que la tierra de Ilóm está siendo gravemente dañada a causa de la pasividad del propio Ilóm. Los detalles de esta profanación de los ojos, los párpados y las pestañas, hacen que la tierra se sienta más viva que su propietario. Es entonces, cuando vemos a Ilóm acostado ahí, negando con la cabeza, cuando nos damos cuenta de que la acusación ha sido profetizada por la misma tierra, principal narrador de la novela.

Ilóm niega los cargos pero no puede evitar oírlos, en un estado mental que tiene más de sueño que de vigilia; incluso cuando más tarde se despereza lo que hace es simplemente cambiar de posición y seguir moviendo la cabeza, sin que por ello salga del sueño para entrar en un mundo más "real". Acostado o sentado está ligado a la tierra como a una madre por innumerables rollos de serpentinas que constriñen el movimiento y la huida. Esos rollos están formados de manera extraña pero real por todo el entorno natural. Cuando la tierra habla por segunda vez, el "ellos" a que se alude en el principio de la novela se hace más específico: Ellos, así como queman y cortan la vegetación (pestañas) y atajan el agua que corre (ojos llorosos cubiertos por párpados), generan

la conciencia de sus atrocidades. En la tercera frase encantatoria se promete a Ilóm, si ofrece resistencia, una ayuda de proporciones cósmicas, de manera tal que se verá de nuevo sumergido y mantenido en el flujo de la existencia y no será ya más la criatura estática, limitada y pasiva que encontramos al principio. Su realidad cíclica, después de haber sido constreñida, se convierte en rápida e iniciatoria con el metafórico ejemplo de los conejos que, amarillos como "maíz hecho hombre", resisten, se burlan y prevalecen como guerrilleros lanzados impredeciblemente adentro y afuera de su cobertizo natural.

Esta progresión de los acontecimientos se empareja magníficamente con la marcha de la narración. Por los verbos que se refieren a Ilóm, sabemos que él mueve la cabeza, se despereza y oye. Y las tres llamadas de la tierra avanzan desde un comienzo reiterativo "atemporal" hasta un urgente crecimiento final que culmina en las palabras: "guerrearán" y "empezará". Más adelante, aunque lo que dice la tierra a Ilóm se distingue, de lo que cuenta el narrador, por los guiones, hay sin embargo una gran similitud rítmica y léxica entre los dos conjuntos de párrafos. cada uno de los cuales posee un modelo triádico interno. Discurso y acción forman un "flujo de conciencia" semejante al que se da en Virginia Woolf o James Joyce (autores a los que Asturias ha traducido), sin ningún término "exterior" de comparación: nosotros no podemos entrometernos en los asuntos entre Ilóm y "la tierra de Ilóm". Más adelante las similitudes disminuyen cuando Ilóm comienza a reaccionar y responde como una criatura con sus propios derechos. Por ello, cuando el pasaje prosigue, Ilóm se vuelve más activo. Unos tragos de alcohol y un breve y violento acoplamiento con su mujer le dan una sensación de suficiencia y también de existencia como "especie, tribu". Finalmente, en sus propias palabras, Ilóm anuncia su decisión de resistir y oponerse.

Hasta ese momento es muy poca la información que se nos ha dado sobre Ilóm y sus enemigos. Pero el curiosamente deformado español de aquél, una ojeada a su "cara de ídolo sediento", las numerosas palabras de los indios nativos (explicadas en el glosario) con que él avanza en sus pensamientos, y el hecho de que para él tierra y agua son fuerzas vivas, además de que, como el título de la novela indica, los hombres están hechos de maíz, todo eso contribuye a presentar a Ilóm como un indio maya, un sobreviviente de la mayor cultura y organización económica precolombinas, pero que siempre fue vulnerable a la intrusión de los extranjeros. Los intrusos se colocan más nítidamente dentro del foco precisamente cuando Ilóm decide disparar contra ellos, una acción narrada con notable laconismo. Ellos son los *maiceros*, los que queman grandes espacios de vegetación para sembrar maíz y obtener beneficios, y no como parte del necesario y sagrado ritual por el cual los hombres de maíz se alimentan a sí mismos; los *ladinos* mestizos, cuya lealtad no es para los mayas sino para los descendientes de los conquistadores españoles en la Guatemala nativa de Asturias y otras partes de América Cen-

tral donde vivían los mayas hace miles de años. En otras palabras, los personajes de la narrativa de Asturias se nos presentan como razones para que emerjan sus antagonismos: ideas diferentes sobre la práctica agrícola y la rivalidad por conseguir tierras cultivables. Sus razones no son presentadas por ninguna de las dos partes, sino que se extraen de sus profundas diferencias en cuanto a creencias religiosas, experiencia histórica y maneras de percibir el mundo.

Al principio la guerra de Ilóm se desarrolla bien y su pueblo lo cree "invencible". Por un momento, los indios se sienten aliviados y recuperan la abundancia en su antiguo y "mágico" rincón del Nuevo Mundo. En la fiesta con que celebran el triunfo de Ilóm, compartimos la percepción de los participantes, hombres-maíz, y somos espectadores de una efectiva confluencia de carne animal y vegetal (a la que se alude también en la descripción del inactivo Ilóm como "una masa de frijol negro"). Podemos entonces comprender mejor las razones de Ilóm y hasta el propio título de la novela. Sin embargo, este recuperado paraíso no dura mucho: la fiesta es también la última cena de Ilóm. A través del veneno, que pasa del blanco coronel Godoy (enviado para sojuzgar a los alzados) a la Vaca Manuela, y de ella a su marido Tomás, un indio "untado de ladino", el grupo maya se ve reducido y brutalmente dispersado. Gaspar Ilóm es visto finalmente arrojándose al "río" en el que él mitológicamente se ha convertido por su acción.

La historia de Gaspar Ilóm es la primera de las seis secciones narrativas de que se compone *Hombres de maíz*. Su importancia ha sido reconocida por los críticos, no sólo en relación al resto de la novela, sino también porque se sitúa dentro de la tradición de la escritura indianista y sin duda también dentro de la historia de la novela latinoamericana en general. Aquí se ve cómo un moderno escritor latinoamericano se acerca a las áreas oscuras y desconocidas de su cultura a través de un lenguaje capaz de registrar sus descubrimientos. En la prosa de Asturias, Ilóm, como "indio", no representa un postulado psicológico o político, un inocente "necesario". El habla de sí mismo y dispara contra los ladinos porque ellos profanan una creencia, expresada en las sagradas escrituras de sus ancestros y que, en última instancia, deberá ser aceptada o rechazada como verdad: "Maíz que sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado como negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz", ya que así lo dispusieron los antepasados de la comunidad a la que pertenece Ilóm.

¿Qué es lo que hace que Asturias interprete la voz de su tierra con tanta precisión? Parte de la respuesta puede estar en su familiaridad con el folklore de los indios mayas, y también de los quiché, cakchiquel, mam y otros grupos lingüísticos mayas, que forman la mayor parte de la población guatemalteca ("quiché", en el lenguaje quiché, significa lo mismo que "Guatemala", palabra que se deriva del tolteca-nahual y

que designa un "área boscosa"), así como con los textos clásicos de la civilización de los que se deriva el folklore. El primer contacto fructífero de Asturias con los mayas tuvo lugar durante su temprana infancia, en los primeros años de este siglo, cuando su familia, burguesa y de tendencias liberales, se mudó de la capital a causa del hostigamiento del famoso dictador Estrada Cabrera. En el patio de la casa familiar, en el campo, Asturias oyó por primera vez, en un español rudimentario, fragmentos de los mitos y leyendas ancestrales de los mayas. Pudo observar también, de primera mano, las costumbres domésticas y sociales de ese pueblo así como los efectos prácticos de sus creencias. Es ahí donde deben rastrearse detalles como el del cordón umbilical de Ilóm y lo mismo su actitud ante la tierra y el maíz. El agudísimo sentimiento del despojo físico de la tierra que constituye la acusación de Ilóm (los párpados desgarrados, las pestañas chamuscadas), es corroborado por los estudios del folklore maya moderno, y se ajusta perfectamente a plegarias como ésta, recogidas por J. E. S. Thompson, y recitadas por gente que todavía duda en dañar la "cara" de la tierra:

¡Oh, Dios, mi madre, mi padre, Señor de las Colinas y de los Valles, Espíritu de los Bosques, sé paciente conmigo porque hago lo que siempre he hecho... Voy a ensuciarte (a manchar tu belleza). Voy a trabajarte para poder vivir.¹

Y el hecho de que la tierra se queje y pida venganza por el uso erróneo que se hace de ella, es reminiscencia de las advertencias que hacen los propios tallos de maíz y que, todavía en este siglo, son escuchadas por los indios mam; es por ello por lo que dichos indios se han negado a abandonar sus tradicionales milpas (campos de maíz) para trabajar en las plantaciones como peones.

Después que Asturias se convirtió en estudiante universitario y se puso en contacto con el mexicano José Vasconcelos² y otros latinoamericanos que profesaban una concepción sociológica de la raza india, estas sus primeras experiencias constituyeron la esencia de la tesis que presentó para optar al título de abogado, *El problema social del Indio*, publicada en la ciudad de Guatemala el año 1923. Aunque las simpatías y perspectivas de Asturias en esta tesis difieren mucho de las que aparecerán en *Hombres de maíz* (asunto cuyas consecuencias examinaremos más adelante), no podemos dejar de señalar las marcadas similitudes entre la problemática de esta temprana teorización y Gaspar Ilóm. La

1. Citado por J. E. S. Thompson en *The Rise and Fall of Maya Civilization*, Norman (Oklahoma), 1967.
2. Asturias conoció a Vasconcelos en México, donde éste era Ministro de Educación bajo el gobierno de Obregón (1920-24). Vasconcelos buscaba desarrollar los ideales postrevolucionarios continentales, en muchos aspectos similares a los de Cuba después de 1959. El título de su autobiografía, *Ulises criollo*, 1936, insinúa sus preferencias culturales, que en ningún momento suponen una identificación con la "raza" india.

manera en que Ilóm está limitado por sus creencias-supersticiones como agricultor primitivo; el asombroso estímulo que unos tragos de alcohol le dan; la ruda forma en que hace el amor con su mujer; la impávida, casi ceremonial resolución con que dispara contra los ladinos como si ellos fueran víctimas para el sacrificio: todos estos rasgos son meticulosamente descritos como característicos de los indios en la tesis de Asturias, si bien en ella son presentados como evidencias para un argumento esencialmente diferente. De lo que se trata es que, ya como joven y autor principiante, Asturias creía conocer bien a los nativos de su país y se sentía preparado para exponer su carácter, costumbres, manera de hablar, supersticiones, etc. Si en esa época hubiera escrito una novela indianista, sin duda hubiera hecho un equivalente mesoamericano de *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas, cimentando así el dilema planteado en ese libro. En lugar de eso, Asturias fue a Europa y aprendió muchas otras cosas sobre la primera herencia de América.

En la Sorbona, a fines de los años veinte, Asturias fue alumno de Georges Raynaud, que estaba entonces traduciendo al francés textos mayas de Guatemala. Eso incluía la monumental obra quiché, *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*, frecuentemente considerada la "Biblia de América", ya que la historia de los quiché comienza por una larga secuencia en que se hace referencia a su génesis y se relaciona la creación del hombre con el maíz; también se estaban traduciendo los *Anales de los cakchiqueles*, vecinos de los mayas. Escritos en sus respectivos lenguajes mayas durante el período colonial español, aunque utilizando el alfabeto romano, estos textos estaban realmente siendo descubiertos por el mundo moderno a través de traducciones como la de Raynaud, una fortuna compartida en esa época por varios textos de literatura india americana provenientes de otras partes del continente. En esa situación, Asturias tenía la doble ventaja de haber vivido muy cerca de los descendientes de los mayas y la de haber sido uno de los pocos escritores latinoamericanos que poseía conocimientos universitarios de la literatura clásica nativa. Asturias no desperdició sus privilegios. Además de producir versiones al español de los dos textos, el quiché y el cakchikel, extraídos de la traducción francesa de Raynaud, el joven escritor publicó sus *Leyendas de Guatemala* (1930), muy influidas por la literatura maya (es decir, por los dos textos traducidos por él, así como por *El Libro de Chilam Balam de Chumayel*, obra yucateca traducida al español por el mexicano Médiz Bolio).³ Estas *Leyendas* marcan el inicio de una relación literaria

3. Las traducciones de Asturias fueron publicadas con los siguientes títulos: *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala, o el libro del consejo* (Popol Vuh). París 1927, y *Anales de los Xab'il de los indios cakchiqueles de Guatemala*, Guatemala 1937. La traducción del texto Chumayel a cargo de A. Médiz Bolio, apareció en 1930, y en ella se basó el surrealista Benjamín Péret para escribir la traducción francesa (París 1956). El yucateca A. Médiz Bolio fue también el autor de *La tierra, el faisán y el venado* (1922; segunda

específica con los mayas, que se ha mantenido a lo largo de toda la carrera de Asturias como escritor.

En el primer episodio de *Hombres de maíz*, sin duda alguna una novela excelente, la historia de Gaspar Ilóm se beneficia mucho de ese conocimiento literario que Asturias poseía de los mayas. De hecho sin ese conocimiento la narración hubiera sido imposible. Fundido con el folklore de la juventud de Asturias, encontramos aquí estructuras y principios que dan al mundo de Ilóm no sólo coherencia sino también dignidad, cualidades que no aparecen en *El problema social del indio*. El mayor signo de cambio está, por supuesto, en el propio título de la novela. Entre otras cosas, el *Popol Vuh* relata las sucesivas creaciones del mundo, la inadecuación y destrucción de los hombres de lodo, de los hombres de madera y, finalmente, la belleza de los hombres de maíz, el primero de los cuales, Balám Quitzé, y sus compañeros, fueron los antepasados de la tribu maya quiché. Granos blancos y amarillos de maíz fueron sacados del Paxil, el lugar de la abundancia y el sostenimiento, y fueron amasados por los dioses para hacer la carne humana, con la ayuda de la diosa Ixcumané, hasta darle al hombre gordura y fuerza. La perfección de esos primeros hombres era tal que su inteligencia tuvo que ser opacada para que no igualaran a los dioses, de manera que pudieran adorar a éstos, lo que obedientemente hicieron, adoptando creencias que de alguna manera están todavía presentes en la rebelión de Ilóm. El primer traductor del *Popol Vuh*, un sacerdote español llamado Ximenez, consideró que estaba compuesto de historietas "infantiles"; y, sin embargo, ellas eran tan absurdas como la historia de la creación, del Antiguo Testamento, creída literalmente por la Europa de la pre-Ilustración. Esto es parte de lo que sostiene Asturias en el episodio de Ilóm. En su tesis, él hablaba de la necesidad de "combatir las supersticiones" de los indios; ahora concede a esas supersticiones el *status* de un culto o de una religión, igual a cualquier otra, en un orden liberal de cosas que la propia tolerancia de Asturias favoreció siempre.

Al tratar la historia maya de la Creación como literatura "adulta", Asturias encontraba razones para explicar una conducta y una mentalidad a las que previamente había mirado como degeneradas y tristemente incoherentes. La exuberante sensualidad de la fiesta de Ilóm, por ejemplo, repugnante sin duda para las personas acostumbradas a las buenas maneras en la mesa, proviene de la excitación con que Asturias ha intentado captar la armonía entre la carne humana y la vegetal. Su prosa

edición con prólogo de Alfonso Reyes y E. Abreu Gómez, México 1934) obra que junto con las leyendas de Asturias se sumergió profundamente en la literatura maya. Asturias fue también el editor de *Poesía Precolombina*, Buenos Aires 1960, una antología de textos de los mayas y otros indios americanos. Las referencias que aquí se hacen al *Popol Vuh* remiten a una excelente traducción de M. Edmonson, *The Book of Counsel*, New Orleans 1971.

florece prodigiosamente con esta redescubierta forma de percibir, de igual manera que Ilóm y su pueblo disfrutan de nuevo de la abundancia de Paxil, "El Lugar del Sostenimiento", de donde provienen el maíz y el hombre. Este modo de percibir llega a convertirse en una especie de lenguaje-juego, lleno de alusiones a los textos clásicos en los que, precisamente, se relaciona la identidad del hombre con el cuerpo vegetal. Observado por adolescentes con "caras de bucul", los hombres de la fiesta piden a las mujeres que les lleven tamales de maíz verde como "de carne de muchachito de maíz sin endurecer". Hay juego de palabras en los vocablos con que se designa un muchacho (*munal*) y un maíz joven (*mun nal*) en *El Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Las razones para la hostilidad de Ilóm hacia los sacrílegos maiceros y ladinos, no es sólo explicada sino también vivida a través de la narración misma.

Incluso, si consideramos la especie de estribillo que lleva consigo la constricción y pasividad de Ilóm (las 600.000 vueltas...), el correr de los nombres es extraño, no familiar, y lo suficientemente desconectado como para semejar un embrollo de palabra, incluso un sin-sentido, en un contexto menos cargado. El indio en la tesis de Asturias, en su estado "sociopático", es descrito como físicamente inerte y apenas articulado. En los *Anales de los cakchiqueles*, Asturias encuentra un estribillo que sin duda le sirve de modelo para el suyo propio, y que utiliza diestramente para crear no sólo lo que los críticos "poéticos" han destacado, una prosa que parece poética en un lenguaje extranjero europeo como es el inglés o el español, sino que conlleva conceptos esenciales y necesarios al mundo de Ilóm: "lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos". El estribillo cakchiquel posee una función similar y evoca no sólo el miedo sino también la capacidad para inspirar miedo propia de los antepasados de la tribu, cuando salieron para Guatemala como guerreros de Tula: "Y se volvieron avispas, abejas, locura, oscuridad, lluvia, nubes, niebla". Más adelante, cuando Ilóm consigue afirmarse como "Invencible", como héroe de su reino y de su tribu, su valor es extraña pero poderosamente descrito con palabras provenientes de los *Anales*, que juegan con la raíz del término *xahil*, danza, vocablo que también forma parte del título de los *Anales* en la traducción de Asturias: "grande es su fuerza, grande es su danza". Y los conejos guerrilleros, que incitan a Ilóm a la rebelión y le prometen ayuda, se destacan especialmente por sus vinculaciones con el *Popol Vuh* (líneas 4060-90), donde, animales semejantes a ellos, ayudan a los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, en su lucha contra los asesinos Señores del Mundo Inferior de Xibalbá. Un ejemplo clarísimo de cómo el encuentro con la literatura maya hizo que aumentara la estimación que Asturias tenía de los mayas, se da en ese pasaje en que se describe a Ilóm bebiendo un trago de aguardiente que, literalmente, "le separa la cabeza del cuerpo". El alcoholismo era uno de los vicios indios más frecuentemente censurados por el joven Asturias. Sin embargo, en *Hombres de maíz* el

escritor guatemalteco puede ya relacionar esa necesidad, así como el estímulo de Ilóm, con aquellos pasajes del *Popol Vuh* en que se narra cómo Ixcumané otorga un espíritu a los primeros hombres de maíz, y con ese otro pasaje en que se hace referencia al heroico padre de los gemelos mágicos, Hun Hunahpú, que en cierto sentido puede percibir mejor gracias a que su cabeza ha sido separada de su cuerpo (líneas 2203-2296).

Incluso cuando piensa en los indios guatemaltecos únicamente como problema social, Asturias tiene buen cuidado en hacer notar que, no importa cuán envilecidos estén hoy en día, lo cierto es que los mayas de su país resistieron valientemente a los conquistadores españoles y les infligieron grandes pérdidas. La lectura de la literatura quiché y cakchiquel mostró a Asturias cómo se sintió la lucha del otro lado y cómo veían los mayas las atrocidades cometidas por los invasores. A través de una forma narrativa que alcanza grandes efectos en la historia de Ilóm, Asturias consigue relacionar la presente resistencia de éste con la de sus antepasados. Durante la fiesta comunal en que se celebra el triunfo de Ilóm, los "ancianos" recuerdan al Avilantaro, el nombre indio del conquistador Pedro de Alvarado, un compañero de Cortés que arrebató el oro y asesinó a los caciques, y lo describen como el primer propagador del veneno blanco o "latino". Es en este momento de la novela cuando la conciencia histórica está más desarrollada. Desde las encantaciones atemporales del principio, el lector avanza hacia la acción (los disparos contra los maiceros) y hacia el conocimiento de la acción en términos no ya de filosofía o de religión tribal, sino de historia tribal.

Más importante todavía, podemos decir incluso que como resultado de su educación parisina Asturias fue capaz de crear a Ilóm, un personaje sin precedentes en la novela latinoamericana.⁴ Expresando creencias sin duda compartidas por otras personas con pocos conocimientos sobre la materia, Asturias escribió una vez (en su temprana tesis): "los pueblos indígenas carecen de cohesión; en ellos, como en sus individuos, el yo se pierde y la persona no existe". Ahí se refiere Asturias a las "absurdas" tradiciones de los indios, que no pueden perpetuar otra cosa que "sombras". Sin embargo, en su mejor momento al menos, Ilóm es algo más que una sombra, es incluso un yo histórico. Merece la pena que se resalte esto porque resulta un logro notable y extremadamente

4. Examinando el ciclo de novelas mexicanas sobre los Maya Tzotzil publicadas durante la década 1950-60, Joseph Sommers (*After the Storm, Landmarks of the Modern Mexican Novel*, Albuquerque 1968, pág. 169), ha enfatizado los logros de Rosario Castellanos en su *Oficio de Timeblas* (1962), obra que trata de las relaciones maya-ladino, y que ha sido sin duda influenciada por el *Popol Vuh*: "Catalina Díaz Puilja, la protagonista Tzotzil, emerge como un personaje genuinamente literario, algo muy raro en la novela latinoamericana, que casi nunca llega a plasmar con éxito retratos indios convincentemente individuales".

raro en las ficciones de Asturias, tanto, que el episodio de Ilóm puede quizás señalarse como su relato más innovador y exitoso.

Asturias se ha descrito a sí mismo frecuentemente como un escritor "comprometido", con lo que quiere significar que no es una "vestal" ni un "Ariel",⁵ sino que participa en los problemas de su tiempo y de su país. En lo que concierne a sus relaciones con los compatriotas indios, cabe decir que la literatura clásica maya provocó ciertamente en él un cambio de actitud que se hace palpable en la historia de Ilóm. En su tesis universitaria, la solución que da Asturias al problema indio equivale a un genocidio: una terapia que propugna la inmigración europea en gran escala como forma de erradicar los no deseados genes indios, siendo las políticas internas de U.S.A. y Argentina propuestas como ejemplares en ese sentido. Al darle a Ilóm el papel que representa dentro de la novela, Asturias sugiere no sólo que la rebelión india está justificada sino que es deseable y que, además, el mundo de los mayas merece respeto y es capaz de ejercer una enorme fascinación.

Definiendo su forma de compromiso con algo más que una alusión populista, Asturias ha dicho que su ambición radica en ser el portavoz o gran intérprete (*gran lengua*) de "su tribu", en ser la persona que generalmente habla en nombre de los oprimidos de su tierra. Su primera novela publicada, *El Señor Presidente* (1946), parte sin duda de esta idea: El trato que él, su familia y Guatemala como un todo recibieron del dictador Estrada Cabrera. La compasión por el oprimido está presente también en la llamada Trilogía Bananera, las novelas publicadas en la década del cincuenta: *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960), que tratan de los conflictos entre los trabajadores nativos y los capitalistas extranjeros introducidos en el país por Estrada Cabrera. A partir de un ingenioso método narrativo por el que se describe al principal propietario norteamericano de las tierras como un buen hombre pero equivocadamente paternalista, la trilogía se convierte en una sólida y específica acusación contra la United Fruit Company, empresa que también fue objeto de las invectivas de Neruda. La crítica salvó a *Week-end en Guatemala* del descontento generado por el tema expuesto en esa novela, una condena al derrocamiento (logrado en base a la ayuda extranjera), en 1954, del gobierno de Arbenz, que Asturias trató de salvar a todo trance en su calidad de diplomático.⁶

5. Esta figura tiene especiales connotaciones en Latinoamérica, a causa del famoso ensayo de José Enrique Rodó, *Ariel* (Montevideo, 1900), cuyo énfasis recae, sobre todo, en los valores espirituales y estéticos.
6. Después de no pocas dificultades bajo la dictadura de Ubico en Guatemala en 1930, Asturias sirvió a su país como agregado cultural y como embajador, durante los gobiernos revolucionarios de Arévalo y de Arbenz (1945-54), en México y Argentina (su esposa era argentina). Asturias fue privado de su ciudadanía entre 1954-59.

Dentro de los escritos políticos, la historia de Ilóm ocupa un lugar especial. Porque si examinamos otros trabajos "indianistas" de Asturias, encontramos no exactamente ausencia de ese compromiso sino lo que aparenta ser una total negación del mismo. En ese sentido, las obras mayas de sus tempranas *Leyendas de Guatemala*, así como el ballet "Cuculcán", están en las antípodas de su tesis universitaria. Ellas constituyen, como ha dicho Paul Valéry magníficamente, un "sueño tropical" sin ninguna conexión efectiva con el mundo de la vigilia o con realidades sociales o políticas. El brillante colorido de las secuencias y configuraciones arquetípicas, como las de la serpiente emplumada, Cuculcán, tienen más en común con las formas de arte experimentales de Kandinsky y otros artistas de los años veinte que con la Guatemala histórica. Esto se hace evidente si se compara "Cuculcán" con la parte inicial de *Hombres de maíz*, similares formalmente (con sus párrafos alternos; modelos de 3 x 3, etc.): la "leyenda" no trasciende el exquisito movimiento de una pequeña representación teatral. Alternativamente, Asturias es nostálgico y ecléctico, y toma lo que le interesa de las más variadas fuentes, como hizo una vez más en la prosa poética de *Tres de los cuatro soles* (1971, muy vinculada a códices precolombinos ajenos a los mayas) y en su largo poema *Clarivigilia primaveral*, 1965. Por supuesto que un escritor es libre de escoger sus influencias, ya sean mayas o de otro tipo. De lo que se trata aquí es de saber de cuántas formas distintas ha utilizado e interpretado Asturias los mismos originales. El intento de volver histórico el *Popol Vuh* en *Hombres de maíz*, no se da en las secuencias míticas indias de la Trilogía Bananera e, incluso, va en dirección opuesta de lo que ocurre en una "leyenda" como "Cuculcán"; porque esa figura de la serpiente emplumada posee una historia cargada de significación, particularmente en Yucatán, donde después del colapso de la civilización maya se le opuso resistencia, por considerarla el líder de la invasión mexicana o tolteca, enemiga de los más antiguos valores mayas. Esta es una información que Asturias no ha ignorado, pero que sí ha activamente suprimido, aquí y en sus novelas más recientes, *Mulata de tal*, 1963, y *Maladrón*, 1969, ostensiblemente una "epopeya de los Verdes Andes". Hasta ese grado él inventa el folklore de los mayas en beneficio de éstos y, en consecuencia, nos pone alerta sobre esa inclinación suya que aparece en todos sus escritos "indianistas".

Al menos, esta visión de Asturias parece ofrecernos más posibilidades de comprender lo que sucede a Ilóm en la novela *Hombres de maíz* tomada como un todo. Ilóm ciertamente no puede después de su básico acto de rebelión sobrevivir como protagonista. Ese notable soñar-despierto en el que hemos entrado en su compañía se convierte ahora sin él definitivamente en un sueño, en acontecimientos extravagantes donde el mundo indio está en las antípodas del mundo de los ladinos y del coronel Godoy. Como Ilóm ha disparado a pesar de todo contra los

maiceros, la visión de Godoy y de las otras personas envueltas en el incidente es por contraste meramente fantástica.

Formalmente, el resto de la novela consiste en tres episodios en los que se narra la venganza de Ilóm: un episodio que sondea profundamente las experiencias de María Tecún, una mujer cuya familia se vio involucrada en la "conspiración" original; un episodio final recapitulatorio (el más largo), y un breve epílogo. Cada una de las venganzas es narrada con un detalle que resulta más pintoresco que despiadado. Un personaje, Machajón, cuando se dirigía hacia su amada, es sacado en cuerpo de la tierra y se transforma en una estrella. La familia de los Zacatón, los boticarios que proporcionaron el veneno, se convierte en una hilera de calaveras gesticulantes. El coronel Godoy resulta mágicamente quemado. Como todas estas muertes ocurren de manera misteriosa, el lector comienza a perder el sentido del conflicto entre el mundo de los indios y el de sus opresores, de las diferencias entre los respectivos "campos", si es que éstos existen. No hay duda que esto forma parte de lo que interesa transmitir a Asturias: que en el ocaso de la cultura india todo se vuelve confuso y pierde esa cohesión que en un momento dado Ilóm fue capaz de dar a su pueblo. Asturias, sin embargo, parece querer esto de manera ambivalente ya que, al mismo tiempo, la venganza de Ilóm es proclamada como un plan sancionado nada menos que por los dioses mayas mismos:

Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar. Empezará la guerra el Gaspar Ilóm arrastrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos...

Los ladinos están así sujetos a una omnipotencia, reportada en el *Popol Vuh* (líneas 75-85). Pero, como el autor de este texto clásico reconoce libremente, la religión maya ha dejado de ser una todopoderosa fuerza social y política. El uso, entonces, de la literatura maya aquí es de un orden diferente al de los ejemplos particulares que encontramos en el propio episodio de Ilóm, donde, para ser efectivo, el ensordecedor curso de los acontecimientos cuenta, no con la acción o los personajes que son mostrados a fin de recordar su pasado y entrar en el mundo moderno, sino con invisibles encantamientos y con la magia. Las operaciones mágicas son realizadas, por consiguiente, por sombrías y ensoñadoras figuras cuando llegan a ser figuras; porque no hay que olvidar que la validez de las mismas está sólo garantizada y testimoniada por la imaginación de Asturias.⁷

Mucho se ha dicho, y bien, sobre el realismo mágico de los escritos de Asturias y de lo que Carpentier dio en llamar "lo real maravilloso

7. En una carta a Francis de Miomandre, incluida como prólogo de las *Leyendas* en casi todas las ediciones.

americano" o la maravillosa realidad de América. Y en los últimos episodios de *Hombres de maíz*, así como en sus más recientes novelas, *Mulata de Tal* y *Maladrón*, se nota que a Asturias le gusta incuestionablemente entremezclar las percepciones indias del mundo con las exuberantes variedades del barroco colonial, que tanto le fascinan. Asturias es, a intervalos, o solemne o bruscamente humorístico y extravagante, en una prosa que ofrece un exceso de sensaciones. Pero el término "realismo mágico" deja de ser útil tan pronto como no nos ayuda a distinguir en la escritura de Asturias algunas partes, como el episodio de Ilóm, en que se ha hecho un esfuerzo por integrar mito e historia, de aquellas otras en las que el mito se alimenta a sí mismo. Esta es la principal razón por la que se pone en duda la total consistencia de *Hombres de maíz*, habiendo sido objeto de muchos debates precisamente este problema de la "unidad" de la novela como un todo.⁸

En el sexto y último capítulo de *Hombres de maíz*, "Correo-Co-yote", Asturias escribe como si él mismo estuviera consciente del problema de la unidad artística y, palpablemente, trata de dar a las cosas una vez más una total coherencia. Aquí el cartero correo, Nicho Aquino, desciende a ultratumba para ser confrontado con su nahual, su animal doble; esta confrontación, que resulta sin duda esencial para el mito centroamericano desde los antiguos tiempos hasta los modernos, se convierte ahí en un método para oponer la verdad occidental a la maya. Se le pide a Nicho que se despoje de su vieja personalidad y entonces se le somete a varias pruebas, de manera semejante a lo que hacen a Hunahpú e Ixbalanqué los Señores de Xibalbá en el *Popol Vuh* (líneas 3431-900). Aquí, sin embargo, Asturias no duda en crear su propio folklore maya. Con el eclecticismo que mencionamos anteriormente, el escritor relaciona a su manera esas pruebas subterráneas con las sucesivas creaciones del hombre narradas en el *Popol Vuh* (líneas 325-666; 4707-22). De esta forma, cuando Nicho y su compañero emergen justamente al cuarto día, se les revela que "no son hombres de barro, que los muñecos de lodo caedizo y tristes fueron destruidos... que no son

8. Dorfman argumenta en contra de su total unidad, y lo mismo hace R. Callan, *M. A. Asturias*, New York 1970, que detecta un sustrato junguiano en la novela, con patrones míticos de las culturas del Antiguo y el Nuevo Mundo. El alegato fue oportunamente enunciado en primer lugar por A. Castelpoggi, *M. A. Asturias*, Buenos Aires 1961, quien, a pesar de todo, no desarrolló bien su idea a causa de la básica división de su estudio en dos partes llamadas "Asturias, el poeta narrador" y "Literatura de tesis", y de haber colocado *Hombres de maíz* en la primera categoría. Bellini, *La narrativa de M. A. Asturias*, Milán 1966, fue el primero en argumentar convincentemente que la novela carecía de unidad. Ver también a E. Leon Hill, *M. A. Asturias, lo ancestral en su obra literaria*, New York 1972, que aunque es quizás demasiado poco escéptico en cuanto al populismo de Asturias, ofrece muy interesantes anotaciones sobre la novela. Ver también a I. Verdugo, *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de M. A. Asturias*, Guatemala 1968, pp. 132 ss. y págs. 193-99.

hombres de madera, que no son muñecos de los bosques". Asturias, entonces, los conduce de regreso al mundo "real":

donde los espera en todas las formas el maíz, en la carne de sus hijos que son de maíz; en la huesa de sus muertos que son de olote reseco, polvo de maíz; en la carne de sus mujeres, maíz remojado para el contento, porque el maíz en la carne de la mujer joven es como el grano humedecido por la tierra, ya cuando va a soltar el brote; en los mantenimientos que allí mismo después de las abluciones en baños comunes, toman para reponer sus fuerzas...

La elaborada y tardía tentativa con que Asturias trata de apuntalar en esta parte el sentido de la novela, va seguida de un resumen y una explicación de su trama general. Es aquí justamente donde nos podemos dar una clara idea del cambio que la novela ha experimentado desde la primera exposición del mundo de Ilóm.

