ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

33.1-2

número especial
Homenaje a Dante Liano

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia

EDUCatt
2023

CENTROAMERICANA

33.1-2 (2023)

número especial

Homenaje a Dante Liano

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Director
Dante Liano

Comité Científico
Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.); Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.); Dante Barrientos Tecún (Aix-Marseille Université, France); Emiliano Coello Gutiérrez (UNED, España); † Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia); Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.); Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia); † Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá); Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France); Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia); Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica); Consuelo Naranjo-Orovio (Instituto de Historia-CSIC, España); Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France); Alexandra Ortiz-Wallner (Universidad de Costa Rica); Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France); Emilia Perassi (Università degli Studi di Torino, Italia); Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México); José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España); Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia); Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Secretaria de Redacción
Simona Galbusera – Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore - Via Necchi 9 (20123 Milano, Italia)
0039 02 7234 2920 – dip.linguestraniere@unicatt.it

Periodicidad: semestral – Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2024 **EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica**
Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.7234.22.35 – fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 979-12-5535-222-8

Sabrá entonces Benito que sus tierras cuelgan del cielo, amarradas al sol por cuatro lazos que bajan a los cuatro puntos del universo; sabrá que el sol desde lo más alto sostiene los cielos y la tierra; sabrá los nombres de los trece cielos de arriba y los siete mundos de abajo.

(*El misterio de San Andrés*)

NOTA PRELIMINAR

El 22 de agosto de 2023 nuestro director Dante Liano fue nombrado miembro honorario de la Academia Guatemalteca de la Lengua, con el discurso titulado «Lenguaje y conocimiento: de Antonio Machado a César Vallejo».

Este mismo año marcó otro hito importante para el académico, intelectual y escritor guatemalteco. Le fue dedicada la XX edición de FILGUA (Feria Internacional del Libro de Guatemala), que tuvo lugar del 6 al 16 de julio de 2023 en la capital del país centroamericano. En esta ocasión, el autor compartió con sus lectores reflexiones sobre su prolífica producción, que abarca diferentes géneros, desde la ensayística puramente académica a trabajos periodísticos, pasando por la narrativa, la novela y el cuento.

Aprovechando de esos dos importantes reconocimientos del recorrido humano y artístico del director Dante Liano, quisiéramos dedicarle el presente número, publicando su discurso de ingreso en la Academia Guatemalteca de la Lengua, unas entrevistas recientes, algunos artículos de su vasta producción crítica y un cuento inédito. Esta recopilación no pretende ser exhaustiva, sino más bien ilustrativa de la trayectoria literaria y cultural de Dante Liano y de su magistral uso de la lengua española. Todo esto lo ha llevado a ser un referente intelectual imprescindible en ámbito crítico y literario para los estudios latinoamericanos, tanto en Europa como en América Latina. La publicación de este volumen es una manera de felicitarlo y celebrar sus importantes logros literarios y humanos.

Michela Craveri
Università Cattolica del Sacro Cuore

CENTROAMERICANA
Homenaje a Dante Liano

No. 33.1-2 (2023), ISSN: 2035-1496 **SEMESTRAL**

ÍNDICE

ENSAYOS

Lenguaje y conocimiento. De Antonio Machado a César Vallejo 11

El paisaje dariano..... 27

La marginalidad integrada de Rafael Arévalo Martínez..... 47

Sobre el testimonio y la literatura 67

El «realismo mágico» no existe..... 85

Miguel Ángel Asturias y el mito..... 99

Augusto Monterroso. Una exploración literaria de la cultura moderna..... 133

CUENTO

El Tícher, sus amores..... 153

Entrevistas

Alejandro Ortiz López
Guatemala como obsesión narrativa..... 163

Haroldo Sánchez
Es el momento de decir algo, Guatemala merece algo mejor 169

Instrucciones a los autores..... 181

Normas editoriales y estilo..... 181
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 183
Política de acceso y reuso..... 184
Código ético..... 184

Ensayos

Centroamericana 33.1-2 (2023): 11-26
ISSN: 2035-1496

LENGUAJE Y CONOCIMIENTO
De Antonio Machado a César Vallejo

Resumen: El artículo presenta un razonamiento que es un resumen acerca de las relaciones entre lingüística y filosofía en los últimos tiempos. Un texto de Antonio Machado da lugar a la proposición de la importancia del *Curso de lingüística general*, de Ferdinand de Saussure, del cual se propone una importancia pareja a la idea del inconsciente de Freud con la finalidad de escindir la unidad del sujeto con la razón, categoría típica de la modernidad. Se elabora una breve reseña del pasaje de las consideraciones saussurianas a la propuesta semántica de Korzybski y de cómo esta encuentra resonancia en las actuales reflexiones de la neurociencia. De aquí, se examina cómo las tesis de Derrida sobre antropocentrismo y logocentrismo derivan de los razonamientos antes expuestos y se concluyen con la conciencia de la importancia de la poesía no solo en capturar la realidad sino también (con cita final de César Vallejo) a cambiarla.

Palabras clave: Modernidad – Postmodernidad – Lenguaje – Conocimiento.

Abstract: «Language and Knowledge. From Antonio Machado to César Vallejo». The article presents a reasoning that is a summary of the relationships between linguistics and philosophy in recent times. A text by Antonio Machado gives rise to the proposal of the importance of the *General Linguistics Course*, by Ferdinand de Saussure, of which an equal importance to Freud's idea of the unconscious is proposed with the purpose of splitting the unity of the subject with reason, a typical category of modernity. A brief review of the passage from Saussurian considerations to Korzybski's semantic proposal and how it finds resonance in current reflections on neuroscience is developed. From here, it examines how Derrida's theses on anthropocentrism and logocentrism derive from the reasoning previously outlined and concludes with the awareness of the importance of poetry not only in capturing reality but also (with a final quotation from César Vallejo) in changing it.

Keywords: Modernity – Postmodernity – Language – Knowledge.

No todos los abundantes admiradores de Antonio Machado han frecuentado uno de sus libros principales: *Juan de Mairena*[1], que recoge algunas de sus meditaciones y que no desmerece en el panorama del pensamiento filosófico español. Machado, por este libro, podría ser incluido en el grupo de pensadores novecentistas, que va de Unamuno a Ortega, a Julián Marías, a Fernando Savater. Como suele ocurrir con ese tipo de expresión hispana, Machado, más que un sistema filosófico, al uso de los teóricos alemanes, propone brillantes intuiciones, sentencias, aforismos y profundidades que, a decir verdad, ya aparecían a lo largo de su obra. Un epígrafe ideal a las consideraciones que, con la debida modestia, pienso compartir ahora, sería aquel verso:

Se miente más de la cuenta
Por falta de fantasía:
También la verdad se inventa[2].

Relativismo muy bien expresado en otra copla memorable:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas.
Es ojo porque te ve[3].

Tal desconfianza en una relación directa con la realidad no es nueva en la literatura de lengua española. Quizá la más conocida y repetida expresión de tal duda se encuentra en los recurrentes lamentos de Segismundo, en *La vida es sueño.* Consciente de que no hay quien no los conozca de memoria, me atrevo a repetirlos:

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado

[1] A. MACHADO, *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2020 (edición digital basada en la de Espasa Calpe, Madrid 1936).

[2] A. MACHADO, *Poesías completas,* edición de Manuel Alvar, Austral, Madrid 2011, p. 281.

[3] *Ivi,* p. 289.

más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son[4].

Sirvan estos versos en la lengua de Castilla para introducir una reivindicación de Ferdinand de Saussure. Por alguna razón misteriosa, en una cultura que se proclama lógica y cartesiana, el nombre de Ferdinand de Saussure no equivale al de Sigmund Freud, aunque ambos contribuyeron de manera decisiva para sentar las bases de lo que, medio siglo después de la publicación de sus obras mayores, se denominaría «postmodernidad»[5]. No excluyo del todo que, para eso, haya influido la escritura narrativa de Freud, cuya fascinación sobrevive al tiempo y a sus numerosos epígonos. Mientras que la obra del suizo permanece relegada al ámbito especializado de la lingüística, no hay quien no comercie libremente con términos como «inconsciente», «mecanismo de defensa», «remoción», «racionalización», «pulsión», como si en nuestras conversaciones cotidianas usáramos corrientemente vocablos como «sintagma», «fonema», «imagen acústica» o «signo

[4] P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Espasa Calpe, Madrid 1997, vv. 1193-2002.

[5] No creo del todo ocioso advertir que, en español, es preferible usar el término «postmodernidad» para lo que en lengua inglesa se llama «postmodernism». En efecto, «postmodernismo» significa, para la cultura hispana, el período literario sucesivo al «modernismo», de José Martí, José Asunción Silva y Rubén Darío, cuya existencia se puede ubicar, *grosso modo,* entre 1910 y 1920. Algunos críticos, al hablar de «postmodernismo hispánico» confunden una época con otra. Cuando hablamos de «postmodernidad», nos referimos a la época histórica que sucede a la «modernidad» y que se podría situar entre 1950 y el año 2000. La extensa bibliografía sobre el término (que ocuparía varias páginas) nos obliga a citar un par de libros claves para entender el fenómeno: J. BAUDRILLARD, *L'illusione della fine o Lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993; F. JAMESON, *Il post moderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.

lingüístico». Tratemos, entonces, de restituir a Saussure un mérito innegable, parejo al de su coetáneo austriaco.