Asturias comienza *Hombres de maíz* vinculando la literatura maya que él conoce a la situación social y política existentes. Esto es únicamente lo que tiene importancia para él dentro de la historia de la literatura americana, porque además ofrece posibilidades explotadas entre otros por el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en su *Homenaje a los Indios Americanos*, 1969, y más aún por los guerrilleros guatemaltecos, cuya propaganda empareja a los Señores de Xibalbá con los imperialistas norteamericanos.⁹ Pero como novelista "intérprete de su tribu" Asturias no fue más allá de los logros alcanzados en la historia de Gaspar Ilóm, un relato excepcional dentro de su obra. Augusto Roa Bastos, nativo del bilingüe Paraguay (guaraní y español) y José María Arguedas, del Perú, son por ejemplo autores que han mostrado mayor interés en expresar la condición actual de los indios, con su brillante lenguaje y sus tradiciones escritas, y con las transformaciones y renacimientos de sus mitos indios fundamentales. Estos escritores comparten sin duda con Asturias su admiración por la literatura india "clásica": a este respecto, la antigua liturgia guaraní y el quechua precolombino son para Roa Bastos y Arguedas lo que los antiguos libros mayas para el escritor guatemalteco. Sin embargo, los otros dos autores se han preocupado mucho más en mostrar lo que esos textos hacen y significan en el mundo de hoy.

Dichos escritores siguen persistentemente la literatura antigua a través de las figuras de los propios indios, de manera que sus narraciones se distinguen por la presencia de frases y canciones vivas, en su lengua original que, además de informar sobre la vida de los indios, impregnan la narrativa en español de una profundidad nueva. Estos dos autores no se han opuesto a la realidad de los conflictivos mitos y economías occidentales e indios, pero han tratado de interpretar los

9. Ver Ernesto Cardenal, *Homenaje a los indios americanos*.

permanentes resultados de ese conflicto; por ejemplo, Roa Bastos estudia el mesianismo que se ha derivado del culto guaraní de los muertos;¹⁰

en el caso de Arguedas, existe una apasionada recopilación de canciones y leyendas que incluyen la del decapitado "Inkarrey" de creación post-hispánica, esperando el momento de reorganizarse y recuperar los tradicionales valores quechuas. Resulta suficientemente elocuente el hecho de que Roa Bastos no pretenda haber logrado una forma totalmente nueva como escritor indianista: ¹¹ *Hijo de Hombre* (1961), permanece dolorosamente inconclusa y fragmentada. Más significativo aún, Arguedas se suicidó en gran parte porque no podía sostener la visión de la supervivencia indígena anunciada en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres*. Asturias en cambio no llegó en ningún momento a enredarse en las "ocultas ataduras" del discurso de Ilóm. Esta actitud puede deberse tanto a la fragmentación lingüística y social de los mayas guatemaltecos (mayor que la de los quechuas y guaraníes), como al hecho, confesado por el propio Asturias, de que él nunca aprendió la lengua maya.

Innovadora y desigual como es, *Hombres de maíz* ha sido considerada generalmente una novela difícil de leer y de juzgar. Una obra anterior de Asturias, *El Señor Presidente* en cambio parece menos complicada sin duda porque esperando menos alcanzó más fácilmente el éxito. Esta novela suministró un conocimiento mayor de la creatividad de Asturias como novelista; porque a pesar de los pocos rastros que se conservan hoy en día de su génesis, *El Señor Presidente* empezó también como una incursión en la literatura india americana. Otra secuencia del *Popol Vuh* configuraba la presentación de la dictadura de Estrada Cabrera en los primeros esbozos de esa narración. El dictador se identificaba con Tohil, un dios siniestro que pedía sangre humana a cambio del fuego, la fuerza juvenil y una buena posición: para servirle a él, acechando y cazando a sus víctimas, los jefes de los antepasados quichés (de proveniencia tolteca-mexicana) instituyeron por un tiempo un régimen de terror entre sus súbditos. Podemos ver que la conexión que con el mundo indio se hace aquí es mucho más sincera que la llevada a cabo en *Hombres de maíz*. Tohil-Estrada Cabrera es detestable, con un carácter supersticioso y perverso. El problema de aventurarse dentro de un mundo desconocido como una simple excusa, no aparece aquí. Por otra parte, después de haber sido el inspirador de toda la historia, Tohil vio

10. Ver D. W. Foster, *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*, Chapel Hill 1969, quien, sin embargo, no reconoce la influencia de los textos clásicos guaraníes sobre Roa Bastos. El cap. 7 está dedicado a Arguedas.

11. No he leído su último libro, *Yo, el Supremo*, una relación de la dictadura del Dr. Francia.

cómo su papel se reducía inexorablemente a lo largo de las diversas versiones que van del año 1925 al 1946. Al principio su nombre era el título de la novela; sin embargo terminó por no ser otra cosa que una "inexplicable" visión percibida por Cara de Angel, el favorito del Presidente, a la altura del capítulo treinta y siete. Asturias consigue, convenientemente, expresar el mítico poder del dictador y sus efectos traumáticos a través de unos términos y un lenguaje que no implican exploración alguna de las culturas "alienadas". Aunque en muchos aspectos esa novela es similar a la parte inicial de *Hombres de maíz* en lo que se refiere a la presentación de una atmósfera capaz de aturdir totalmente, los primeros párrafos de *El Señor Presidente* no van más allá de las innovaciones presentes en cualquier otra novela occidental, la de Joyce, por ejemplo. Veamos:

...Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre sobre la podredumbre! Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! Alumbre, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...

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

La inquietud que atormenta al país del Presidente (nunca nombrado explícitamente como Guatemala), emana del ominoso ruido y de la luz de este pasaje así como, a la manera de Joyce, del neologismo maldoblesar. Los oídos no pueden escuchar otra cosa que el estruendo de las campanas mientras la luz, ambigua e incierta, anticipa el carácter demoníaco del propio Cara de Angel ("bello y malo como Satán"). Aturdidos por el oleaje de luz y sonido, los pordioseros sienten un malestar que se incrementa a medida que se arrastran entre el calor de las cocinas y el frío helado de la casa del Señor (término ambivalente: Señor puede significar Dios y Presidente). Todo nos es presentado bajo la perspectiva de una pesadilla. La ciudad, que hace un momento poseía calles anchas e interminables como mares, se reduce, en un vertiginoso retroceso, a un solitario y aislado acontecimiento.

Contradicciones y distorsiones de este tipo abundan en la novela y remiten inexorablemente a su causa principal, el Presidente, el hombre que en su enfermiza hambre de poder manipula las vidas de sus súbditos hasta en los menores detalles e invade sus más íntimas privacidades, sus "vísceras más secretas". El miedo que él y sus agentes inspiran corroe las normas civilizadas y despoja de toda dignidad a los actos más

íntimos. Vásquez y la Masacuata, muñecos de Cara de Angel, se agotan físicamente al rodar apareados por el piso como "una trenza de ajos". Cuando el general Canales sale de la casa de Cara de Angel, el miedo reduce su porte militar a una precipitada "carrerita de indio" (aquí hay obviamente una comparación humillante) y hace que se desvanezca cualquier tipo de seguridad en nada. Este espectáculo de degradante opresión se hace todavía más grotesco cuando el Presidente, por fin presentado directamente al lector, resulta ser una figura trivial despojada de toda presencia, una sombra, alguien de quien nadie debería sentirse amedrentado.

Asturias ha contado la profunda impresión que le causó Estrada Cabrera: un inofensivo y triste hombre; la gente se negaba a creer que él fuera el "verdadero" Presidente. Asturias se deleita tanto describiendo esta histórica figura que no podemos menos de pensar en su radical escepticismo hacia el mito, ya sea el mito del todopoderoso Tohil o el que se refiere a la creación del hombre a partir del maíz. *El Señor Presidente* confirma los valores más queridos de Asturias, estudiante una vez de derecho e hijo de un magistrado y de una maestra de escuela. Es altamente significativo que el único aspecto positivo a destacar en esa pesadilla que es la novela, coincide con el eminente racionalismo de sus propias ideas políticas. El programa "revolucionario" que el general Canales no pudo llevar a cabo a causa de la tiranía del Presidente sigue punto por punto los planes que Asturias propiciaba para Guatemala (redistribución de la tierra, cooperativas para la importación de maquinaria agrícola, control popular de la prensa, tolerancia religiosa, educación popular para erradicar la superstición y desarrollar las virtudes cívicas, etc.). Y el estudiante que en una de las cárceles del Presidente se enfrenta al silencio y a la locura, continúa hablando como un producto típico de la Universidad Popular, que Asturias ayudó a fundar alrededor de 1920.¹² Más todavía, los mayores abusos del Presidente son, a causa de las implicaciones de la clase media, para con la burguesía. Es difícil no darse cuenta del sentimiento de ultraje, de afrenta personal incluso, en la escena en que la hija de Canales, Camila, es raptada por los agentes de Cara de Angel mientras su casa es desvalijada: "Algunos encendían fósforos para dar con los armarios, los aparadores, las cómodas. Y sin hacer más ni más las registraban de arriba abajo, después de hacer saltar las chapas a golpe vivo, romper los cristales a cañonazos de revólver y convertir en astillas las maderas finas. Otros, perdidos en la sala, derribaban las sillas, las mesas, las esquineras con retratos, barajas trágicas en la tiniebla, o manoteaban un piano de media cola que había quedado abierto y que se dolía como bestia maltratada cada vez que lo golpeaban".

12. Asturias comenzó su alocución a los estudiantes de esta universidad, en su tercer aniversario, citando el himno que él mismo había compuesto para ellos.

Encarnación del mito y de la superstición, el Presidente y sus agentes están ciegamente en contra de un efectivo y sano orden de cosas, aquí abusiva y trágicamente amenazado. Como "material" novelístico, el mito permanece "afuera", es algo desechable, definido por su singularidad y su incompatibilidad. Después de haber sido arrebatada de su propia casa Camila queda fascinada por Cara de Angel, y el espectáculo del Presidente bendiciendo su eventual unión, mata, de hecho, a su ilustre padre, el General. Cuando la joven cambia de domicilio está, literalmente, pasando a otro mundo, y ello gracias a que se convierte en compañera del hombre cuya ambigüedad y amoralidad son notorias, "con su tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles". Asturias cuenta que en anteriores versiones lo que él buscaba con el rapto de Camila era causar indignación y que en consecuencia lo que deseaba era la condenación del infernal líder. Posteriormente, Asturias aprendió a posponer el juicio moral a fin de poder mostrar el "insano" y supersticioso mundo del Presidente, aspecto este sin duda con mucho atractivo para el escritor. El amor entre Camila y Cara de Angel adquiere su propia fuerza, reminiscencia de las páginas surrealistas de *L'Amour fou*, de André Breton y, más explícitamente, de lo que casi en estado de trance percibe Gaspar Ilóm (caída del sueño; cabeza separada; maíz como núcleo del cuerpo):

Cara de Angel la ciñó del talle con el brazo y la condujo por una vereda que caía del sueño caliente de los árboles. Se sentían la cabeza y el tórax; todo lo demás, piernas y manos, flotaba con ellos, entre orquídeas y lagartijas relumbrantes, en la penumbra, que se iba haciendo oscura miel de talco a medida que penetraban en el bosque. A Camila se le sentía el cuerpo a través de la blusa fina, como a través de la hoja de maíz tierno, el grano blando, lechoso, húmedo.

La agitación sexual aumenta invariablemente, emanando siempre de la misteriosa aura alrededor de Cara de Angel, de tal manera que cuando Camila va más allá de sí misma para penetrar en esa aura, la novela nos dice que "pasa de una vida a otra".

En el momento crucial, sin embargo, esa mágica y extraña naturaleza se vuelve excesiva para Camila. Un gusano que cae de la toalla roza su piel, y la joven tiembla de asco: "Pero ella ya no tuvo gusto: la selva entera le daba miedo, era como de gusanos su respiración sudorosa, su adormecimiento sin sueño". En su repugnancia, Camila está recordando su antigua, natural, manera de ser. En esto se parece al sacristán de *Mulata de tal*, que se estremece ante la viscosidad de las babosas arrastrándose encima de él y murmurando: "Queremos nacer, queremos nacer": un hombre blanco abandonado y repentinamente espantado ante la rebotante libertad de la realidad india; y se parece también al con-

quistador de *Maladrón*, cuyas experiencias frente a la indómita, mágica Guatemala, lo abruma tanto que casi lo sofocan. Todo ello significa que la hija de Canales está sin duda marcada por su propio (y el de Asturias) mundo conocido, del que no puede escapar, para irse a la mágica selva, como tampoco puede creer que su cuerpo está hecho de tierno maíz americano. En resumen, es justamente porque existe más allá de sus límites por lo que este extraño mundo puede servir de hábitat tanto a los agentes del Presidente como a los desheredados indios de Guatemala. Pero mientras en *El Señor Presidente* Asturias se opone a la superstición y expone el mito (a través de personajes como Canales, Camila y el estudiante), en la primera parte de *Hombres de maíz*, el escritor vindica a Ilóm en un acto de extraordinaria moral y poder imaginativo.

University of Essex.

LENGUAJE NARRATIVO Y ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA DE *EL SEÑOR PRESIDENTE* DE ASTURIAS *

POR NELSON OSORIO T.

"Me da vergüenza comparecer ante ustedes como escritor premiado, como embajador, como hombre de orden y como temperante; hace 40 años yo era un desterrado, un rebelde, un anarquista y un alcohólico. Entonces creo que valía. Mis amigos eran Valéry, Joyce, Breton y Farge. Nombres y artistas ilustres que ya murieron. Yo sobreviví porque aunque tarde me sometí a las reglas de la vida en sociedad. Aquí tienen ustedes a un viejo latoso que preferiría haber sido un muerto entretenido, por el bien de mi no santa memoria y por la paciencia de ustedes".

(M. A. Asturias. París, 1968)

0.1. Todo discurso pasible de ser considerado como *obra literaria*¹ debe ser considerado también, desde otro ángulo, como producto de una actividad humana, como producto de un tipo de trabajo humano que emplea como materia constructiva el lenguaje articulado. Es decir, se trata de un producto que entre otras cosas está en relación directa con la lengua en un determinado momento de su concreción histórico-social, o, si se quiere, con lo que podríamos llamar la norma lingüística dominante.

Este empleo y esta relación no son en modo alguno inocentes y sin consecuencias, ya que el lenguaje, lejos de ser un elemento inerte y exterior a los usuarios, funciona como factor activo en la organización de su horizonte de nociones, ideas, conceptos, valores, gustos, etc., como su "conciencia práctica, su conciencia real",² como conciencia espontánea

* La realización de este trabajo —cuyo germen se encuentra en un capítulo de mi tesis de doctorado, presentada en Praga en 1970— ha sido posible gracias a la generosa ayuda del Seminario de Romanística de la Universidad de Bonn (RFA). A este Seminario y a su Director, el Prof. Dr. Rafael Gutiérrez Girardot, por su estímulo académico y su interés solidario, dedico pues lo que haya de positivo en estas páginas.

1. Sobre los problemas de determinación que esto plantea, véase el interesante trabajo de France Vernier *Une science du littéraire est-elle possible?* (Paris: Les Editions de la Nouvelle Critique, 1972. 55 pp.), esp. págs. 4 y ss.
2. Marx-Engels: *La ideología alemana* (citamos de la traducción parcial publicada en *Obras Escogidas*, Moscú: Editorial Progreso, 1973, tomo I, pág. 29). En este mismo párrafo aparece ya esbozada en Marx y Engels la relación entre este nivel de conciencia y el lenguaje: "El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza también a existir para mí mismo".

y *natural*. Porque el lenguaje no puede ser concebido como un sistema puramente formal de estructuras léxicas y sintácticas, sino que implica una estructura de nociones y modos de percepción³ que el hablante, el usuario, emplea, maneja y siente como su modo *natural* de vincularse a la realidad. Esto último es lo que podríamos denominar, a falta de una expresión menos ambigua, la concepción del mundo del hablante.⁴

A pesar de lo que ha sido sostenido por algunas tesis extremas (como las del llamado "relativismo lingüístico"),⁵ esta función condicionante del lenguaje en la organización de la concepción del mundo no puede entenderse sino como una condicionante de primer grado, a nivel de conciencia espontánea. Porque los cambios que se producen en la realidad histórico-social pueden y suelen desembocar, a nivel lingüístico, en la percepción de la inadecuación de la norma institucionalizada; y al

3. Gramsci dice del lenguaje que es "un conjunto de nociones y de conceptos determinados, y no ya sólo de palabras gramaticales vacías de contenido", y agrega que "ya en la más pequeña manifestación de cualquier actividad intelectual, 'el lenguaje', está contenida una determinada concepción del mundo". Ahondando y concretando en el problema de la relación entre lenguaje y concepción del mundo, en la línea de pensamiento de Gramsci se pasa a examinar la relación entre la concepción del mundo y las clases y grupos sociales de una sociedad determinada: "Por causas de la concepción del mundo se pertenece siempre a una determinada agrupación, y precisamente a la de todos los elementos sociales que comparten ese mismo modo de pensar y de obrar" (Antonio Gramsci: *Antología* [Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán], México: Siglo XXI Editores, 1970, págs. 364-365).
4. La relación entre el lenguaje y el pensamiento, entre el lenguaje y la concepción del mundo, ha sido, especialmente a partir de Herder y de Humboldt, una preocupación constante en la teoría del lenguaje. Tienen especial importancia al respecto las formulaciones contemporáneas que se conocen como la "teoría del campo" o "teoría de los campos semánticos" (Jost Trier, L. Weisberger y el mismo Walter Porzig) y la llamada "teoría Sapir-Whorf". En líneas generales, para estas concepciones "la lengua ya no es considerada como un mero instrumento para expresar nuestros pensamientos, sino como una influencia con sus propios derechos, que los moldea y los predetermina hacia canales específicos". (S. Ullman: *Semántica. Introducción a las ciencias del significado*, Madrid: Aguilar, 1972; cit. pág. 12). A este respecto queremos adelantar la observación que nuestra hipótesis de trabajo implica en la práctica un cuestionamiento de las teorías extremas de la "relatividad lingüística" (esp. de las derivadas de la tesis Sapir-Whorf) que postulan la determinante unilateral del sistema lingüístico en los modos de percepción y organización de la conciencia, por cuanto colocamos el acento en aquellas reacciones del usuario social que provocan —a partir de cambios en la realidad extralingüística— cambios en la relación con el lenguaje.
5. Un comentario y una crítica a estos planteamientos pueden verse en el trabajo de Adam Schaff "La objetividad del conocimiento a la luz de la sociología del conocimiento y del análisis del lenguaje", reproducido en *El proceso ideológico* (Selección de Eliseo Vetrón, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971, págs. 47-79) y en el libro de Ferruccio Rosi-Landi *Ideologías de la relatividad lingüística* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974, 84 pp.).

cambiar la relación de los hombres con esta realidad, paralelamente se insinúan cambios en la relación de los hablantes con el lenguaje.

Tomando esto en cuenta, e invirtiendo las premisas, podemos establecer que una de las tareas que reclaman la atención del investigador en ciencias sociales es la de establecer hasta qué punto los cambios que se puedan advertir en la relación de los usuarios con la norma lingüística históricamente dominante, pueden ser leídos como síntoma de algún grado de alteración de su relación con la realidad.

0.2. Todo discurso (sea un hecho de comunicación real o de comunicación poética), considerada la potencial polisemia de los signos del sistema lingüístico en que funciona, implica un proceso de actualización⁶ de algunos valores por medio de un contexto (sea éste situacional o lingüístico). Si tomamos la norma lingüística vigente⁷ como eje referencial, este proceso de actualización concreto podrá ser considerado como índice, en primer término, del grado y el carácter de la vinculación del sujeto de la enunciación con respecto a la norma lingüística históricamente dominante; y, en segundo término, podrá servir también como índice de la relación que se establece con respecto al conjunto de nociones y modos de percepción que dicha norma cristaliza.

Como observara hace ya casi medio siglo Valentin N. Voloshinov en un libro riquísimo en sugerencias y anticipaciones, "la palabra está involucrada prácticamente en todos y cada uno de los actos o contactos entre la gente: en la colaboración en el trabajo, en las discusiones de ideas, en los contactos casuales de la vida cotidiana, en las relaciones políticas, etcétera. Incontables hilos ideológicos atraviesan todas las áreas del intercambio social y registran su influencia en la palabra. Ella, por tanto, es el *índice* más sensible de los cambios sociales, y hasta de los cambios que no han logrado el *status* de una nueva calidad ideológica, y no han generado aún nuevas formas ideológicas plenamente maduras. La palabra tiene la capacidad de registrar todas las delicadas fases transitorias y momentáneas del cambio social".⁸

6. Sobre actualización véase J. Vachek: *Dictionnaire linguistique de l'Ecole de Prague*. Utrecht/Anvers: Ed. Spectrum, 1960. Vid infra nota 28.

7. Luis Fernando Lara define así *norma* en lingüística: "un modelo, una regla o un conjunto de reglas con cierto grado de obligatoriedad, impuesto por la comunidad lingüística sobre los hablantes de una lengua, que actúa sobre las modalidades de actualización de su *sistema* lingüístico, seleccionando de entre la ilimitada variedad de posibles realizaciones en el uso, aquellas que considera aceptables" (en *El concepto de norma en lingüística*, México: El Colegio de México, 1976. Cit. pág. 110).

8. Valentin N. Voloshinov: *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Leningrado, 1930. Citamos de la versión castellana de la edición en inglés (*Marxism and the philosophy of Language*. New York: Seminar Press, 1973); que lleva el título de *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976. Cit. pág. 41. Subrayado por V. N. V.).

En otras palabras, la realización concreta de un discurso entrega elementos indiciales que permiten determinar la relación y los cambios que en ella se producen entre el universo significativo del discurso y la concepción del mundo dominante en la sociedad en que éste funciona.

0.3. Para el caso de la obra literaria, no cabe duda que lo que debemos considerar como la *norma* vigente no puede reducirse al puro nivel lingüístico en que funciona la comunicación real. Para lograr establecer correctamente la relación se hace necesario considerar tanto la norma estrictamente lingüística como la literaria.

Una obra como *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, que desde su publicación fue vista como un caso de renovación del lenguaje narrativo, ofrece particular atractivo para intentar un estudio que trate de establecer cuál es el carácter y grado de variación que presenta con respecto a la norma, y hasta qué punto esta desviación puede ser considerada como índice de cambios más profundos que se comienzan a producir en la vida social o si se trata simplemente de lo que algunos suelen llamar una renovación de las "técnicas narrativas".

Apoyándonos en la cronología relativa, podemos establecer que *El Señor Presidente*, si bien fue publicada en 1946, como hecho de producción literaria puede ser situado en el decenio de los años 20,⁹ período que marca el desarrollo de las tendencias del llamado "vanguardismo" literario en América Latina.¹⁰

Pese a que con frecuencia al examinar y tratar de caracterizar las tendencias de vanguardia de los años 20 y 30 se cae en una acentuación de lo que significa en cuanto renovación externa del lenguaje poético,

9. En una indicación al final del texto de lee: "Guatemala, diciembre de 1922. París, noviembre de 1925, 8 de diciembre de 1932". El autor, por otra parte, en muchas ocasiones se ha referido directa o indirectamente a la cronología de composición, corroborando estos datos. Véase al respecto sus declaraciones en Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias* (Madrid: Editorial Magisterio Español, 1974), esp. pág. 87; Günther Lorenz, *Diálogo con América Latina* (Barcelona: Editorial Pomare, 1972), pág. 263; M. A. Asturias, *América, fábula de fábulas* (Caracas: Monte Avila Editores, 1972), págs. 134-135. Etcétera.
10. "The first fifteen years of the twentieth century marked the decline of the modernist-symbolist period in Latin American literature and by 1920 there was strong evidence of a fundamental change in literary expression in all Latin America. The two decades or so that followed, now usually designated by various terms (...) were years of ferment and experimentation during which artistic expression in all media was sharply polarized" (Merlin H. Forster: "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology", en M. H. Forster, ed.: *Tradition and Renewal*. Urbana: University of Illinois Press, 1975). Cf. además Roberto Fernández Retamar "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Cuadernos Casa, 1975, págs. 107-110.

insistiéndose más en lo que tuvo de búsqueda de renovación formal y de cuestionamiento de la norma artística dominante, el posterior desarrollo de la producción literaria muestra que la influencia fertilizadora de este movimiento no puede restringirse a estos aspectos. Sólo si comprendemos esta "vanguardia" como anticipo en la esfera artística del surgimiento de nuevos valores y nuevas formas de vinculación del hombre con la realidad, podremos comprender no sólo de manera más cabal ese momento sino también la producción artística que posteriormente se impone. Porque "el valor de una tendencia literaria no es nunca mera cuestión de técnica —apuntaba J. C. Mariátegui, en 1925—. Una de las benemerencias más evidentes del vanguardismo —especialmente en nuestra literatura— consiste en la reacción contra la retórica y contra el énfasis. Pero únicamente repudia de veras la retórica y el énfasis el escritor o el poeta que lleva la modernidad en el espíritu".¹¹ Por ello es que no basta la simple "modernización" de las formas artísticas, "la técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado".¹² Por tal motivo no todo lo que reluce exteriormente como "vanguardia" llega a cumplir realmente su papel de tal. En la evolución de las formas artísticas, sólo aquello que responde realmente a la presencia de nuevas realidades y valores que despuntan en la historia son formas productivas que alcanzarán desarrollo y fecundarán un nuevo período cultural.

Por otra parte, hay que recordar que una norma lingüística y/o literaria no nace anquilosada, no surge originalmente como retórica; sólo llega a serlo cuando las realidades y modos de percepción que involucra han sido dejados atrás y ya no corresponden a las necesidades de desarrollo de la conciencia social. Es esta contradicción esencial la que explica el cuestionamiento formal.

De este modo, lo que importa realmente al hacer un estudio del lenguaje narrativo de una obra como *El Señor Presidente*, es llegar a determinar si en los muchos aspectos de renovación con respecto a la norma literaria dominante podemos advertir, más allá del cuestionamiento formal, la presencia o el anticipo de nuevas realidades o nuevos modos de percibir la realidad. En otros términos, si la novedad (para su época) del lenguaje narrativo puede ser leída como índice de alteraciones en la concepción del mundo, como síntoma del despuntar de cambios en la percepción de la realidad, o si sólo se puede resolver como renovación técnica sin otra función más allá del artificio.

11. J. C. Mariátegui: *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta, 5ª ed., 1973, pág. 116.

12. *Ibid.*, pág. 18.

1.0. Al examinar el lenguaje de *El Señor Presidente*¹³ llama particularmente la atención del crítico su fuerza inventiva, su capacidad por hacer de las palabras elementos al servicio de múltiples funciones, desplazando violenta o sutilmente sus usos y significados habituales en la norma, metamorfoseándolas fonéticamente, asociándolas de modo imprevisible, estableciendo falsas etimologías, etc. En un plano más amplio, es posible observar cómo ciertos sintagmas o ciertas construcciones, ciertos epítetos fijos y otros elementos similares están puestos al servicio de necesidades sintácticas del relato total o de usos rítmicos y aun musicales de la narración.

Esto, en general, ha sido advertido por la crítica. Juan Loveluck, por ejemplo, habla de "una decidida elevación de la prosa a niveles músico-rituales, orquestales o sinfónicos, que hacen de muchos fragmentos de *El Señor Presidente* conquistas no repetidas en el lenguaje novelesco hispanoamericano".¹⁴ Conceptos similares son expresados por Seymour Menton en el capítulo correspondiente de su *Historia Crítica de la Novela Guatemalteca*,¹⁵ quien observa además que "la conciencia lingüística es una característica netamente guatemalteca" (pág. 214).

Una lectura crítica no puede menos que evidenciar que en la obra hay una tentativa deliberada de hacer del lenguaje un instrumento que cumpla funciones distintas a las habituales, capaz de plasmar nuevas e insospechadas referencias o alusiones. Hay una manifiesta intención de dar nuevas funciones a la palabra habitual, castigando al máximo el uso lingüístico, conociéndolo —en el bíblico sentido— y preñándolo de cargas nuevas que lo conviertan en un instrumento más capaz para expresar ya no una realidad supuesta y dada de antemano, sino una realidad que surge del ejercicio de enfrentarla, una realidad nueva, extraña y amenazante, según el decir brechtiano.

1.1. El escritor mexicano Carlos Fuentes, en un estudio por otros aspectos bastante discutible sobre la nueva narrativa hispanoamericana, plantea que en la obra de autores como Asturias esta conciencia lingüística, patrimonio anterior de los poetas líricos, se convierte en

13. Utilizamos la 9ª edición de Editorial Losada (Biblioteca Contemporánea), Buenos Aires, 1968. 296 pp.

14. Juan Loveluck: "Tres obras representativas de la novela hispanoamericana actual. I. *El Señor Presidente*, la dictadura y sus demonios". En: *Diez Conferencias*. Concepción (Chile): Universidad de Concepción, 1963. Cit. pág. 281.

15. Seymour Menton: *Historia Crítica de la Novela Guatemalteca*. Guatemala: Ed. Universitaria, 1960. Pág. 210.

elemento definidor de la presencia de lo que él llama una nueva narrativa:

Asturias se enfrentaba al mismo mundo fatal e impenetrable de la novela tradicional, pero lejos de detenerse en el documento opaco, encuentra la transparencia en el mito y el lenguaje. Su manera de personalizar a los hombres anónimos de Guatemala consiste en dotarlos (*sic*) de sus mitos y su idioma mágico, un idioma constitutivamente emparentado con el del surrealismo. Pero la personalización no sólo consiste en objetivarla, sino en subjetivarla: en este sentido, se revela como el derecho del escritor a expresarse personalmente, y no como hilo transmisor de la realidad aparente. Esta evidencia, sin embargo, sólo había sido practicada por los poetas —basta pensar en Huidobro y Vallejo, en Neruda y Paz— mas no por los novelistas documentales.¹⁶

Este cambio de actitud con respecto al lenguaje creemos que es susceptible de ser interpretado como *síntoma* de que se ha producido (o comienza a producirse) un cambio en la relación del hombre con el mundo. Es evidente que —por la diversidad de funciones del signo lingüístico— el lenguaje no sólo tiene como función apuntar a una objetividad que se supone común a los hablantes, sino que expresa también al mismo tiempo, a otro nivel, matices más sutiles de la relación que se establece entre el hombre y el mundo que el lenguaje ayuda a conocer.¹⁷ Al cambiarse esta relación en cualquier sentido, se produce también una especie de cuestionamiento del uso lingüístico, consecuencia de un desajuste en la relación habitual establecida por el signo.

1.2. En una sociedad dividida en clases, el lenguaje también va preñándose de ciertas cargas semánticas colaterales y va fijando en la norma lingüística ciertos matices que sirven para expresar la relación de la clase dominante con el mundo, su perspectiva ideológica, lo que pudiéramos llamar su concepción del mundo. No se trata, por supuesto, de postular aquí, como trataron de hacerlo en algún momento ciertos teóricos ya olvidados, un esquema mecánico de la relación del lenguaje con la clase, asimilándolo directamente a la superestructura. Se trata en este caso no del lenguaje en general sino de la norma lingüística histó-

16. Carlos Fuentes: *La Nueva Novela Hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969. Págs. 24-25. De paso puede observarse que lo de "dotar" el escritor de sus mitos y su idioma a estos hombres anónimos más que apuntar a un hecho real identifica la particular perspectiva de Fuentes y su concepción de la función creadora.

17. Puede ser interesante anotar que el propio Asturias tiene bastante conciencia de este hecho, y así lo testimonia al referirse al lenguaje americano: "Este lenguaje no es el uso del modismo simplemente. Es la interpretación que la gente de la calle hace de la realidad que vive: desde la tradición hasta sus propias aspiraciones personales". Cit. por Ariel Dorfman: *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970, pág. 19.

ricamente vigente. En este sentido puede decirse que el lenguaje no es un instrumento neutro, natural e indiferente, sino que porta en sí caracteres que le permiten no sólo apuntar a la realidad sino que en cierto modo contribuye a establecer ciertos modos de percepción de la misma. Y que en una norma lingüística se tienden a fijar los rasgos en función de la concepción del mundo dominante en la sociedad correspondiente. Por todo esto es que el lenguaje, que sirve para *des-cubrir* el mundo como realidad para el hombre, suele comenzar también a servir para *en-cubrirlo*.

De algún modo este problema ha sido enfrentado por los pensadores marxistas. Louis Althusser, por ejemplo, sostiene que

la filosofía, hasta en sus dilatados trabajos teóricos más abstractos, los más difíciles, pelea al mismo tiempo por palabras: contra las palabras-mentiras, contra las palabras equívocas, por las palabras justas. Pelea por "matices".

Lenin (en *¿Qué hacer?*) ha dicho: "Hay que estar miopes para considerar como inoportunas o superfluas las discusiones de fracción y la delimitación rigurosa de los matices. De la consolidación de tal o cual *matiz* puede depender el futuro de la socialdemocracia rusa por largos, muy largos años".

Este combate filosófico por las palabras es una parte del combate político. La filosofía marxista-leninista no puede cumplir su trabajo teórico, abstracto, riguroso, sistemático sino a condición de pelear además por palabras muy "sabias" (concepto, teoría, dialéctica, alienación, etc.) y por palabras muy simples (hombre, masa, pueblo, lucha de clases).¹⁸

Y en otro pasaje señala: "¿Por qué la filosofía pelea por palabras? Porque las realidades de la lucha de clases están 'representadas' por 'ideas' que están 'representadas' por 'palabras' ".¹⁹

1.3.1. En Hispanoamérica, la literatura contemporánea ha enfrentado, intuitiva o conscientemente, el problema de la norma lingüística heredada, la que es sentida como contribuyendo más bien a velar la realidad que a desnudarla y mostrarla, descubrirla. A título de ejemplo se puede citar al mismo Carlos Fuentes:

En América Latina, con gran anterioridad al invento de la televisión, la realidad estaba disfrazada por un falso lenguaje. El lenguaje renacentista de la conquista ocultaba el meollo medieval de la empresa colonizadora, como el de las Leyes de Indias el de la Encomienda. El lenguaje iluminista de la Independencia esconde la permanencia feudal, y el lenguaje positivista del liberalismo decimonónico la entrega al imperialismo financiero. El lenguaje "liberal" de la Alianza para el Progreso, en fin, disfraza la reestructuración

18. Louis Althusser: "J a filosofía como arma de la revolución". En: *Unión*. VI, 2, La Habana (junio de 1969). Pág. 56.

19. Id., pág. 55.

de América Latina de acuerdo con las modalidades de servidumbre que exigen las sociedades neocapitalistas. No es necesario hablar de México: el lenguaje de la revolución disimula las realidades de la contrarrevolución. Pero en todos los casos, el origen de la superchería es el mismo: un concepto del mundo como orden vertical, jerárquico, de opciones y sensaciones de tipo religioso trasladadas impunemente a la vida social e intelectual. Quizás, en el principio, el lenguaje que traducía esa actitud mental no carecía de grandeza: era el lenguaje de conquistadores, misioneros y libertadores. En su degradación presente, es la jerga de oradores cursis, políticos semiletrados, agentes de relaciones públicas, gorilas zafios y burócratas patológicos llegados por el milagro de nuestra debilidad e inadvertencia al poder.²⁰

Por todo esto, para muchos escritores contemporáneos, el proceso de descubrir, sentir y denunciar la verdadera realidad de América Latina se encuentra también ligado a una preocupación que a veces llega a ser obsesiva por el lenguaje. Aunque en algunos casos se pueda advertir una especie de fetichismo del lenguaje, en los más conscientes se puede entender esto como un intento de rescatarlo de manos de quienes lo han convertido en un factor de "encubrimiento" para devolverle su función de "descubrimiento". El mismo lenguaje literario tradicional se constituye vinculado a una concepción del mundo que, en este aspecto, revela una confianza en la conformidad del signo con lo evocado, de la palabra con la realidad por ella apuntada. Es cierto que en la novela tradicional podía darse a menudo un cuestionamiento de esta realidad, pero esto se hacía partiendo siempre del principio anterior. En nuestra literatura contemporánea, en cambio, es cada vez más poderosa la tendencia a cuestionar el lenguaje en función del cuestionamiento de la realidad a la que apunta.

1.3.2. La novela de Asturias que motiva estas reflexiones ya en su título revela esta actitud de cuestionamiento crítico del lenguaje en su capacidad de transmisión. Visto desde fuera, con mirada extranjera y lógica, el sátrapa latinoamericano es el "dictador" o el "tirano".²¹ Pero en Latinoamérica la dictadura, personal o de clase, formas diferentes de una misma esencia opresiva y violenta, se considera "democracia representativa, occidental y cristiana", y su detentador es el "Señor Presidente", el "Primer Mandatario", etc.

1.4. La "complicidad" de este lenguaje canonizado con el proceso de mistificación de la realidad en América Latina es percibida por el escritor, que busca en cierto modo una respuesta en el acto de rescate

20. *Op. cit.*, págs. 93-94.

21. Es revelador que dos novelas a menudo puestas en relación con esta obra de Asturias, tengan por título *Le Dictateur* (Francis de Miomandre, francés) y *Tirano Banderas* (Ramón del Valle Inclán, español). Cf. al respecto: Seymour Menton: "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica", *Humanitas*. Año 1, N° 1, Nueva León, México (1960), págs. 409-464.

de la fuerza descubridora y viva de la palabra. Visto el problema desde esta perspectiva, no es tan sencillo sostener que la llamada "experimentación lingüística" sea siempre un mero ejercicio lúdico, desprovisto de función en relación con la realidad, un puro juego gratuito, por más que en algunos casos esto también suela darse (Severo Sarduy, Cabrera Infante, v. gr.).

Son ciertamente por eso muy poco válidas afirmaciones como las de Manuel Pedro González cuando sostiene que:

Se nota en Hispanoamérica en los últimos lustros [+ / — 1945 a 1960, según la fecha del artículo] un decidido empeño por renovar la temática novelística. En otras palabras, se busca la originalidad por los vericuetos y trucos técnicos (...) La obsesión técnica que en la actualidad priva en América se me figura que revela más afán novelero frívolo que genio creador. Buscar la originalidad a través de los recursos técnicos es una admisión palmaria de impotencia creadora. El novelista auténtico se preocupa muy poco de estos trucos.²²

Es indudable que Manuel Pedro González, como muchos otros críticos tradicionalistas, no ha parado mientes en lo que desde hace ya mucho tiempo se considera propio del lenguaje poético y literario. Ya los Formalistas Rusos, al estudiar la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano, habían llamado la atención sobre el carácter desautomatizador que el primero tiene.²³ El lenguaje no literario se basa en la convicción del ajuste entre la palabra y la realidad apuntada, lo que posibilita la comunicación. En este tipo de lenguaje, sin embargo, suele irse produciendo una paulatina anquilosis que dificulta y hasta impide el contacto con la realidad. Lentamente la palabra, de instrumento de conocimiento, de herramienta viva para aprehender una realidad en constante fluir, se convierte en elemento que encubre la realidad, la falsea y la fija ideológicamente, negando su dinámica esencial, velándola, esfumándola, enmascarándola. Se produce así una contradicción entre un lenguaje que se estereotipa y convoca en la mente una realidad desvitalizada, y la realidad nueva que pugna por expresarse a través del instrumento verbal. La poesía, en estas circunstancias, se vuelve un factor vivo de desmitificación, de extrañamiento, ya que busca evidenciar el desajuste entre el signo y la realidad que éste pretende evocar. Son los casos en que la palabra —como escribía Jakobson en 1933— es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emociones. ¿A qué se debe esto? Es porque "junto a la conciencia inmediata de la identidad entre el signo y el objeto (A

22. Manuel Pedro González: "Crisis de la novela en América", *Revista Nacional de Cultura*, XXIV, 150, Caracas (enero-febrero 1962). Cit. pág. 65.

23. Véase al respecto Victor Erlich: *Russian Formalism. History - Doctrine*. The Hague: Mouton, 1969 (3ª ed.). Esp. págs. 180 y ss.

es A_1) es necesaria la conciencia inmediata de la falta de esta identidad (A no es A_1); esta antinomia es inevitable, porque sin contradicción no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo llega a ser automática, el curso de los acontecimientos se interrumpe, muere la conciencia de la realidad".²⁴

En un trabajo fundamental sobre el lenguaje poético, Jan Mukarovsky ahonda más en el mismo asunto:

se podría decir también que la poesía, a través de su evolución, es una confrontación perpetua del léxico con el universo de cosas que está destinado a reproducir y a cuyos cambios se adapta sin cesar.²⁵

1.5. Es posible, por todo lo anterior, sostener que en ciertas épocas en que el desajuste entre la vivencia no organizada lingüísticamente de la realidad y la norma lingüística institucionalizada se hace más agudo, en el interior del lenguaje literario, en la misma medida en que se trata que éste cumpla su función develadora, se agudiza también la ruptura y la separación con respecto a las normas habituales.

Este hecho puede rastrearse como una tendencia que se presenta aproximadamente desde el segundo decenio de este siglo en algunos narradores hispanoamericanos, y que en los últimos lustros se ha ido generalizando y afecta de modo singular todo el proceso renovador de la literatura, manifestándose especialmente como un cuestionamiento del lenguaje y de las formas literarias dominantes.

En la tradición literaria que podríamos considerar dominante, tanto en el caso de aquellos escritores que en la vida civil rompían con el *status* como en el de los que se adaptaban a él, se advierte ideológicamente la fuerte impronta del positivismo, y su actitud correspondía en esencia a la de los escritores de la burguesía decimonónica, que, al decir de Sartre, se *inclinaban* sobre sus ambientes para describirlos. Para esta concepción del mundo dominante, la realidad que se denunciaba o se buscaba expresar era una evidencia y estaba dada con toda plenitud y claridad fuera del acto lingüístico que la "reflejaba" literariamente.

Podríamos decir que en los últimos decenios —salvo algunas anteriores excepciones— se ha roto el pacto que mantenía una relación unívoca entre el instrumento lingüístico y la realidad. Hay ahora el predominio de una actitud distinta. Ya no se trata de describir, mostrar, reflejar por medio de la palabra una realidad con la cual se tiene una relación más o menos clara y coherente —sea de aceptación o de rechazo—

24. Roman Jakobson: "Qu'est-ce que la poésie", *Poétique*, 7 (1971). Cit. pág. 308.

25. Jan Mukarovsky: "La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue". *Actes du Quatrième Congrès International de Linguistes*. Copenhague: Einar Munksgaard, 1938. Cit. pág. 104.

sino de introducirse en ella con un instrumento que se va forjando en el trabajo, con el arma del lenguaje poético que se va adecuando a las necesidades de esta acción, no, como ya hemos dicho, para “mostrarnos” una realidad que el escritor ve y conoce, sino para tratar de situarla, de establecerla, de instaurarla. Al “extrañar” la palabra, se hace también extraña, es decir, se muestra bajo una nueva luz, la realidad a que ésta apunta. No sólo se trata, como puede advertirse, de un proceso que afecta al lenguaje poético, sino que se entronca profundamente en la realidad, en la relación del hombre con la realidad.

1.6. Los Formalistas Rusos —por lo menos en su primera época—, para quienes el lenguaje poético se definía por oposición al lenguaje “práctico” o informativo, no ahondaron mayormente en el diferente tipo de relación que establecen ambos con la realidad. Preocupados más de caracterizar en un sistema binario de oposiciones (lenguaje no poético/lenguaje poético) las notas básicas y distintivas de la poesía, no se detienen mayormente en el hecho de que en la medida en que ambos llegan a oponerse como *automatización/desautomatización*, se patentiza también una actitud, una forma de relación con la realidad que es lo que verdaderamente explica un fenómeno que de otro modo sólo es descrito a medias.²⁶ Son los teóricos de la Escuela de Praga, fundamentalmente Jan Mukarovsky, los que retoman este principio y desarrollan consecuentemente el estudio de las relaciones entre lenguaje poético y realidad.

Siguiendo el planteamiento de Mukarovsky, podemos decir que la función poética de la lengua se manifiesta en la medida en que su relación con un contexto dado le permite destacar y desarrollar (“actualizar” dirían los teóricos praguenses) significaciones que habitualmente no se manifiestan:

Hay en la poesía —dice Mukarovsky—, en oposición con la lengua comunicativa, una inversión de la jerarquía de las relaciones: mientras que en esta última la atención se concentra sobre todo en la relación (...) entre la denominación y la realidad, en la primera es la relación entre la denominación y el contexto que la enmarca la que asciende a primer plano. Esto no quiere decir que la denominación comunicativa esté absolutamente exenta de la influencia del contexto o que, por otra parte, la denominación poética esté privada de todo contacto con la realidad; no se trata, por así decirlo, sino de un desplazamiento del centro de gravedad. En cuanto a la denominación poética, el debilitamiento de su relación *inmediata* con la realidad se hace procedi-

26. Cf. Claude Lévi-Strauss y su crítica al Formalismo, a propósito del libro de Vladimir Propp *Morphology of Folktale*: “La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, en *Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée*, 99, París (1960). Publicado también en español en *Introducción al Estructuralismo* (Varios autores), Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969, págs. 115-151.

miento artístico; esto quiere decir que la denominación poética no es evaluada según su adaptación a una destinación extralingüística sino en relación al papel que le incumbe en la organización de la unidad semántica de la obra.²⁷

1.7. Tomando como punto de partida esta tesis de Mukarovsky, podemos decir que en lengua poética se logra desplazar el eje semántico de las palabras, por diversos procedimientos, hasta actualizar planos connotativos que en el lenguaje corriente de la comunicación permanecen relegados a funciones ancilares. Esto es posible porque "... todos los planos de un sistema lingüístico, que no tienen en el lenguaje de la comunicación más que un rol de servicio, toman en el lenguaje poético valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión agrupados en esos planos, así como las relaciones mutuas que entre ellos existen y tienden a hacerse automáticas en el lenguaje de la comunicación, en el lenguaje poético tienden, por el contrario, a actualizarse".²⁸

En el lenguaje poético se debilita la relación *inmediata* con la realidad, y por ello es que se hacen presente, se "actualizan", otras relaciones, otras formas de vinculación, otros modos de atacarla. Lo que, en último término, significa que se posibilita la incorporación a la conciencia de otras formas de realidad, desconocidas, ocultas o escamoteadas.

Por ello es que podemos decir que en el lenguaje poético, junto con establecerse una oposición con el lenguaje comunicativo convencional, se establece también una oposición con una visión estabilizada, convencional de la realidad.

1.8. Este problema adquiere singular importancia para la comprensión del proceso renovador de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Pero una comprensión adecuada de él se ve dificultada por el peso de una tradición positivista, vigente aún en muchos críticos —y no sólo hispanoamericanos— para quienes, como dice Erlich, "la 'forma' es meramente el atavío exterior del 'contenido' o —en una obra literaria imaginativa— un puro embellecimiento externo del cual se puede prescindir sin ningún detrimento apreciable para la comunicación".²⁹ Por ello es que en muchos críticos todavía persiste la concepción maniquea de que a través de la "forma" artística se expresa un "contenido" que podría expresarse igualmente mediante el lenguaje comunicativo. Incluso en algunos teóricos marxistas, como György Lukács, pena la

27. Jan Mukarovsky: "La dénomination poétique...", loc. cit., pág. 100. El subrayado es nuestro.

28. Josef Vachek: *Dictionnaire Linguistique de l'École de Prague*. Utrecht/Anvers: Ed. Spectrum, 1960. Cit. pág. 40.

29. V. Erlich: *Op. cit.*, pág. 35. Un ejemplo de estos planteamientos criticados por Erlich puede verse en Robert Stanton: *Introducción a la Narrativa*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969 (Ed. original: *An Introduction to Fiction*. New York: Holt, Reinhart and Winston, 1965). Esp. págs. 16 y 19.

tradición hegeliana para la cual el arte carece de un objeto o contenido propio, y que su objeto es el mismo que el de la religión y el de la filosofía.³⁰ Es evidente que una concepción de este tipo no puede valorar en las modalidades de un nuevo lenguaje poético la posible función de cuestionamiento del modo dominante de concebir y valorar la realidad, la posibilidad de considerarlo como indicio de un cambio en la relación del hombre con la realidad.

1.9. En los últimos decenios en América Latina se desarrolla y comienza a imponerse una nueva modalidad narrativa cuyas características más externas la muestran como una renovación de lo que la crítica tradicional llama las "técnicas" del relato, el lenguaje narrativo. Creemos que es necesario, para comprender la real dimensión de este fenómeno, estudiar las posibles funciones que este nuevo lenguaje pueda cumplir con respecto a la relación con la realidad. Si nos detenemos en algunas de las obras más logradas de estos últimos años, podríamos decir que en su lenguaje se advierte la presencia de una doble actividad: *crítica* y *creadora*. Doble actividad orientada tanto hacia la norma lingüística misma como a la realidad que el lenguaje busca organizar. En otros términos, este nuevo lenguaje narrativo se define por una actitud crítica con respecto a la modalidad lingüística vigente, pero sin reducirse en cuanto a crítica a la mera negatividad sino tendiendo a imponer, a crear un nuevo modo narrativo. Esto en cuanto al *lenguaje*. Pero este fenómeno no puede ser comprendido si se le circunscribe a una esfera inmanente del proceso literario. No es el lenguaje en sí, no es la norma lingüística en sí misma lo que se cuestiona y se busca superar; lo que hay en el fondo es un cuestionamiento de la norma institucionalizada por ser incapaz de servir de vehículo a las nuevas formas de relación del hombre con la realidad. En último término, lo que se cuestiona no es sólo el lenguaje sino la dimensión que éste entrega de la *realidad*, la concepción del mundo organizada en la norma lingüística dominante.

Pero lo que en los últimos decenios comienza a ser una actitud mayoritaria en la narrativa, no ha surgido de pronto y sin antecedentes. Es posible rastrear, como ya hemos dicho, esta actitud como una tendencia subordinada y latente, especialmente en algunos narradores de los años 20 y 30. Si tomamos en cuenta que el proceso de creación de *El Señor Presidente* cubre precisamente estos años, parece legítimo e importante ver en esta obra, en lo de renovador que ella tiene para el lenguaje narrativo, el índice de una tendencia que logra su realización más plena en lo que se ha llamado la "nueva narrativa hispanoamericana".³¹

30. Sobre este punto puede verse la crítica de Adolfo Sánchez Vásquez en *Las ideas estéticas de Marx*. México: Editorial Era, 1965, esp. págs. 31 y ss.

31. Cf. nuestro trabajo "La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica actual", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, III, 5, Lima (1977), págs. 7-26.

Visto desde la perspectiva actual, podemos sostener que no es la preocupación en sí por el lenguaje sino la función que esta preocupación cumple, lo que más objetivamente puede entroncar *El Señor Presidente* con las más importantes manifestaciones de la narrativa hispanoamericana de los últimos años. Porque, como señala un crítico, refiriéndose a esta narrativa en general, "lo que antes era precario *medio*, palabra socializada, sigue siéndolo, al menos hasta el presente, sólo que ahora se le ha investido de privilegiada virtualidad, y en lugar de servir a una realidad significada de antemano, es ella la que la va significando, y en tanto la significa, instaurándole un sentido, en suma, creándola".³² Este criterio, como trataremos de demostrar, se puede aplicar cabalmente a esta obra de Asturias, como también podemos encontrar en ella los dos aspectos de la función del nuevo lenguaje narrativo que hemos señalado anteriormente.

En primer lugar, encontramos una oposición implícita al lenguaje de la tradición narrativa —lenguaje que funda su valor comunicacional en la presencia de un marco referencial ideológico no cuestionado: la concepción del mundo vigente y compartida—, y este cuestionamiento no es puramente negativo sino que trata de buscar por el lenguaje una relación nueva con la realidad. En segundo lugar el lenguaje narrativo busca no ser ya un simple transmisor sino vehículo organizador de una concepción de la realidad cuya verdadera dimensión no puede entregarse de otro modo.

En las páginas siguientes trataremos de estudiar estos dos aspectos en forma separada, advirtiendo de paso que esta separación sólo obedece a los fines expositivos, ya que en discurso literario concreto son indisolubles y se encuentran profundamente imbricados.

II

2.1. Es posible observar que en esta obra de Asturias, al emplearse palabras y frases o sintagmas fijos fuera de su contexto habitual, al vincularse estas palabras o frases, por analogías fonéticas, falsas etimologías, ambigüedad semántica u otros recursos, a campos semánticos distintos, al incorporarse palabras consagradas o términos institucionalizados a contextos no habituales, al utilizarse ritmos y estructuras formales propios de la lírica en un contexto de prosa narrativa, se logra mostrar la realidad que habitualmente evocan —por automatismo— bajo una nueva luz.³³

32. Guillermo Yepes-Boscán: "Asturias, un pretexto del mito", *Aportes*, 8 (abril de 1968), págs. 101-102.

33. Es lo que Brecht buscaba en su creación, al proponerse producir, con múltiples recursos, lo que él llamaba "Efecto de Extrañamiento" (*Verfremdungseffekt*).

Un caso ya mencionado es el del título de la obra. Situada como función del contexto de la novela, la expresión "Señor Presidente" adquiere una carga semántica que no tiene en su condición de simple enunciado nominal, pierde su pacífica envoltura ciudadana para convertirse en acusación y sátira. Otro caso: Cuando uno de los mendigos, personaje de la obra, dice "Jesupisto" (*pisto* = dinero) por "Jesucristo", no estamos frente a un mero juego inocuo de palabras sino que se está buscando apuntar a la vinculación de ciertas Iglesias latinoamericanas con los grupos del poder y del dinero. En otra oportunidad, en la enumeración crítica de los concurrentes a los festejos en honor del Señor Presidente, se intercala como estribillo la fórmula religiosa "¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria!"; también aquí se produce un efecto similar: sacada de su habitual contexto, la frase se desacraliza irónicamente, críticamente, y en el nuevo contexto, tanto la expresión aludida como el ambiente descrito adquieren una nueva luz, extraña y extrañante.

Todos estos ejemplos pueden ser referidos a un elemento común, que es el acto de oponer en el lenguaje al uso habitual uno nuevo, por medio de un contexto. Las palabras se actualizan e incluso adquieren matices especiales de significación, cuya función de conjunto está regida por la búsqueda de constitución de un mundo poético de significaciones casi automatizado, pero que, en un sentido más profundo, organiza lo que hemos llamado una nueva perspectiva para iluminar y constituir la realidad.

Algunas de las formas más representativas y frecuentes del modo como se producen estos efectos en el lenguaje de *El Señor Presidente* son: la actualización de los elementos fónicos, la repetición intensificadora, la desacralización de expresiones religiosas y el empleo de neologismos, arcaísmos y términos poco usuales en la norma.

2.2.0. ACTUALIZACION DE ELEMENTOS FONICOS

La actualización, por diversos medios, del material sonoro de las palabras es uno de los recursos más llamativos que se pueden observar en el plano lingüístico de la obra a que nos referimos. Este procedimiento se puede manifestar por diversas vías, por lo que trataremos de examinar algunas de las más importantes.

2.2.1. *Invención de onomatopeyas o palabras fonosimbólicas.* Se observa con frecuencia en esta obra la utilización de palabras que evocan acústicamente un objeto o una acción, o que, aun cuando no imitan directamente el sonido asociado a ese objeto o acción, lo sugieren por medio de la actualización de ciertos valores psicológicos asociados a los sonidos de las palabras. Por ejemplo, cuando Niña Fedina está en la cárcel y tiene entre sus brazos al hijo muerto, la onomatopeya tradi-

cional del hipo (*¡hip!*) se transforma, asociándola fonéticamente con la palabra *hijo* y creando así un valor nuevo: “por ratitos se le paraba el corazón, y como un hipo agónico, lamento tras lamento, balbucía: ¡hij!... ¡hij!... ¡hij!...” (pág. 148).

En otro caso se transforma una palabra significativa hasta darle expresividad entre onomatopéyica y fonosimbólica. Tal es el caso de la risa, que se sugiere por la deformación de la palabra *carcajada* de dos modos distintos: “los pordioseros arrebataban del aire la car-car-car-cajada, del aire, del aire... la car-car-car-car-cajada...” (pág. 9); o “surge una carcajajada interminable, endemoniada...” (pág. 181).

El repicar de las campanas se convierte, con intención onomatopéyica, en *tantaneo*: “su tantaneo formaba parte del día de fiesta” (pág. 95), “el tantaneo de las campanas” (pág. 129). En otro momento las campanas encuentran su eco en el uso de una palabra a la que se quiere dar evidentemente una intención fonosimbólica, intensificada por la separación silábica marcada gráficamente: “campanas que decían por los fieles difuntos de tres en tres toques trémulas: ¡Lás-tima!... ¡Lás-tima!... ¡Lás-tima!...” (pág. 29).

También se busca darle carácter onomatopéyico a ciertas palabras mediante la repetición, como en el caso de “está *toca* que *toca* que *toca* el puertambor” (pág. 179), o se convierte en *tambor* la puerta de una casa por asociación fonética: “Tan tan, tambor de la casa” (pág. 180).

Dentro de este mismo tipo de creaciones onomatopéyico-asociativas podemos citar un fragmento bastante extenso, donde la referencia al *tún*, tambor hecho con el tronco ahuecado de un árbol, de uso originalmente ceremonial, desencadena una serie completa en la que el nombre del instrumento juega su doble valor, tanto como sustantivo cuanto como onomatopeya del sonido que produce:

De pronto se oye el sonar de un tún, un tún, un tún, un tún, y muchos hombres *untados* de animales entraron saltando en filas de maíz. Por las ramas del tún, ensangrentadas y vibrátiles, bajaban los cangrejos de los *tumbos* del aire y corrían los gusanos de las *tumbas* de fuego (...) ¡Re-tun-tún! ¡Re-tun-tún!..., *retumbó* bajo la tierra”.

Esto último se repite dos veces más, y por último: “al compás del tún, del *retumbo* y el tún de los *tumbos* y el tún de las *tumbas*...” (págs. 260-261).

No es raro, como en el antes citado caso de “tocar”, el intento de dar valor onomatopéyico a palabras que no lo tienen; así, por ejemplo, al enunciarse una serie de ruidos, se intercala también: “las palanganas ¡palangán! ¡palangán!” (pág. 179).

La onomatopeya del sonido del reloj (*tic tac*) unida a la palabra de valor fonosimbólico *tijereteo*, lleva a la creación de la voz *tijeretic tac*. y así resulta que “el tijereteo del reloj (...) les hacía pedacitos las últimas horas —¡tijeretic tac!, ¡tijeretic tac!, ¡tijeretic tac!...” (pág. 263).

Cuando Camila se baña, la onomatopeya del sonido del cuerpo que se sumerge bruscamente en el agua es “¡chiplungún!” (pág. 238), pero luego se asocia esta onomatopeya con el sonido de las campanas para reforzar una imagen nueva: “¡Chiplongón!... Zambulléronse las campanadas de las ocho de la noche en el silencio... ¡Chiplongón!... ¡Chiplongón!...” (pág. 288).

También es de valor onomatopéyico la voz creada y reforzada con una triple repetición en “el eco *retecleaba* sus pasos” (pág. 63).

Un caso a menudo citado al comentarse los recursos creativos del lenguaje de Asturias es el de la onomatopeya significativa y anticipatoria con que se reproduce el ruido del tren, cuando Miguel Cara de Angel se dirige a tomar el barco que lo conducirá fuera del alcance del Señor Presidente:

Cara de Angel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver... (págs. 265-266).

En general podemos decir que este tipo de recursos tiende a crear efectos acústicos ligados a una intensificación semántica, o, como en el último ejemplo, a una cierta anticipación simbólica.

2.2.2. *Aliteración y paronomasia*. Este procedimiento no es aquí sólo de simple actualización de sonidos con fines eufónicos sino que adquiere a menudo valor significativo, en la medida en que forma parte de un proceso de intensificación semántica, de ironización u otro semejante. A título de ilustración, podemos citar algunos ejemplos:

- “El silencio ordeñaba el eco *espeso* de *los pasos*” (pág. 44).
- “A santo de qué nos exigen a los militares *lealtad* con regímenes *desleales* con el *ideal*” (pág. 189), exclama el general Canales.
- “... otro militar se abrazó a ella (...) como un perro junto a la *hembra en brama*” (pág. 152).
- El Pelele arrastraba “la cola de un barrilete que de *remeda remiendo* le prendieron por detrás” (pág. 10).
- “*Murga de mugrientos*...” (pág. 25).

- “...botines *abotonados* sin *abotonar*” (pág. 57).
- “las *cacerolas* *caracoleando*” (pág. 179).
- La esposa de uno de los ríos de Camila es definida como “la más cara de máscara” (págs. 179-180).
- “¡La *tripa* bajo los *trapos* que no es pepián pa la *tropa*!”, dice, ya enloquecido el titiritero Benjamín (pág. 288).
- “¡Oíd mi *desgonzada* *jerigonza*!” (pág. 255), exclama el Poeta en su discurso en honor del Señor Presidente.
- Camila, envejecida a los veinte años, ya sólo era “ojos, ojos verdes y ojeas grandes como sus *orejas* transparentes” (pág. 278).
- El Auditor de Guerra tenía “un bigote *cuidado* con *descuido*” (pág. 15).
- Lucio Vásquez se empina “una garrafa de aguardiente de *sabor* sin *saborearlo*” (pág. 83).

Pero tal vez el ejemplo —no por más citado menos valioso— que mejor ilustra este procedimiento es el párrafo inicial de la obra:

... ¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbré de alumbre... alumbre... alumbra... alumbra, lumbré de alumbre... alumbra, alumbre... (p. 7).

2.2.3. *Creación de falsas etimologías.* Otro de los recursos para la actualización del nivel fónico de la lengua es el de establecer falsas etimologías o asociaciones arbitrarias de raíces y componentes. Así, por ejemplo, el *Tícher*, comentando el amor de Miguel por Camila dice: “la quiere *entrañablemente*, digo con las *entrañas* y la *mente*” (pág. 212).

En otro momento Miguel siente a su mujer “como ovejita *sin bali-do, desvalida*” (pág. 264). Y antes, al pensar en fingir un rapto de Camila observa que “rapto y parto tienen las mismas letras” (pág. 41), lo que en este caso constituye también un recurso de anticipación.

Otro de los personajes, Lucio Vásquez, se intriga por la relación entre “lío” y “lión” (león): “¡Y qué *lío* el que debe tener un *lión* para ser un *lión*” (pág. 50). Y en el sueño pesadilla de El Pelele se vincula el nombre de *Lot* con *lotería*: “la mujer de Lot. (¿La que inventó la Lotería?)” (pág. 20).

2.2.4. *Asociaciones y confusiones fonéticas.* Estrechamente ligado al anterior, y empleado fundamentalmente en función ironizadora, se da el juego de confusiones fonéticas mediante el cual se cambian algunos fonemas de una palabra para alterar su sentido. Tal es el ya citado caso

de un mendigo que convierte *Jesucristo* en *Jesupisto*. Otro de ellos altera la oración del rito católico llamada "Salve", y donde debe decir "los desterrados hijos de Eva" coloca "los desterrados que caímos de leva" (pág. 9).

Este recurso es usado a menudo para caracterizar el habla de ciertos personajes. La *Masacuata* dice de Genaro Rodas que no es "mes-trual", por decir que no es "neutral". También en el discurso de la *Lengua de Vaca* en homenaje al Señor Presidente se producen algunas regocijantes confusiones. La bandera no habría sido "encenegada" sino "en sien ajada"; los instantes "aciagos" se convierten en "así-agos"; el Ave Fénix queda apenas en "ave tenis" y la "aurora" de la libertad se reduce a "aquella grora". Y después de un jocosos juego de correcciones, desde "manos", pasando por "mames", se llega a la difícil poética palabra "manes" (págs. 97-98).

Los nombres de los personajes se prestan también para este juego. La *Masacuata* cambia el nombre de Lucio Vásquez en *Sucio Bascas*, aludiendo claramente a su condición de funcionario de la policía secreta, encargado de tareas innobles. Y la gorda y enorme esposa del pequeño titiritero don Benjamín es llamada por el pueblo doña Venjamón.

Al hablar de gatos, Camila dice que "tenía uno que se llamaba *Gota*: era *gata*..." (pág. 120). Y en una alusión fonética implícita a la Torre de Pisa, se habla de "la torre inclinada de risa" (pág. 182).

El sacerdote que va a confesar a Camila establece conexiones entre "tripas" y "tri paz" y "tres personas [Dios]", y luego de "conmigo" pasa a "migo", luego a "barriga" y de allí a "vientre":

El cura vino a rajasotanas. Por menos corren otros. ¿Qué puede valer en el mundo más que un alma?, preguntó... Por menos se levantan otros de la mesa con ruido de tripas... ¡Tri paz!... ¡Tres personas distintas y un solo Dios verdadero-de-verdad!... El ruido de las tripas, allá no, aquí, aquí conmigo, migo, migo, migo, en mi barriga, barriga... De tu vientre, Jesús" (p. 170).

De otro sacerdote se dice que era un "curita que parecía tener ranas, no almorranas" (pág. 277).

2.3. REPETICION COMO FORMULA INTENSIFICADORA

Otro recurso frecuente en el lenguaje poético de *El Señor Presidente* es la repetición de palabras o de variaciones de una misma palabra, fundamentalmente para sugerir o movimiento o continuidad, como intensificación de un acto o multiplicación de un objeto en el tiempo o en el espacio.

Así, por ejemplo, cuando el *Pelee* corre huyendo por la ciudad, la repetición de dos palabras produce la sensación de ese movimiento rápido y continuo: "A sus costados pasaban puertas y puertas y puertas y ventanas y puertas y ventanas..." (pág. 19).

En especial se evidencia aquí la intención de entregar directa y objetivamente el proceso, sin elaborarlo, sin reducirlo a las fórmulas explicativas y descriptivas usuales.

Un caso similar se registra cuando el general Canales va huyendo: "Los pájaros pasaban sobre las arboledas y las nubes sobre las montañas subiendo *por aquí, por allá*, bajando, bajando *por aquí, por allá* subiendo, como este jinete antes que lo vencieran el sueño y la fatiga..." (pág. 186). O cuando la vieja criada del Auditor de Guerra sale "arrastrando los pies *uno tras otro, uno tras otro*, entre el ruido de la nagua" (pág. 234).

Al ir viajando Cara de Angel, el paso del tren por el paisaje se entrega con el mismo recurso: "Al paso del tren los campos cobraban movimiento y echaban a correr *uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro*: árboles, casas, puentes..." Y luego: "Uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro..."

En este mismo pasaje se repite la serie enumerativa de objetos que pasan ante la vista del viajero con un cierto encadenamiento de letanía monótona que anticipa el adormecimiento de Miguel, como una especie de discurso hipnótico: "La casa perseguía al árbol, el árbol a la cerca, la cerca al puente, el puente al camino, el camino al río, el río a la montaña, la montaña a la nube, la nube a la siembra, la siembra al labriego, el labriego al animal". Y luego: "El animal a la casa, la casa al árbol, el árbol a la cerca, la cerca al puente, el puente al camino, el camino al río, el río a la montaña, la montaña a la nube...", para seguir más adelante: "...la nube a la siembra, la siembra al labriego, el labriego al animal, el animal..."; y nuevamente se reinicia: "El animal a la casa, la casa al árbol, el árbol a la cerca, la cerca...", para continuar en seguida: "...La cerca al puente, el puente al camino, el camino al río, el río a la montaña, la montaña..." (pág. 265).

La cantidad también se puede intensificar con el mismo recurso: "Una escalera, y otra, y otra, advertían que un pintor de brocha gorda iba a rejuvenecer el edificio" (pág. 44). O cuando se dice que las acarreadoras de pan caminan "bajo el peso de enormes *canastos, canasto* sobre *canasto*" (pág. 95).

En otros momentos la repetición tiene un marcado tinte irónico, como cuando se insiste en la mediocridad de un sujeto por medio de este recurso: "¡Silencio!, dijo uno medio bajito, medio viejo, medio calvo, medio sano, medio loco, medio ronco, medio sucio" (pág. 254).

También la repetición funciona como recurso intensificador cuando se busca describir en un pasaje el estado en que va cayendo Camila después de la partida de Miguel, cuando pasa el tiempo sin que lleguen noticias de él: “[el peso de la pena] la fue jalando hacia el fondo de la casa. Y es que se sentía *un poco* cachivache, *un poco* leña, *un poco* carbón, *un poco* tinaja, *un poco* basura” (pág. 275).

Los ejemplos se podrían multiplicar. El *Pelele* “la noche entera estuvo quejándose quedito y recio, quedito y recio como perro herido” (pág. 20). Al amanuense del Señor Presidente “la basca del miedo le, le, le hacía tiritar” y sentía “la piel pesada, pesadísima” (pág. 35). El movimiento de los zopilotes que se acercan al *Pelele* dormido se intensifica expresivamente al señalarse que lo hacen “brinco va y brinco viene” y luego otra vez “brinco va y brinco viene” (pág. 19). Cuando este mismo personaje regresa al Portal, donde luego va a ser asesinado, sus movimientos son presentados así: “grada por grada subió al Portal del Señor, grada por grada” (pág. 48). El dolor de Camila también se acentúa por medio de las repeticiones: “Hay que morder y morder el pañuelo salóbrego de llanto, rasgarlo, hacerle dientes con los dientes”, y se dice que “[no podía ser verdad] algo que estuviera pasando, pasándole a ella, pasándole a su papá, no podía ser” (pág. 74).