Para ello, valga un breve resumen de lo que todos conocemos, dicho solo por la necesidad de colocar una premisa a las afirmaciones sucesivas. Es cosa sabida que la extensa fundación de la modernidad puede situar su inicio a partir de las innovaciones tecnológicas que se sucedieron alrededor del error de Cristóbal Colón, quien al creer que descubría una nueva ruta ignoraba haberse topado con un continente. El estupefacto hallazgo del almirante genovés, contundente para la historia de la humanidad, estuvo rodeado de cambios técnicos que incidieron en la cultura de esa época. Debemos a Víctor Šklovskij, en un ensayo sobre el *Quijote*[6], la enumeración de esos cambios: el mejoramiento de la brújula, que incidió en la elaboración de la cartografía moderna, hasta llegar al *mapamundi* que dio nombre a América; el diseño holandés de nuevas velas para el transporte marítimo, que de refilón mejoró a los molinos de viento y nos regaló un episodio memorable del *Quijote;* la subsecuente construcción de veleros ágiles y económicos, las carabelas, cuya evocación es significativa; la mercantilización de la economía, que hizo volar a la República genovesa y a las monarquías del norte de Europa, hasta la fundación del capitalismo, ajeno y enemigo de la contrarreforma española y su vasto imperio oceánico; el desarrollo del esclavismo atlántico, con la migración forzada de millones de africanos a América, a quienes debemos música, creencias, religiones y filosofía que podemos llamar, con orgullo, americanas[7]. Del siglo XVI al siglo XVIII, lenta y sólidamente se fue estableciendo lo que llamamos «modernidad» y sus características fundacionales: la creencia de que la historia personal y la historia de los pueblos tienen un motor dialéctico llamado «progreso», que ese «progreso» nos conduce de la mano a la utopía (socialista o capitalista, da lo mismo); que la finalidad última de la vida de los seres humanos es la felicidad (la satisfacción de los bienes materiales) y que cada uno de nosotros es un individuo homogéneo y coherente cuya lógica y

[6] V. ŠKLOVSKIJ, *Sobre la prosa literaria,* Planeta, Barcelona 1971, pp. 179-209.

[7] Sobre el tema existe una bibliografía innumerable. Podría iniciarse con el libro de H.S. KLEIN – B. VINSON III, *La esclavitud en América Latina y el Caribe,* El Colegio de México, México 2016.

razón se funden con la voluntad. Lo que algunos llamarán, años después, «el sujeto centrado»: la fundición entre razón y sujeto[8].

Es en este punto en donde Freud y Saussure introducen una cuña devastadora para la unidad entre razón y sujeto. Quisiera proponer la siguiente reflexión: que la propuesta de Ferdinand de Saussure, en su *Curso de lingüística general,* tiene la misma relevancia para la fragmentación del «sujeto centrado» que la imponente obra de Freud[9]. No deja de ser una paradoja que los descubrimientos saussureanos hayan nacido como un esfuerzo del lingüista suizo por hacer da la lingüística una ciencia exacta, según los dictados del positivismo, máxima expresión filosófica de la modernidad. Como sucede, a veces, los resultados trascendieron a las intenciones. En efecto, algunas de las premisas de Saussure rompen, no solo con la tradición de la gramática tradicional, sino con la ya aludida unidad del sujeto, que, en este caso, es la unidad lingüística.

El primer presupuesto de tal visión de la lingüística propone la superación del axioma según el cual la palabra «es la expresión de un concepto»[10]. La palabra, tal y como ha sido concebida hasta ese momento (1896, recuerdo), simplemente no existe. Existe, en cambio, el «signo lingüístico», una entidad

[8] Cf. A. WELLMER, "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", en AA. VV., *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Alianza, Madrid 1988, pp. 103-140 ("On the dialectic of Modernism and Postmodernism, *Praxis International*, 4 (1985), 4, pp. 337-362).

[9] F. DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general,* Losada, Buenos Aires 1945.

[10] Uno de los manuales más difundidos en América Latina para la enseñanza tradicional de la gramática fue el libro de Rodolfo Ragucci, *El habla de mi tierra*, Editorial Don Bosco, Buenos Aires 1960, que, en su primera página recitaba: «2. Palabra es la expresión de una idea. (...) 5. Lenguaje es el medio de que nos valemos para expresar las ideas». Véase, asimismo, el Diccionario de Autoridades, tomo V, Real Academia Española, Madrid 1737, al lema 'Palabra': «PALABRA. s. f. Voz articulada, o dicción significativa, que consta de una o muchas sylabas, y unida con otras, forma la locución, y explica los conceptos del ánimo, y es propria solo del hombre. Segun Covarr. y otros se dixo de Parábola, que en la baxa Latinidad significaba qualquiera locución. Latín. Verbum. Vox, ocis. HORTENS. Mar. f. 159. La palábra es el pensamiento pronunciado en la boca, y voz en rigor es lo mismo. LOP. Arcad. f. 21. Solo quiero que me quede una voz inarticulada, como la que naturaleza concedió a los animales, con que en vez de palábras forme gemídos, y suspíros en vez de quejas».

compuesta por «significado» y «significante»[11]. La ardua distinción entre ambos términos ha ocupado a generaciones de estudiosos, hasta llegar a la exasperación de Jacques Lacan, que privilegia el estudio del significante[12]. Hay, entre «significado» y «significante» una relación simbiótica, que Saussure propone como «El signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras»[13]. Para el tema que nos interesa, la proposición del *Curso de lingüística general* destruye una de las unidades e identificaciones esenciales del «sujeto centrado» de la modernidad: el uso de la palabra. Si somos una sola cosa entre razón y sujeto, de igual manera la posesión de la palabra, como segura expresión de una idea, debe ser coherente y homogénea. El hiato, por mínimo que sea, entre «significado» y «significante» introduce un vacío, un espacio, una escisión que la modernidad no contempla. Un hiato misterioso y lleno de sugerencias, porque si sabemos con alguna certeza que «significante» es la imagen acústica del signo, y de ello estamos bastante seguros, «significado» goza de una cierta vaguedad, de una no definida ambigüedad: «los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos, se hallan asociados con las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión»[14]. La neurociencia contemporánea da razón a Saussure: el lenguaje y su uso residen en precisas áreas del cerebro. Nótese el término utilizado por el lingüista suizo: «hechos de conciencia» que ya existen en el cerebro bajo la forma de evocación de la fonética. Nótese también que la poliglotía de Saussure introduce una duda sobre la inseparabilidad del signo: en efecto, si el «hecho de conciencia» llamado «casa» corresponde, en español, al conjunto de fonemas /casa/, en inglés es /house/ y en francés /maison/. Hay pues, una

[11] SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, p. 91.

[12] Aunque dicha idea recorre la obra de Lacan, se puede encontrar explicada con amplitud en "Il seminario su *La lettera rubata*", en *La cosa freudiana e altri scritti,* Einaudi, Torino 1972, p. 17: «La nostra ricerca ci ha condotti al punto di riconoscere che l'automatismo di ripetizione (*Wiederholungszwang*) trae principio da ciò che abbiamo chiamato *insistenza* della catena del significante (...) poniamo però che è legge propria di questa catena a reggere gli effetti psicoanalitici determinanti per il soggetto».

[13] SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, p. 92.

[14] *Ivi*, p. 39.

separación, entre «significado» y «significante», según el idioma. Afirmar lo contrario equivaldría a decir que una cosa es la «casa» para los hispanófonos, otra para los anglófonos y otra para los francófonos. Si así fuera, la unidad lingüística del sujeto se desmorona de todos modos.

El otro aporte fundamental de Saussure para la puesta en duda de la unidad de sujeto y razón es su propuesta de la «arbitrariedad del signo lingüístico»[15]. Si un «significante» corresponde a un «significado», en un idioma dado, ello no obedece a ninguna razón lógica, histórica o sociológica. Tal correspondencia es casual y arbitraria. Por tanto, si uno de los instrumentos humanos por excelencia, esto es, la lengua, está compuesto de signos creados por la arbitrariedad, el principio de la razón, como entidad fundadora del sujeto, falta en manera consistente. Quizá este axioma saussuriano puede equipararse con la aparición del «inconsciente» en la cultura occidental[16]. Y, ambos, uno por el lado de la psicología y el otro por el lado de la lingüística, dinamitan y derrumban esa unidad fundamental de la modernidad. Porque si el sujeto es algo más y algo menos que razón y voluntad, la construcción de un individuo no resulta un progreso hegeliano hacia la felicidad, sino un camino mucho más accidentado y lleno de emboscadas, como bien lo sabemos.

Seguro lector de Saussure, pero también físico y matemático, Alfred Korzybski elaboró algunas reflexiones fundamentales, también, para la división entre sujeto y razón. Afirma el conocido estudioso polaco: un signo es una representación abstracta de otra cosa, diferente al signo. Dicho en manera brutal y simple: el signo no es la cosa. En su fundamental trabajo fundador de la Semántica, Alfred Korzybski desarrolló una idea que se podría resumir con una metáfora, muy repetida y citada: «El mapa no es territorio»[17]. Lo que el matemático polaco desarrolla en su tratado es que los modelos mentales que elaboramos de la realidad no son esa tal realidad, sino una reconstrucción

[15] *Ivi*, p. 93.