2.4. DESACRALIZACION DEL LENGUAJE RELIGIOSO

El uso de expresiones religiosas en contextos profanos o su deformación fonética intencionada es también frecuentemente un modo de aludir al trasfondo de clase de la actividad religiosa institucionalizada. Esta crítica a la institucionalidad religiosa aparece en algunos *motivos* de la obra y también en comentarios directos incorporados al discurso del narrador.³⁴ Pero también se encuentra sugerida indirectamente esta realidad a través de los llamados “*juegos de lenguaje*” de la obra. Ya en el

34. El Auditor de Guerra, uno de los más siniestros sirvientes de la dictadura, era muy religioso: “¡Este es el señor que toca el armonio a la Virgen del Carmen! —se dijo Niña Fedina—. Ya me parecía conocerle cuando me capturaron; lo he visto en la iglesia. ¡No debe ser mal hombre!...” (p. 112). Las habitaciones de la dueña del prostíbulo se encuentran llenas de imágenes religiosas: “En mesas, cómodas y consolas de mármol amontonábanse estampas, esculturas y relicarios de imágenes piadosas. Una Sagrada Familia sobresalía por el tamaño y la perfección del trabajo. Al Niño Dios, alto como un lirio, lo único que le faltaba era hablar. Relumbraban a sus lados San José y la Virgen en traje de estrellas... etc.” (págs. 164-165). La cárcel de mujeres, llamada la Casa Nueva, había sido antes convento de monjas: “El ambiente, para las personas de cierta edad, conservaba su aire de convento. Antes de ser prisión de delincuentes había sido cárcel de amor... etc.” (pág. 150). En el capítulo XXIII, donde se transcriben diversos partes al Señor Presidente, aparece uno de un general que a su vez remite una carta en que el presbítero Blas Custodio calumnia a otro para quedar bien con las autoridades (p. 157). Los ejemplos podrían continuar.

párrafo inicial de la novela, la paronomasia de las campanas de la iglesia se construye a base de palabras hermanadas por el sonido pero que semánticamente contrastan de modo violento con el espíritu sagrado que debiera tener el momento del Angelus: lumbre, alumbre, podredumbre, luz, Luzbel... Han sido ya citados los casos de transformación de *Jesucristo* en *Jesupisto* y de la oración católica "Salve", ambos en boca de los mendigos. Y la asociación de *tripas* con *Tri-paz*, o el empleo de la fórmula "Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria" como estribillo narrativo en la descripción del acto en honor del *Señor Presidente*.

Otros ejemplos se pueden recordar. De los mendigos se dice que andaban "armados de piedras y escapularios" (pág. 8). Al describir la pesadilla del Pelele se transforma el ruido que emite: "... Erre, erre, ere... ¡I-N-R-Idiota! ¡I-N-R-Idiota!" (pág. 20). Al atardecer, en el prostíbulo de doña Chon Diente de Oro oíanse cuchicheos como "de prisioneras o monjas" (pág. 152). El atrio de la Catedral es "refugio de mendigos y basurero de gente sin religión" (pág. 288).

Cuando el general Canales empieza a incubar su revolución, recordando las promesas de salvación en el cielo que se hacen a los pobres, las califica despectivamente de "Jesucristerías", y llama al *Reino de los Cielos* "Reino de Camelos" (pág. 194).

2.5. NEOLOGISMOS, ARCAISMOS, PALABRAS POCO USUALES

Otro de los elementos con que en la obra se actualiza el nivel lingüístico del texto es el empleo frecuente de palabras que de una u otra manera llevan al lector a detenerse en el lenguaje. Distinguimos aquí entre lo que llamaremos *discurso de las figuras* y *discurso del narrador*. En los discursos de las figuras el uso de términos coloquiales, guatemaltequismos³⁵ y americanismos es constante y tiene una función que no requiere mayores comentarios. Caracteriza el habla popular, los giros propios de ciertos sectores sociales, etc. Pero ocurre que también en el discurso del narrador aparece un uso especial de las palabras, con marcada preferencia por los neologismos y aun ciertas expresiones arcaicas. No es fácil distinguir en ciertos momentos los dos niveles, ya que a menudo el discurso del narrador busca reproducir el proceso interior de las figuras. Pero en sus momentos menos contaminados, los que podríamos considerar como narración desde su perspectiva, se encuentra el uso de palabras que asaltan al lector por su viveza, por su ruptura con la norma dominante. Muchas de ellas son guatemaltequismos, como ya hemos di-

35. Seymour Menton, en su trabajo "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica. Estudio comparativo de *Nostramo, le Dictateur, Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*" (*Humanitas*, Nueva León, Año 1, Nº 1, 1960), da una lista de los guatemaltequismos que aparecen en la obra (Cf. págs. 441-442).

cho, y aparecen explicadas en el glosario *ad hoc*; pero otras son creaciones o americanismos que no aparecen aclarados en dicho glosario. Tal es el caso, por ejemplo, de *íngrima*, un americanismo originado en el portugués *ingrime* (solitario, único), que significa "en soledad absoluta, solitario, desierto",³⁶ utilizado primero en la frase "la ciudad que se iba quedando atrás íngrima y sola". Pero luego, a partir de este término, se crea uno nuevo: *solíngrima* (sola + íngrima): "una solíngrima tiniebla" (pág. 249).

Se puede señalar que en el discurso del narrador abundan además los términos y expresiones que, perteneciendo al sistema, no forman parte de la norma, por lo menos de la norma lingüística dominante. Citamos algunos ejemplos: *verdegay* (de color verde claro), *acezosa* (jadeante), *sanguaza* (sangre corrompida o líquido color de sangre), *tarlatana* (tejido ralo de algodón; viene del francés), *regatona* (persona que vende por menor los comestibles comprados por junto), etc. A esto se puede agregar la presencia, a este mismo nivel discursivo, de algunos arcaísmos, como *bienfamado*, y de palabras creadas, como *morroñoso* (en el texto se dice de un muro; derivado evidentemente de *morro*, guijarro pequeño y redondo, en una de sus acepciones), o *soplacobres* y *machacatambores* (compuestos que, aparte de ser significativamente claros, están en serie contextual con otro que sí figura en el léxico: *rascatripas*), o *runfia*, deformación de *runfla* (DRAE: serie de varias cosas de una misma especie). Y se pueden agregar *maldoblestar* (formado de *doble* y *malestar*), *voliván* (palabra fonosimbólica que alude al movimiento de las campanas), *pestañudo* (el léxico de la RAE sólo registra *pestañoso*, también empleado en el mismo texto), etc.

Aunque es difícil para un hablante no nativo —y en este caso lo de no nativo debe aplicarse incluso a los hispanohablantes nacidos fuera Guatemala y no habituados a los modismos nacionales— determinar con exactitud cuándo un término conlleva una elección consciente y no es la utilización de un coloquialismo local, parece evidente que en el empleo del lenguaje en esta obra hay una variación marcada con respecto a la norma lingüística y literaria vigente en su momento. Y a diferencia de narradores anteriores con los que pudieran establecerse analogías formales, se podría señalar que *a*) no hay una búsqueda de poner el lenguaje al servicio de la captación o reflejo del "color local"; *b*) hay sí una evidente preocupación por hacer del lenguaje un elemento que tenga cierta virtualidad extrañante con respecto a la norma y, por ende, con respecto a la manera de ver la realidad implicada en dicha norma.

36. Francisco J. Santamaría: *Diccionario General de Americanismos*. México: Ed. Pedro Robredo, 1942, t. II, s.v. *íngrimo*.

III

3.1. Hay, como ya señalábamos, un segundo aspecto que nos interesa destacar en el plano lingüístico de *El Señor Presidente*. A un nivel más complejo que el del léxico, el lenguaje narrativo en tanto sistema orgánico superior del relato, busca no ser ya un simple transmisor sino verdadero vehículo organizador de la realidad a la que apunta. En niveles superior al del empleo de las palabras —o sea, en las frases, oraciones, períodos, párrafos, capítulos incluso— es posible observar que la obra está regida por un mismo principio dominante de estructuración, el que impregna de un igual ritmo compositivo todo el conjunto. Este principio podría ser identificado, en sus rasgos generales, como de *yuxtaposición*, yuxtaposición que adopta en muchos de los casos la forma de construcciones paralelas.

3.2. Examinemos algunos ejemplos tomados de las primeras páginas de la novela:

[Los mendigos] se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, *maldiciendo* unos de otros, *insultándose* a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, *riñendo* muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo (p. 7. El subrayado es nuestro).

En las gradas del Portal se les veía, vueltos a la pared, *contar* el dinero, *morder* las monedas de níquel para saber si eran falsas, *hablar* a solas, *pasar revista* a las provisiones de boca y de guerra, (...) y *engullirse* a escondidas cachos de pan seco (pp. 7-8. Id.).

A veces, en lo mejor del sueño, les despertaban los gritos de un idiota que se sentía perdido en la Plaza de Armas. *A veces*, el sollozar de una ciega que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo como la carne en las carnicerías. *A veces*, los pasos de una patrulla que a golpes arrastraba a un prisionero político, seguido de mujeres que limpiaban las huellas de sangre con los pañuelos empapados en llanto. *A veces*, los ronquidos de un valetudinario riñoso o la respiración de una sordomuda encinta, que lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas (p. 8. Id.).

Estos ejemplos, tomados de las dos primeras páginas de la obra, nos dan la pauta de un tipo de estructuración sintáctica que predomina a lo largo de toda la obra. En el primero de los párrafos citados, “maldiciendo”, “insultando(se)”, “riñendo”, encabezan tres estructuras sintácticas que se organizan en forma paralela, yuxtapuesta, sin que constituyan un elemento de progresión en el sistema narrativo. El párrafo siguiente que se cita tiene una organización semejante, en la cual la serie enumerativa paralela está encabezada por los infinitivos verbales “contar”, “morder”, “hablar”, “pasar (revista)” y “engullir(se)”. En el tercer caso, la forma “a veces” lleva implícito el verbo que figura en la primera oración: “A veces (...) les *despertaban*...”. Y todos ellos

tienen en común el que los nexos habituales del período regido por el pensamiento lógico están ausentes o disminuidos hasta la irrelevancia; y el que la repetición de determinadas palabras o el paralelismo de la estructura sintáctica reemplaza, desde el punto de vista de la eficacia poética, los habituales enlaces formales.

Es posible también observar en estos ejemplos que, pese a las variaciones gramaticales y semánticas, cada uno constituye, desde el punto de vista de las unidades de enunciación, un período unitario. Ocurre aquí, como en muchos de los casos de uniones asindéticas, que “la repetición de palabras, conceptos y fórmulas estructurales constituye, por asociación o por contraste, un factor a la vez sintáctico y rítmico”.³⁷

3.3. Este paralelismo enumerativo apoyado en la repetición, cumple en la estructuración total del lenguaje de *El Señor Presidente* una función principalísima. Su empleo se puede observar tanto en el discurso del narrador propiamente tal como en los parlamentos de las figuras. Se trata de un principio de organización sintáctica que se mantiene, aunque pueda y suela manifestarse en diversas formas. A veces se trata de paralelismos de frases o de oraciones. Otras veces de oraciones enumerativas introducidas por un mismo elemento sintáctico, otras de simples enumeraciones paralelas.

Un recuento somero y a primera vista del primer capítulo nos puede entregar, aparte de los ejemplos citados, el siguiente muestreo:

...dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocinado envueltos en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados (p. 7).

...caían en sueños agitados, tristes; pesadillas por las que veían desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y fantasmas de Padres... (p. 8).

Con los ojos lejos de las caras monstruosas de sus compañeros, sin ver nada, sin oír nada, sin sentir nada... (p. 9).

...perdía el aliento un timbón con los bigotes sucios de revolcado, y de la risa se orinaba un tuerto que daba cabezazos de chivo en la pared, y protestaban los ciegos... (p. 9. Subrayado nuestro).

¡Yo —dice el Mosco—, que perdí los ojos en una borrachera *sin saber cómo*, la pierna derecha en otra borrachera, *sin saber cuándo*; y la otra en otra borrachera, víctima de un automóvil, *sin saber dónde!*... (págs. 9-10. Id.).

La ciudad grande, inmensamente *grande para su fatiga*, se fue haciendo *pequeña para su congoja*. A *noches de espanto* siguieron *días de persecución*... (p. 10. Id.).

37. Samuel Gili y Gaya: *Curso superior de sintaxis española*, § 253. Citamos por la 9ª ed., La Habana, 1966. Ver además § 252.

Le asustaban las sombras de los árboles, los pasos de los perros, las hojas que caían de los árboles, el rodar desigual de los vehículos... (p. 10).

El idiota cayó medio muerto; llevaba *noches y noches de no pegar los ojos, días y días de no sentar los pies* (p. 10).

Los ejemplos se podrían multiplicar, pero esta serie, tomada de sólo las cuatro primeras páginas del texto, puede bastar como muestra. Las citas sirven para probar hasta qué punto la organización sintáctica está signada por la presencia dominante del paralelismo y la repetición.

3.4. El marcado predominio de este tipo de organización sintáctica hace que la prosa narrativa adquiera un colorido moroso, de avance discontinuo y ramificado que lo aproxima, en su forma, al lenguaje de la lírica. Porque es evidente que este lenguaje paralelístico, formalmente reiterativo, sin mayores nexos de subordinación, se adecua más al tipo de enunciado lírico que al narrativo, ya que, como dice Gili y Gaya, "el lenguaje poético [*i.e.* lírico] se desliga de la trabazón lógica del pensamiento, se atiene a la intuición y usa el período yuxtapuesto, o sencillamente coordinado, mucho más a menudo que la prosa; no porque se retrotraiga a un estado infantil y primitivo, sino porque desborda el engranaje del lento razonar"³⁸

Sin embargo, es posible advertir que este tipo de articulación sintáctica en un texto de prosa narrativa como el que nos ocupa no es simplemente, como algunos han sostenido, una consecuencia de la condición de poeta lírico de su autor. En este caso, la morosidad paralelística y reiterativa cumple una función épica especial. La repetición paralela no es aquí estancamiento o simple profundización lírica, ataque múltiple *a un mismo objeto*, sino que es un recurso de amplificación épica. La repetición paralelística en esta obra no cumple una función *reiterativa* sino *amplificadora*, ya que en ella se va abriendo y organizando un mundo que se despliega a nuestros ojos como un cuadro de mosaicos.

Podremos comprender mejor este fenómeno si examinamos un ejemplo, tomado esta vez del Capítulo III:

El *Pelele* huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, sin turbar con sus gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de los habitantes, iguales en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que se reanudaría al salir el sol; unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigos del Señor Presidente, propietarios de casas —cuarenta casas, cincuenta casas—, prestamistas de dinero al nueve, nueve y medio y diez por ciento mensual, funcionarios con siete y ocho empleos pú-

38. *Op. cit.* § 206.

blicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patios de gallos, indios, fábricas de aguardientes, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados (p. 18).

Aquí vemos cómo, tomando como elemento inicial la fuga del Pelele en la noche, se abre el mundo en un abanico de varias series, y se organiza, fragmento a fragmento —mosaico a mosaico— un friso crítico de la sociedad. Este procedimiento es típicamente épico, característico de la epopeya clásica incluso, y, *mutatis mutandi*, podemos recordar al caso el tan citado momento de la *Iliada* a partir del gesto de Agamenón de alzar el cetro en la reunión de jefes.

En un esquema, el cuadro social que se abre por este procedimiento se podría resolver así:



Se puede apreciar, a partir de lo dicho y ejemplificado, cómo la organización formal de la narración, a base de palabras, frases, períodos yuxtapuestos o simplemente coordinados, está al servicio no de una morosidad lírica sino de una ampliación del mundo, de la constitución de un espacio épico. La morosidad, si la hay, está al servicio de un ritmo de composición que obedece al ritmo de despliegue del espacio total en que personajes y acontecimientos se desarrollan.

3.5. Es posible abundar en ejemplos, tanto o más ricos que el que acabamos de examinar. Cuando en el Capítulo XIV se celebran los

festejos en honor del Señor Presidente, se describe así la presencia de los invitados:

¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las *señoras* sentían el divino poder del Dios Amado [el Presidente]. *Sacerdotes* de mucha enjundia lo incensaban. Los *juristas* se veían en un torneo de Alfonso el Sabio. Los *diplomáticos*, excelencias de Tiflis, se daban grandes tonos consintiéndose en Versalles, en la Corte del Rey Sol. Los *periodistas* nacionales y extranjeros se relamían en la presencia del redivivo Pericles. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Los *poetas* se creían en Atenas, así lo pregonaban al mundo. Un *escultor* de santos se consideraba Fidias y sonreía poniendo los ojos en blanco y frotándose las manos, al oír que se vivaba en las calles el nombre del egregio gobernante. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Un *compositor* de marchas fúnebres, devoto de Baco y del Santo Entierro, asomaba la cara de tomate a un balcón para ver dónde estaba la tierra (p. 96. Subrayado N. O. T.).

Vemos en este párrafo otro ejemplo de lo señalado. En primer lugar, la organización yuxtapuesta de oraciones y períodos, once en total, que se pueden agrupar en tres párrafos, cada uno encabezado por la frase exclamativa "Señor, Señor, etc." En segundo lugar, cierto paralelismo estructural de las oraciones y períodos enumerativos: sujeto inicial + verbo en pretérito imperfecto. En tercer lugar, el carácter enumerativo de cada una de las frases y períodos yuxtapuestos. En cuarto lugar, su función ampliadora de un espacio social tipificado. Y en quinto lugar, la repetición literal de una frase tres veces consecutivas. (Debemos considerar que en total se repite cinco veces, una antes y otra después del párrafo citado).

En otro momento, al describirse la atmósfera del prostíbulo de doña Chon *Diente de Oro*, hay también una enumeración paralelística a base fundamentalmente de frases yuxtapuestas:

Después iba alternándose la clientela seria. El bienfamado *hombre de negocios*, ardoroso, barrigón. El *empleado de almacén*, que abrazaba como midiendo género por varas, al contrario del *médico* que lo hacía como auscultando. El *periodista*, cliente que al final de cuentas dejaba empeñado hasta el sombrero. El *abogado* con algo de gato y de geranio en su domesticidad recelosa y vulgar. El *provinciano* con los dientes de leche. El *empleado público* encorvado y sin gancho para las mujeres. El *burgués* adiposo. El *artesano* con olor de zalcá. El *adinerado* que a cada momento se tocaba con disimulo la leopoldina, la cartera, el reloj, los anillos. El *farmacéutico*, más silencioso y taciturno que el *peluquero*, menos atento que el *dentista*... (p. 161. Subrayado N.O.T.).

En ciertos momentos esta forma de organización del texto alcanza los caracteres de un verdadero juego casi musical, a base de paralelismo

mos, contrastes y repeticiones, todo con base sintáctica en la yuxtaposición. Citaremos un último ejemplo, en que tratamos de subrayar los elementos que contribuyen a conferir al fragmento su organización musical:

El favorito le volvió la espalda y, con la mano al aire, oyó el Auditor la primera detonación de una serie de explosiones que se sucedieron en pocos segundos como descargas de artillería. *Aún* se escuchan los gritos; *aún* saltan *aún* corren, *aún* patean las sillas derribadas, las mujeres con ataque; *aún* se oye el paso de los soldados que se van regando como arroces, la mano en la cartuchera que no se abre pronto, el fusil cargado, entre ametralladoras, espejos rotos y oficiales y cañones...

Un coronel se perdió escalera arriba *guardándose el revólver*. Otro bajaba por una escalera de caracol *guardándose el revólver*. *No era nada*. Un capitán pasó por una ventana *guardándose el revólver*. Otro ganó una puerta *guardándose el revólver*. *No era nada*. ¡*No era nada!* Pero el aire estaba frío. La noticia cundió por las salas en desorden. *No era nada*. Poco a poco se fueron juntando los convidados; *quien* había hecho aguas del susto, *quien* había perdido los guantes, y a los que les *volvía el color* no les *bajaba el habla*, y a los que les *volvía el habla* les *faltaba el color*. Lo que ninguno pudo decir fue por dónde y a qué hora desapareció el Presidente. (p. 99. Subrayado N.O.T.).

Una descripción completa del párrafo nos llevaría necesariamente a un terreno distinto del que ahora nos interesa. Y una enumeración de la totalidad de los casos de este tipo de estructura lingüística que ofrece el texto exigiría un espacio considerable. Bástenos establecer que ella se da con una predominancia indiscutible en toda la obra.

3.6. Este principio básico de yuxtaposición se encuentra en el texto con una gran variedad de formas, entre las cuales se destacan particularmente dos: paralelismo y repetición.

Dentro de una organización sintáctica regida por el principio de yuxtaposición, la repetición y el paralelismo cumplen funciones de gran importancia. En primer lugar, a través de estos recursos se consigue, como señala Samuel Gili y Gaya, una mayor cohesión del texto, ya que juegan un papel *sintáctico*. Pero además son elementos *rítmicos*, por lo que se convierten en factores ligados directamente a la función poética del texto. Estas dos formas o concreciones formales del principio compositivo básico por yuxtaposición, no sólo se manifiestan en el plano estrictamente lingüístico sino que constituyen, como veremos más adelante, un elemento característico de la organización total del discurso.

Resumiendo nuestras observaciones sobre este último punto, podemos señalar que en el lenguaje de *El Señor Presidente* se observa un predominio marcado del principio de organización sintáctica por yuxtaposición, y que esta yuxtaposición se realiza preferentemente en forma de repeticiones y paralelismos. Semánticamente están al servicio de un pro-

ceso de ampliación épica, es decir, cumplen una función narrativa. Esto hace que el empleo de este tipo de estructura lingüística no pueda ser asimilado, como a primera vista pudiera creerse, al lenguaje de la lírica. Las repeticiones, paralelismos y enumeraciones en la lírica cumplen una función totalmente distinta, cual es la de intensificar y profundizar —multiplicando los puntos de ataques— una vivencia subjetiva de la situación que se elabora. En Asturias, en esta obra por lo menos, no se trata de un procedimiento de intensificación lírica sino que está al servicio de una *ampliación épica*. La materia atacada por el verbo se va plasmando como un cuadro de mosaico en el que cada oración, cada frase o cada palabra establece un segmento de la realidad que se diseña y contribuye a la constitución de un todo más amplio que intenso.

El uso de las oraciones yuxtapuestas o simplemente coordinadas intensifica este procedimiento, agregando un rasgo especial al proceso narrativo. Los elementos de la narración no se rigen tanto por un sistema de relaciones jerárquicas de causalidad o dependencia, sino que se organizan como un mosaico en que las partes del todo se vinculan más por contigüidad que por continuidad o subordinación.

3.7. Este aspecto que hemos señalado en la obra de Asturias podría sin muchas dificultades ser relacionado con las búsquedas que caracterizan algunas de las tendencias artísticas que se dan en Europa en el período formativo del autor. Por desgracia no ha sido aún suficientemente estudiado el modo como algunas de estas tendencias, particularmente el Expresionismo europeo, contribuyeron a orientar y cimentar una concepción y formulación nuevas del quehacer literario en Hispanoamérica. Porque si bien es cierto que se ha destacado en cierto modo la importancia de algunas de estas tendencias, como el Surrealismo, poco se ha dicho de lo que pudo significar el Expresionismo en la formación de estos nuevos narradores del período postmodernista.³⁹ En el caso particular que nos ocupa, es posible advertir que muchas de las llamadas “técnicas narrativas” de Asturias en *El Señor Presidente* encuentran su filiación en los planteamientos teóricos y las realizaciones concretas de los autores expresionistas de postguerra. Solamente a título de ejemplo podemos mencionar que es típicamente expresionista esta tendencia a la fragmentación del discurso en unidades vinculadas paratácticamente, esta tendencia a ir constituyendo la visión de la realidad a retazos, como un mosaico, a eliminar los nexos sintácticos formales propios del lenguaje discursivo para sustituirlos por los enlaces que en la mente del lector suscita la exposición verbal directa. En la prosa expresionista, como señala Modern, se busca “la supresión de todo el armazón lógico del len-

39. Es interesante señalar que una observación a este respecto es hecha por Borges en una entrevista que le hace César Fernández Moreno. Véase “Harto de los laberintos”, en *Mundo Nuevo*, 18 (diciembre de 1967), págs. 5-29.

guaje, con sus bisagras copulativas".⁴⁰ El poeta Kasimir Edschmid, definiendo el Expresionismo, decía: "Las oraciones están unidas en el ritmo de un modo distinto al acostumbrado. Persiguen el mismo propósito, la misma corriente del espíritu, que sólo da lo verdadero (...) También la palabra cobra fuerza. Lo descriptivo cesa. Para eso ya no hay más lugar".⁴¹ Y Oswald Pander, en un ensayo publicado en 1918, señala: "El idioma inteligible, el lenguaje de la comprensión, presupone un mundo en reposo, congelado, un mosaico claro, el que se representa solamente en conceptos y en sus asociaciones lógicas. Pero el mundo no está congelado, fluye. Las vivencias son absolutamente de muchas significaciones. El concepto estrangula en su torno a la contemplación y a la voluntad. El ataúd se llama clisé. El mundo no es lógico, solamente lógico, es alógico, superlógico. El idioma, el poema, la música, no quieren, al igual que el mundo, ser comprendidos por la razón que, como el narciso, mira sólo su reflejo (...) El nuevo lenguaje todavía no existe, pero está en marcha. Será música y gestos, quizás alguna vez danza y profecía".⁴²

Al destacar estas similitudes no es nuestro propósito establecer una "influencia directa" del Expresionismo alemán en Asturias. Lo que importa observar es que en este aspecto el autor guatemalteco tiene una notable correspondencia con el espíritu de renovación que sobre todo a partir del término de la Primera Guerra Mundial aireaba las artes de Europa y el mundo.⁴³ Y que es posible llegar a sostener, como lo hace Enrique Anderson Imbert —uno de los pocos críticos que establece la vinculación—, que "lo que dio a *El Señor Presidente* una posición singu-

40. Rodolfo E. Modern: *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958, pág. 44.

41. Kasimir Edschmid: "Acerca del Expresionismo", cit. por Modern, *op. cit.*, pág. 44.

42. Cit. por Modern, *op. cit.*, págs. 45-46.

43. No sería del todo inútil el estudio de la función nueva que en la narrativa de Asturias adquieren ciertos motivos y ciertas modalidades literarias propias del Expresionismo europeo. Así, por ejemplo, el conflicto Padre/Hijo, propio del expresionismo alemán de la preguerra, que luego aparece transfigurado en el de Sociedad/Individuo, tiene en Asturias una realización específica, cristalizada en el conflicto Señor Presidente/Miguel Cara de Angel, correlativa, como veremos más adelante, de las polaridades míticas Dios/Luzbel y éticas Bien/Mal, que aquí aparecen invertidas. También es interesante el uso de la técnica expresionista de la denominación genérica, que en esta novela no tiene tanto el sentido de despersonalización funcional (piénsese en las obras de George Kaiser) sino el de concreción de entidades simbólicas: el Auditor General de Guerra (o simplemente el Auditor de Guerra), el Señor Presidente, el Sacristán, el Estudiante, etc. También es importante observar el procedimiento de tipificación que se advierte al caracterizar los personajes, lo que se ha visto como una tendencia al esperpentismo, que los convierte más que en tipos-símbolos de caracteres humanos, en tipos-símbolos de niveles, estamentos o sectores sociales.

lar en las letras hispánicas fue, sobre todo, su expresionismo. Y en este surtidor de su estilo es donde lo 'feo' natural se hizo 'bello' artístico. Asturias no quiso formular una tesis exterior a la novela, pero dentro de la novela, en cambio, con la ironía, el sarcasmo, la exageración, la caricatura, la crítica intelectual, la alegoría, el esperpento, el propósito moralizador y reformista logró simbolizar una redonda concepción de la vida".⁴⁴

3.8. De cualquier manera, sea cual fuere la filiación y raigambre de este lenguaje narrativo, de lo que no puede caber duda es de la voluntad lingüística que transmina todo el texto de la obra de Asturias. Podría hablarse de una capacidad demiúrgica que se busca dar al lenguaje y a los modos narrativos en general. Porque no se trata de partir de una realidad presupuesta y luego "reflejada" en la novela, no se trata de reducirla a una descripción de la dictadura guatemalteca de Estrada Cabrera —aunque sea ésta la que provea en cierto modo la materia temática inicial—, sino de comprenderla como el intento de *creación* (*poiesis*), sin apoyo de muletas exteriores, de un mundo demonizado por la acción de la tiranía, un mundo que surge de la actividad del verbo que se convierte así en plasmador, configurador de una perspectiva sobre la realidad. El lenguaje exorciza en cierto modo la realidad para hacerla nuestra y para que nazca como si la viéramos por primera vez, que es lo que en último término sucede.

Este aspecto de la función del lenguaje narrativo en *El Señor Presidente* no puede, desde luego, considerarse limitado al plano lingüístico de la obra. La misma función se manifiesta solidariamente en otros niveles del proceso narrativo y este hecho es lo que hace que sea posible examinar el sistema total de composición como un organismo coherente y homogéneo.

IV

4.1. Al examinar algunos aspectos del plano lingüístico de *El Señor Presidente* hemos señalado el hecho de que el principio que predomina en su composición está marcado por el predominio de estructuras sintácticas y yuxtapuestas. La organización yuxtapuesta de frases, oraciones y períodos tiende, con una frecuencia inusitada en la prosa narrativa, a concretarse en forma de paralelismos y repeticiones. En el nivel más amplio de la composición general del mundo poético se encuentra también proyectado el mismo principio, el que contamina tanto la disposición externa del discurso como la misma organización de sus elementos temáticos.

44. Enrique Anderson Imbert: "Análisis de *El Señor Presidente*", en *Revista Iberoamericana*, 67 (enero-abril de 1969), pág. 56.

No siempre es fácil, cualquiera sea el plano que se esté estudiando, separar estrictamente estas dos modalidades que adquiere la yuxtaposición en esta obra. Muchas veces los paralelismos no son sino repeticiones de estructuras sintácticas y, a su vez, a menudo las repeticiones se realizan como formulaciones paralelísticas; y ambas modalidades, como veremos, cumplen funciones similares.

A nivel de la composición general de la novela, estos dos recursos —o este recurso binario, si se quiere— tienen una función semejante a la que Gili y Gaya asigna a la repetición en la organización de los períodos asindéticos;⁴⁵ es decir, son factores a la vez *sintácticos* y *ritmicos*. Establecido ya que no siempre es posible delimitar estrictamente estos dos recursos, creemos que el estudio de la función que ambos cumplen en la composición general de la obra es una de las claves formales para la comprensión del mundo plasmado en ella.

Analizar el sistema de composición de una novela es estudiar el modo como se organizan formalmente los elementos temáticos en ella. Los estratos básicos en que se distribuyen los elementos del plano temático se pueden reducir a tres: el Espacio (*Milieu*), el Acontecer y las Figuras (Personajes). De acuerdo a la jerarquización que en cada caso concreto adquieran estos estratos al plasmar el mundo poético, se podría determinar la existencia de tres formas básicas de realización de la obra narrativa de ficción: de Espacio, de Acontecer y de Figuras (o de Personajes).⁴⁶

En el caso de *El Señor Presidente* nos encontramos justamente en presencia de un tipo de narración que se aproxima al paradigma de la "Novela de Espacio" (Raumroman), ya que es el Espacio, el *milieu*, el estrato jerárquicamente subordinante, y tanto el Acontecer como las Figuras están básicamente en función del diseño de un mundo regido por la opresión y la tiranía.

4.2. Trataremos de esbozar brevemente algunos de los caracteres generales que se encuentran en una obra narrativa de tipo Espacial. Wolfgang Kayser, al estudiar la *Divina Comedia* como ejemplo de obra de Espacio, señala algunas características y esboza algunas conclusiones que nos pueden permitir comprender mejor las funciones de ciertos elementos en la obra de Asturias que ahora nos ocupa. "El principio de composición [en este tipo de obras] —sostiene— es el de la yuxtaposición de numerosos pormenores, de numerosos personajes y acontecimientos, dotados todos de un valor local. Podemos ver en esto la carac-

45. *Op. cit.*, § 253.

46. Cf. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Ed. Gredos, 1954. Esp. págs. 560 y ss. Cf. tb. Vodicka-Belic: *El mundo de las letras. Introducción al estudio de la obra literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971. Esp. págs. 83 y ss.

terística de un género estructurado desde el punto de vista del espacio. Su estructura nunca será tan firme como cuando es un acontecimiento el estrato básico. En la *Divina Comedia* el poeta ha tratado de compensar el relajamiento inmanente con una articulación externa muy rígida [dotada de significado propio].⁴⁷

En el planteamiento de Kayser se destacan las siguientes notas que podrían determinarse como rasgos formales propios de la obra espacial:

1. La yuxtaposición como principio básico de composición.
2. La acumulación de pormenores, figuras y acontecimientos (regidos por la yuxtaposición).
3. Una "estructura" menos firme que en otro tipo de obras.
4. Una tendencia a acentuar la articulación externa, como modo de compensar este relajamiento de la "estructura".

4.3. Nos interesa en esta oportunidad, en relación a la obra que estudiamos, detenernos particularmente en los dos últimos puntos. ---;

En una novela en que el mundo poético se organiza en función del estrato espacial, se produce un debilitamiento en la trabazón *interna*, lo que se compensa por la presencia de otros recursos que acentúan los elementos *externos* (formales) de articulación, para lograr cohesionar un mundo que de otro modo tendería a diluirse.⁴⁸ Este principio se rige la composición (la "estructura" que dice Kayser) de la novela de Espacio no parece haber sido tomado suficientemente en cuenta al estudiar algunos de los casos concretos en que se manifiesta, como es el de esta novela de Asturias. Y esto incide en la comprensión y por ende en la valoración de ciertos elementos que intervienen en el diseño del mundo poético de *El Señor Presidente*. Un ejemplo de esto puede encontrarse en el estudio que dedica a dicha obra Emir Rodríguez Monegal, cuando, al afirmar que "la novedad de *El Señor Presidente* en el contexto de 1946 fue, sobre todo, la novedad de su estilo", sostiene que "la novela revela [a una segunda lectura] importantes debilidades de estructura

47. W. Kayser: *op. cit.*, pág. 574. En otro lugar, el mismo autor anota: "Llamamos novelas espaciales a las novelas en las cuales el estrato estructural predominante no es una acción determinada, sino la diversidad y plenitud de espacialidades. Goethe ha ensayado este tipo de novela en su *Wilhelm Meister*, siendo su característica la diversidad de figuras y acontecimientos episódicos". Cf. "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, N° 47, Caracas (enero-febrero de 1955). Cit. pág. 33.

48. Algunas observaciones sobre este aspecto de la narrativa pueden verse en nuestro trabajo "Sepúlveda Leyton: tradición y modernidad", en *Anales de la Universidad de Chile*, N° 141-144, Santiago de Chile (1967). Esp. págs. 60 y ss.

(sic)".⁴⁹ En opinión de este crítico, coexisten en Asturias un "narrador convencional" y "un poeta, un narrador mágico", y las culpas del primero lastran el vuelo del segundo. El resultado sería una novela híbrida, de estructura débil, floja.

Si se toman en cuenta los principios compositivos que rigen la organización del mundo poético en una Novela Espacial, se podrá ver que Rodríguez Monegal no tiene la razón ni siquiera cuando pretende elogiar a Asturias. La convención crítica dominante ha consagrado el lugar común del "lirismo" de Asturias, y en general no hay idea más arraigada con respecto a dicho autor que este juicio; por supuesto que no puede sostenerse consecuentemente la tesis del "lirismo" sin llegar necesariamente a conclusiones como las ya citadas de Rodríguez Monegal. La verdad es que no hay tal "lirismo", o por lo menos no lo hay en la obra que estudiamos. Lo que sí hay es la presencia de ciertos modos constructivos que se suelen observar con más frecuencia en la lírica que en la narrativa, pero con la particularidad que estos modos constructivos están aquí desempeñando una función épica, y que su utilización responde fundamentalmente al carácter espacial de la novela.

Ya hemos visto, al estudiar el plano lingüístico, cómo la estructura sintáctica propia de la lírica cambiaba aquí de signo para dar lugar a un tipo particular de prosa narrativa, al servicio de la ampliación espacial del mundo poético. También la repetición y el paralelismo suelen ser señalados como factores que acentúan el carácter lírico que se atribuye a este texto. Creemos sin embargo que el papel y el carácter de tales elementos no pueden ser comprendidos si no se desentraña su funcionalidad, y ésta se explica por el modo propio de composición que demanda la novela de Espacio, cuyo débil trabazón interna (relajamiento del Acontecer, proliferación y poca profundización de las Figuras) exige el empleo de otros medios formales que sirvan como nexos unificadores o enlaces extratemáticos para aumentar la cohesión del mundo. Del mismo modo como la yuxtaposición asindética en el lenguaje comunicativo hace de la repetición un recurso para establecer enlaces extraoracionales, los diversos tipos de repetición pueden servir en la Novela Espacial como elementos de unificación extratemáticos, ya que ella está regida por una composición esencialmente yuxtapuesta.

4.4. Trataremos, en primer lugar, de establecer de qué modo se manifiesta el principio de la yuxtaposición en la disposición externa de la novela. Seymour Menton ha señalado ya el hecho de que "en *El Señor Presidente* cada capítulo es una unidad artística en sí",⁵⁰ y observa que

49. Emir Rodríguez Monegal: "Los dos Asturias", en *Revista Iberoamericana*, N° 67 (enero-abril de 1969). Cit. págs. 14 y 15.

50. S. Menton: *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Ed. cit., pág. 210.

a menudo los capítulos están encerrados en un marco cronológico estricto, comenzando durante la noche y terminando al amanecer, y que algunos de ellos refuerzan su unidad con la repetición sinfónica de un mismo *leit motiv*.

Este carácter de unidades con relativa independencia se manifiesta en algunos capítulos con tal fuerza que llegan a convertirse en verdaderos cuadros o *tableaux*, como es el caso, entre otros, del Capítulo XIV ("¡Todo el orbe cante!"), el Capítulo XXVII ("Camino al destierro"), el Capítulo XXVIII ("Habla en la sombra"), el Capítulo XXIX ("Consejo de Guerra"), el Capítulo XXXI ("Centinelas de hielo"), etc. Otras veces un mismo capítulo se organiza como una serie de unidades independientes, como el XXIII ("El parte al Señor Presidente"), constituido por 16 breves informes de distintas personas, de los cuales sólo algunos se refieren a figuras que aparecen en la obra, pero que tienen como función el reforzar la atmósfera de corrupción, servilismo y alienación que genera la dictadura y el Señor Presidente, supremo ductor de la actividad de los informantes. Otras veces las unidades no son tanto un capítulo entero sino una parte de él, como ocurre con la pesadilla del Idiota en el Capítulo III, el informe al Señor Presidente en el Capítulo X, el recuerdo de la infancia de Camila en el Capítulo XII, el sueño de Miguel en el Capítulo XXI, el delirio de Camila y la visión de Miguel en el Capítulo XXIV, la historia del despojo del indio en el Capítulo XXVII, la visión del baile de Tohil en el Capítulo XXXVII, el informe del director de la Policía Secreta en el Capítulo XLI, etc.

En general podemos ver que en toda la obra existen fragmentos, pasajes y hasta capítulos enteros de gran autonomía, potencialmente convertibles en unidades de relativa independencia significativa y lingüística. Cada uno de ellos plasma una parte, un fragmento, un mosaico del friso total que en la novela se despliega.

4 5. Esta fragmentación tan marcada en la disposición formal y temática de la obra se ve aún acentuada por la dislocación temporal y el paralelismo espacial a que está sometido el Acontecer.

Para ilustrar este aspecto podemos tomar como ejemplo la Primera Parte de la novela. Está dividida en 11 capítulos, que transcurren en tres días: 21, 22 y 23 de abril. En cada uno de ellos hay reiteradas alusiones al tiempo interno de su transcurso, lo que permite cronometrarlos con relativa precisión y establecer así la tendencia al paralelismo en el tiempo y en el espacio que signa la disposición del Acontecer.

El Capítulo I se inicia al atardecer de un día que suponemos es el 21 de abril, con "el rumor de las campanas a la oración" (pág. 7) que reúne a los mendigos en el Portal del Señor. Luego viene el asesinato del coronel Parrales Sonriente y se cierra con una frase muy breve: "Estaba amaneciendo" (pág. 11).

El capítulo siguiente continúa prácticamente sin interrupción la secuencia temporal iniciada antes, con un cambio de escenario; es en la Segunda Sección de Policía, al amanecer, mientras “el sol entredoraba las azoteas” (pág. 12) y las mujeres llevan el desayuno a los presos, Los mendigos capturados van llegando uno a uno, y más tarde, “quién sabe a qué hora, a medianoche quizás” (pág. 17) son sacados a interrogatorio. Luego de las torturas y la muerte del *Mosco*, este último es sacado al cementerio en el momento en que “empezaban a cantar los gallos” (pág. 17).

En estos dos capítulos la secuencia temporal abarca desde el atardecer del día 21 de abril al amanecer del día 23.

Pero el Capítulo III implica un retroceso temporal, ya que retrotrae el acontecer al momento en que termina el Capítulo I. En él se narra la fuga desatentada del Pelele, el asesino idiota, y su desarrollo se mantiene paralelo en el tiempo al Capítulo II. Después de su carrera, el Pelele se desploma en el basural, y duerme. Viene luego el ataque de los zopilotes y se indica que “atardeció” (pág. 19) y que “en los cuarteles sonaban los clarines de las seis” (págs. 19-20). Luego viene la pesadilla y se dice que “la noche entera estuvo quejándose” (pág. 20) hasta que viene el despertar, cuando “sus pupilas se entristecieron a la luz del día” (pág. 22), con lo cual se alcanza el mismo momento en que termina el capítulo anterior.

El siguiente continúa con el sueño del Pelele que dura hasta la llegada del leñador al barranco en que se encuentra, a una hora en que “el atardecer lo hundía en sombras” (pág. 26), y la inmediata aparición de Miguel Cara de Angel “a la luz del crepúsculo” (pág. 27). Al terminar el capítulo se indica que “las arboledas culebreantes surgían de las tinieblas” (pág. 29), con lo cual el acontecer llega al momento del anochecer del día 23 de abril.

El Capítulo V, que transcurre en el gabinete del Señor Presidente, es paralelo en el tiempo al anterior, por lo menos a partir del momento en que aparece Miguel Cara de Angel junto al Pelele. En él el Señor Presidente está terminando de firmar su despacho mientras “la ciudad apuraba la naranjada del crepúsculo” (pág. 31); el capítulo termina con la comida del Presidente.

El Capítulo VI es continuación temporal y espacial del anterior, y se inicia con Miguel que “entró de sobremesa” (pág. 36). Al final es el encuentro con Lucio Vásquez, el que en otro capítulo le cuenta a Genaro Rodas que ocurrió “como a las nueve [...], tal vez las nueve y media” (pág. 49). Allí indica que el asalto a la casa del general y rapto de Camila será a las “dos menos cuarto o una y media” de la madrugada (pág. 43).

El siguiente capítulo, con cambio de escenario, es cronológicamente continuación del anterior, y narra el encuentro de Lucio Vásquez, que llega a la guardia del Portal del Señor, con Genaro Rodas, y el posterior asesinato del Pelele.

El Capítulo VIII se inicia con el momento inmediatamente posterior a los disparos con que asesinan al Pelele, aunque cambiando el escenario y las figuras: la casa del Titiritero, él y su mujer.

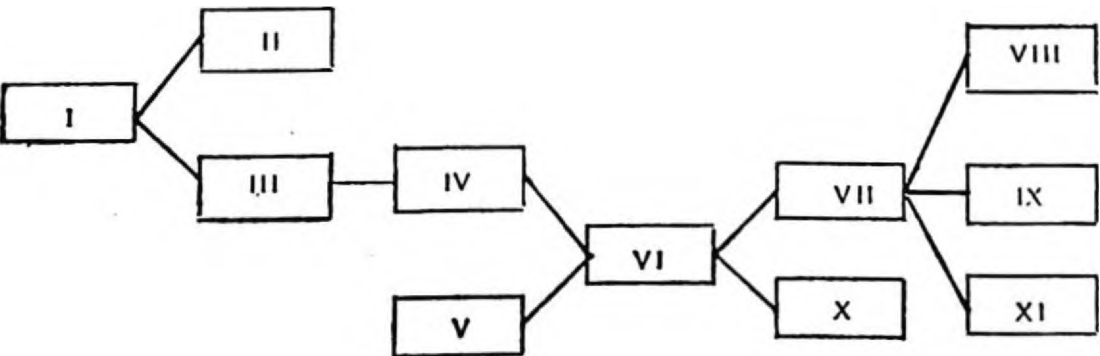
El Capítulo IX es, igual que el anterior, cronológicamente continuación del VII; narra la llegada de Genaro Rodas a su casa, el encuentro con su mujer, Niña Fedina, su pesadilla de remordimientos cainitas, y termina cuando “había pasado la noche” y “la aurora pintó bajo la puerta su renglón de oro” (pág. 61).

Con el siguiente capítulo, el X, se retrocede en el tiempo a un momento que vendría a continuación del Capítulo VI, ya que cuenta el término de la visita del general Canales a casa de Miguel, y su regreso para disponer la fuga.

El Capítulo XI cuenta el regreso apresurado de Lucio Vásquez al *Tus-Tep*, para participar en el asalto y rapto que prepara Miguel, y la fondera le anuncia que son “la una y cuarto” (pág. 69). Viene luego el asalto en el momento en que “dos campanadas se arrancaron de las piedras de la Merced” (pág. 73).

De este modo, aun cuando varíe su extensión temporal y cada uno cubra un período mayor o menor, hay un paralelismo cronológico entre los capítulos VII y X, y entre los capítulos VIII, IX y XI.

Reduciendo todos estos antecedentes a un esquema gráfico, la organización temporal de esta Primera Parte se mostraría así:



Por medio de este esquema podemos darnos cuenta mejor que los 11 capítulos desarrollan sólo 6 instancias temporales, de lo que resulta que 5 de ellos transcurren en una temporalidad paralela.⁵¹ De hecho hay sólo dos capítulos (el I y el VI) que no tienen una duplicación o triplicación del espacio y el acontecer en un mismo lapso temporal. Se observa aquí también, por consiguiente, la presencia del principio compositivo por yuxtaposición.

4.6.0. Como ya se ha señalado, este principio compositivo por yuxtaposición implica una tendencia al relajamiento y dispersión de la unidad interna del mundo poético narrado; de allí la presencia visible de elementos formales (externos) con los que se busca cohesionar este mundo para mantener la unidad del conjunto. Este problema, lo mismo que su relación con la poesía lírica, ha sido visto con extraordinaria agudeza por el crítico y lingüista checo Jan Mukarovsky. En uno de sus ensayos dedicado a la obra de Karel Capek, señala precisamente el parentesco de este fenómeno con la lírica, ya que "también en la poesía lírica, donde por la carencia de una secuencia temporal de los motivos el tema es mucho menos consistente respecto al contenido que en la épica, a los medios de composición les corresponde el papel de factor unificador".⁵²

4.6.1. Lo anterior es lo que puede explicar el que en *El Señor Presidente* haya una multiplicación de recursos cuya función más relevante sea la de servir para unificar y soldar el mundo poético narrado, mundo que, organizado como está en función de una perspectiva espacial, tiende a relajarse. Este empleo de tales elementos ha sido advertido particularmente por Seymour Menton, quien señala que "la estructura de toda la novela en general se refuerza con alusiones a episodios o situaciones anteriores". Y comenta algunos ejemplos:

En el capítulo veinte, Genaro Rodas recuerda la mirada del Pelele cuando lo asesinaron en el capítulo nueve. El proceso del licenciado Carvajal en el capítulo veintinueve depende del asesinato del coronel Parrales en el primer capítulo. La importancia del cartero en el capítulo cuarenta explica en parte la escena del cartero borracho del capítulo dieciocho. La trama básica de toda

51. En el esquema se pasan por alto algunos pequeños cruces, como por ejemplo el hecho de que al comienzo del C. IX aparece Lucio Vásquez despidiéndose de Genaro Rodas. Nos interesa sobre todo destacar la multiplicación de escenarios y figuras por medio del paralelismo del acontecer. Cabe hacer mención también que Seymour Menton, en su ya citada *Historia crítica de la novela guatemalteca* (pág. 209) y en su ensayo "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica" (pág. 455), desarrolla un esquema de la organización temporal de esta Primera Parte, aunque difiere parcialmente del nuestro y no parece ajustarse del todo a las indicaciones explícitas del texto.
52. Jan Mukarovsky: "Vyznamová i kompozicni osnova epiky Karla Capka" (La construcción significativa y la trama compositiva en la épica de Karel Capek). *Kapitoly z české poetiky*. Praha, Svoboda, 1948. Tomo II, pág. 391.

la novela se repasa en el capítulo treinta y nueve —hay cuarenta y un capítulos en el libro— mediante una conversación inconsecuente entre el mayor Farfán y Genaro Rodas en el tren que los lleva de vuelta a la capital después que los dos han colaborado en la paliza regalada a Cara de Angel. Genaro divaga aludiendo a su amistad con Lucio Vásquez, a la muerte de su niño y a la desgracia de su mujer Fedina en el prostíbulo de Chon, a la complicidad de Vásquez en el escape del general Canales y el rapto de Camila y, por fin, a la importancia del *Tus-Tep*.⁵³

Es particularmente interesante en la obra el uso de las repeticiones como factor de unificación y cohesión del mundo. Y no se trata sólo de elementos temáticos o simbólicos como los señalados por Menton, sino de factores formales que pueden cumplir varias funciones, entre las cuales destaca la función sintáctica o de nexos del conjunto narrativo.

Es fácil detectar este recurso como una especie de *leit motiv* rítmico en los capítulos. En algunos casos se manifiesta abiertamente como uso voluntario, consciente y palpable, en otros se constituye en un hecho de menor evidencia, pero detectable para un examen objetivo. En el Capítulo I, por ejemplo, se encuentra en un párrafo cinco veces la fórmula introductoria “a veces”. Y la palabra “madre” se repite, casi como un *leit motiv*, nueve veces, lo que tiene especial relieve ya que cinco veces está colocada en boca de personajes que le dan un sentido y una significación especial, tres de las cuales corresponden a vocativos y la última de ellas, última también de las nueve, desencadena la agresión del Pelele y la muerte del coronel Parrales, elemento motivador de todo el proceso épico posterior.

En el Capítulo II el parlamento de uno de los personajes repite siete veces la expresión “que dice que...”, y luego aparece no menos de quince veces en boca de los mendigos “¡El idiota fue! ¡Fue el idiota!”, como respuesta angustiada ante la tortura.

4.6.2. Este empleo de la repetición como *leit motiv* recurrente en párrafos y capítulos se puede encontrar en toda la obra. No nos interesa aquí hacer un recuento exhaustivo de su uso, sino más bien comprender su función. Por ello daremos solamente algunos ejemplos de fórmulas que organizan capítulos enteros en torno a una especie de frase musical que otorga un ritmo específico a la narración. Tal es el caso, por ejemplo, del Capítulo VI, que tiene por título “La Cabeza de un General”, en que esta misma frase se repite cuatro veces más, la última de las cuales es a la vez la última frase del capítulo. El Capítulo XIV (“Todo el orbe cante”) tiene tres series de repeticiones que organizan cuatro partes del mismo todo. En la primera se encabezan los períodos

53. Seymour Menton: “La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica”, loc. cit., pág. 456.

con la forma "Por allí"; se trata fundamentalmente de una descripción del movimiento urbano que despierta a los preparativos de los festejos en honor del Señor Presidente. Luego viene un largo momento en que la unificación melódica proviene de la repetición de "¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria!" (cinco veces). La tercera parte en que se puede subdividir el capítulo está formada por el discurso de la Lengua de Vaca, verdadera pieza ejemplar de ironía espermática. Y por último, una serie de repeticiones, entre las que destacan "aún" (cinco veces), "guardándose el revólver" (cuatro veces) y "no era nada" (cuatro veces).

En el Capítulo XVI, interrumpiendo la continuidad de la secuencia narrativa y dando lugar a un cambio de escenario ("fuera"), se intercala tres veces un párrafo casi exactamente igual. No sólo es un *leit motiv* formal y unificador del capítulo sino que además sirve para establecer un violento contraste entre los sufrimientos de Niña Fedina —encarcelada primero, torturada después— y el jolgorio del mundo exterior:

(a) En la ciudad continuaba la fiesta en honor del Presidente de la República. En la Plaza Central se alzaba por las noches la clásica manta de las vistas a manera de patíbulo...

(b) Fuera, seguía la fiesta, la manta de las vistas en lugar del patíbulo y la vuelta al parque de los esclavos atados a la noria.

(c) Fuera seguía la fiesta. El segundo día como el primero. La manta de las vistas a manera de patíbulo y la vuelta al parque de los esclavos atados a la noria.

Esta última frase es también la que cierra el capítulo.

El Capítulo XVIII ("Toquidos") es una verdadera pieza musical organizada sobre la base de los sonidos de los golpes en la puerta de los tíos de Camila.

En el Capítulo XXVIII, al igual que en el XVI, las variaciones de una frase —dicha esta vez por un personaje en las tinieblas de un calabozo— estructuran rítmica y orgánicamente el capítulo. Esta frase se repite seis veces:

(a) Pero no se callen; el silencio me da miedo, tengo miedo, se me figura que una mano alargada en la sombra va a cogerme por el cuello para estrangularme.

(b) ¡Hablen, sigan hablando; no se callen, por lo que más quieran en el mundo; que el silencio me da miedo, tengo miedo, se me figura que una mano alargada en la sombra va a cogerme por el cuello para estrangularme!

(c) ¡Hablen, sigan hablando; no se callen, por lo que más quieran en el mundo; que el silencio me da miedo, tengo miedo, se me figura que una mano alargada en la sombra va a cogernos del cuello para estrangularnos!

(d) ¡Ahora hablen ustedes; el silencio me da miedo, tengo miedo...!

(e) ¡Hablen, sigan hablando; no se callen, por lo que más quieran en el mundo; que el silencio me da miedo, tengo miedo, se me figura que una mano alargada en la sombra va a cogernos del cuello para estrangularnos!

(f) ¡Hablen, sigan hablando, sigan hablando!

Esta última frase cierra también el capítulo.

4.7. Pero no sólo en la estructuración autonómica de los capítulos tiene la repetición este papel de nexo, esta función unificadora. También es posible observar que a través de toda la obra se repiten ciertas fórmulas fijas, ciertos clisés verbales que en su uso recuerdan en cierto modo el *leit motiv* en la música.

Examinemos algunos ejemplos.

Al comenzar la obra se menciona “la respiración de una sordomuda encinta que lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas” (pág. 8). En el Capítulo II se vuelve a citar “la respiración de la sordomuda encinta” (pág. 15), y la frase con que se cierra es “la sordomuda lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas...” (pág. 17). Y mucho más adelante, en el Capítulo XXIX, se vuelve sobre lo mismo, al señalar que uno de los mendigos tenía “fijos los ojos en el vientre abultado de la sordomuda” (pág. 205).

Miguel Cara de Angel debe viajar en el camarote número 17 a Nueva York (Capítulo XXXVIII) y se convierte en el prisionero del calabozo número 17 (Capítulo XLI).

En el Capítulo IX Niña Fedina identifica a Lucio Vásquez como uno “al que le dicen *Terciopelo*” (pág. 60); mucho más adelante Genaro Rodas, hablando de Lucio dice: “El *Terciopelo* le clavamos porque era muy de al pelo y corría unos terciotes” (pág. 232), y en el Capítulo XXXIX recuerda que “aquel era muy al pelo para los tercios —cuando le decían el *Terciopelo*” (pág. 271).

El mismo Lucio Vásquez tenía voz de mujer, y esto se repite a lo largo de toda la obra con diferentes variantes: “un policía con voz de mujer” (pág. 16) interroga a los mendigos; “la voz de Vásquez era desagradable; hablaba como mujer” (pág. 41); “[Vásquez repetía] con la voz aguda, cada vez más aguda” (pág. 50); “ese policía que habla como mujer” (pág. 57); “con vocecita de gallo-gallina” (pág. 57); “ese que habla como mujer” (pág. 60); “Lucio con su voz aflautada” (pág. 83); “acento de cenizote señorita” (pág. 92); “su voz de guitarrilla” (pág. 138); etc.

La vestidura negra del Señor Presidente también se realza como una especie de caracterización emblemática, y se la describe así dos veces:

"El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba" (pág. 36); y en otro lugar: "Traje negro, sombrero negro, botines negros..." (pág. 257).

Miguel Cara de Angel es quien tiene una caracterización fija más reiterada y su *leit motiv* recorre toda la obra: "Era bello y malo como Satán" (Cap. VI, dos veces, y capítulos XIV, XV, XVIII, XXIV, XXXV). La bufanda negra del favorito también aparece en el Capítulo VI (dos veces) y en el XII.

4.8. En general, el uso de estos elementos recurrentes se manifiesta en distintos planos de la obra, sea como repetición de elementos verbales descriptivos o caracterizadores o rítmicos, sea como repetición de motivos, de símbolos, de alusiones religiosas, míticas, etc. No es éste, por otra parte, un recurso nuevo, y su origen podría remontarse hasta el uso del epíteto en la epopeya homérica. También el folletín narrativo del siglo pasado lo utilizó con diversos fines, de los cuales no habría que excluir el mnemotécnico. En el caso de esta obra de Asturias, su función está esencialmente ligada al carácter espacial de la novela y a la búsqueda de elementos de trabazón formal.

Importante es señalar también que este recurso tiene al mismo tiempo una función rítmica, ya que implica una cierta morosidad reiterativa y una cierta melodía narrativa que es fácilmente perceptible. Y esta función doble (sintáctica y rítmica) es paralela, homóloga, a la que cumple la repetición en los períodos sintácticos estructurados por yuxtaposición asindética.

De este modo podemos ver que lo que se daba como principio organizador en el plano lingüístico se vuelve a encontrar en el plano de la composición general. La yuxtaposición, y su concreción formal —la repetición y el paralelismo—, contaminan la organización total de la obra, incluso la disposición de los elementos temáticos, y es posible, por lo tanto, encontrarla en los más diversos niveles de su estructura. Este principio general está a su vez ligado a la organización semántica del texto como discurso, ya que el mundo poético está construido en función del estrato espacial, y en este tipo de obras narrativas, como hemos visto, las exigencias constructivas llevan en lo formal a un tipo de composición yuxtapuesta.

Si se parte de esta tesis para el estudio de la obra, veremos que los elementos que algunos críticos llaman "líricos" (o "poéticos", como se suele decir más comúnmente) se muestran bajo una nueva luz, ya no como recursos para "poetizar" el texto ni como expansiones de un autor que primeramente se inicia como poeta lírico. Los elementos examinados, aun cuando formalmente sean similares o se encuentren emparejados con los que se encuentran tradicionalmente en las obras líricas,

en este contexto concreto cambian de signo y se convierten en elementos funcionales al servicio del proceso épico característico de la narrativa espacial.

V

5.0. Aunque no entra en los propósitos de este trabajo analizar en detalles el contenido temático de *El Señor Presidente*, parece útil, sin embargo, desarrollar algunas observaciones que puedan contribuir a comprender mejor el carácter funcional que con respecto a él tienen los elementos lingüísticos y compositivos.

Hemos situado esta obra dentro del tipo estructural de Novelas de Espacio; en este tipo de novelas tanto el desarrollo del Acontecer como el diseño de las Figuras se encuentran funcionalmente subordinados a las necesidades de despliegue y constitución de un Espacio, de un *milieu*, un medio ambiente. Con ellas se puede ejemplificar lo que Voldicka y Belic señalan como una de las posibilidades de constitución de un mundo narrativo: "el medio ambiente [Espacio] puede constituir sólo el trasfondo del personaje [Figura] o de la acción [Acontecer], pero *puede también desarrollarse en un todo semántico continuo que determina las acciones de los personajes o el curso de la acción*".⁵⁴ Esto último es precisamente lo que encontramos en *El Señor Presidente*, y por tal motivo no nos parece ajustado a las demandas internas del texto el leerla como *novela de un dictador*, ni siquiera como *novela de un proceso dictatorial*.⁵⁵ En esta novela, el mundo narrado no se organiza ni

54. *Op. cit.*, pág. 83. El subrayado es nuestro.

55. En una observación lateral que hace en su valioso y prolijo estudio sobre *Yo el Supremo*, Domingo Miliani pareciera inclinarse por considerar esta obra de Asturias dentro del tipo de *novelas de un dictador*: "Las novelas sobre dictadores individualizan el objeto. Desde *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán hasta *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias se incrementa un conjunto de textos que remiten a un dictador particularizado, localizable en un país y dentro de una época" (D. M.: "El dictador: objeto narrativo de *Yo el Supremo*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, II, 4, 1976, págs. 103-119. Cit. pág. 107). Creemos, sin embargo, que es difícil que, sin forzar las posibilidades significativas del texto, podamos encontrar en esta novela "un dictador particularizado, localizable en un país y dentro de una época" (que es precisamente el caso de la obra de Roa Bastos). No creemos equivocarnos al señalar que probablemente el único elemento explícito que pueda servir para conectar el enunciado ficticio a una temporalidad histórica extraliteraria precisa, sea la alusión indirecta a la batalla de Verdún (pág. 224), que Miguel lee en un periódico junto a la noticia de su boda con Camila. Este dato permitiría remitirnos a 1916, y por ende a la época de la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, si aceptamos que la obra está referida a Guatemala. Esto último, para lo que también faltan datos explícitos en el texto, se

en función de la figura de un dictador ni en función de mostrar el proceso de constitución y aplicación de una dictadura. Tanto lo uno como lo otro sólo están diseñados a grandes pinceladas, y más bien sirven de apoyo y motivación causal inmediata para el despliegue de un espacio, de un medio ambiente de rasgos marcadamente teratológicos.

Este carácter teratológico que reviste el mundo narrado constituye una de las características internas fundamentales de la obra. Comprender este hecho y el modo como funciona permite, en cierta manera, despejar el nódulo que organiza el eje significativo del texto y el sistema estructural que jerarquiza en última instancia sus diversos elementos temáticos, lingüísticos y compositivos.

5.1. Lo monstruoso se define por contrariar lo que se considera el orden regular, normal, de la naturaleza; de modo que para que surja la condición de monstruoso se requiere apelar a un marco referencial de regularidades contra el cual proyectar un fenómeno para destacar su carácter aberrante y anómalo.

Al tratarse, como en este caso, de construir poéticamente la imagen de un mundo teratológico, se hace necesario implicar en el discurso poético una serie de elementos que remitan a una situación enunciativa apelada como regularidad contrastante. La aberración, la anomalía, lo monstruoso es lo *anormal*; luego, debe poder contarse con una noción o un sistema de nociones que nos indiquen lo que es *normal*, tanto para el emisor como para el receptor social.

En términos de comunicación, se trata de establecer entre el Emisor de un mensaje (el Hablante Básico del discurso poético) y el Re-

puede apoyar en la abundancia de guatemaltequismos en los discursos de las Figuras.

Otra vía para establecer la relación de la obra con la dictadura de Estrada Cabrera en Guatemala es recurrir a la biografía novelada del dictador escrita por Rafael Arévalo Martínez (R. A. M.: *¡Ecce Pericles!* Guatemala: Tipografía Nacional, 1945, 649 pp.). Muchos de los incidentes que registra la obra de Arévalo Martínez son elaborados literariamente e incorporados como elementos poéticos en la obra de Asturias. A título de ejemplo, podemos citar el caso del relato indirecto de José de Azmitia sobre la prisión y suplicio del súbdito italiano Binelli en *¡Ecce Pericles!* (pág. 212) y el modo como aparece, despojado de todo antecedente, en la novela de Asturias (pág. 208). Como dato curioso podemos anotar que este mismo incidente aparece también en la novela autobiográfica *Hondura* de Arévalo Martínez.

Pero todos los casos que es posible detectar, más que apoyar la tesis de que se trata de una novela *sobre* Estrada Cabrera y su dictadura, sirven más bien para ilustrar una marcada voluntad de transfiguración abstractiva de los elementos reales e históricos, el afán de sobrepasar el referente contingencial para hacer de la obra una "novela comprensiva", en la terminología de S. Menton, cuya significación más honda no remite a un referente puntual sino a la dictadura en general, como deformación monstruosa de lo humano.

ceptor-destinatario (Lector Virtual), un cierto código ideológico al que se apela implícitamente, creando una especie de complicidad, y que permite la descodificación del mensaje como una valoración negativa del mundo narrado. ¿Cuál sería, en este caso, el sistema nocional que integraría el código así apelado?

Si se trata de crear un mundo social de imagen monstruosa, la anormalidad no se referirá tanto a los aspectos externos de la naturaleza, a los individuos y a las cosas, sino, primordialmente, a los valores humanos socialmente considerados como normales y positivos; lo otro podrá venir como consecuencia o como refuerzo. Por tal motivo el código ideológico apelado es el que integra algunas nociones elementales, de sentido común si se quiere, y que se suponen presentes en el receptor social: *lo bueno / lo malo; lo positivo / lo negativo; lo normal / lo anormal*. Estas coordenadas pueden reducirse a categorías abstractas: el *Bien* / el *Mal*; lo bueno, lo positivo, lo normal es el Bien; lo malo, lo negativo, lo anormal es el Mal. Y en otro plano, estas categorías abstractas adquieren una cierta concreción mítica: *Dios / Demonio*.⁵⁶

Este sistema nocional, que se supone manejado por el Receptor, hace las veces de un código axiológico que posibilita elaborar la dimensión negativa con que se busca definir el mundo poético. Este código no está desarrollado ni valorado ni cuestionado desde la perspectiva del hablante de la enunciación poética; simplemente se cuenta con él, se le utiliza como una especie de sustrato nocional, ideológico, que hace las veces de "frontón" para destacar la esencia teratológica y degradada del universo que se crea en el enunciado.

A partir de este sistema nocional implícitamente apelado en la enunciación poética, se puede mostrar un mundo en que la degradación de los valores considerados como positivos y normales, es la ley que rige su existencia. Podría decirse que todo esto le otorga cierto carácter de caricatura trágica a la obra, pero para aceptarlo habría que considerar que ésta no consiste tanto en mostrar al dictador como una caricatura del hombre, ni a la dictadura como caricatura de régimen político, sino en mostrar un medio ambiente regido por una dictadura como trágica caricatura de lo humano.

56. Convendría observar, aunque sea de paso, puesto que merece un desarrollo más prolijo, que este sistema de nociones comunes implica una determinada actitud del Hablante Básico, del sujeto de la enunciación poética hacia ellas, una actitud que podría situarse según las obras concretas en cualquier punto de toda una gama de posibilidades que va desde la aceptación hasta el rechazo. En la obra que estudiamos no hay una valoración del sistema nocional que se utiliza como instrumento para elaborar la dimensión significativa del mundo poético. No podría, por lo tanto, sostenerse que este sistema maniqueísta al que se recurre integra la perspectiva ideológica del Hablante Básico, aunque, en verdad, tampoco aparece como cuestionado.

En este mundo deforme, los rasgos más marcados de su teratología se organizan en torno a dos ejes: su carácter *degradado* y su condición *demoníaca*. Estas dos líneas de fuerzas agrupan los factores temáticos que definen la esencia del mundo ficticio, y constituyen los principios ductores de la ley que rige su existencia. Los modos como la degradación y la demonización del mundo se logran están ligados a las coordenadas básicas de lo que denominamos el sustrato nocional apelado.

Partiendo de una noción simplificada de lo que se estima como *normal*, si consideramos la pareja de oposiciones *humano / animal* (remitida a la oposición racional / irracional), el hecho de atribuir caracteres de cualquiera de los dos términos al otro puede percibirse como una anormalidad. Pero de las dos posibilidades, la que permite establecer una *degradación* aberrante es la introducción de lo animal en lo humano, la animalización del hombre.

Con el mismo criterio, si consideramos la pareja de oposiciones *animal / cosa* (que remite a la oposición animado / inanimado), de las posibilidades de anormalidad que se ofrecen, es la animación (animalización) de las cosas la que se percibe como monstruosa y con caracteres *demoníacos*.⁵⁷

Estas dos posibilidades, la animalización del hombre y la animación (animalización) de las cosas, convertidas en procedimientos literarios, cumplen en la novela la función de patentizar el carácter degradado y la condición demoníaca de un mundo teratológico como imagen de la dictadura.

5.2. El carácter degradado del mundo que se narra está fundamentalmente desarrollado a nivel temático. Pero también en el lenguaje se observa una marcada insistencia en este aspecto.