[16] Para el concepto de «inconsciente», más que la conocida bibliografía freudiana, sugiero el apasionante ensayo de G. GRODDECK, *El libro del Ello,* Taurus, Madrid 1981.

[17] A. KORZYBSKI, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics,* Institute of General Semantics, New York 1933, p. 750. La metáfora recorre todo el libro y es la idea central de su desarrollo.

semántica. De igual manera, para usar otra metáfora: «la palabra perro no muerde»[18]. En el período postmoderno, y también después de la postmodernidad, la correspondencia entre palabra (o, mejor, signo lingüístico) y lo real, resulta fuertemente en discusión. Parafraseando otra célebre frase de Korzybsky («Cuando usted dice que una cosa es, en realidad no lo es»)[19] cuando uno dice «este es un hecho», en realidad, no es un hecho, sino un signo que denomina a ese hecho. Lo que entra en discusión es la relación del signo lingüístico con la realidad.

Lo que podrían parecer elucubraciones brillantes y aceptables, a principios del siglo XX, han encontrado su confirmación con el auge de la neurociencia, a finales del mismo siglo y a principios del presente. Gran parte de los descubrimientos de esa rama del saber tienen que ver con el lenguaje, y confirman los razonamientos de Saussure y Korzybski, con el prestigio del estudio de las ciencias médicas. Un interesante libro de Paul Kalanithi[20], nos cuenta cómo las áreas del cerebro destinadas al lenguaje son de fundamental importancia para el neurocientífico. Revela que, por motivos desconocidos, es el lenguaje obsceno el que tiende a mantenerse y que, en muchos casos, sirve para reestructurar los procesos del habla. Otro ejemplo es el del hombre con un tumor en el cerebro que le estaba afectando los centros del habla. Llega al hospital cuando todavía expresa sus razonamientos, pero el empeoramiento se manifiesta, un día, cuando el hombre no puede articular palabra, sino números. El sufrimiento es atroz. No poder decir lo que pensamos resulta una de las mayores torturas. Es evidente que el neurocientífico no solo estudia el funcionamiento fisiológico del cerebro, sino sus relaciones con lo que solemos llamar «la realidad». Y puesto que la relación de los seres humanos con la

[18] Se trata de una metáfora del principio: «Words are not the things they represent» (*Ivi*, p. 751) y que aparece desarrollada con el ejemplo de la manzana: «Thus we have only one name, say "apple" for the: (a) un-speakable, un-eatable event or scientific process; (b) the un-speakable but eatable abstraction of low order, the object; (c) the un-speakable and un-eatable "mental" picture, or higher order abstraction, on semantic levels; (d) and for a definition on verbal levels» (*Ivi*, p. 755).

[19] «Whatever we might say a happening "is", it is not» (*Ivi*, p. 751).

[20] P. KALANITHI, *When Breath Becomes Air,* Random House, New York 2016.

realidad transita necesariamente por el lenguaje, el problema que nos plantean las neurociencias no solamente es gnoseológico, sino también lingüístico.

Viene a la mente el principio del *Popol Vuh,* cuando los dioses se ejercitan en la creación de los seres humanos[21]. Uno de los puntos esenciales de esa narrativa fundacional reside en el lenguaje, porque devienen humanos cuando pueden articular palabra. Más aún, la finalidad de los dioses al crear a los seres humanos es que las creaturas hechas de maíz puedan decir el nombre de los formadores, porque, al decir ese nombre, los hacen existir. En cualquiera de las narrativas sagradas, la lengua es el punto preciso de lo humano, tanto, que todos conocemos el sustancial *íncipit*: «En el principio existía el Verbo»[22]. Lo lingüístico antecede a la creación. Regresemos entonces, a las neurociencias.

En un ensayo sobre narrativa literaria y neurociencia, Will Storr[23] presenta una inquietante discusión sobre nuestras capacidades cognitivas. «Pensad a ese maravilloso mundo que os circunda, con todos esos colores, sonidos, perfumes. consistencias» cita a Eagleman, «Vuestro cerebro no está experimentando algo de todo eso. En realidad, está cerrado en el silencio y en la oscuridad de vuestro cráneo»[24]. Se trata de un «modelo cerebral del mundo»[25], una alucinación de la realidad. La fuente del modelo son los sentidos, que no son instrumentos infalibles. Solo transmiten al cerebro informaciones limitadas y parciales. La mayor distancia que nuestra vista puede abarcar en alta definición y a colores es hasta donde llega nuestro brazo extendido. El resto está desenfocado. Tenemos dos puntos ciegos grandes como limones y parpadeamos de 15 a 20 veces por minuto. Eso implica que estamos ciegos el 10% de nuestra vida, cuando despiertos:

---

[21] Existen diversas ediciones del *Popol Vuh.* Considero las mejores, la de Adrián Recinos (FCE, México 1960); una edición filológica y traducción de Enrique Sam Colop (*Popol Vuh, versión poética k'iche'*, Cholsamaj, Guatemala 1999); una edición y traducción de Michela Craveri (*Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, UNAM, México 2012.

[22] "Nuevo Testamento. Evangelio según san Juan", *Sagrada Biblia*, versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Editorial BAC, Madrid 2016, v.1-1.

[23] W. STORR, *La scienza dello storytelling,* Codice edizioni, Torino 2020.

[24] *Ivi*, p. 10.

[25] *Ibidem*.

> La tarea que compete a todos nuestros sentidos es recoger indicios del mundo externo bajo varias formas: ondas luminosas, cambios en la presión del aire, señales químicas. Todas estas informaciones se traducirán en millones de impulsos eléctricos casi imperceptibles. De hecho, el cerebro lee estos impulsos eléctricos como una computadora los utiliza para construir activamente nuestra realidad, dándonos la ilusión de que esta realidad alucinatoria sea real. Luego de lo cual, verificará con los sentidos, añadiendo los ajustes necesarios[26].

Por eso, a veces vemos cosas que no hay, confundiendo una sombra con un objeto. O no vemos cosas que efectivamente están. Hay un límite a lo que nuestro cerebro puede procesar. Superado el límite, cualquier experiencia no es captada. Ello nos lleva a una cuestión inquietante: Si nuestros sentidos son tan limitados, ¿cómo podemos saber con certeza qué sucede fuera de la oscuridad y el silencio de nuestro cráneo? Simplemente, no podemos. Los ojos humanos logran leer menos de un billonésimo del espectro luminoso. Fuera del cerebro no existen los colores. Los colores que vemos resultan de la combinación de tres conos presentes en el ojo humano: rojo, verde y azul. Algunos pájaros tienen seis conos, la cigala de mar tiene dieciséis, los ojos de las avispas ven la estructura electromagnética del cielo. El cerebro recibe informaciones del mundo exterior, en cualquier forma se presenten, y las transforma en modelos[27]. Las letras de una página se convierten en impulsos eléctricos, de modo que, si yo leo que la puerta de un granero está desportillada, mi cerebro «ve» esa imagen. Nuestro cerebro reconstruye el mundo imaginado por el autor. Afirma Tolstoy: «Una verdadera obra de arte hace que en la conciencia de quien la percibe se anule cualquier separación con el artista»[28]. Este descubrimiento nos explica las reglas gramaticales aprendidas en la escuela. «Para el neurocientífico Benjamin Bergen, la gramática actúa como un director que dice al cerebro a qué y cuándo dar forma: "La gramática parece sugerirnos sobre cuál componente de una situación simulada debemos concentrarnos, el grado de precisión de los detalles con que la simulación es efectuada o de cuál perspectiva observarla". Según Bergen,

[26] *Ivi*, pp. 11-12.

[27] *Ivi*, pp. 14-15.

[28] L. TOLSTOY, *¿Qué es el arte?*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Alianza, Madrid 2015, p. 53.

comenzamos a dar forma a las palabras desde el instante en que comenzamos a leerlas»[29]. En otras palabras, cuando aprendemos la gramática de nuestra lengua, no solo estamos ejercitándonos en aburridos ejercicios académicos: estamos aprendiendo a ordenar el mundo. Más: el que no sabe gramática, tiene un cerebro desorganizado, y bien lo intuyó don Antonio de Nebrija cuando enunció que si un imperio tiene que dominar el mundo, deber poseer una lengua articulada para poder ordenarlo[30].

Sobre lo ilusorio de la percepción de la realidad, antes de Antonio de Nebrija, el Conde Lucanor había escrito un relato fantástico retomado por Borges, en "De lo que contesció a un Deán de Santiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo"[31], con las sucesivas transformaciones del Deán de Santiago, de Obispo a Papa, y su brutal recaída en la realidad. Lo que importa, allí, no es tanto la distinción entre realidad y sueño, sino el hecho de que, mientras el Deán sueña, todo le parece realidad. La inquietante duda sembrada por el Conde Lucanor en su público es la misma de Calderón: ¿no estaremos soñando cuando creemos vivir en la realidad? O, para estar en el ámbito de la literatura guatemalteca, el maravilloso relato de Miguel Ángel Asturias, en *Hombres de maíz,* cuando vemos a Goyo Yic, ciego, en el momento de recuperar la vista y, con ella, reconocer, con los ojos, lo que sus manos ya habían adquirido[32]. La textura se vuelve color, otro modo de conocer. Goyo Yic, como un habitante de la caverna de Platón, más que conocer, re-conoce[33].

---

[29] *Ivi*, p. 17.