Como señalara Enrique Arenas Capiello, "la zoomorfia del hombre es un *leit motiv* de la novela".⁵⁸ La tendencia recurrente a la comparación y asociación con animales para caracterizar a los seres humanos

57. Esto ya lo intuían pintores como Hieronimus Bosch, y es a esta transferencia plástica que recurre en sus obras para expresar la noción de la religiosidad de su época que, para exaltar los valores del alma y el otro mundo, degradaba la naturaleza como habitación del demonio. El parentesco que pudiera encontrarse entre ambas actitudes no es del todo antojadizo, si tomamos en cuenta el carácter de nociones populares de la triple gradación esbozada más arriba:

normal/anormal	(nivel nocional)
Bien/Mal	(nivel de abstracción moral)
Dios/Demonio	(nivel de concreción mítica)

58. Enrique Arenas Capiello. "El Señor Presidente o la concepción demoníaca del mundo". *Anuario de Filología*. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia. Año VI-VII, N° 6-7, Maracaibo. (1967-1968). Pág. 236.

alcanza tales grados cuantitativos que es imposible no comprenderla como un factor determinante en la constitución del mundo poético.

Trataremos de mostrar este hecho con algunos ejemplos, sin pretender agotar con ello su presencia en el texto.

El Mosco, un mendigo ciego, cuenta que en el cuartel lo "hicieron hombre con oficio de *caballo*" (pág. 9); otro mendigo, tuerto él, "daba cabezazos de *chivo* en la pared" (pág. 9), y se dice que al avanzar en la noche una patrulla militar "los pordioseros se encogieron como *gusanos*" (pág. 11).

El Pelele, el mendigo idiota, tenía "fatigas de *bestia*" (pág. 10), y en la noche estuvo quejándose "como *perro* herido" (pág. 20), y luego, cuando regresa al Portal del Señor, después de su huida, lo hace "a estirones de *gato* moribundo" (pág. 48), y allí también "se quejaba (...) como un *perro* herido" (pág. 51). De él también se dice que se encogió de miedo en el silencio, "entre tirabuzón y *erizo*" (pág. 28).

Del Auditor de Guerra se dice que tenía "ojos de *basilisco*" (en dos oportunidades: pág. 15 y pág. 134), y también "ojos de *sapo* crecidos en sus órbitas" (pág. 112). Y en otro momento se señala que tenía "cara de *lechuga*" (pág. 185).

El leñador que recoge al Pelele llega a su casa "abriéndose la chaqueta como un *murciélago*" (pág. 29). El amanuense del Señor Presidente es "ese *animal*" (varias veces: pág. 30 y ss.) y tiene la "piel rosada como *ratón* tierno" (pág. 34). El doctor Barreño, de miedo se esconde en un ropero, y al ser llamado por su mujer se reduce solamente a un levitón que se descolgó "como *ave de rapiña*" (pág. 32). Al coronel Parrales Sonriente, según dice Genaro Rodas, lo mataron "con sólo apretarle el pescuezo como *gallina*" (pág. 47). Para el general Canales, Miguel es "este *zángano* de Cara de Ángel" (pág. 63), y se nos dice de él mismo que "avanzaba a paso de *tortuga*" (pág. 63). Los primos y primas de Camila andaban siempre juntos como *insectos*" (pág. 77). La criada de Camila, la Chabelona, al ver su rostro en el agua de la pila "chilló como *mono* herido" (pág. 87), y luego "aulló con berrinche de *fiera* rabiosa" (pág. 88). El presidente del poder judicial era un viejecillo que "recordaba a los *ratones* de los dibujos infantiles" (pág. 100). Dos niños "se pegaban como *gallos* coléricos" (pág. 149). Niña Fedina se acerca a ponerle una medalla a su hijo "como *gallina* que abre las alas y llama a los polluelos en viendo pasar al gavilán" (pág. 60). Un cartero tenía "ojos de *sapo* pequeñitos" (pág. 275). Una de las vecinas de la Masacuata tenía "la cabeza en corazón como las *víboras*" (pág. 209). Al oír los disparos que matan al Pelele, "como *ratón* asomó el titiritero" (pág. 52), de quien se dice además que "era delgadito y velludo como un *murciélago*" (pág. 54). De la Comandancia del pueblo se dice que era una "cajita de fósforos con *grillos* vestidos de tropa" (pág. 273).

Una mujer india se acerca a un oficial "con paso de *venadito*" (pág. 173), y de otro indio se dice que tenía "carreritas de *lagartija*" (pág. 186) y dejaba "vagar por la estancia sus ojos de *perro* perdido" (pág. 187). Lucio Vásquez en la tortura lanzaba "gritos de *bestia* que agoniza" (pág. 139). Miguel Cara de Angel, al ir a acostarse, saltaba "en un pie como un *alcaraván*" (pág. 142).

Cuando Niña Fedina es llevada por doña Chon al prostíbulo, se dice que "ya era una *bestia* comprada para el negocio más infame" (pág. 151), y al llegar al salón un "militar se abrazó a ella (...) como un *perro* junto a la hembra en brama" (pág. 152). En el mismo lugar las prostitutas "esperaban como emigrantes, con ojos de *reses*, amontonadas delante de los espejos" (pág. 160), y una de ellas "embriagaba a Farfán con sus artes de *serpiente*" (pág. 162). Las escenas del prostíbulo son particularmente ricas en este tipo de asimilaciones de lo humano a lo animal. Doña Chon Diente de Oro llega "a la carrera como *gallina* esponjada que acude a sus polluelos" (pág. 163), y califica a una de sus asiladas de "*mula* escandalosa" (pág. 163), mientras se dice que "las parejas bailaban al compás y al descompás con movimientos de *animales* de dos cabezas" (pág. 162).

Cuando el Mosco es detenido, los gendarmes lo llevan colgado de los brazos, "hamaqueándolo como a un *mico*" (pág. 12). Los otros mendigos en la cárcel "lagrimeaban como *animales* con moquillo" (pág. 13), y al ser interrogados "temblaban como los *perros* que en la calle mueren envenenados por la policía" (pág. 16). El otro capítulo donde reaparecen los mendigos, el del proceso al licenciado Carvajal, abunda también en comparaciones y asociaciones con animales. Uno de los mendigos, "Salvador *Tigre* seguía el consejo con dignidad de *gorila*" (pág. 205). Los nordioseros tenían "ojos de *sapo* y sombra de *culebra*" (pág. 206), y los doce hombres sentenciados a muerte estaban "unos contra otros como *sardinas*" (pág. 207). Había además "un teniente con ojos de *garza*" (pág. 207). Y mientras tanto, fuera de los calabozos, Lucio Vásquez anidaba la venganza "en su pecho de *gusano* en las tinieblas" y se quedaba "inmóvil como *lombriz* de lodo amarillo" (pág. 207).

Miguel Cara de Angel, llamado por el Señor Presidente, "como *reptil* cobarde enroscóse en la duda de si iba o no iba" (pág. 220), pero, después de todo, "segua siendo el *perro* educado" (pág. 222). El Presidente también es metamorfoseado en diversos animales por alusión comparativa; en una oportunidad "se acercó a la mesa a paso de *saltacharquitos*" (pág. 221), y en otra ocasión se dice que "sus pasos resonaron como pisadas de *jaguar* que huye por el pedregal de un río seco" (pág. 247). El doctor Barreño dice de él que es "una *fiera*" (pág. 33), y el propio Presidente se llama a sí mismo irónicamente "la *fiero* enjaulada" (pág. 258) y Miguel expresa su deseo de "vivir lejos de la *fiera*" (pág. 262).

La función degradadora que cumple este recurso de animalización del hombre se hace más evidente y más sensible si se toma en cuenta que hay un predominio casi absoluto de la utilización de animales de las especies zoológicas inferiores o cargadas de connotación social peyorativa. Para tomar en cuenta solamente los casos aquí utilizados como ejemplos, tenemos que mayoritariamente son: *gusano* (2 veces), *basilisco* (2 veces), *murciélago* (2 veces), *perro* (5 veces), *sapo* (3 veces), *mono* (2 veces, una vez con la variante *mico*), y en fin, *víbora*, *serpiente*, *reptil*, *ave de rapiña*, etc.

5.3. El proceso degradatorio que se cumple por medio de la animalización del hombre, se complementa con otro que tiende a la demonización del mundo, mediante el recurso de animar (animalizar) los objetos y elementos no animales de la naturaleza. Todo esto contribuye a crear una atmósfera de pesadilla demoníaca, emparentada en cierto modo, como ya hemos dicho, con las pinturas de Bosch. Esto es más patente si se observa que este recurso adquiere a menudo el carácter de una vivificación plástica y activa: “*el viento aporreaba las mazorcas de sonidos*” (pág. 89); “*el piano (...) gritaba hasta desgañitarse*” (pág. 89).

También en casos como “los horizontes recogían sus cabecitas en las calles de la ciudad” (pág. 20) o “la luz de los garitos apuñalaba en la sombra” (pág. 20), se crea un grado de animación que convierte las cosas, los objetos, en entidades vivas, actuantes.

Los ejemplos son numerosísimos. En un basural había “árboles secos vestidos de zopilotes” (pág. 19), imagen que está emparentada con esta otra: “el viento metía ruido de zopilotes en los árboles del parque” (pág. 54). Los árboles también aparecen “enloquecidos por la comezón de los trinos” (pág. 85). Cuando muere el Pelele “por él lloraban los mingitorios públicos” (pág. 54), y “malvestidas de luna corrían las calles por las calles sin saber bien lo que había sucedido y los árboles de la plaza se tronaban los dedos en la pena por no poder decir con el viento, por los hilos telefónicos, lo que acababa de pasar. Las calles asomaban a las esquinas preguntándose por el lugar del crimen y, como desorientadas, unas corrían hacia los barrios céntricos y otras hacia los arrabales”. Más adelante se agrega: “una confusa palpitación de sien herida tenía el viento, que no lograba arrancar a soplidos las ideas fijas de las hojas de la cabeza de los árboles” (pág. 52).

Al golpear Camila la puerta de la casa de sus tíos, “como buscanguas corrieron los aldabonazos” (pág. 125). En la celda de Niña Fedina, al aumentar la claridad, “las sombras (...) ganaban los muros paulatinamente como alacranes” (pág. 149). Y cuando se abre la puerta de su celda se dice que “los cerrojos lloraban entonces” (pág. 150). Y del

foco rojo que alumbraba la puerta del prostíbulo *El Dulce Encanto*, donde la conducen, se dice que “parecía la pupila inflamada de una bestia” (pág. 152).

Al describirse el oscurecer en el campo se dice que “la noche traía la lengua afuera” (pág. 186), y ante un indio que se movía, “el paisaje estrellado le seguía las carreritas de lagartija como perro fiel moviendo en el silencio nocturno su cola de sonidos” (pág. 186).

El Señor Presidente recuerda que en su infancia en el pueblo “el viento con olor de carnero y cuernos de chiflón topeteaba las calles desiertas” (pág. 223).

En la fiesta en palacio “la marimba sacudía sus miembros entablillados” (pág. 247).

Y cuando a Camila le comunican la muerte de su padre, siente pasar afuera de la casa una carreta de aguatero: “Lagrimaba el grifo y los botes de metal reían” (pág. 251).

El recuento de ejemplos podría continuar, pero nos parece suficiente para ilustrar este recurso y la función que cumple en la obra.

5.4. Hemos señalado que la dimensión teratológica, degradada y demoníaca, del mundo poético se logra por apelación implícita a un sistema nocional basado en las oposiciones *normal* / *anormal* (y sus derivados), *Bien* / *Mal* y *Dios* / *Demonio*. Este sistema nocional, que funciona a nivel de la situación enunciativa, está apoyado y reforzado en el interior del enunciado por el recurso explícito a lo que podríamos denominar —utilizando elásticamente el término que acuñara T. S. Eliot— un “correlato objetivo” (*objective correlative*): el mito del ángel rebelde.

El mito de la rebelión del ángel contra Dios es una trasposición al lenguaje mítico del conflicto entre el Bien y el Mal, y, como parte no canónica de la enseñanza religiosa, se encuentra integrado al acervo de la cultura popular. En el caso de la novela *El Señor Presidente*, este mito está utilizado como soporte y armadura de refuerzo del acontecer, como correlato del diseño general del conflicto y su desarrollo. Y su presencia vincula el enunciado a una esfera más amplia de significaciones, haciéndolo trascender lo meramente contingencial e históricamente determinable en la recepción social.

Veamos a grandes rasgos cómo aparece y cómo funciona este correlato objetivo mítico en la obra.

Sintéticamente la situación mítica consiste en que Dios, el Señor (principio del Bien), gobierna el universo y en su tarea se encuentra acompañado y asistido por los ángeles. Entre ellos destaca Luzbel (Lu-

cifer, Satanás, Satán), tanto por su belleza como por ser el favorito del Señor. Esta condición lo ensorbece hasta el punto que se rebela contra su Señor e intenta derrocarlo y suplantarle, por lo cual se convierte en la personificación del principio del Mal. En la lucha que sigue, Dios, apoyado por los ángeles que permanecen fieles, derrota al ángel rebelde y éste es expulsado del Cielo y sumergido en las tinieblas y profundidades del Infierno.

En la obra de Asturias, las figuras centrales son el *Señor* Presidente (siempre escrito con mayúsculas, como en los textos sagrados) y Miguel Cara de *Angel* (que "era bello y malo como Satán", según la reiterada muletilla caracterizadora que lo acompaña). Si consideramos que una de las denominaciones más corrientes de Dios entre los cristianos es la de *el Señor*, y que el ángel rebelde se ha asimilado a *Satán*, el demonio que tienta a Job en el Antiguo Testamento, las equivalencias entre el mito y la novela aparecen claramente esbozadas para cualquiera que conozca el mito:

Señor - Dios /	ángel rebelde - Satán	(Mito)
Señor Presidente /	Miguel Cara de Angel	
	(bello y malo como Satán)	(Novela)

Entre los sucesos y figuras del mito y los de la novela hay enseñada otra serie de equivalencias y paralelismos que refuerzan la correlación buscada. Enumeraremos algunos:

- a) ambos *Señores* son gobernantes y ambos *ángeles* son favoritos y luego rebeldes;
- b) el conflicto en ambos relatos se produce por un cambio en la actitud del antagonista: de servidor pasa a ser enemigo;
- c) en ambos antagonistas la rebelión es una contravención del *orden* imperante;
- d) ambos son derrotados físicamente por dos figuras de la jerarquía junto al Señor: el arcángel San Miguel, jefe de las milicias celestiales, el mayor Farfán, jefe de la partida militar que apresa a Miguel;
- e) la destrucción de ambos es un restablecimiento del *orden* imperante alterado por ellos;
- f) en ambos relatos los rebeldes son castigados enviándolos a un lugar en las profundidades: el Infierno para uno, el calabozo subterráneo para el otro.

Todo este sistema de analogías formales, sin embargo, sólo sirve para hacer más evidente la esencial antinomia interna que existe entre ambos, y para destacar el carácter profundamente anómalo, contradictorio y aberrante del mundo diseñado en la novela. En el mito, la relación

entre las figuras y los principios que simbolizan es perfectamente continua y positiva, de modo que el conflicto es percibido como una ruptura de la normalidad y su solución como el restablecimiento de un orden justo, bueno y, por supuesto, normal. En la novela, en cambio, la relación entre las figuras y los principios del Bien y del Mal es discontinua, está alterada, de manera que la destrucción de Miguel trae el restablecimiento de un *orden* injusto, anormal. La imagen, por lo tanto, del *orden*, de la *normalidad* en un mundo regido por la dictadura aparece como una teratología, como una monstruosidad, es la demonización del mundo.

Por otra parte, lo degradado y lo demoníaco vuelven a presentarse en la utilización del mito del ángel rebelde como correlato de la novela.

La degradación es casi obvia, y está dada por el simple recurso de trasponer en clave civil y ciudadana los conflictos y figuras de un mito con caracteres divinos. Y la demonización deriva del trueque de principios entre las figuras, al hacer que sea el Mal, el demonio quien imponga su *orden*, al hacer que la normalidad de la dictadura sea el triunfo de los principios del mal.

De esta manera, el uso del mito como correlato objetivo permite desarrollar una tensión estructural que resulta de la contradicción entre la concordancia externa y la esencial discordancia interna entre el relato y el correlato, entre la novela y el mito.

Un resumen esquemático de todo esto podría graficarse así:

EXTERNO	Señor (Dios)	Angel (Satán)	MITO	CORRELATO
INTERNO	Bien	Mal		
INTERNO	Mal	Bien	NOVELA	RELATO
EXTERNO	Señor (Presid.)	Angel (Miguel)		

En un esquema como éste se puede ver con claridad cómo a la *concordancia externa* entre el mito y la novela se opone una *discordancia interna*. No cabe, en este caso, entender la situación como una simple

inversión mecánica del mito⁵⁹ —puesto que se mantiene formalmente inalterado—, sino como su empleo en función de correlato de *normalidad*, que sirve para destacar el carácter anómalo, teratológico del mundo que se crea como imagen de una sociedad sometida a la dictadura.

Esta inversión de los valores internos que funcionan en el mito se puede apreciar mejor a través de un ejemplo tomado de la misma novela. Dentro del modelo axiológico que sustenta el mito, la relación positiva con el Señor se logra por el camino del Bien, y esto se concreta en actos, en “acciones buenas”. Aquí reside el núcleo moral del mito. Y este núcleo es el que se encuentra deformado en la novela, como puede verse en una situación que se describe casi en el medio de la obra, cuando Miguel informa (haciendo una “buena acción”) al mayor Farfán que corre peligro pues ha perdido el favor del Señor Presidente:

—Bueno es también que le aconseje como amigo que busque la manera de halagar al Señor Presidente.

—Sí, ¿verdad?

—Nada le cuesta.

Ambos agregaron con el pensamiento “cometer un delito”, por ejemplo, medio el más eficaz para captarse la buena voluntad del mandatario; o “ultrajar públicamente a las personas indefensas”; o “hacer sentir la superioridad de la fuerza sobre la opinión del país” o “enriquecerse a costillas de la Nación”; o...

El delito de sangre era ideal; la supresión de un prójimo constituía la adhesión más completa del ciudadano al Señor Presidente. (Págs. 176-177).⁶⁰

Este fragmento ejemplifica lo que hemos venido señalando. Podemos resumir en cierta forma lo anterior diciendo que la inversión de los valores internos del mito a que se apela como correlato en la novela

59. Esta situación sí puede encontrarse en la obra de algunos poetas del romanticismo europeo, y más modernamente en una novela como *La rebelión de los ángeles* de Anatole France. En esta última, el mito del ángel rebelde no es un correlato sino que es la materia (Stoff) temática misma, sometida aquí a una perspectiva “revisionista” en la que se propone la inversión de los valores: Satanás como símbolo de lo positivo y Dios de lo negativo. En la obra de A. France el mito no está utilizado sino que está cuestionado, como punto de apoyo para un cuestionamiento de los valores dominantes.

60. Para quien esto pudiera parecer una exageración “esperpéntica” sin base real, traemos a colación un párrafo de Arévalo Martínez sobre Estrada Cabrera: “Desde el primer momento los puestos públicos por alta que sea su jerarquía están pagados por emolumentos risibles por lo pequeños. Es el modo de que los servidores de la nación se vean obligados a robar si quieren subsistir. Una vez reos del delito de defraudación de las rentas fiscales o convictos como ladrones en otra forma, están en manos del presidente. Si no se pliegan a su voluntad cae sobre ellos el imperio de una elástica ley”. (*Op. cit.*, pág. 49).

apunta a la constitución de un *mundo degradado*, y la utilización de la forma externa contribuye a su caracterización como *mundo demonizado*. De esta manera podemos ver claramente la relación que existe entre el empleo del mito como "correlato objetivo" y los procedimientos lingüísticos para animalizar lo humano (degradación) y para animalizar los objetos (demonización).

VI

6.0. A manera de coda y clausura, quisiéramos recapitular y ahondar en algunas consideraciones generales sobre el problema del lenguaje y la obra literaria que se imbrican en nuestro estudio, como un intento de contribuir a explicitar mejor algunas de las conclusiones que creemos pueden extraerse del análisis empírico que hemos intentado hacer.

Si bien es cierto que todo hecho de lenguaje es un hecho de comunicación, conviene sin embargo que este reconocimiento no impida ver la diferencia entre un hecho de *comunicación real* y un hecho de *comunicación poética* y entre los dos tipos de discurso que esta distinción permite establecer. Y la diferencia no estriba sólo en un cambio de acentuación y jerarquía de los diferentes factores que integran el proceso de comunicación,⁶¹ sino que habría más bien que entenderlas como comunicaciones de distinta índole, factura y función que dan lugar a discursos de naturaleza diversa.

Es esto lo que lleva a que el estudio del lenguaje en un discurso considerado en cuanto comunicación poética tenga que desarrollar, más allá de la lingüística, métodos propios que permitan dar cuenta de esa índole específica.⁶²

61. Como pareciera entenderlo Roman Jakobson, según se desprende de su trabajo sobre "Lingüística y poética" (*Essais de Linguistique Générale*, París: Les Éditions de Minuit, 1963, págs. 209-248. Cf. esp. págs. 213 y ss.).

62. El reconocimiento de esta necesidad de ir *más allá* de las posibilidades que actualmente ofrece la lingüística es reconocida por los propios especialistas de esta ciencia. Hockett, por ejemplo, señala que "los mecanismos de análisis relativamente precisos que ha elaborado la lingüística no permiten todavía llegar a formulaciones útiles sobre rasgos estilísticos o estructurales de segmentos más largos del discurso: conversaciones, relatos, capítulos o cuentos enteros" (Charles F. Hockett: *Curso de lingüística moderna*. Buenos Aires, EUDEBA 1971, pág. 535). Tampoco esto debe llevar a una prescindencia de su aporte, porque, como sostiene Dolezel, si bien es cierto que "even in the 'intrinsic' investigation of the literary work of art there exist problems which surpass the competence of linguistics and cannot be solved by linguistic methods proper", no es menos cierto que "on the other hand, there is no better evidence of a misleading direction in literary theory than its isolation from linguistics". (Lubomir Dolezel: "The Typology of Narrator: Point of View in fiction", en *To Honor of Roman Jakobson*. The Hague-Paris: Mouton, págs. 541-552. Cit. pág. 542).

6.1. Es a partir de esta realidad que debemos aceptar que para el investigador literario el estudio del "lenguaje" de una obra como la que hemos venido examinando no puede circunscribirse al examen de los elementos que integran lo que denominamos el plano lingüístico, sino que debe también considerar formando parte del lenguaje narrativo aquellos que se encuentran tanto en el plano compositivo como en el temático.⁶³ Porque todos los elementos que puedan agruparse en estos tres planos integran funcionalmente la estructura del enunciado poético.

No se limita sólo a esto el problema de las exigencias que plantea a los estudios literarios la índole diversa del discurso de la comunicación poética. El análisis de la estructura del enunciado sólo puede dar cuenta de un aspecto del discurso, y la posibilidad de pasar del análisis descriptivo al estudio de las funciones significativas (virtuales o concretas) exige la consideración del discurso como enunciación.⁶⁴ Para el investigador literario que concibe su trabajo como una disciplina de las ciencias sociales,⁶⁵ el análisis del enunciado poético es el medio y no el fin, constituye la proyección de un principio metodológico condicionante de la formulación de una hipótesis científica para interpretar la función significativa concreta o virtual de un discurso poético. Desde esta concepción metodológica, el análisis de un *enunciado* debe servir para sentar las bases objetivas que permitan determinar la perspectiva de la *enunciación* poética.⁶⁶ Porque la real significación de un discurso poético no

63. Sobre esta distinción metodológica, véase la obra de Vodicka y Belic antes citada (Cf. *supra*, nota 46), especialmente el cap. II "La estructura de la obra literaria", págs. 59-97.

64. Una perspectiva crítica que no contemple esta exigencia lleva necesariamente o a negar la posibilidad de un estudio semántico de la obra poética o a reducir su función significativa al contenido temático. Es esto mismo lo que lleva a confundir la "estructura de la obra literaria" (estructura del discurso poético) con la "estructura del enunciado", fuente de gran parte de las debilidades inmanentistas e idealistas de las diversas escuelas del actual estructuralismo literario. (Dicho sea de paso, quisiéramos señalar que las debilidades y/o limitaciones de las distintas escuelas estructuralistas no tienen por qué llevar a negar en forma absoluta la validez y la utilidad del concepto de *estructura* en los estudios literarios; hacerlo por tal motivo podría ser como botar el agua de la bañera con el niño adentro).

65. El carácter de una disciplina de las ciencias sociales que debe definir la fisonomía de los estudios literarios aparece reconocido incluso en autores muy poco sospechosos de preocupación por los aspectos "sociales" de la obra, como Northrop Fry, inscrito en la tendencia llamada "new criticism" anglosajón. Fry, junto con abogar por el logro de un estatuto científico de los estudios literarios, señala: "Si la crítica es una ciencia, es claro que se trata de una ciencia social y aunque sólo se está elaborando en nuestros días... etc." (Cf. en la ed. castellana *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977, pág. 32).

66. Sobre el problema de la enunciación como perspectiva semántica en el estudio del discurso poético, véase Mojmir Grygar: "De la perspectiva semántica en la prosa narrativa", *Ceská Literatura*, 4, Praha (1969) (en checo). Los conceptos de *enunciación* y *enunciado* como dos modalidades de concebir el discurso,

reside en los contenidos temáticos del enunciado, en lo explícitamente cantado o contado, sino en la relación de este enunciado y sus contenidos con la perspectiva que constituye la enunciación, con la perspectiva desde la cual se cuenta o canta algo.⁶⁷

6.2. A partir del análisis del lenguaje narrativo de *El Señor Presidente* que hemos tratado de realizar, puede determinarse, según esperamos, la presencia de un factor activo que si bien no pertenece en rigor al enunciado funciona con respecto a él como rector de su virtualidad significativa. Se trata de un principio que rige como perspectiva semántica la estructura significativa total del discurso.

Este principio se manifiesta en la tendencia a una confrontación permanente, tanto a nivel fónico como léxico, sintáctico, compositivo y temático, de la modalidad concreta que se actualiza en el discurso poético con la invariante implícita que institucionaliza la norma. En esta confrontación, *norma* lingüístico-literaria y normalidad ideológico-nocional sirven como eje referencial con respecto al cual se destaca la extrañeza y novedad de los distintos niveles del lenguaje narrativo.

Pero el efecto de esta confrontación no es unidireccional, ya que no sólo ilumina la modalidad narrativa del discurso sino que también muestra bajo una nueva luz los elementos del eje referencial a que aludimos.

De esta manera, lo que a primer nivel aparece como una oposición puramente formal, como un cuestionamiento de la modalidad lingüístico-literaria institucionalizada en una norma, se nos revela además como índice de un cuestionamiento del modo dominante de percibir la realidad concretado en esa norma, síntoma a su vez de un cambio en la realidad que comienza a registrarse en la conciencia social.

1977.

contrariamente a lo que parece pensar Julia Kristeva (Cf. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, esp. Nota 8), no se originan para la lingüística en Benveniste sino en los lingüistas de Praga, en particular Vilém Mathesius, V. Skalicka y otros. Para el empleo de estos conceptos en la lingüística moderna, pueden consultarse, entre otros trabajos: J. Vachek: *Dictionnaire linguistique de l'École de Prague*. Utrecht/Anvers: (CIPL-Spectrum Éditeurs, 1960, s.v. énonciation; énonciation et phrase); D. Ducrot - T. Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Éditions du Seuil, 1972, s.v. énonciation. Hay tr. castellana); T. Todorov (éd.): *L'énonciation* (*Langages*, N. 17, 1970. Varios artículos); Emil Benveniste: "De la subjectivité dans le langage" (en *Problèmes de linguistique générale. I*. Paris: Gallimard, 1966); id.: *L'appareil formel de l'énonciation*" (en *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974); J. Dubois: "Énoncé et énonciation" (en J. Dubois - J. Sumpf, éd.: *Analyse du discours / Langages*, N. 13, 1969).

67. "Nous n'avons jamais affaire, en littérature, à des événements ou à des faits bruts, mais à des événements présentés d'une certaine façon" (T. Todorov: *Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1968, pág. 57).

HACIA UN ESTUDIO LINGUISTICO DE LA OBRA DE M. A. ASTURIAS: NOTAS AL CAPITULO XII DE EL SEÑOR PRESIDENTE

POR JEAN MARIE SAINT-LU

"S'il est encore des critiques pour douter de la compétence de la linguistique en matière de poésie, je pense à part moi qu'ils ont dû prendre l'incompétence poétique de quelques linguistes bornés pour une incapacité fondamentale de la science linguistique elle-même. Chacun de nous ici, cependant, a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont, d'ors et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes".

Roman Jakobson, "Linguistique et poétique",
in *Essais de Linguistique Générale*, éd. de
Minuit, Paris, 1963, pág. 248.

La obra de Miguel Angel Asturias suscita, de parte de la crítica, un interés que no deja de crecer; el Premio Nobel, otorgado en 1967, ha provocado, en el mundo entero, un sinnúmero de artículos y estudios consagrados al escritor guatemalteco. Ahora bien, es curioso comprobar que muy pocos entre tantos escritos se interesan por uno de los aspectos más importantes de su arte: la espléndida riqueza de su lengua. Por cierto, todos los críticos la mencionan; pero muy raras veces pasan de una mera observación; les basta con señalar esta belleza, sin profundizar en ella y, sobre todo, sin reparar en su significación dentro de la obra. Porque no cabe la menor duda que el esfuerzo lingüístico de Asturias, constante a lo largo de su producción literaria, no es un simple esfuerzo estético; la expresión literaria de Asturias no sólo adorna, sino que *significa*; la profusión de las imágenes, sonoras y verbales que la caracteriza no es mero "barroquismo", como demasiado se ha dicho; son, al contrario, la muestra de una gran coherencia interna, y siempre se justifican por el significado de la obra en que aparecen. Además, se sabe que Asturias nunca dejó de proclamar su anhelo de explotar las infinitas posibilidades del español de su tierra, aquel mestizo de Castilla y de los Trópicos. No podemos dejar de ser impresionados por el profundo conocimiento que tenía de esta lengua, así como por el verdadero goce que sentía cincelándola, creando a partir de esta materia viva las joyas de su prosa. Por todas estas razones, el crítico debe estudiar esta lengua que admira, para llegar, a través de ella, a la más secreta substancia de la obra asturiana: tal es la tarea que nos hemos fijado, la modesta parte que queremos traer al trabajo universal de exégesis que ha hecho nacer esta obra.

El estudio lingüístico presenta varios aspectos complementarios. Quisiéramos exponer aquí uno de ellos, que atañe más particularmente al *modus operandi* del escritor. Se tratará, cada vez que sea posible, de cotejar las sucesivas etapas de su creación, desde los manuscritos hasta la edición definitiva. Debe estar claro que no se trata de hacer un mero inventario de las variantes, sino de una reflexión *estructural* a partir de éstas. Damos como postulado que toda variante, cualquiera que sea su extensión —palabra, frase, párrafo, etc.— es significativa, y no sólo en sí, separada del contexto, sino también con respecto al texto entero. El estudio lexical de éste debe permitir alcanzar su significación fundamental; así pues, a partir del *corpus* constituido por las variantes —de las que se puede admitir que traducen un cuidado particular del autor en cuanto a la expresión, no sólo estética, sino significativa, de sus intenciones—, se destacan, poco a poco, lo que llamamos, con los lingüistas A. J. Greimas, B. Pottier y otros, las *isotopías* del texto, es decir, sus principales núcleos de significación, desarrollados de un modo redundante a lo largo de la obra estudiada. Destacadas estas isotopías, será posible pasar a la última fase del estudio, que concierne a la productividad del texto. En otras palabras, seguiremos dos procesos complementarios; el primero, ascendente, a partir del texto (significante) y de sus variantes, hasta los núcleos (significado) primarios y secundarios; el segundo, descendente, permitirá ver cómo transcribe su propósito el artista, o sea cómo lo hace pasar a la escritura. Claro está, los dos procesos deberán seguirse con el mayor rigor analítico, para escapar a la fuerza atractiva de la subjetividad, y evitar el narcisismo que no pocas veces caracteriza la llamada crítica literaria.

Nos parece que tal método, tan alejado del ditirambo como de la pasión destructora que denotan la mayoría de los escritos sobre la obra de Asturias, garantiza un mínimo de honestidad intelectual para acercarse a ella.

* * *

A modo de ilustración de lo que precede, daremos un ejemplo de la aplicación de nuestro método a un pasaje de *El Señor Presidente*. Se trata precisamente del capítulo XII de la novela, titulado "Camila". Sabemos que Asturias, al dejar a París en julio de 1933 para volver a su tierra, confió a su amigo G. Pillement una copia de su manuscrito. Por razones conocidas, la novela no apareció hasta 1946. El cotejo de la primera edición (Costa Amic, México) o de las siguientes, numerosas (Losada, Buenos Aires, sobre todo), con el manuscrito de 1933 deja ver importantes variantes, formales la mayoría. Sin embargo, existen varias que no sólo conciernen a la forma, sino también al fondo. Entre ellas, primero, el título, que en aquella versión no era *El Señor Presidente*, sino *Tobí!*, del nombre del dios maya-quiché de la lluvia,

entre otras atribuciones. Las más importantes diferencias, fuera del título, las encontramos en el capítulo XII: de ahí nuestro interés. En él se puede apreciar el trabajo de creación de Asturias: de esta labor es de la que quisiéramos dar cuenta.

Fácilmente puede el lector procurarse el texto impreso de la novela; el manuscrito, en cambio, resulta poco accesible, fuera de la Biblioteca Nacional de París. Por lo tanto, y para mayor claridad de nuestro estudio, empezaremos por dar, a continuación, la versión manuscrita del capítulo XII de *Tobil*:

CAMILA

Diantre aseñoradito, tipo raro por el contraste de su tez morena, sus cabellos negros y sus ojos verdes allá lejos oblicuos y gachones, fuera de su gabacha cerrada hasta las isyllas se adivinaba más mujercita, menos fea, caprichuda y averiguadora.

¡A...! como de sopetón frente al mar, la mirada en todas partes para ver por dónde el eco de su cabeza le respondía... ¡a...mor!, los dedos encogidos en los zapatos y el cuerpecito erizo trincado en el cuero de lobo que se comió a la cenicienta.

Quince años, diez y seis años, diez y siete años, diez y ocho años y no pasaba de ser una burrita, huérfana de madre, con muchos tíos y tías, primos y primas y un mal humor de no ser gente grande para cambiarse de nombre, recibir visitas en la sala y probar el dulce con los dedos sin tener el regaño encima.

Pero paso que dura antojos si aguija y corre madura anhelo...