[30] Con mayor precisión: «Que siempre la lengua fue compañera del Imperio» (A. DE NEBRIJA, *Gramática castellana,* Madrid 1744-1747, p. 1. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, en <cervantesvirtual.com/obra/gramatica-castellana>, última consulta el 3 de mayo de 2023).

[31] DON J. MANUEL, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio,* edición de Alfonso I. Sotelo, Cátedra, Madrid 1995, pp. 117-124.

[32] M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz,* edición de Gerald Martin, ALLCA, Madrid/Paris 1992, pp. 109-113.

[33] PLATÓN, *La República. Libro VII,* AKAL, Madrid 2009, p. 455.

(Anotemos, para una futura discusión, el hiperbólico tratado de Angus Fletcher, *Wonderworks*[34], en donde el autor atribuye a varias obras literarias insospechadas virtudes relacionadas con los últimos descubrimientos de la neurociencia, como por ejemplo, la tragedia griega y la EMDR – *Eye Movement Desesensitizing and Reprocessing*).

A este punto, para arribar a las conclusiones del razonamiento, se hace necesario evocar (el tiempo no permite exponer el tema en toda su extensión) en modo precario y resumido, las críticas que Jacques Derrida hereda de una corriente bien definida del pensamiento alemán. En modo arbitrariamente breve, recordemos que Derrida pone en cuestión el logocentrismo y el antropocentrismo, cuya fundación atribuye a Aristóteles. Al hacerlo, desestabiliza el modelo occidental de la centralidad del ser humano en el universo y trata de hacer emerger todo aquello que durante siglos ha estado al margen del pensamiento elaborado por la modernidad[35]. De ese modelo de pensamiento descienden los estudios culturales y otro tipo de elucubraciones que poco a poco han ido hegemonizando las cátedras universitarias de los Estados Unidos, y por imperio, también a las latinoamericanas. No interesa, aquí, la cuestión política/académica sobre la cual se mueve la incesante producción de artículos destinados a incrementar carreras y posiciones. Interesa, en cambio, cómo el pensamiento de Derrida se interseca con los presupuestos lingüísticos y neurocientíficos que hemos estado examinando. La duda gnoseológica en el pensador francés se basa en una sólida línea, que podríamos situar, al inicio, en *El mundo como voluntad y representación,* de

[34] A. FLETCHER, *Wonderworks. The 25 Most Powerful Inventions in the History of Literature*, Simon & Schuster, New York 2019.

[35] J. DERRIDA, *Della grammatologia,* Jaca Book, Milano 1969. Alguien podría observar una cierta contradicción entre el hecho de que buena parte del libro de Derrida consiste en una refutación de las tesis de Saussure, por considerarlas ejemplares de un modo de pensar aristotélico y logocéntrico. Es precisamente, este, un punto de partida para repensar la obra de Saussure, no por la intención del lingüista suizo, que era, efectivamente, integrar a la lingüística dentro del pensamiento positivista, sino por su efectiva puesta en cuestión de la unidad entre pensamiento y palabra, como ya se ha explicado.

Schopenhauer[36], duda que se confirma en Nietzsche y su famoso «No hay hechos, solo interpretaciones»[37], para rematar en el modo monumental con que Heidegger coloca una lastra de mármol sobre la certeza del conocimiento[38]. Después de todos ellos, hablar de «realidad» resulta tarea ardua y azarosa.

Ahora, se convierte en necesidad, casi de sobrevivencia, concluir con algunas afirmaciones que son fruto de algunas lecturas, de muchas experiencias y del ejercicio, virtuoso o no, de la creación literaria. Me parece necesario, quizá y sobre todo para mí mismo, afirmar, con la nueva filosofía realista, que la realidad existe, independientemente de nuestra capacidad de aferrarla en mayor o menor grado[39]. Es verdad que somos más o menos ciegos, más o menos sordos, más o menos insensibles (y la longeva y cruel edad tal cosa confirma, con debilidades aciagas y varias), pero no es menos verdad que fuera de nuestro ansioso cerebro, que la busca a tientas, está un sólido e innegable mundo. No: la realidad no es una construcción cultural o lingüística, aunque cultura y lengua la reconstruyan para que podamos dar orden a nuestro cerebro. La cultura y la lengua (en nuestro caso, la lengua española) son los indispensables instrumentos sociales con que compartimos esa realidad con nuestros semejantes.

La realidad existe y la agonía de los seres humanos es tratar de capturarla. Seduce el insólito ensayo de Heidegger sobre la poesía de Hölderlin cuando afirma que solo la palabra poética es capaz de tocar, con la punta de los dedos, la revelación de la realidad[40]. Está en el lenguaje, en el lenguaje hecho arte, la

---

[36] A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación,* traducción de Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid 2004.

[37] F. NIETZSCHE, *Fragmentos póstumos. Volumen IV*, Tecnos, Madrid 2008, p. 60.

[38] Si anotamos, con George Steiner (*Heidegger,* Garzanti, Milano 2002, p. 7) que la obra completa de Heidegger contiene 57 volúmenes, resulta comprensible que una nota sobre la teoría del conocimiento heideggeriana comporta una lucha con lo imposible, además de un riesgo de presunción y petulancia. La no fácil lectura de *El ser y el tiempo* autoriza nuestra frase, fundamentada en el hecho de que no se puede comprender a nuestros tiempos sin tal arduo volumen (Cf. M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo,* FCE, México 1951).

[39] Cf. M. FERRARIS, *Postverità e altri enigmi,* Il Mulino, Bologna 2017.

[40] «El poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta determinación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra» (M. HEIDEGGER, *Arte y poesía,* FCE, México 1958, p. 137).

capacidad de saltar las barreras neurales para intuir, con el poderoso medio del signo lingüístico, qué hay más allá de nuestros relativos sentidos. Un acto de fe, quizás, pero que no se agota en la mera enunciación lingüística. Vuelvo a Schopenhauer cuando constata la esencial soledad del ser humano sobre la faz de la tierra. Me enseña, este filósofo rechazado por las universidades de su tiempo, que la salvación está en el *ágape,* en la *caritas,* en la solidaridad entre los seres humanos[41]. Solo reconociendo nuestras carencias y el profundo dolor que significa la existencia, sentiremos la necesidad de apoyarnos en los otros como una balsa de salvación en el desconcierto general de la existencia. Y todo esto solo lo puedo expresar con el lenguaje, tabla salvadora a la que nos aferramos para comunicar con los otros: es el lenguaje del Dr. Rieux, el protagonista de *La peste,* de Camus; o el de César Vallejo, cuando encuentra, como Hölderlin, las palabras exactas para soñar un futuro en donde se realizará una utopía que todavía perseguimos:

¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!
Descansarán andando al pie de esta carrera,
sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
serán y al son
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!
¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!

[41] «Pero antes de seguir adelante y proceder a ello tengo que expresar y explicar aquí un principio paradójico, no por ser tal sino porque es verdadero y completa el pensamiento que aquí he presentado. Es este: "Todo amor (*ágape, caritas*) es compasión"» (SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación,* p. 443).

¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres![42]

Quiero pensar, comparto este pensamiento con ustedes, que solo la lengua nos ofrece una salvación posible.

Muchas gracias.

Bibliografía

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz,* edición de Gerald Martin, ALLCA, Madrid/Paris 1992.

Baudrillard, Jean. *L'illusione della fine o Lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Espasa Calpe, Madrid 1997.

Craveri, Michela. *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, UNAM, México 2012.

Derrida, Jacques. *Della grammatologia,* Jaca Book, Milano 1969.

Don Juan Manuel. *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio,* edición de Alfonso I. Sotelo, Cátedra, Madrid 1995.

Ferraris, Maurizio. *Postverità e altri enigmi,* Il Mulino, Bologna 2017.

Fletcher, Angus. *Wonderworks. The 25 Most Powerful Inventions in the History of Literature*, Simon & Schuster, New York 2019.

Groddeck, Georg. *El libro del Ello,* Taurus, Madrid 1981.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo,* FCE, México 1951.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía,* FCE, México 1958.

Jameson, Fredric. *Il post moderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.

Kalanithi, Paul. *When Breath Becomes Air,* Random House, New York 2016.

[42] C. VALLEJO, *Obra poética,* edición de Américo Ferrari, ALLCA, Madrid/Paris 1988, p. 452.

Klein, Herbert S. – Vinson III, Ben. *La esclavitud en América Latina y el Caribe,* El Colegio de México, México 2016.

Korzybski, Alfred. *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, New York 1933.

Lacan, Jacques. *La cosa freudiana e altri scritti,* Einaudi, Torino 1972.

Machado, Antonio. *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2020 (edición digital basada en la de Espasa Calpe, Madrid 1936).

Machado, Antonio. *Poesías completas,* edición de Manuel Alvar, Austral, Madrid 2011.

Nebrija, Antonio (de). *Gramática castellana,* Madrid, 1744-1747. En https://cervantesvirtual.com/obra/gramatica-castellana.

Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos. Volumen IV*, Tecnos, Madrid 2008.

Platón. *La República. Libro VII,* AKAL, Madrid 2009.

Ragucci, Rodolfo. *El habla de mi tierra*, Editorial Don Bosco, Buenos Aires 1960.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Tomo V, Madrid 1737.

Recinos, Adrián. *Popol Vuh*, FCE, México 1960.

Sagrada Biblia, "Nuevo Testamento. Evangelio según san Juan", versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Editorial BAC, Madrid, 2016.

Sam Colop, Enrique. *Popol Vuh, versión poética k'iche'*, Cholsamaj, Guatemala 1999.

Saussure, Ferdinand (de). *Curso de lingüística general,* Losada, Buenos Aires 1945.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación,* traducción de Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid 2004.

Šklovskij, Víctor. *Sobre la prosa literaria,* Planeta, Barcelona 1971.

Steiner, George. *Heidegger,* Garzanti, Milano 2002.

Storr, Will. *La scienza dello storytelling,* Codice edizioni, Torino 2020.

Tolstoy, León. *¿Qué es el arte?*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Alianza, Madrid 2015.

Vallejo, César. *Obra poética,* edición de Américo Ferrari, ALLCA, Madrid/Paris 1988.

Wellmer, Albrecht. "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", en AA. VV., *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Alianza, Madrid 1988, pp. 103-140 ("On the dialectic of Modernism and Postmodernism", *Praxis International*, 4 (1985), 4, pp. 337-362).

Centroamericana 33.1-2 (2023): 27-45
ISSN: 2035-1496

EL PAISAJE DARIANO♦

Resumen: Se trata de una lectura de la poesía "Era un aire suave...", contenida en *Prosas profanas*, del célebre poeta nicaragüense. Dicha lectura trata de explorar lo particular para extraer conclusiones más o menos generales sobre la poesía dariana. Por tanto, se inicia con una presentación del mundo dariano y, sucesivamente, se profundiza en la poesía a través de un análisis de la retórica, en el aspecto métrico y en el aspecto de las abundantes figuras utilizadas por el autor. Ello da lugar a una interpretación simbólica, que se completa con el movimiento en el espacio de la Marquesa Eulalia y con el mundo elaborado por Darío.

Palabras clave: Darío – "Era un aire suave..." – Interpretación.

Abstract: «The Landscape of Rubén Darío». This is a reading of the poem "Era un aire suave...", contained in *Prosas profanas*, by the famous Nicaraguan poet. The aim of this reading is to explore the particular in order to draw more or less general conclusions about Dario's poetry. It therefore begins with a presentation of the world of Darío and then goes on to examine the poetry in depth through an analysis of the rhetoric, the metrical aspect and the abundant figures used by the author. This gives rise to a symbolic interpretation, which is completed with the movement in the space of the Marquise Eulalia and the world elaborated by Darío.

Keywords: Darío – "Era un aire suave..." – Interpretation.

El centro del mundo

Resulta importante, cuando se habla de Rubén Darío, recordar las condiciones iniciales en las que tuvo que desarrollar su talento. Con toda probabilidad, tiene razón Sergio Ramírez cuando define la Managua de fines del s. XIX como «todavía una aldea de pescadores con oficinas burocráticas, polvo y

♦ Artículo aparecido originalmente en *Quaderni Ibero-Americani*, IX (1991), 69-70, pp. 293-307.

hierbajos en las calles»[1] e imagina, en seguida, la probable León de la infancia dariana. La escasa fluidez de la cultura, anclada a la lectura de los clásicos y la lejanía de los mayores centros cosmopolitas de la época debieron de parecer un obstáculo a los ojos del genio potente del joven poeta. De esto se dieron cuenta también los protectores de Darío, puesto que decidieron enviarlo, lo antes posible, a estudiar bajo la dirección del sabio salvadoreño Francisco Gavidia.

Aquí comienza el conocido periplo vital de Rubén, que lo llevará a diferentes capitales hispanoamericanas y europeas. No obstante ello, su obra recoge el recuerdo de la patria, seguramente en forma de nostalgia pero también como arquetipo de «centro del mundo», como lo es, para todos, el lugar de nacimiento. «ce centre», observan Chevalier e Gheerbrant[2], «s'il est unique au ciel, il n'est pas unique sur terre. Chaque peuple – on pourrait dire chaque homme – a son centre du monde: son *point de vue,* son point aimanté». Esta idea de «centro del mundo» coincide con otra, más difusa en las manifestaciones religiosas, según la cual dicho punto se encuentra en el pilastro central de la casa de habitación[3], en la parte más sólida del hogar[4].

Punto de partida nunca olvidado, tanto que constituye también el punto de llegada final, aquel Nicaragua frecuentemente evocado en sus poesías más realistas y atormentadas, resulta no sólo su centro vital sino también el centro arquetípico de la poesía modernista. Sólo si se parte del presupuesto de que la perspectiva imaginaria dariana tiene su punto de fuga en Nicaragua, puede explicarse la inversión del concepto de «exotismo» en el modernismo, por el cual, aquello que se considera «el centro» por excelencia de la cultura

[1] S. RAMÍREZ, "Balcanes y volcanes", en AA. VV., *Centroamérica hoy,* Siglo XXI, México 1975, p. 313.

[2] J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles,* Laffont, Paris 1982, p. 189.

[3] «Podríamos decir que un grupo de tradiciones dan testimonio del deseo del hombre de encontrarse *sin esfuerzo* en el "centro del mundo", mientras que otro grupo insiste en la *dificultad* y por consiguiente en el mérito de poder penetrar allí. (...) El hecho de que la primera de ellas – la que facilita la construcción del "centro" en la casa misma del hombre – se encuentre casi en todas partes nos invita a considerarla, si no de buenas a primeras como la más primitiva, por lo menos, como significativa, característica del conjunto de la humanidad» (M. ELIADE, *Tratado de historia de las religiones,* Era, México1975, pp. 342-343).

[4] Cf. J. BERGER, "L'exil", *Lettre international*, 1985 (printemps), 4, p. 56.

occidental (Francia y en particular, París) deviene, desde la perspectiva toda hispanoamericana de Darío, lo contrario, esto es, el lugar exótico por excelencia e inclusive la transposición ideal de la Grecia clásica:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia,
el eco de las Risas y los Juegos,
su más dulce lícor Venus escancia.
Demuestran más encantos y perfidias,
coronadas de flores y desnudas,
las diosas de Clodión que las de Fidias;
unas cantan francés; otras son mudas.
Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
Houssaye supera al Viejo Anacreonte.
En París reinan el Amor y el Genio:
ha perdido su imperio el dios bifronte[5].
(*Prosas profanas*, p. 165)[6]

y por el contrario, aquello que se considera «exótico» (América Latina) no puede serlo para quien ha nacido allí. La extremada lucidez de Darío le permite, al imitar a los franceses, evitar la trampa de ver a América con ojos europeos, como ya le había sucedido a algunos románticos, y, más bien, asumir al continente nativo como inevitable morada existencial.

El mundo construido

Su mundo, en la configuración real, geográfica y material que le es propia, no le ofrece la posibilidad de ser cantado, a menos que se resigne a la tonalidad

[5] Cf. la excelente lectura de A. ZAMORA VICENTE del poema "Divagación", en "'Divagación'. Aclaración sobre el modernismo", en AA. VV., *Comentario de textos. 1,* Castalia, Madrid 1985, pp. 167-193.

[6] Todas las poesías de Darío citadas en el presente estudio provienen de *Obras completas,* Galaxia Gutenberg, Barcelona 2007.

sumisa de la poesía de provincia que le es contemporánea[7]. Resulta claro que constituía cosa forzada la trasposición de las categorías francesas a la «polvorienta» realidad nicaragüense de la época. De esta manera, en la medida en que su arte se desarrolla hacia una madurez sin parangones, Darío construye un mundo cuya realidad está hecha de las palabras que la constituyen, cuya armonía reside en la armonía del verso.

Paz ha señalado la base ideológica de este mundo construido por Darío. Según el poeta y ensayista mexicano, la visión modernista del mundo está ligada a la tradición ocultista. La versificación irregular hace que predomine, en el verso, el ritmo poético: todo se corresponde en la armonía universal: el ritmo poético es la manifestación del ritmo universal. El poeta es un iniciado que no sólo «siente» el universo, sino que lo «dice». Hay una mixtura de paganismo y cristianismo en todo ello[8]. El universo sería un sistema de correspondencias regido por el ritmo: el poeta resulta su agente transmisor. La naturaleza, como hogar del espíritu y del ritmo, se convierte en la vía de acceso a la unidad cósmica: la reconciliación entre el hombre y el universo[9].

Que los modernistas hayan estado ligados al ocultismo ya es cosa sabida:

> El nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), con quien Valle-Inclán sostuvo una amistad cimentada en parte por la preocupación por lo esotérico, lo reflejó en "La muerte de Salomé" (1891), "El Salomón negro" (1899), "La extraña muerte de Fray Pedro" (1913); como personaje de *Luces de Bohemia* Darío es considerado "adepto de la Gnosis y de la Magia", siente que "los Elementales

[7] «Ha habido quienes critiquen la preferencia en nuestras zonas por princesas ideales o legendarias, por cosas de prestigio oriental, medioeval, Luis XVI o griego, o chino... (...) Para ser completa y puramente limitados a lo que nos rodea, se necesita el honrado, el santo localismo de un Vicente Medina el murciano, o de un Aquileo Echeverría, el costarricense...» (R. DARÍO, *El viaje a Nicaragua e historia de mis libros,* vol. XVII de *Obras completas,* Mundo Latino, Madrid 1919, p. 82, citado por RAMIREZ, "Balcanes y volcanes", p. 310).