Se besaba los brazos en el baño, besaba a su papá, besaba a su nana (indiecita que trajeron del monte limpia como un río para que la amamantara pronto hará veinte años!), besaba las frutas que no le dejaban comer aunque se le hiciera agua la boca, se las comía con los ojos, los membrillos, los jocotes, las piñuelas, besaba a su gata que se llamaba *Gota* y no era gata sino gato, las flores de pétalos rojos y el pie como raíz lastimada de Jesús de la Merced.

¡A...! como de sopetón frente al mar, y de la *A* a la *B*, salto mortal, ¡besar!, y de la *B* a la primera letra de su nombre y primera también de su apellido, letra en forma de medialuna, de luna nueva, de imán, de cuerda para saltar a la cuerda como saltaba ella, cuerda y locamente como con cuerda.

Cedía cuando se le pegaban los párpados, sábanas de estrellas, y arrastra no arrastra llegaba su nana, tullida hace diez y siete años por el calzado, a que le dieran los buenos días la *Gota* y el canario.

El listón del moño, la flecha de la media, la greca del zapato,
el encaje del vuelo...

A m a r
B e s a r
C e d e r

Pero le faltaba la *D* y, aguja de marear espejos, se la pidió al espejo, que, al revés del diablo, más sabe por espejo que por viejo. ¡Que sea la *D*... espejo! Y el espejo le contestó: ¡*D* sea...!

A m a r
B e s a r
C e d e r
D e s e a r

El miedo de las frutas que madura el aire, un no sé qué la picoteaba. Le comía la carne como si la vendiera al lomo, lomito, *lomillo*... ¡*Lomo* en el antebrazo! ¡*Lomito* en el brazo! ¡*Lo mío* en las cosquillas! O como la primera vez que jugando al *tuero* le tocó esconderse con un muchacho en un cuarto oscuro, tonsurado por un tragaluz que escupía arañas. El candil de las ánimas moqueaba en el rincón más tenebroso de la estancia al pie de un cristo de celuloide transparente. Se escondieron debajo de una cama. Hubo que tirarse al suelo y pasar a nado. Y bajo la cama que les echaba fuerte, traquido y traquido, para que lo resmolieran estaba aquel mueble centenario, se veían las caras como animalitos en trampa. ¡*Tuero*!... Se oyó el primer grito a lo lejos en el segundo patio. ¡*Tuero*!... El segundo grito en el primer patio... ¡*Tuero*!... ¡*Tuero*!... Camila se estremeció al sentir los pasos de la que buscaba. Su compañero de escondite la veía insistentemente recomendándole que no se moviera. Ella le oía el consejo con los ojos, pero estarse quieta junto a la mesa de noche entreabierta y apestosa a loco... una risa se le iba y otra se le venía y no soltó la carcajada porque se le llenaron los ojos de una arenita que se le fue haciendo agua de coco con el ardor del coscorrón...

Armado de una barreta sanguinolenta asomó Vásquez a la calle, y a una señal de su cabeza, Cara de Angel con la hija del General en los brazos. La policía empezaba a huir con el botín cuando aquellos desaparecieron en la fonda "El Tus-Tep". El que no llevaba un galápago, llevaba un relópago, un espejorio, un cruzifalso, una estatua, un chisperoqué, todo lo que Dios crió: ropa de hombre, zapatos de mujer, trastos de peltre, platos de China, floreros, santos benditos, palanganas, lámparas, frascos de medicinas, libros, paraguas para aguas del cielo y paraguas para aguas humanas.

La fondera esperaba en el "Tus-Tep" con la tranca en la mano para acuñaar luego la puerta. Jamás sospechó Camila aquel cuchitril hediondo a petate podrido a dos pasos de donde feliz vivía entre los mimos del viejo militar, parece mentira ayer dichosa, los cuidados de su nana, parece mentira, hoy mal herida, las flores de su patio ayer no pisoteadas, hoy por tierra, la gata fuga y el canario muerto, aplastado con todo y jaula. Por el contrario, al quitarle de los ojos el favorito la bufanda negra, tuvo la impresión de estar tan lejos de su casa... dos y tres veces se pasó la mano por los ojos viendo a todos lados como si no creyera ser ella... ¡los dedos se le perdieron en el grito!

—Señorita... —alrededor de su cuerpo la voz del que le había anunciado la catástrofe—, aquí, por lo menos, usted no corre ningún peligro. ¡A ver qué le damos para que se le pase el susto!

—¡Fuego y luego un susto de agua y fuego! —dijo la fondera y corrió a desenterrar el rescoldo en el apaste con ceniza que le servía de cocina, instante que aprovechó Vásquez para tocar a degüello y empujarse una garrafa de aguardiente de pera, sin saborearlo, el tren no espera, como quien muerde mataburro.

La fondera le sacaba los ojos al fuego a fuerza de soplidos. ¡Fuego y luego susto de agua y fuego!, repetía entre dientes. A su espalda, por la pared de la trastienda sin repellar, resbalaba la sombra de Lucio Vásquez camino al patio.

—¡Aquí fue donde él le dijo a ella! —decía y, tras un suspiro: —¡No hay quien que por bien no venga... nos en tu reino! ¡Quien a mataburro... a mataburro muere!

El agua tomó color de persona asustada al caerle la brasa. ¡Fuego y luego susto de agua y fuego! Camila recobró la voz a los primeros tragos.

—¿Y mi papá...? —fue lo primero que dijo.

—¡Tranquílcese, no tenga pena, beba el agua de brasa, a su papá no le ha sucedido nada! —le contestó el favorito.

—¿Lo sabe usted?

—Lo supongo...

—Y una desgracia...

—¡Isht, toque madera, no la llame usted!

Camila volvió a ver a Cara de Angel. El pulso del semblante dice muchas veces más que las palabras. Pero se le perdieron los ojos en las pupilas del favorito, negras y sin pensamiento.

—Es menester que se siente. . . —observó la *Masacuata*; volvía arrastrando la banquita que Vásquez ocupaba esa tarde, cuando el señor de la cerveza entró en la fonda por primera vez.

. . . Esa tarde hacía muchos años o esa tarde hacía pocas horas. El favorito fijaba los ojos alternativamente en la hija del General y en la llama de la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirva le negreaba en las pupilas. Un soplido y. . . ¡trenza de ajos! Pero en ese cuarto de segundo trajo las pupilas del cuadro de la Virgen a Camila caída en el asiento y al verle la cara embadurnada de lágrimas, el vestido descompuesto y el cuerpo de ángel a medio hacer, cambió el gesto, le quitó la taza de la mano con mirada paternal y casi se dijo: ¡babosita!

Las toses de la fondera para darles a entender que los dejaba solos y sus improperios al encontrar a Vásquez completamente borracho tirado en el patiecito oloroso a rosas de cachirulo que seguía a la trastienda, coincidieron con nuevos llantos de Camila.

—¡Vos sí que sos un liso —la *Masacuata* estaba furibunda— que sólo servís para derramarle a uno la bilis! ¡Desconsiderado! ¡Bien dicen que con los policías el que parpadea pierde! ¡mucho que me decís que me querés, pero no se ve. . . ! ¡Salí de aquí o te saco a patadas!

La voz pegajosa del borracho, los golpes de su cabeza en el suelo cuando la fondera lo agarró de las crines. . . El aire cerró la puerta.

—¡Ya pasó, pues, ya pasó. . . —entredecía Cara de Angel al oído de Camila, que lloraba a mares—, ya pasó, no esté llorando, su papá ya no corre tanto peligro y usted qué miedo puede tener si yo estoy aquí para defenderla! ¿Pero, qué le pueden hacer estando yo aquí. . . ? ¡Vaya, digamos que ya no va a llorar! ¡Ya pasó, sí, ya pasó. . . se va a poner fea si sigue llorando así. . . a ver esos ojitos. . . se va a poner fea y eso sí que no está bueno. . . a ver esos ojitos limpios. . . ¡véame y le explico todo bien y como si no hubiera pasado nada!

Camila dejó de llorar poco a poco. Cara de Angel, que le acariciaba la cabeza, le quitó el pañuelo y le acabó de limpiar los ojos. El día empezaba a dar la primera lechada de cal y despertaban las cosas como olfateándose en el alba densa antes de verse. Rascón y rascón los árboles enloquecidos de trinos, bostezo y bostezo las pilas, y el aire botando el pelo negro de la noche, el pelo de los muertos, para tocarse con peluca rubia.

—¡Lo primero es que usted se calme; esta noche volveré para llevarla a casa de sus tíos, ya verá como todo va a salir bien!

—No tenga pena por mí, que con lo que me ha dicho me siento segura; la pena es mi papá... ¡Por mí está explicado todo, mas lo que yo quisiera es tener la seguridad de que a mi papá no le ha pasado nada!

—Yo me encargaré de traerle noticias...

—¿Hoy mismo?

—¡Hoy mismo!

Antes de salir, el favorito se volvió a darle con la mano un golpecito en la mejilla:

—¡Cal-ma-da!

La hija del General Canales alzó los ojos otra vez llenos de lágrimas y le contestó:

—¡Noticias!

* * *

Lo que en seguida nos llama la atención es la extensión diferente de las dos versiones de este capítulo, que, como se sabe, abre la segunda parte de la novela. En efecto, el texto definitivo es mucho más extenso que el del manuscrito (3.200 palabras y 1.770 más o menos, respectivamente), desarrollando *El Señor Presidente* (SP) ciertas informaciones que *Tobil* (T) sólo apunta brevemente. Nos podemos hacer una idea más precisa de la manera como se manifiesta esta extensión estudiando la distribución del contenido de las dos versiones, según el siguiente esquema:

	T	SP
	1. Retrato de Camila adolescente	1. Camila adolescente ante su espejo. Retrato
	2. Camila impaciente de ser adulta	2. Camila triste de ser la nena
	3. Los besos de Camila	3. Malestar de Camila en su familia
A	4. Las frutas	4. Tíos, tías y primos
	5. El abecedario del amor	5. Los domingos en casa: retratos y dichos
	6. El juego del "tueró"	6. El mar. 1ª emoción amorosa
		7. Las frutas
		8. Los besos de Camila
		9. El cine; el juego del "tueró"

	espacio en blanco		espacio en blanco
	1. El rapto y el botín de los policías	1.	El rapto y el botín de los policías
	2. Camila descubre el "Tus-Tep"	2.	Camila descubre el "Tus-Tep"
	3. Preparación del cordial	3.	Preparación del cordial
B	4. Cara de Angel tranquiliza a Camila	4.	Cara de Angel tranquiliza a Camila
	5. El deseo de Cara de Angel	5.	El deseo de Cara de Angel
	6. Disputa <i>Masacuata</i> /Vásquez	6.	Disputa <i>Masacuata</i> /Vásquez
	7. Camila tranquilizada a medias	7.	Camila tranquilizada a medias

Dos partes, pues, diferenciadas por el espacio en blanco que las separa:

- A) Evocación de la adolescencia de Camila
- B) Vuelta al presente de la novela

La lectura de este esquema permite comprobar que la desproporción de las dos versiones no afecta el capítulo en su conjunto, ya que la segunda parte (B) es sensiblemente tan extensa en T y en SP (T: 1.060 palabras, SP: 1.122). Tendremos, pues, que poner nuestra atención más bien en el principio del capítulo, y notaremos en seguida que presenta una particularidad absolutamente única en la novela: estas páginas son, en efecto, las únicas en las que se opera una vuelta atrás, en las que el relato rompe su linealidad para proyectar al lector en la adolescencia de Camila, adulta ya en el tiempo de la novela. Se trata, pues, de una ruptura en la cronología y en la técnica novelesca, y la evocación de la adolescencia de la heroína aparece como un elemento *externo* a la intriga. Tal hecho es muy notable en una obra donde los personajes nunca se estudian en su psicología o en su comportamiento (salvo escasas notaciones mínimas), sino que siempre se presentan como el juguete de una entidad que les es muy superior, y que constantemente los manobra: la dictadura, omnipresente en sus efectos, hasta el punto que llega a ocultar casi por completo al títere en que se encarna. Camila aquí hace excepción, y tal vez tengamos derecho a ver en esas páginas una debilidad —muy ligera desde luego— en la homogeneidad de la estructura de la novela, cuanto más que Asturias, después, nunca explota los datos que introduce en el capítulo XII para dibujar a su per-

sonaje femenino. Al contrario, hay cierta incoherencia en las relaciones de Camila con sus tíos, tales como están evocadas en SP y tales como aparecen más tarde en la novela, en los capítulos XV y XVIII: en este último, por ejemplo, sufre mucho Camila de verse rechazada por los hermanos de su padre (*Cara de Angel se despidió, mientras Camila lloraba su desgracia increíble*), personajes a los que considera, en el capítulo que nos ocupa, como *espantajos bigotudos*, y a sus mujeres como *repugnantes*.

Lo que precede concierne a la función del capítulo XII en la estructura general del libro. Consideraremos ahora su estructura *interna*, haciendo algunas observaciones sobre las dos versiones comparadas. Para eso, nos parece necesario distinguir bien las dos partes que hemos discernido en el texto. Si, en función, son idénticas en T y en SP (proyección en el pasado/vuelta al presente), su forma es diferente, ligeramente en cuanto a la segunda, casi enteramente por la primera, ofreciendo B sólo variantes de detalles, mientras A está profundamente recompuesta. El proceso para estudiarlas tiene, pues, que ser disimétrico: existe, entre T (B) y SP (B) una relación de fuerte semejanza con algunos puntos de diferencia, y, a la inversa, entre T (A) y SP (A) una relación de fuerte diferencia con algunos puntos de semejanza. Será por consiguiente pertinente estudiar, en B, las diferencias, y, en A, las semejanzas. De lo que resulta que las variantes de B tienen más bien un valor estilístico, ya que, como puede verse en el esquema precedente, las dos versiones tienen en B el mismo contenido informativo. Por el contrario, las variantes de A no sólo tienen un valor estilístico, sino que tienen un contenido informativo, lo que les da un interés evidentemente mayor. Además, los pocos rasgos comunes de las dos versiones tendrán que analizarse con el mayor cuidado, precisamente por su permanencia: corresponden a una *intención* marcada del autor y, por lo tanto, cobran una pertinencia muy grande.

Variantes de la segunda parte (B)

Sólo notaremos aquí las variantes más importantes, sin tener en cuenta la puntuación, la presentación tipográfica, ni los coloquialismos (*ver* por *mirar* en T, por ejemplo).

1. T: Armado de una barreta sanguinolenta asomó Vázquez a la calle.
SP: Vásquez salió a la calle armado todavía —la barreta que le sirvió para callar a la Chabelona era arma contundente.

Se nota la supresión de *sanguinolenta*, ganando la frase en precisión técnica (*arma contundente*) lo que pierde en *esperpentismo*.

2. T: El que no llevaba un galápago llevaba un relópago, un espejorio, un cruxifalso, una estatua, un chisperoqué, todo lo que Dios crió.

SP: El que no llevaba a miches un galápago, llevaba un reloj de pared, un espejo de cuerpo entero, una estatua, una mesa, un crucifijo, una tortuga, gallinas, patos, palomas, y todo lo que Dios creó.

Dos observaciones acerca de estas líneas. Primero, la adición de *a miches* da al pasaje una dimensión singularmente mayor, porque llama la atención del lector sobre los policías-ladrones, cuando la versión T sólo se interesa por su botín; con un procedimiento sumamente económico respecto al léxico, Asturias dibuja magistralmente a los personajes antes de enumerar los objetos que se llevan. Además, renuncia a los juegos de palabras de T, que el carácter dramático del texto tal vez no justificaba. Al contrario, el inventario de SP, más prosaico y detallado, acentúa la impresión de saqueo de la casa de los Canales por la policía. Igualmente, en el siguiente ejemplo,

3. T: Dos y tres veces se pasó la mano por la cara, viendo a todos lados como si no creyera ser ella... ¡los dedos se le perdieron en el grito!

SP: Dos y tres veces se pasó la mano por la cara, mirando a todos lados para saber dónde estaba. Los dedos se le perdieron en un grito al darse cuenta de su desgracia. No estaba soñando.

es otra vez la búsqueda de la precisión realista, en un discurso menos elíptico, como puede verse con, por una parte, la elección de *para saber dónde estaba*, más concreto que *como si no creyera ser ella*, y, por otra parte, con la indicación de la razón del grito de Camila: irrumpe la pesadilla en su vida.

4. T: A ver, ¿qué le damos para que se le pase el susto?
—¡Fuego y luego un susto de agua y fuego!— (...) La fondera le sacaba los ojos al fuego a fuerza de soplidos. ¡Fuego y luego susto de agua y fuego!, repetía entre dientes. (...) ¡Fuego y luego susto de agua y fuego!

SP: —¿Qué le damos para que se le pase el susto?
—¡Susto de agua y fuego! (...) A soplidos le sacaba la fondera los ojos al fuego, sin dejar de repetir entre dientes: “fuego y luego, luego y fuego” (...) “Susto de agua y fuego”, repetía.

En SP, *fuego y luego, luego y fuego*, se nota un cruce entre las dos versiones de la incantación del fuego y del agua, entre SP *Susto de agua y fuego* y T *Fuego y luego susto de agua y fuego*. En efecto, *luego*, cuya única función parece ser la de dar un eco a *fuego*, aparece un poco inopinadamente en SP, cuando todo el pasaje correspondiente de T juega con las dos palabras. Además, todo el contexto se apoya en aliteraciones que le dan una gran fuerza de incantación, evocando la *Masacuata*, la figura de alguna bruja ante su hogar, en su angustioso decorado de sombra y de luz. Esta impresión se vuelve agudísima en el segundo

párrafo, con la acumulación de fonemas “r” y “o”: “...*que alumbraba de rojo el resplandor del rescoldo, resbaló la sombra de Vásquez camino al patio*”.

Los dos siguientes pasajes:

5. T: ...Instante que aprovechó Vásquez para tocar a degüello y empujarse una garrafa de aguardiente de pera, sin saborearlo, el tren no espera, como quien muerde mataburro.

SP: ...Instante que aprovechó Lucio Vásquez para tocar a degüello y empujarse una garrafa de aguardiente de sabor, sin saborearlo, como quien bebe mataburro.

y

6. T: Aquí fue donde él le dijo a ella —decía, y, tras un suspiro: no hay quien que por bien no venga... nos en tu reino!

SP: Aquí fue donde él le dijo a ella —decía Lucio con su voz aflautada. No hay quien que por cien no venga, y por mil también.

no hacen más que introducir en SP juegos de palabras más sutiles y elaborados que en T, y (*con voz aflautada*) el recuerdo de la naturaleza afeminada de Vásquez.

Más interesantes nos parecen estas líneas:

7. T: —Ya pasó, sí, ya pasó... se va a poner fea si sigue llorando así... a ver esos ojitos... se va a poner fea y eso sí que no está bueno... a ver esos ojitos limpios... véame y le explico todo bien y como si no hubiera pasado nada!

SP: Pero si ya pasó (...) Ya pasó, no llore; llorando así se va a poner más nerviosa... Míreme sin llorar y le explico todo bien cómo fue...

en efecto, los esfuerzos del favorito para tranquilizar a Camila se muestran con mayor precisión en SP, sobre todo, su actitud frente a la muchacha es sensiblemente diferente; la supresión de (T) *a ver esos ojitos*, la sustitución de *se va a poner fea* por *se va a poner más nerviosa* muestran a un Cara de Ángel menos paternalista (a pesar de su *aire paternal*, algunas líneas antes), más sinceramente emocionado por la ansiedad de Camila: notación importante, si recordamos que, algunos instantes antes, pensaba abusar de ella; la versión de SP anuncia implícitamente el nacimiento del amor que no tardará en sentir por ella.

Igualmente, en

8. T: ¡Lo primero es que usted se calme! esta noche volveré para llevarla a casa de sus tíos, ya verá cómo todo va a salir bien...

SP: —Pero lo indispensable es que usted se calme, porque es echarlo a perder todo. Se compromete usted, compromete a su papá y me compromete a mí. Esta noche volveré para llevarla a casa de sus tíos. El cuento aquí es ganar tiempo. Hay que tener paciencia. No se pueden arreglar ciertas cosas así no más. Algunas necesitan más *eme o de o* que otras.

la extensión del párrafo lo muestra más convincente, con una argumentación que hace más plausible en SP la relativa tranquilización de Camila.

En su conjunto, estas variantes —y todas las que dejamos de lado para no sobrecargar nuestro estudio— obedecen a un deseo de dar la última mano a una escena que, en su contenido, es finalmente idéntica en *El Señor Presidente* y en *Tobí*. No es así, como dijimos, con la primera parte, cuyo análisis es netamente más complejo. Debemos ahora dedicarnos a mostrar los puntos de encuentro que existen entre las dos versiones, antes de sacar el significado de estas páginas.

Semejanzas de la primera parte (A)

El esquema distribucional más arriba establecido permite señalar las informaciones dadas por las dos versiones. Algunas de ellas se encuentran, bajo una forma ligeramente diferente, a la vez en T y en SP; otras sólo pertenecen a T o a SP. Nos ocuparemos ahora de la primera categoría, en la que se pueden notar los siguientes puntos, en correspondencia:

T		SP
1	—	1
2	—	2
3	—	8
4	—	7
6	—	9

Este nuevo esquema necesita una observación: en la última relación (T-6 / SP-9) SP dice más que T, en que no se da la información sobre la sesión de cine. Sin embargo, la reunión en un solo punto de los dos datos se justifica por la estructura temporal del pasaje considerado: en efecto, aun cuando los hechos narrados no son contemporáneos en tiempo real (tiempo de la sesión de cine-tiempo anterior del “tuero”), lo son en el tiempo del relato, puesto que en el cine es donde Camila recuerda la partida de escondite de su infancia.

Hecha esta observación, nos parece interesante estudiar cómo pasan a la escritura los diferentes puntos notados; observemos primero que T está escrito enteramente en el estilo indirecto, lo que no es el caso de SP, donde Asturias, más de una vez, da la palabra a Camila; esto provoca, claro está, variantes estilísticas sobre las que no es preciso insistir.

T-1: Diantre aseñoradito, tipo raro por el contraste de su tez morena, sus cabellos negros y sus ojos verdes allá lejos oblicuos y gachones... fuera de su gabacha cerrada hasta las isilllas se adivinaba más mujercita, menos fea, caprichuda y averiguadora.

SP-1: Camila, el pelo en llamas negras alborotadas, la cara trigueña lustrosa de manteca de cacao para despercudirse, náufragos los ojos verdes, oblicuos y jalados para atrás (...) con su gabacha de colegiala cerrada hasta las isilllas, se veía más mujercita, menos fea, caprichuda y averiguadora.

De un texto a otro, se encuentran los mismos elementos, pero el enunciado de SP se enriquece de metáforas:

tez morena / cara trigueña
cabellos negros / llamas negras
ojos verdes allá lejos / náufragos los ojos verdes

y, sobre todo, muestra a una Camila inquieta por su naciente belleza, que interroga a su espejo y descubre los cosméticos; Asturias pone el acento sobre el despertar de la sensualidad de una joven entre la infancia y la edad adulta, con todos los problemas que plantea este difícil pasaje. Tenemos aquí la isotopía fundamental sobre la cual está construida la primera parte del capítulo XII. Así, por ejemplo, el punto 2

T-2: Quince años, diez y seis años, diez y siete años, diez y ocho años y no pasaba de ser una burrita... con... un mal humor de no ser gente grande.

SP-2: Quince años —se decía ante el espejo— y no paso de ser una burrita... le caía mal... ser la nena.

insiste sobre el malestar que experimenta Camila con no ser “más vieja”, y sobre sus sentimientos de rechazo para con sus tíos, tías y primas, culpables —según ella— de verla como si todavía fuese una niña (SP). En estos primeros dos puntos está determinada la función significativa del capítulo, que es la de mostrar la *problemática* de Camila al salir de la infancia. Tal problemática se inscribe entre dos polos antagonistas, positivo el uno y negativo el otro: por un lado, la voluntad de Camila de ser adulta, y por otro, todo lo que se opone a esta voluntad. En torno a este eje se organizan las diversas anécdotas narradas por Asturias para alimentar su relato y dibujar la personalidad de su heroína. Y el rasgo dominante de esta personalidad —por lo menos el que acentúa el autor— es la sensualidad, que Camila siente todavía de manera muy confusa, como se puede ver en los demás puntos que señalamos. Así,

T 3-4: Se besaba los brazos en el baño, besaba a su papá, besaba a su nana... besaba las frutas que no la dejaban comer aunque se le

hiciera agua la boca, se las comía con los ojos, los membrillos, los jocotes, las piñuelas, besaba a su gata..., las flores de pétalos rojos y el pie como raíz lastimada de Jesús de la Merced.

y

SP 7-8: ¿Por qué se besó los brazos en la playa respirando el olor de su piel asoleada y salobre? ¿Por qué hizo otro tanto con las frutas que no la dejaban comer, al acercárselas a los labios juntitos y olisquearlas? (...) Camila había besado a su papá y a su nana, sin olerlos. Conteniendo la respiración había besado el pie como raíz lastimada de Jesús de la Merced. Y sin oler lo que se besa, el beso no sabe a nada. Su carne salobre y trigueña como la arena, y las piñuelas y los membrillos, la enseñaron a besar con las ventanas de la nariz abiertas, ansiosas, anhelantes.

aquí, Camila descubre los mundos animal, vegetal, y hasta divino (*Jesús de la Merced*) a través de sus labios y de su olfato, de modo elemental, primario, animal casi. Se está abriendo al mundo de los sentidos, como una flor en capullo no ha mucho y que empieza a abrirse. Toda la turbación que experimenta sin poderla definir aún transparece de manera sutilísima en esa inocente partida de escondite, durante la cual está aislada con un muchachito en una sala oscura, que la sala de cine, en SP, le rememora instantáneamente:

T-6: O como la primera vez que jugando al *tuero* le tocó esconderse con un muchacho en un cuarto oscuro, tonsurado por un tragaluz que escupía arañas. El candil de las ánimas moqueaba en el rincón más tenebroso de la estancia al pie de un cristo de celuloide casi transparente. Se escondieron debajo de una cama. Hubo que tirarse al suelo y pasar a nado (...) Camila se estremeció al sentir los pasos de la que buscaba (...) una risa se le iba y otra se le venía y no soltó la carcajada porque los ojos se le llenaron de una arenita que se le fue haciendo agua de coco con el ardor del coscorrón.

y

SP-9: A Camila se le hizo tan precioso el recuerdo de una vez que se escondió con un muchacho en el cuarto del tragaluz, que se olvidó de las vistas. El candil de las ánimas moqueaba en el rincón más tenebroso de la estancia, frente a un Cristo de celuloide casi transparente. Se escondieron bajo una cama. Hubo que tirarse al suelo. (...) Al oír los pasos del que buscaba... Camila empezó a quererse refr... y habría soltado la carcajada si no se le llenan los ojos de una arenita que se le fue haciendo agua al sentir en la cabeza el ardor de un coscorrón.

Es muy notable que este pasaje sea el único en el que Asturias transcribe de manera casi idéntica, en todo caso dándole la misma importancia en SP que en T. Es que el juego del *tuero* le proporciona a

Camila delicias que se parecen mucho a las que le darán los primeros estremecimientos de los sentidos, y qué tienen el inefable sabor de la fruta prohibida. La nerviosidad que le provoca la presencia a su lado, en la oscuridad, de un chico, y que la hace pasar de la risa a las lágrimas, debe ponerse en el mismo plano que sus inquietudes y su febrilidad sensual de adolescente, desveladas en los pasajes que conciernen a las frutas, por ejemplo, o por su ansia de besar todo cuanto la rodea. (SP: le enseñaron a besar con las ventanas de la nariz *abiertas, ansiosas, anhelantes*). En breve, toda la primera parte del capítulo nos muestra a una Camila cuyo físico apenas está esbozado, que quizás no es muy bella (*menos fea*) y cuya personalidad se revela, toque tras toque, en toda su sensualidad. Como ya lo hemos notado antes, Asturias dibuja aquí a un personaje rico e interesante, de quien se podría esperar que representara luego un papel menos pasivo del que le está confiado. Este personaje, del cual Asturias nos dice tantas cosas en pocas páginas, ya no será otra cosa, como los demás, que el juguete maltratado de la dic-tadura.

La Isotopía

Lo que precede permite destacar la estructura significativa del texto, o sea:

Actante: Camila, jovencita morena de ojos verdes y pelo negro.

Problemática: primaria: despertar de la sensualidad; secundaria: necesidad de afirmarse adulta frente a los adultos.

Es, por cierto, la problemática del personaje la que constituye, como ya hemos visto, la isotopía principal del texto, a partir de la cual lo va produciendo Asturias. Si se acepta tal hipótesis, se puede escribir la identidad siguiente:

Capítulo XII (T) = Capítulo XII (SP)

siendo total esta identidad, ya que lo que difiere entre las dos versiones no es la estructura significativa, sino las estructuras narrativas que de ella se derivan. Entonces, sólo queda por estudiar la producción de los dos textos, es decir, ver cómo se desarrollan, cada uno a su manera, la isotopía revelada. Por decirlo de otra manera, hasta aquí hemos operado por *reducción*, guardando sólo los puntos comunes a T y a SP; debemos ahora emprender el proceso inverso (el que llamamos “descendente”), que nos llevará del sentido a la forma, del significado al significativo.

La explotación de la isotopía

Con respecto a T, SP suprime el punto 5, que llamamos el “abecedario del amor”. Este pasaje está enteramente fundado en juegos de palabras, y hasta juegos con la forma de las letras:

T-5: La primera letra de su nombre... letra en forma de medialuna, de luna nueva, de imán, de cuerda para saltar a la cuerda como saltaba ella, cuerda y locamente como con cuerda.

Camila aquí aparece más consciente de sus deseos, que hasta se vuelven invasores: ella se duerme, de noche, tratando de seguir con su alfabeto amoroso. Los cuatro verbos destacados del contexto por su disposición tipográfica están cargados de un erotismo que SP atenúa sensiblemente, guardando sólo el primero, *amar*, que Camila pronuncia sin darse cuenta siquiera:

SP-6: Ni ella ni su primo se dieron cuenta. Había pronunciado por primera vez el verbo "amar", amenazando al mar.

Aquí, el juego de palabras actúa como una lítote o como un eufemismo, en todo caso permite a la heroína guardar distancia con la significación de sus palabras, actitud que desde luego no es la suya en T, donde, por lo visto, no teme a las palabras. En cambio, la presencia, en SP, de uno de sus primos que, hasta entonces, sólo pensaba en ofrecerle caramelos, le permite pasar de las palabras a los actos:

SP-6: Mas del descubrimiento al hecho, ella no supo si olía o mordía, cuando, ya para terminar la temporada, la besó en la boca el primo que hablaba de las vistas del movimiento y sabía bailar el tango argentino.

Está claro que aquel beso está traído por todo lo que precede en el capítulo —horas pasadas ante el espejo, besos a sí misma o a su padre, fruta respirada con tanto placer. Luego, el recuerdo de este beso, no declarado pero sin embargo muy vivo en la mente de la muchacha, vuelve a lanzar el relato: hablaba el primo de cine, y silbaba el tango argentino —pensemos en la connotación lasciva de este baile—, Camila se hace llevar al cine, y, por su primera experiencia, ve en la pantalla una escena de tango. . . :

SP-6: Al volver a la capital, Camila le metió flota a su nana para que la llevara a las vistas (. . .) y allí supo Camila que el público había salido huyendo de la excomunión. En la pantalla, una mujer de traje pegado al cuerpo y un hombre mechudo de bigote y corbata de artista, bailaban el tango argentino.

A propósito de esta escena, es posible ver en la huida burlesca de los espectadores que temen la excomunión, un eco de la interdicción que a Camila se le hacía de comer fruta; esta fruta que no se priva, por compensación, de devorar con los ojos, de la misma manera que va al cine *a escondidas de su papá, tronándose los dedos y rezando el Trisagio*. Detalles, sin duda, pero detalles muy evocadores, muy aptos para dejar pasar el erotismo latente contenido en estas páginas.

La temporada que pasa Camila en el mar, en SP, permite darse cuenta del arte de Asturias para elaborar su relato. En efecto, todo el pasaje nace de una simple frase de T (*A . . . ! Como de sopetón frente al*

mar...) dos veces repetida, y que nos quedaría muy misteriosa si la versión definitiva no nos diera su sentido. Está claro, en efecto, que todo procede de la equivalencia fonética A...mar / Amar, sobre la que va a jugar la imaginación del escritor. La escena de la playa, llena de un encanto algo anticuado, está escrita, de hecho, sólo para llegar al verbo *amar*, mediante la explotación de su materia sonora. El juego de palabras tiene, pues, aquí una rentabilidad muy grande, que da a SP toda su riqueza con respecto a T.

Igualmente, la productividad de SP relativamente a T es importantísima en lo que concierne al otro aspecto de la problemática de Camila, o sea su actitud frente a los adultos y su ansia de ser adulta ella misma. T no hace sino señalar *su mal humor de no ser gente grande*, y sin embargo, de este dato es de donde nace el larguísimo pasaje que, en SP, va del tercer párrafo (*se tiraba del pelo, gritaba, hacía caras*) al final del undécimo (*se llevaba el pomo del bastón a la nariz a cada rato, como para oler el oro*), y que es, precisamente, la expresión de este mal humor. Un inventario lexical enseñaría, de manera evidente, el valor negativo de los sentimientos de la jovencita frente a los mayores. Daremos algunos ejemplos rápidos.

- a) tíos, tías y primas:
 - insectos
 - nube de gente emparentada
 - bigotudos
 - despeinados, gordinflones, plomosos
 - repugnantes, etc.

He aquí, por cierto, juicios poco positivos, cuya evidente parcialidad denota el malestar de Camila. Este malestar acarrea el fastidio que siente de vivir en medio de personas mayores —o de jóvenes que a sus ojos no valen más— y que cobra su forma más aguda en la evocación de las tardes domingueras, de las que se aprovecha Asturias para hacer un retrato irrisorio de la pequeña burguesía de Guatemala de fines de siglo.

- b) los estados de ánimo de Camila, los domingos
 - se dormía
 - se aburría
 - cansada
 - somnolencias
 - crueledad, etc.

La crueldad de sus pupilas de vidrio helado es una consecuencia de su aburrimiento, que influye fuertemente sobre su visión del mundo adulto, representado, fuera de su familia, por los amigos de su padre,

de quienes observa, no sin mala intención, lo que se han hecho con respecto a lo que eran en su juventud:

- c) los amigos de la familia
barrigón
calvo
bilioso, etc.