[8] O. PAZ, *Los hijos del limo,* Seix Barral, Barcelona 1974, pp. 128-141.

[9] O. PAZ, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio* (1965), Mortiz, México 1976[3], p. 29.

son conciencias" y Valle le atribuye "aspecto de evocador de terrores y misterios"[10].

señala la Speratti-Piñero. El fenómeno no pertenecía sólo al mundo literario. Prácticamente todo el ambiente cultural de fines del Ochocientos e inicios del s. XX estaba permeado por una moda esotérica, por la cual, personajes incluso antagónicos, como el dictador salvadoreño Martínez y el dirigente revolucionario Sandino, practicaban todo tipo de ritual ocultista[11]. Y pertenecen a ambientes masones las ideas que, según Paz, conforman la «visión del mundo» de los modernistas[12].

«Era un aire suave...»

Una de las composiciones más célebres de *Prosas profanas,* puede servir de ejemplo para entender la operación poética llevada a cabo por Darío. Se trata de una composición dividida en cuartetos dodecasílabos. La elección de tal metro ya es un indicio del trabajo modernista sobre el verso. Si bien el rasgo más conocido del movimiento es el de la imitación de sus contemporáneos franceses, esto es, la modernidad, el otro rasgo fundamental, que sustenta el edificio modernista, lo constituye la continuada recurrencia a la tradición literaria española. Se puede decir con certeza que es imposible entender el modernismo si no se conoce la literatura clásica española, arca inagotable de la cual los modernistas extraen los

[10] E.S. SPERATTI-PIÑERO, *El ocultismo en Valle-Inclán,* Tamesis Books, London 1974, p. 3. En Guatemala, Jorge, hijo del embajador costarricense José María Castro lo introduce a las lecturas de los textos teosóficos: «llegan a serle familiares la Blavatski, Besant y el coronel Olcott. De la primera lee página a página, tomo tras tomo, *Isis sin velo* y *La doctrina secreta*» (E. TORRES, *La dramática vida de Rubén Darío,* Nueva Nicaragua, Managua 1982, p. 135). Carlos Real de Azúa establece una larga lista de autores que influyeron sobre los modernistas: Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoi, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renan, Guyau, Fouillée (Cf. C. REAL DE AZÚA, "Ambiente espiritual del Novecientos", *Número*, 2, 6-7-8, p. 15, citado por I. SCHULMAN – M.P. GONZÁLEZ, *Martí, Darío y el modernismo,* Gredos, Madrid 1974, p. 43, nota 45).

[11] Cf. R. DALTON, *Miguel Mármol,* EDUCA, San José 1972, pp. 480-481.

[12] PAZ, *Los hijos del limo*, pp. 135-137.

tesoros ya relegados temporalmente al olvido. La extremada erudición dariana resucita y experimenta toda la gama de los metros y de los ritmos de la lengua poética castellana y prosigue en la experimentación hasta dejar la lengua literaria lista para la alquimia vanguardista[13].

Los primeros dos versos de la composición nos sitúan en uno de los escenarios favoritos de Darío: la «fiesta galante»[14] que se desarrolla en dos espacios complementarios y simétricos: la terraza, en la cual la orquesta «perlaba sus mágicas notas»; y la glorieta, espejo del primer espacio (con su estanque como signo icástico del reflejo simbólico) pero espejo singular, porque en él se realiza lo que se sugiere apenas en la terraza.

Ambos espacios gozan del estatuto del exotismo dariano: son clásicos y armoniosos, en una especie de Grecia trasladada en Francia, sobrepuesta a un paisaje marmóreo y neoclásico. De segura etimología griega es el nombre de la Marquesa (Eulalia: «la que habla bien») y de origen griego son también los signos que conforman la constelación semántica del poema: «eolias», «efebo», «Diana», «palestra», «Jonia», «orquesta», «coro», «Eros», «Cipria», «Onfalia», «Filomela», «góndola», «artista», «ninfa», «Tirsis».

El inicio, de vaga sensualidad, subrayada por la canónica sinestesia modernista (el aire suave que acaricia los sentidos, los «sollozos» armoniosos de los violoncelos, el roce de la seda con las magnolias) sirve de marco al duelo galante extraído del más puro clasicismo español: las armas contra las letras, sin el *pathos* guijotesco, sino con la ligereza frívola de la Marquesa que se burla de ambos rivales.

Pero, casi de repente, aparece el Eros anunciador de la verdadera índole de la glorieta en el jardín. Indole prefigurada por dos estatuas, animadas por el poeta

[13] El dodecasílabo, en español, ha tenido una suerte variada. Cae en el olvido después del s. XVI para ser rescatado por los románticos y los modernistas. Uno de sus principales revalorizadores es precisamente Darío, de quien "Era un aire suave..." constituye ejemplo de dodecasílabo simétrico, pero sobre todo del intenso trabajo del movimiento modernista sobre todos los metros castellanos. Cf. R. BAEHR, *Manual de versificación española,* Gredos, Madrid 1984[3], pp. 157-164.

[14] P. SALINAS, *Literatura española del siglo XX,* Alianza, Madrid 1970, pp. 46-66 (primera edición, Robredo, México 1949) y ID., *La poesía de Rubén Darío,* Losada, Buenos Aires 1948.

dentro de la sustancial estaticidad del conjunto. Una representa a Término, que ríe para siempre aprisionado dentro de su máscara de dios barbado. La otra aparece en los dos versos siguientes, donde hay un refinado juego de transformaciones poderosamente cargado de erotismo: «y, como un efebo que fuese una niña, / mostraba una Diana su mármol desnudo» (p. 161).

Por una parte, la hipálage cubre, pero, por otra, en virtud precisamente de la figura literaria, subraya, la desnudez de Diana. El adjetivo se encuentra desplazado sobre el mármol para hacer resaltar, con la vista y con el tacto, la estatua de la diosa. El mármol, en su frialdad, se transforma en «desnudo» por la belleza de la representación. Sin embargo, el parangón con el que se presenta a Diana enriquece todavía más el erotismo de la imagen. Primero, Diana parece un efebo (y ya este dato llena de ambigüedad la escena descrita: ahora encuentra concordancia el «desnudo» atribuido sea al mármol que a la Diana esculpida). Después, la indeterminación sexual se exaspera cuando el efebo (o sea, Diana) es comparado, a su vez, con una niña eco, a su vez, de la diosa. El quiasmo figurativo resulta evidente. Pero sobre todo resalta la «indeterminación» del Eros dariano: Diana parece un efebo que parece una niña. Hay transformaciones fuertemente eróticas y al mismo tiempo polivalentes.

Incluso en las poesías más explícitamente materialistas podemos encontrar la misma «indeterminación» del Eros dariano. La celebre composición: "Carne, celeste carne de la mujer...", cuyo sentido parecería indiscutible, se revela, en cambio, más como una declaración de fe en el erotismo en cuanto motor del mundo que como un simple desahogo sensual. Llama a engaño el *incipit*: «Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla, / —dijo Hugo—; ambrosía más bien, ¡oh maravilla!» (p. 290), en donde la metáfora «carne/arcilla», de tonos bíblicos y moralistas, es borrada por otra, hedonista y sensual: «carne/ambrosía», y por la adjetivación: «celeste» y por la hipérbole: «maravilla». Parecería entrar, entonces, en un ámbito pecaminoso, dentro del cual los versos sucesivos nos introducirían en la orgía de los sentidos. No es así, o al menos, no totalmente. En efecto, lo que sigue:

La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco o beso

en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino. En ella está la lira,
en ella está la rosa,
en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.
Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo (p. 290).

es, no cabe duda, un canto al erotismo, pero no en sí mismo, sino como paliativo del peso de vivir, uno de los motivos más repetidos en el verso dariano. Recuérdese el lapidario «La vida es dura. Amarga y pesa» ("Canción de otoño en primavera", p. 280); o también: «Horas de pesadumbre y de tristeza / paso en mi soledad» ("Un soneto a Cervantes" p. 292); y, en fin, «corazón mío, henchido de amargura / por el mundo, la carne y el infierno» ("Cantos de vida y esperanza", p. 247). Y luego, más todavía, el eros es el centro de la energía del universo: en él se encuentra la poesía («la lira»), el misterio («la rosa»), la armonía universal («la ciencia armoniosa») y constituye la esencia de la vida («el perfume vital de toda cosa»). Nos encontramos, pues, en un ámbito muy lejano del erotismo puramente carnal, como se podría creer por el título. El eros se convierte en energía espiritual que mueve «el corazón del mundo». Estamos a un paso de la doctrina psicoanalitica de la «libido»[15] por la cual el impulso sexual es interpretado más bien como una energía vital que mueve las acciones del sujeto.

El espacio «terraza» encierra dentro de sus fronteras a las concepciones darianas de lo exótico en su aspecto greco-latino: la orquesta que toca pavanas y gavotas; las estatuas marmóreas y clásicas («el Mercurio de Juan de Bolonia») y, al centro, cortejada por los enamorados aristócratas, la protagonista de la composición, la Marquesa Eulalia.

[15] «le fasi più eterogenee dello sviluppo psichico di un individuo sono collegate tra loro da rapporti di energia. Tutte le volte che incontriamo una persona "fissata", cioè con una convinzione morbosa o un atteggiamento stravagante, sappiamo che in essa vi è un eccesso di libido, e che questa deve essere stata sottratta da qualche altro punto, in cui, di conseguenza, ve n'è troppo poca» (C.G. JUNG, *Teoria della psicoanalisi,* Newton Compton, Roma 1978[4], p. 63).

La Marquesa Eulalia

En esta fiesta de figuras sustancialmente estáticas, como en un cuadro escénico del museo de cera, la única que tiene el don de la movilidad es ella, la inasible y bella Marquesa. Tal vez no es demasiado exagerada una hipótesis: que la Marquesa Eulalia es la representación de *otra cosa,* hipótesis basado sea en la etimología del nombre que en las características del personaje. Como hemos señalado, Eulalia significa «bien decir» y la idea de que el personaje sea una alegoría de la poesía encuentra sustentación en su descripción. Ella, en efecto, posee la belleza y una cierta inocente maldad. El campo semántico de sus atributos («divina», «ríe», «mieles», «ojos lindos», «boca roja», «azules ojos», «maligna», «bella», «risa fina», «alegre») puede hacerla comparable a la poesía, pero todavía más su movimiento dentro del escenario construido por el poeta.

En el primer escenario, el de la terraza, Eulalia escapa al asedio de los dos rivales: el hombre de armas y el hombre de letras. Ante el lamento de los dos caballeros, ella responde con su «divino» reír, que se transforma en «la alegre música de un pájaro», música que posee tonalidades de «staccati» y de «fugas». La Marquesa se convierte en un pájaro: no habla sino que canta.

Su transformación está contenida en una estrofa de extraordinario virtuosismo:

> ¡Amoroso pájaro que trinos exhala
> bajo el ala a veces ocultando el pico;
> que desdenes rudos lanza bajo el ala,
> bajo el ala aleve del leve abanico! (p. 162).

El «ave de amor» del primer verso proviene de la metáfora contenida en la estrofa precedente: «El teclado harmónico de su risa fina / a la alegre música de un pájaro iguala» (p. 192), por lo cual, la Marquesa sufre una primera transformación. Convertida, pues, en ave, también su risa se convierte en «trinos», que ella emite «bajo el ala a veces ocultando el pico», ala que no es otra cosa si no el abanico, bajo el cual la Marquesa susurra severas negativas. Vertiginosamente, en dos estrofas, la Marquesa pierde su veste humana, a través de la transformación de su risa en trino, y la recupera, a través de la transformación del ala en abanico. Al virtuosismo figurativo hay que añadir el

virtuosismo métrico, por el cual la aliteración se cruza con un sabio juego iterativo: el trino se encarna en la aliteraciones en «r», mientras toda la estrofa está recorrida por la aliteración en «a» y en «l»: «**A**moroso», «p**á**j**a**ro», «exh**ala**», «b**a**jo», «**el**», «**ala**», «**a**», «ocult**a**ndo», «**la**nz**a**», «**al**eve», «de**l**», «**l**eve», «**ab**anico» que se sostiene con la triple repetición de «bajo el ala», con la rima interna en «ala», con la isotopía «bajo el ala a veces»/ «bajo el ala aleve», y, en fin, con la anominación: «ala aleve».

Pero la transformación más importante, la que dará sentido a toda la poesía, será la efectuada por la Marquesa cuando pasará del primer espacio al segundo, de la terraza a la glorieta. La nota musical de medianoche, aquí evocada con la intención de evocar las fábulas infantiles, sirve de señal. Eulalia llega a la glorieta, en donde la espera el verdadero amante, su paje, «que, siendo su paje, será su poeta» (p. 162). Ahora podemos proponer con mayor fundamento la alegoría: Eulalia es la poesía; su amante, el poeta. La hipótesis puede ser confirmada por la atemporalidad de la acción, subrayada por Darío en los últimos versos. Una serie de preguntas retóricas sobre la época de la acción está sellada por la afirmación: «Yo el tiempo y el día y el país ignoro» (p. 163). Inmediatamente se sugiere la eternidad de Eulalia: «pero sé que Eulalia ríe todavía / ¡y es cruel y eterna su risa de oro!» (p. 163).

La figura de Eulalia representa, también, otro motivo modernista: la mujer. Difícilmente, como hemos ya dicho, encontraremos una mujer concreta, con un referente real, como, por ejemplo, lo podemos encontrar en los "Nocturnos" de Silva, considerado un modernista, cierto, pero cuyo aspecto todavía romántico está dado por la referencia a la realidad[16]. Aquí, en cambio, encontramos a la mujer idealizada: frívola, aristócrata, estética. Como señala Gullón, la mujer dariana siempre es prerrafaelita, está siempre en relación con las flores («una flor destroza con sus tersas manos») y en situación contradictoria[17]. La mujer es una y múltiple[18]:

[16] Como es bien sabido, la mujer de la cual se canta la ausencia, en los nocturnos, es la hermana Elvira, muerta el 6 de enero de 1891. Cf. J. MEJÍA DUQUE, *Literatura y realidad,* La Oveja Negra, Bogotá 1976[2], pp. 169-170.

[17] Cf. R. GULLÓN, *Direcciones del modernismo* (1963), Gredos, Madrid 1971[2].

[18] Cf. SALINAS, *Literatura española del siglo XX*.

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.

("Divagación", p. 168)

Pero en esta universalidad contradictoria, termina por no ser ninguna mujer concreta, sino una idea dariana de la mujer. Tal la Marquesa Eulalia.

El cisne

Entre la terraza, y la glorieta, los dos puntos focales entre los que se mueve la Marquesa, se encuentra un estanque. El estanque está definido como «quieto» y demarca la frontera entre los dos espacios opuestos y complementarios. En el estanque, se desliza silencioso, «como una blanca góndola», un cisne de marfil. Nos encontramos, de nuevo, ante una figura canónica de la poética modernista. El cisne representa la perfección estética, y preside la puerta de entrada al lugar del amor: la glorieta en la cual la poesía es poseída por el poeta.

Según Gullón, el cisne es la representación del poeta, que lleva su belleza en una sociedad que no le es digna[19]. En este caso, el poeta sería el testigo mudo del pasaje de la poesía hacia su conjunción con «el decir». El mismo Darío describió al cisne como padre de la poesía:

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

("El Cisne", en *Prosa Profanas,* p. 202)

y emblema de esperanza delante de los «bárbaros fieros» (*Los cisnes*, en *Cantos de vida y esperanza*, p. 269). En un sentido más general, el cisne mismo representa a la música, porque canta antes de morir[20]. A Darío no le interesa

[19] GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, pp. 47-48.

[20] J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1991, p. 132.

tanto el evidente erotismo de la figura del cisne, sino el lado esotérico. No por casualidad, junto al cisne del estanque está el Mercurio de Juan de Bolonia, en deliberada metonimia. Mercurio, dios conciliador pertenece a la mitología griega bajo el nombre de Hermes, «el intérprete»[21] inventor de la lira y de la flauta, las cuales consignará a Apolo, obteniendo, en cambio, ser nombrado el protector de la adivinación[22].

El poeta (cisne/Mercurio) se encuentra, entonces, en el límite del pasaje entre los dos espacios, que, a este punto, se cargan de significados simbólicos: la terraza representa la virtualidad, la glorieta, la acción; la terraza representa la fiesta galante, la glorieta, el acto erótico; la terraza representa el arte musical, la glorieta, el arte poética; la terraza representa el espacio abierto, la glorieta, el espacio cerrado; la terraza representa lo público, la glorieta, lo escondido. Hay, pues, entre los dos espacios, una relación estructural: de oposición y de correlación. En el eje de los dos espacios, se encuentran el estanque/espejo y un testigo: el cisne.

Mas la función del poeta, en la concepción dariana, si bien estetizada, no se detiene al puro testimonio. El poeta es algo más. Ante todo es un elegido un iniciado un hombre de atributos mágicos y divinos que lo colocan fuera de la norma:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!

(*Cantos de vida y esperanza*, p. 260)

Tal concepción se entrelaza perfectamente con el credo ocultista ya citado. La finalidad de la poesía se puede encontrar en la construcción de un ritmo que resulta de la suprema armonía universal. Sus lecturas teosóficas le dan una

[21] *Ivi*, p. 303.

[22] M. GRANT – J. HAZEL, *Dizionario della mitologia classica,* SugarCo, Milano 1986, p. 155.

concepción metafísica del trabajo poético, que va más allá del mero canto provincial y del reflejo de la realidad. Así, escribe:

> Ama tu ritmo y ritma tus acciones
> bajo su ley, así como tus versos;
> eres un universo de universos
> y tu alma una fuente de canciones.
> La celeste unidad que presupones
> hará brotar en ti mundos diversos,
> y al resonar tus números dispersos
> pitagoriza en tus constelaciones.
>
> (*Prosas profanas,* p. 231)

La abundante anecdótica sobre el poeta nos da también ejemplos de vida cotidiana en los cuales es evidente el efecto y la intensidad del influjo teosófico en Darío[23]. Iniciado, entonces, pero todavía más, creador de un mundo armónico, diferente del mundo que nos presenta la realidad. La concepción dariana del oficio de poeta está muy lejos del estereotipo crítico que quiere a los modernistas encerrados en las torres de marfil de su subjetividad. Tiene razón Paz cuando, en *Cuadrivio*[24], señala el compromiso político, en algunos casos radical (Martí, González, Prada, Lugones), que distingue a los miembros del movimientos. La mayor parte de ellos es periodista o diplomático, como el mismo Darío. Pero, de todas maneras, no es en la militancia política donde encontramos la concepción dariana del poeta, sino en la creencia de que el poeta va más allá de la pura contingencia.