Síntesis

Las observaciones que acabamos de hacer acerca del capítulo XII permiten destacar su estructura global, y completar como sigue los esquemas presentados más arriba:

TEMA	<i>Camila y su problemática (sensualidad/pasaje al mundo de los adultos)</i>		
		T	SP
DESARROLLO	Retrato de Camila adolescente	+	+
	Camila impaciente de ser adulta	+	+
	Besos y frutas	+	+
	Tíos, tías y primas	+	+
	Malestar de Camila en su familia	—	+
	Abecedario amoroso	+	—
	Domingos en casa		
	Retratos y dichos	—	+
	El mar 1ª emoción amorosa	—	+
	El cine	—	+
	El juego del <i>tuero</i>	+	+
	Espacio en blanco	+	+
	El rapto. El <i>Tus-Tep</i>	+	+

N. B. En este cuadro no entran las variantes formales.

Tal es, pues, esta Camila que nos muestra la primera parte del capítulo XII, personaje esbozado de manera algo furtiva en *Tobil* y, al contrario, extraordinariamente vivo en *El Señor Presidente*, donde cobra, al mismo tiempo, un relieve verdaderamente privilegiado si comparamos a la heroína con los demás personajes, de los cuales casi siempre sólo vemos la sombra, aplastados como están por el sol negro de la dictadura. Si SP no es más, como dijimos, que una variante narrativa de T, es cierto que esta variante denota una elaboración muy grande, y los cambios que trae con respecto a la versión manuscrita —adiciones, supresiones, extensiones— siempre van en la dirección de una mayor precisión. No hablemos de “enriquecimiento”, ya que sería introducir aquí un matiz demasiado subjetivo: *Tobil* tiene su propia riqueza, y tal vez

un *encanto* (¡subjetividad!) mayor. Pero no podemos dejar de subrayar que el capítulo estudiado parece haber sido objeto de un intenso trabajo por parte de Asturias, sobre todo si se piensa que los demás capítulos de la novela son idénticos casi en las dos versiones, concerniendo sólo sus variantes a puntos de detalle. e interesando sobre todo palabras, más raramente frases o párrafos. Más allá de las informaciones que da acerca de la génesis del libro, el descubrimiento del manuscrito procura al crítico un placer raro: el de sorprender al escritor en su acto creador. Es, en fin de cuentas, lo que más nos conmueve, y lo que hemos tratado de hacer compartir al lector de estos apuntes.

Université de Paris-X Nanterre

TEXTOS OLVIDADOS
DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

INTRODUCCION

La retranscripción española de *Les sorciers aux mains noirs* se incluye aquí a título informativo. Apareció originalmente en *Le phare de Neuilly*, en su número 3-4, págs. 29-35, del año 1933, en traducción de Georges Pillement. Este texto, lo mismo que *Luis Garrafita* y el incluido en la única entrega de la revista *Imán*, muestran que Asturias ya elaboró, antes de su regreso a Guatemala acompañando a su familia en 1933, materiales que habrían de servirle de base para *Hombres de maíz*.

Les sorciers aux mains noirs constituye la primera versión publicada de la sexta sección de la gran novela de Asturias, la titulada "Correo-Coyote" (XIII-XIX). Su interés fundamental reside sobre todo en la ausencia de lo que hará de *Hombres de maíz*, después de su aparición en 1949, una obra clave de la nueva narrativa, en cuyas huellas se incluyen *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas* o *Cien años de soledad*, y una novela por fuera de la tradición occidental del género. Aunque la fábula del texto del año 33 y del capítulo de finales de los cuarenta se asemejen, no hay en el primero todavía posibilidad de dar cuenta desde dentro de sí mismas, de formas de pensamiento y de relaciones con las cosas desconocidas hasta entonces, haciendo del nahualismo un elemento compositivo básico del relato. Es por eso que en *Hombres de maíz* la coincidencia de las categorías de la unidad y la multiplicidad harán que lo simultáneo y lo diferente sea idéntico. A partir del código estético en acción en *Les sorciers aux mains noirs* no era tampoco posible articular la transformación de los acontecimientos en leyenda y de la leyenda en mito arquetípico en que de nuevo acciones y acontecimientos van a verse reflejados, con lo que la tensión entre Historia y Mito polariza el relato en *Hombres de maíz*. La distancia que media entre ambos textos será la del hallazgo de un nuevo lenguaje dentro del cambio general de materias, medios y funciones de la novela latinoamericana, a impulsos de una nueva constelación histórico-social.

Carlos Rincón

EL BRUJO DE LAS MANOS NEGRAS ¹

Se huyó la mujer del señor Nicho, el correo, mientras él atravesaba ríos y montañas, pueblos y llanuras, al trote, como una bestia de carga, para llegar a la población lo más rápido posible con la correspondencia de la capital. ¡Pobre señor Nicho, qué irá a hacer cuando llegue! Se jalará el pelo, la llamará puta, ramera, con un dolor de llaga viva en el corazón, y se morderá la cola, como se dice, pero se la morderá solo, en tanto los alemanes con comercio en la población leerán dos y tres veces las cartas de sus parientes y amigos, las cartas llegadas por mar que el señor Nicho ha traído con fidelidad de perro al oscuro pueblo; en tanto las madres leerán con sorbo de lágrimas las cartas de sus hijos que estudian en la capital, y el juez de paz y el mayor de plaza, las cartas de sus esposas, y los oficiales de la guarnición las de su prostituta favorita que les manda besos desde su burdel. ¡Qué de cartas esa noche en la ciudad, mientras el señor Nicho, sin un alma para consolarlo, llorará solo en su rancho, llorará sin lágrimas, sin gritar, en silencio, por su mujer que ha abandonado la casa.

El correo, cuando era el señor Nicho, llegaba con las estrellas de la tarde. Los vecinos vigilaban para verlo pasar, para estar seguros de que había pasado.

Sus pasos resonaron en la calle. Por la plaza. En los corredores de la Mayoría. En el despacho del administrador de Correos. Venía rendido de cansancio y jadeaba sin alcanzar resuello. Entregó los sacos de correspondencia y salió a sentarse en una de las gradas del corredor, frente a la plaza desierta, para esperar el pago. Quince billetes sucios que él recibió con su sombrero en la mano temblorosa, con la carrera que traía

-
1. Este cuento se relaciona con la historia de Correo-Coyote, de *Hombres de maíz*: ambas narraciones presentan interesantes parecidos y no sólo en lo que a su trama se refiere, sino incluso en cuanto a su vocabulario y sintaxis. Hay frases en "Correo-Coyote" que coinciden palabra por palabra con las que aparecen en *El brujo de las manos negras*. En ese sentido, al revertir el presente cuento al español, he tratado de ser lo más fiel posible a la forma narrativa de Asturias, no haciendo otra cosa que transcribir, cuando la traducción así lo pedía, frases y palabras que aparecen diseminadas a todo lo largo de "Correo-Coyote". Cuando no existía ningún equivalente formal entre los dos relatos, he tratado, asimismo, de encontrar entre los posibles sinónimos que pedía la traducción, aquellos que estuvieran lo más cerca posible del estilo de Asturias. La palabra *desir*, por ejemplo, ha sido traducida como *la gana*, porque así aparece en *Hombres de maíz*; igualmente *chevreuil* ha sido traducido, no como corzo, término que Asturias no utiliza nunca, sino como venado. En cuanto a expresiones tales como "color de limón", por ejemplo, que parece extraña desde el punto de vista sintáctico, es, sin embargo, equivalente a otras que también aparecen en *Hombres de maíz*: color de esperanza, color de palo jobo, color de guaro blanco, etc. (N. de la T.).

en su sangre, con el pelo pegado a la frente y el pantalón arremangado. Como tendiera demasiado rápido la mano, el administrador, irritado, le gritó:

—¡Indio tramposo, espera que te los cuente... cinco, diez, quince, veinte, veinticinco, treinta, treinta y cinco, cuarenta, cuarenta y cinco, cincuenta... y sesenta y cinco!

Y esto sin dejar de advertirle que si se emborrachaba lo meterían en la cárcel.

La primera impresión del señor Nicho al entrar en su casa, fue la de que equivocadamente se había metido en el rancho de un vecino. En su rancho debían esperarlo el comal, las tortillas de maíz amarillo bien triturado, el batidor de café hirviendo, los frijoles parados, un pedazo de queso duro, el sueño, su mujer. Salió corriendo de lo que creía era la casa ajena, pero no llegó a la puerta... ese rancho era bien el suyo y cómo podía no serlo si no tenía más vecindad que la noche inmensa, inacabable. Cerró los ojos y, después de haber tentado los muros, golpeado el frío catre, pisoteado la ceniza del hogar apagado, se echó al suelo como un cuerpo sin alma y se durmió enseguida, la puerta sin atrancar, esperando a la que quizás hubiera ido a buscar agua a la luna...

Al día siguiente fue a la Mayoría de Plaza a poner la queja al secretario y éste, un militar con cara de los que crucificaron a Nuestro Señor, le dijo que buscara otra mujer y se dejara de babosadas, pues para eso había en el mundo más mujeres que hombres. Este consuelo lo tranquilizó hasta el mediodía. Pero con la fuerza del sol su desesperación aumentó y entonces fue a pedir consejo al Señor Cura que, apenas entró, lo sacó a la calle a patadas, gritándole que era mucho atrevimiento por su parte el dirigirse a la Santa Iglesia cuando la fugitiva no era su esposa sino su concubina.

La desesperación no lo dejaba en paz. De la Iglesia se dirigió a la fonda. A falta de Dios, el aguardiente es bueno. Se emborrachó para olvidar. Tirado en la calle cuan largo era, soportó la lluvia durante toda la noche. Al amanecer, la patrulla lo recogió y, en la cárcel, le dieron cincuenta palos y lo dejaron dos días sin agua para que no lo volviera a hacer... Vio entonces que más le hubiera valido ser un puerco. El primer trago de agua lo reanimó. Y dos semanas más tarde salía de la población, a paso ligero, con la correspondencia para la capital.

Camina y camina cuando, a las seis leguas, casi a la salida de la ciudad, entabla amistad con un hombre que tenía las manos negras. Parecía un tintorero, pero realmente era un brujo. El brujo de las manos negras. La conversación recayó forzosamente sobre la mujer del señor Nicho. El hombre de las manos negras se puso al corriente de

todo y, subiendo por la gran cuesta, la que conducía a lo alto de la Cordillera, mientras amanecía, le dijo:

Ahora que el cielo está color de limón puedo hablarte sin que el viento chorchá¹ se lleve mis palabras, y te prometo que si haces lo que voy a decirte, encontrarás a tu mujer dentro de siete días.

Sí, señor, lo voy a hacer... respondió el señor Nicho con el hálito jubiloso de la alegría.

Tú ves... allá... el brujo extendió su largo dedo negro... allá...

Sí, señor, lo voy a ver...

Allá donde la montaña se inclina un poquito, pues bien, si tú vienes conmigo, porque yo voy para allá, Atit, que es nuestra Abuela, te dirá dónde está tu mujer. Quemarás antes trece bolas de copal y te harás sangrar la lengua con una espina de maguey.

Días y días se pasaron en caminar para llegar al lugar donde la montaña se inclina un poco. Durante el viaje, en las quebradas de los ríos, allá donde éstos no son otra cosa que un hilito de agua, el brujo llamó a los venados pidiéndoles que lo hicieran avanzar con el viento, a ellos que corrían con el viento, y que hicieran huir de las siete cuevas a los loros tramposos.

Después de haber caminado durante días y días, llegaron por fin cuando el viento del atardecer se teñía de rosa y cuando la saliva de los loros habladores humedecía el silencio. En la garganta de una montaña, el sol, coronado por cantos de ranas, se acariciaba a sí mismo enrollándose en sus propias mallas de luz.

Hay que terminar con todo lo que siente el cristiano...

Así habló el brujo al penetrar en la cueva, la primera de las siete cuevas, extendiendo sus manos negras hacia los sacos de correspondencia. El señor Nicho los defendía al principio, pero enseguida, el recuerdo de su mujer, la gana de verla, de encontrarla, de tener noticia de ella, debilitó su deseo de salvar del fuego esos sacos tatuados con letras cabalísticas. En pocos segundos, el fuego consumió las cartas de los alemanes que iban del otro lado del mar, las de las madres que respondían a sus hijos que estudiaban en la capital. De una de esas cartas, el brujo sacó dos billetes de cien pesos que puso a un lado y, cuando la correspondencia hubo desaparecido, los quemó poco a poco, como si le diera placer atormentarlos. Encontró entre las cartas de los oficiales una fotografía dedicada a una prostituta, que quemó igualmente. El señor Nicho no sabía qué hacer. Estaba como borracho de aire, del aire que se respiraba en esa cueva entre la luz y la sombra de la tarde. La ceniza de las

1. Pájaro amarillo y rojo.

cartas fue arrojada a los cuatro nudos del cielo y, en seguida, repitiendo las palabras que le decía el brujo, el correo imploró:

—Cu-quel, cu-cal, quel-Atit... Aloy-si, aloy-no... Pilo-jalon-mu-
jer... Jalon-de-pilo-turpial... Píal-de-quel... Cu-cal-quel-Atit.

Después el brujo declaró, separando su voz de la del correo:

—Mañana, cuando el cielo esté de color limón, harás sangrar tu lengua y mañana, sin falta, sabrás dónde está tu mujer.

Con una rama de hojas que hablaban al contacto con el viento, el brujo de las manos negras barrió del aire al guacamayo, a su presencia que sube del reflejo de las aguas para teñir las engañadoras bóvedas del cielo, en tanto el señor Nicho, de rodillas, quemaba los trece nudos de copal delante de los ídolos, los más Santos, los Poderosos del Cielo y de la Tierra, la Abuela, la Abuela de la Abuela, los que Ocultan el Sol, los que Dan la Luz, los Bacabs que sostienen el Cielo por las cuatro puntas como si fuera un manto, la Cara retorcida de la Tierra, sobre la que caminamos y hacemos nuestras suciedades.

Y cuando el cielo se tiñó color de limón, el correo se atravesó la lengua con una espina de cactus. Sus ojos lloraron de dolor y su boca se llenó de sangre. El brujo de las manos negras recibió la sangre en una hoja de maíz larga como una espada y, murmurando oraciones, fue de una piedra a otra dentro de la gruta, desde la que no tenía cara y estaba en la sombra hasta la bella y totalmente dorada que teñía la luz del alba, y las regó a todas con sangre. Más tarde, cuando la ceremonia hubo terminado, el brujo hizo beber al señor Nicho una bebida espesa y astringente, copal color de entrañas de gusanos, rebaba de carne de hojas machacada entre piedras.

Beberás esto para dormirte y, durante el sueño, un hombre te dirá dónde se encuentra tu mujer... ¡Adiós!...

Los ojos del señor Nicho, cuando tragó el último sorbo, masticado a medias, rodaron en un sueño que lo durmió en medio de trapos que no eran trapos, de planchas donde se había extendido totalmente vestido, planchas delgadas al principio y cada vez más gruesas. Los árboles son personas que se han vuelto como yo, pensaba él; y pensaba enseguida, si la tierra no los alimentara de sueño, caerían como los vestidos de una mujer que se desnuda. Una araña le agarraba la respiración para retorcer cuerdas y poder pescar palabras en el silencio que nadaba en los sonidos pescados en el silencio que nadaba en las palabras...

¿Dónde se encuentra... tu mujer?... le preguntó un viejecito color de cera de castilla con una barba más larga que una barba de viejo... Cuando llegues a la ciudad, debajo de la ceiba más antigua, en frente de Casa-Mata, verás un perro negro, cojo, una oreja manchada de blanco y el hocico rojizo. Síguelo, ya que cuando te vea se pondrá a

correr. Síguelo y lo verás entrar en una casa de donde, en ese momento, alguien saldrá. No busques más al perro. Sigue a la persona que, a su vez, entrará en una iglesia. No entres en la iglesia. Espera en el atrio a que un cura salga con el viático seguido de mujeres en lágrimas. Ve detrás del viático y penetra en la casa donde él entre, allá estará tu mujer...

El dolor en la lengua lo despertó. El brujo le había dejado una media docena de tortillas y un guacal de agua. Bebió para apaciguar su sed y calmar un poco su angustia. Su lengua desleía hilillos de sangre en el agua, hilillos de su vida, arterias, hilos de araña que temblaban como si el administrador de correos le hablara... ¡Si al menos hubiera guardado las cenizas de los sacos de correspondencia!... ¡el polvo de las cartas!... ¡Si no hubiera dejado quemar los billetes!... ¡el retrato del militar... el cartón se había doblado cuando la llama lo atacó y parecía que se estuviera retorciendo de risa!... Si los Alemanes no le hubieran encargado con miradas azules sus cartas destinadas a irse sobre el azul del mar!

Se pegó al camino tres días y tres noches: loco con ojos de pájaro, sus manos como se sentía cuando no llevaba machete, su espalda como se sentía cuando le faltaba la carga, con una sola sandalia, como si se dijera con un solo pie, y bajo su sombrero agujereado una erupción de cabellos hirsutos.

En un abrir y cerrar de ojos, el cielo se cubrió de nubes. El brujo de las manos negras tendió los dedos hacia las nubes, sacos de correspondencia que transportaban el correo de Dios, y las quemó al fuego de los relámpagos. El señor Nicho se refugió en una cabaña seguido de tres viajeros que lo miraban con desconfianza. El más viejo de los tres se santiguaba a cada relámpago. Los otros dos cerraban los párpados cuando se iluminaban y se apagaban el cielo, la selva, el huracán, la atmósfera temblorosa. El más joven no apartaba los ojos del señor Nicho. Su porte de idiota lo hacía reír y sólo el temor de que fuera un loco furioso impedía que se riera abiertamente. La tempestad dejó paso a la lluvia. El viento cortó las hojas y el huracán los cascabeles. Un oscuro temblor de agua dulce bañaba los alrededores. De repente, el más viejo se santiguó, el que era de mediana edad cayó hacia un lado, y el más joven se rió al fin, retorciéndose como el retrato del militar cuando el viento alcanzó el cartón... Un poco de ceniza tras la luz amarilla... El viejo veía al que era de mediana edad, el que era de mediana edad miraba al señor Nicho, el señor Nicho al viejo, como, si después de haber estado muertos, después de haber vivido en este mundo, se encontraran en la otra vida, en el otro mundo... El señor Nicho extendió sus manos al aire que olía a azufre, buscando el muro que veían sus ojos y no encontró nada, ni cerca, ni más lejos... Los otros no se atrevían a moverse, de tal manera les daba igual ser ellos y estar vivos que ser

cualquier otro y estar muertos, puesto que el rayo les había llevado al más joven. . .

El cielo, después de la tormenta, quedó como barrido con una escoba de mijo. Luminosidad de ojos de reptil, frescor transparente de flor, perfume de miel blanca y agua durmiente, sabor de hoja tierna, de cañas algodonosas. . .

El señor Nicho llegó a la ciudad a mediodía. A cada paso los gritos lo asustaban, y también los palmoteos de las que acechaban a los vendedores de tortillas. Sus pies sangraban y algunos pensaron que iba a la consulta del hospital, si bien era ya demasiado tarde. El sol quemaba los arneses de las mulas que volvían descargadas, las carretas de bueyes que, yunta tras yunta, arrastraban a fuerza de gritos y de puñazos, enormes troncos de árboles, las cestas de las mujeres que volvían de la plaza, los zapatos de los carteros que distribuían la correspondencia, las cabecitas de niños que jugaban en medio de los puercos, rubios de polvo o negros de barro, con un pedazo de pan o una fruta en la mano, el vientre inflado y su palomita al aire.

La ceiba de Casa-Mata se le apareció cuando llegó a la calle principal y entonces se acordó de su sueño. Se paró delante de la ceiba con dos palpitaciones en el corazón y caminó detrás de un perro negro que cojeaba y que, al verlo, echó a correr a mano derecha y se metió en una fábrica de jabón. De la fábrica de jabón salió casi al momento una mujer con zapatos en los pies, una cara lustrosa y los cabellos crespos. En la casa del viático el señor Nicho se deslizó detrás del cura y encontró a su mujer. Estaba muerto de cansancio. . .

Cuando volvió a la ciudad, los Alemanes, el cura y la sociedad entregaron al secretario de la Mayoría un memorándum de tres páginas y media pidiendo que se aplicara al señor Nicho todo el rigor de la ley. Los peticionarios se contentaban con ochocientos palos y diez años de prisión. Eso fue lo que se decidió. Se le desnudó en el corredor de la Mayoría delante de los milicianos que habían venido a hacer la instrucción, y boca abajo, sobre una estera, los pies y las manos atados, soldados y sargentos golpearon cuando les tocaba el turno hasta llegar a ochocientos. Pero no se escuchó ni un grito, ni una queja, más que el señor Nicho era el aire el que se quejaba, el aire de la plaza, de la iglesia, de las casas, de toda la ciudad. ¡Ochocientos golpes!, decía el Cura, un español que, las manos bajo la sotana mientras apaleaban al correo, se frotaba por entre los muslos, ¡y en verdad os digo que eso servirá de ejemplo, que ejemplo viene de templo y templo de trampa! El señor Nicho estaba convaleciente cuando le vinieron a decir que su mujer se había escapado del rancho. Los Alemanes continuaban recibiendo cartas de sus parientes y amigos, las madres, cartas de sus hijos, los oficiales, las de las prostitutas del burdel.

(Traducción de Mercedes Sedano)

REFLEXIONES SOBRE LA POSIBILIDAD DE UN TEATRO AMERICANO DE INSPIRACION INDIGENA *

Una obra teatral del mito maya-quiché, aventura literaria que nos proponemos, a instancias de un amigo, me ha hecho pensar en las posibilidades que ofrece la selva americana para la escena actual. Y las notas siguientes son producto de estas reflexiones:

1) *Documentos*. Reflexionando sobre los elementos que poseemos, y teniendo en cuenta la documentación, muy abundante por cierto, debemos decir que no existen en América sino dos obras netamente autóctonas: *El guerrero de Rabinal* (maya-quiché) y *Ollantay* (incaica), esta última con influencias españolas que plantean la posibilidad de que fuera escrita durante la época colonial, en el siglo XVIII. Existieron sin duda muchas otras obras de este género pero, de haber sido escritas, fueron destruidas por los conquistadores, y la tradición oral se perdió con los que la conocían. En cuanto al teatro escrito en español durante la época colonial y posteriormente, no nos interesa aquí.

2) *Intermedios, ceremonias, danzas de Moros, etc.* Estos elementos, capaces de desorientar si no se les considera con precaución, tienen mucho valor en cuanto a colorido, según la finalidad que nos proponemos. El *Maximón* es la obra tipo de este género de teatro primitivo ligado a temas religiosos españoles. El *Maximón*, sin ser *La Pasión* de Oberammergau, se representa en Guatemala durante la Semana Santa. El tema de la obra es pobre. Es posible que se vea en él la transposición de Judas al mito indígena, pero no del Judas Iscariote del Evangelio, sino más bien de un Judas que se parece mucho a Don Pedro de Alvarado, el Conquistador. Pero si el tema es pobre, la representación coreográfica alcanza un gran esplendor y es una fuente preciosa en la que pueden nutrirse los futuros ballets americanos. El *Maximón*, a causa de su importancia, supera a todas las otras representaciones de carácter semirreligioso que ofrecen todavía los indígenas, herederos de los gloriosos mayas. El esplendor de los trajes y el arreglo de las danzas son absolutamente americanos, y éste es uno de los mejores puntos de referencia por el que podemos guiarnos en nuestras búsquedas. Las ceremonias religiosas, las danzas de Moros, etc., merecen nuestra curiosidad porque conservan los trazos vivientes de las creencias nahuas, tan enraizadas en los Indios del Nuevo Mundo. El nahualismo es la creencia en un animal protector, especie de ángel guardián, y en las danzas de Moros y otras ceremonias de carácter religioso católico, los participantes llevan puesto un traje de animal, un disfraz de toro, tigre, león o culebra, que los que no han sido advertidos toman por encarnaciones del demonio. La falta de recursos y la estrechez de miras de los que se ocu-

* *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, XX, 1930, pp. 434-439.

pan de organizar estas ceremonias y de alquilar los trajes y (las) máscaras, han reducido mucho estas fiestas teatrales. De los intermedios y pastorales hay poco que decir, ya que carecen hasta cierto punto de significación americana pues, en ellos, lo autóctono se ha visto deformado, empequeñecido, reducido como está a las exigencias de un pequeño teatro parroquial.

3) *Digresión inoportuna.* El campo inmenso del trópico, la selva llena de sonidos, los mares con sabor a eternidad, las montañas “dándose la mano a la hora del crepúsculo”, los ríos impetuosos, los volcanes que, jóvenes, se coronan de columnas de humo y, viejos, de cabellos de nieves perpetuas, todo eso y muchas cosas más esperan ser llevadas al teatro, pero no bajo la forma de decorados sino de aliento, de símbolo, de poder verbal que, por la fuerza de la evocación lleguen a crear una atmósfera nueva, la atmósfera del escenario americano.

El exceso de elementos en este campo ha producido en los espíritus un deseo desordenado de lo extraño de la manera más simplista o, mejor dicho, más trajinada. Un cuarto de los trastos tropical donde se quiere alojar en fórmulas europeas, casi todas caducas, lo que está todavía por nacer como expresión nuestra de lo que es más nuestro, América.

La mayor dificultad del problema reside, por tanto, en la búsqueda en América de una fórmula teatral americana y únicamente americana, y es ahí donde deberían dirigirse los esfuerzos de todos los que, en nuestros países, escriben para el teatro, ya que no tiene ningún interés el que los americanos hagan teatro a la manera de Benavente, Bataille o Pirandello. Yo tuve en París el pesar de asistir, hace algunos años, a la representación de la comedia de un suramericano, y digo el pesar, debido a que la crítica fue unánime en decir que nuestro autor había desilusionado al público francés que, en su búsqueda de exotismo y esperando un espectáculo esencialmente americano, se había encontrado con una obra del más mediocre tipo francés.

4) *Programa.* Estas notas, sujetas a futuras modificaciones, tratarán de fijar los puntos que pueden servir de base para la creación de un teatro maya-quiché, sin mucho en común con el teatro europeo actual.

a) *Decoración*

En el teatro chino, la decoración es verbal. El actor dice: “es de noche”, y es de noche, sin que para ello sea necesario disminuir la luz, ensombrecer los decorados o presentar un cielo con luna y estrellas. En el teatro maya-quiché que nos proponemos, teatro que debe desarrollarse al aire libre, sin escenario, a la altura del público, la decoración se reducirá al mínimo: a una cortina amarilla si es la mañana, por ejemplo, roja si es la tarde y negra si es la noche. La magia del color primario jugando el papel de una frase permanente a los ojos del espectador, forzando a éste a la evocación. Pero, además, esta cortina participará en la

escena, hablará, se animará con movimientos de viento suave o fuerte, será un elemento activo del espectáculo. Por otra parte, se deberá buscar la desproporción en la decoración. Árboles gigantescos, animales pequeños y personajes más pequeños todavía. Y los árboles se pasearán de un lado a otro, subirán y bajarán montañas, discutirán con los astros, llamarán a las lluvias bienhechoras, todo lo fantástico, lo fantástico hasta el absurdo, todo lo que no es posible sino en los países que son "una locura del sol". La magia del color y la desproporción constituyen las dos líneas a seguir en cuanto a los decorados.

b) *Declamación*

Dando por supuesto que se trata de un teatro primitivo, el texto deberá ser dicho simplemente y no interpretado. El problema de saber si sería mejor el interpretarlo no se plantea ya que, para seguir las huellas de la tradición, nosotros queremos que el texto sea dicho como repiten los niños los primeros relatos a sus parientes y amigos, como repiten los niños las frases convenidas en sus juegos, con una entonación vaga, de conciencia adormecida, de alma que se despierta a la naturaleza de un encantamiento donde todo la maravilla.

Hay muchos juegos infantiles que son verdaderas manifestaciones de nuestro teatro naciente, y a los que nadie ha prestado atención porque se les ha juzgado con el espíritu del profesor que no ve sino lo que ha sido sometido a la estéril disciplina de la hora de clase, de la pregunta y respuesta a la lección, de "calistenias" importadas. Y esta ceguera de los maestros en los países americanos llega a tal punto que, excepto en México, en casi todas las fiestas infantiles no se reserva ningún lugar para lo que es americano y, por el contrario, se importan representaciones impropias para los niños, como es "el baile de los apaches".

Encontramos en los juegos de nuestros niños una guía y un apoyo para nuestra obra, que debe ser una distracción infantil y nada más. América está todavía en la etapa de jugar, ¿por qué envejecerla con las preocupaciones estéticas de naciones más antiguas? Y de la misma forma que entre los niños se dice: ¡Vamos a jugar a los toros!, ¡Vamos a jugar al gato y el ratón! ¡Vamos a jugar al gato encaramado!, queremos que se diga en las obras del teatro americano... ¡Vamos a jugar a Kukulcán! que es el título de tres cortinas mayas repetidas nueve veces, que estamos componiendo.

¿Hasta dónde la renovación de la pintura mexicana no ha sido influida, sin duda beneficiosamente, por la obra realizada por los niños en las escuelas de pintura al aire libre?

Este es, naturalmente, un primer paso. Después, y siempre jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo y que necesitan ser llevados a la escena por verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pen-

sadores americanos que aspiran a una completa renovación de nuestros desacreditados sistemas democráticos.

Es ahí donde surgirá la recitación. Ese teatro social no será ya dicho en adelante. El niño ha dejado de contar sus fábulas como un loro y está en edad de interpretarlas.

c) *Fabulación*

Como en toda auténtica fabulación, no se deberá hacer ningún caso de la verdad. En la narración deberá emplearse el método de la yuxtaposición. No se deberán mezclar los acontecimientos, se les superpondrá solamente. En ese sentido, la palabra llegará a adquirir en su vibración torpe y desnuda, un valor hasta cierto punto nuevo porque se le ha quitado el exceso de retórica. En cuanto al lenguaje, es bueno que sea despojado, que sea alado, libre, religioso.

d) *Escenas*

Las escenas cortas, que probablemente hacen afluir más sangre al cerebro del espectador, pueden conseguir dar la impresión de lo americano tropical. Escenas cortas que giren como los astros en las noches claras, moviéndose sin moverse, para crear ese fondo de realidad y de mentira que existe en el americano de nuestras latitudes. Escenas cinematográficas que acaricien al espectador atento y arañen el alma del espectador apático.

e) *Máscaras*

Es muy importante reservar un lugar para las máscaras, tradicionales en nuestro teatro autóctono. Los personajes animales llevarán máscaras de animales y avanzarán desmañadamente, con una marcha pesada y torpe como si estuvieran ebrios; los otros personajes llevarán igualmente máscaras de animales, pero sus movimientos serán más libres, como los de los hombres. No deberá faltar tampoco el personaje (hombre o animal) de máscara negra, lo que significa que es un personaje que toma parte en las escenas, pero sin existir, o existiendo en la noche del no ser. En los códigos y bajorrelieves de los templos mayas (Quirigua, Copán, Uxamal), hay todo un tratado de gestos y posturas que pueden aprovecharse para los movimientos escénicos.

5) *Otra digresión.* Pero el teatro tiene cabeza, tronco y extremidades, y las extremidades (perdón) están formadas por el público que aplaude o silba. En cuanto al respetable espectador que se aproxima a este proyecto de teatro del mito maya-quiché, debe olvidar que está en el teatro, pensamiento que conduciría a la desesperación inmediata, como si, al salir de su casa para ver *Fausto*, asistiera, por el contrario, a un juego de prendas. Nosotros buscamos un espectador que posea un 50%, para hablar en términos comerciales, del creyente que va a la iglesia para asistir a misa, un 25% del visitante apasionado de los mu-

seos de cera y museos en general; y finalmente un 25% de poeta o de niño. Pero como este espectador ideal no se encontraría ni con la linterna de Diógenes, queremos un espectador que se sienta capaz de "hacer el tonto" durante media hora. No habrá muchos. El teatro es una distracción seria (¡Y cuánto!), piensan los que han escogido las salas de espectáculos como lugar para hacer la digestión. El burgués que, mientras digiere su cena (garbanzos, habichuelas, guiso y dulces), quiere que le sirvan algo serio y, lo que es trágico, una obra que no contradiga sus convicciones a fin de no interrumpir "su" digestión, no se prestará jamás a hacer el tonto. De ahí que las obras de teatro, a fuerza de haber sido sometidas a esa atmósfera de estómagos llenos, son actualmente un guiso de palabras en medio de decorados, intestinos que se caen de viejos. El teatro de digestión, o de indigestión de asco, está hecho de tal manera que yo prefiero contemplar las estrellas en la calle.

El plan de trabajo aquí expuesto, sometido a futuras modificaciones, con grandes lagunas, es un esbozo de proyecto para la creación de un teatro americano de inspiración indígena y, despojado de toda pretensión (la pretensión es un pasatiempo que sólo pueden permitirse los ociosos), ha sido escrito tal y como lo he pensado, en la esperanza de que él podrá sugerir a espíritus más agudos que el mío, caminos más claros, direcciones definidas en la búsqueda, para el teatro, de lo que es esencialmente nuestro: América.

(Traducción de Mercedes Sedano)

COLABORADORES

GIUSEPPE BELLINI es profesor de la *Università degli Studi di Venezia*, donde dirige el Seminario de Literatura Ibérica e Iberoamericana y dirige la revista *Studi di Letteratura Ispano-Americana*. Dentro de su nutrida producción crítica ha mostrado particular atención por la literatura de Miguel Angel Asturias a quien consagró un libro en 1966 (*La narrativa de Miguel Angel Asturias*, traducido al español por Editorial Losada). Entre sus últimas aportaciones críticas se encuentra *Il Mondo Allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura* (Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976).

GORDON BROTHERSTON es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Essex. Entre sus últimas publicaciones se encuentra el volumen *Latin American Poetry. Origins & Presence* (Cambridge University Press, 1975). Sus estudios sobre narrativa están coleccionados en el libro *The*

Emergence of Latin American Novel.

HORST ROGGMANN enseña literatura española e hispanoamericana en el Seminario de Romanística de la Universidad de Bonn, Alemania. Anuncia un volumen próximo titulado *Estructuras narrativas y 'realismo mágico' en las primeras obras de Miguel Angel Asturias*.

JORGE RUFFINELLI dirige el Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Veracruz (México) y su revista *Texto crítico*. Entre sus últimos libros se encuentran *José Revueltas, ficción, política y verdad* y *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry* (Nueva Imagen, 1978).

NELSON OSORIO T. dirige la sección de Investigaciones Literarias del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Caracas). Profesor de la UCV. Publicaciones sobre Teoría de la Literatura y narrativa hispanoamericana.

IMPRESO EN LITETECNIA, C. A. DE ARTES GRAFICAS.
TELEFONOS 82.48.88 Y 83.98.16 - CARACAS