[23] En una conversación en la cual participaban, entre otros, Máximo Soto Hall y Rafael Arévalo Martínez, este último, amenazado por el primero, se levantó alzando los brazos. Darío, que presenciaba todo, de manera dramática exclamó: «¡El iniciado, el iniciado!». Y continuó: «Arévalo acaba de hacer con los brazos la sagrada forma de la herradura, que preserva, a quien sabe su secreto, de todo mal posible». El episodio es narrado en T. ARÉVALO, *Rafael Arévalo Martínez (de 1884 hasta 1926),* Tipografía Nacional, Guatemala 1971, p. 293. Véase también TORRES, *La dramática vida de Rubén Darío*, p. 31.

[24] PAZ, "El caracol y la sirena", p. 20.

El mundo creado

En "Era un aire suave…", hemos presenciado la creación de un microcosmos: la figuración de una fiesta galante como en un gran gobelino, con la terraza, sus estatuas y su orquesta y la glorieta, con su estanque, su cisne y su jardín. Se trata de un pequeño mundo artefacto, al servicio de la Marquesa/Poesía que se mueve da una parte a otra en la alegoría de la creación poética.

Se podría preguntar, lícitamente, la razón por la cual un poeta latinoamericano, proveniente de una tradición literaria muy radicada en el realismo, crea mundos seudoaristocráticos galohelénicos. Una primera respuesta se puede encontrar en la formación clásica del poeta. La nativa León finisecular, hemos dicho, no podía ofrecer más que una modesta biblioteca al joven poeta. Sin embargo, es aquí en donde Darío se forma una admirable erudición sobre la literatura clásica española. El episodio clave para entender cuánto había profundizado en los autores españoles se ve en la famosa polémica con el erudito Enrique Guzmán. Acababa de regresar de El Salvador, en 1886, y gozaba todavía de la ambigua fama de «poeta niño». Cuando, en 1888, publica *Epístolas y poemas,* Enrique Guzmán escribe: «Mal gusto el mío ha de ser, pero ni el poeta niño me ha de hacer tragar la simpatía derramada», refiriéndose a un verso en el cual aparece: «derramar la simpatía». Darío responde con un implacable elenco de citas en el cual la metáfora «derramar», aplicada a abstracciones, es utilizada. Gutierre de Cetina, Cristóbal de Castillejo, Antonio Enrique Gómez, Mira de Amescua, Vicente Espinel, Soto de Rojas, Gálvez de Montalvo, Juan de Castellanos, Calodrero y Villalobos, Herrera, Arriaza, Reynoso, Lista, Campoamor y Valera son las autoridades que llama en su auxilio, y esto, además, le sirve como demostración de un raro dominio de la literatura castellana[25]. Y no tiene necesidad de ir más allá de las fronteras centroamericanas para conocer con la misma profundidad a los clásicos grecolatinos y a los clásicos franceses. El ya citado Edelberto Torres ha demostrado que había, en Nicaragua, una burguesía intelectual nada

[25] Cf. TORRES, *La dramática vida de Rubén Darío*, p. 76.

despreciable[26]. Lo que llama a Darío hacia otros ambientes son las condiciones materiales del país:

> Managua es una ciudad sucia y fea, dos o tres casas tienen un piso sobre la planta baja, las calles son polvorientas, y perros, marranos y hasta los caballos andan sueltos por ellas. Éstas son escasamente iluminadas por la luz de los pocos faroles que la Municipalidad ha hecho colocar. No hay un parque, un paseo público, un teatro. El clima es ardiente, apenas temperado en las noches por el soplo de las brisas del lago a cuya margen se asienta[27].

Es natural, pues, que Darío aspire a conocer las grandes capitales de las que ha leído maravillas en los textos de sus mejores poetas. Santiago y Buenos Aires, primero, y luego Europa, que en su imaginación debió de ser un sueño de prodigios, semejante sólo a la representación exótica que los europeos se forjaban, en aquellos años, de Oriente.

Si, por otra parte, aceptamos la tesis de Rama, que sigue las de Henríquez Ureña, esto es, que en el campo de las artes, en América Latina hubo un cambio radical, por la cual la figura del poeta perdió su *status* tradicional, podemos aceptar también que había, en Darío como en el resto de los modernistas, un fuerte malestar de origen social. Tradicionalmente, el sector intelectual estaba compuesto por miembros de las oligarquías de cada país latinoamericano. Militares, sacerdotes y literatos, así como políticos, provenían de tal sector. Con el ingreso de las economías latinoamericanas en el sistema capitalista mundial, ocurren en el interior de cada sociedad, a través de las revoluciones liberales, fuertes cambios que sacuden profundamente el orden constituido. En el ámbito del trabajo intelectual, el poeta, tradicionalmente débil, se degrada y no encuentra un lugar específico en el nuevo orden de cosas. De privilegiado pasa a marginado: borracho, vicioso, sucio, asocial, improductivo[28].

---

[26] *Ivi*, pp. 73-74.

[27] *Ivi*, p. 44.

[28] Cf. P. HENRÍQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1948), Fondo de Cultura Económica, México 1978[4], pp. 165 y ss. y, también, A. RAMA, *Rubén Darío y el modernismo,* Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970. Las tesis de Rama sufren, tal

Con la madurez, Darío regresa también a la preocupación política más general, esto es, al rechazo del evidente avance de los norteamericanos sobre América Latina. La célebre "A Roosevelt" tiene el esquema típico del manifiesto: está, primero, la constatación de la realidad: el expansionismo norteamericano apunta a la dominación de América Latina:

> eres el futuro invasor
> de la América ingenua que tiene sangre indígena,
> que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.
> (...) Los Estados Unidos son potentes y grandes.
> Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
> que pasa por las vértebras enormes de los Andes
> (*Cantos de vida y esperanza,* p. 258).

Luego, una vez comprobada la situación, Darío proclama con qué armas los americanos harán frente a los Estados Unidos: con su cultura indígena «Mas la América nuestra, que tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl» (p. 259) y con su alma latina, católica y española:

> la América católica, la América española,
> la América en que dijo el noble Guatemoc:
> «Yo no estoy en un lecho de rosas»; esa América
> que tiembla de huracanes y que vive de amor,
> hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
> Y sueña. Y ama, y vibra, y es la hija del Sol.
> Tened cuidado. ¡Vive la América española!
> Hay mil cachorros sueltos del León Español (p. 259).

Sería fuera de lugar, sin embargo, situar el compromiso político en el centro de las preocupaciones darianas. Si hubo compromiso político, esto no tuvo los connotados vitales de los románticos o, posteriormente, de Neruda. Hay que

vez, de un radicalismo sociológico que no ve cuánto los modernistas estaban verdaderamente insertados en el sistema y no obstante ello, algunos hicieran la pose del poeta maldito. Ello no quita que la obra de Rama es una de las más sustanciales contribuciones al estudio del modernismo.

señalar esto para entender que dicha inquietud formaba parte de un malestar existencial de conjunto, en el cual la parte fundamental estaba ocupada precisamente por el dolor de vivir. El centro del mundo material de Darío, como hemos visto, no daba al poeta más que insatisfacción e inquietud, no obstante el natural amor por la tierra natal[29]. Su centro del mundo existencial le daba, cada vez más, hastío y melancolía. Los anuncios de estas emociones se pueden hallar en sus libros maduros: los tristes versos de "A Phocás el campesino", se encuentran ya en *Cantos de vida y esperanza,* y hay también en la composición que hemos estudiado, una desazón que no alcanza su total expresión.

Es contra este dolor de vivir que Darío construye otra realidad, que vive a través de la combinación de los signos lingüisticos, a través de la estructuración de conjunto de métrica, retórica, ritmo y a través de la construcción de un paisaje imaginario. Este mundo «otro» constituye una gran operación de *poiesis,* esto es, de creación y también una operación de pensamiento en cuanto exploración gnoseológica de las posibilidades del lenguaje llevado a sus máximas capacidades Mundo fantásticos de estatuas que se animan, de príncipes y marquesas, de estéticos árboles como laberínticos custodios de lugares en los que se consuma el Eros creativo, mundos diferentes a la dura realidad privada y pública. Tentativos agónicos (de antigua raíz hispánica) de salir de la prisión de los sentidos para tocar la divinidad. Y que, logrados o no, inspiran el doloroso desahogo que cierra los *Cantos de vida y esperanza:*

> Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
> y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,
> pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, ni mayor pesadumbre
> que la vida consciente (p. 311).

[29] Véase, por ejemplo, el espléndido "Allá lejos", con su memorable *incipit*: «Buey que vi en mi niñez echando vaho un día», anticipador del prosaísmo vanguardista.

Bibliografía

Arévalo, Teresa. *Rafael Arévalo Martínez (de 1884 hasta 1926)*, Tipografía Nacional, Guatemala 1971.

Baehr, Rudolph. *Manual de versificación española,* Gredos, Madrid 1984[3].

Berger, John. "L'exil", *Lettre international,* 1985, 4.

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles,* Laffont, Paris 1982.

Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos,* Labor, Barcelona 1991.

Dalton, Roque. *Miguel Mármol,* EDUCA, San José 1972.

Darío, Rubén. *Poesías completas,* edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid 1968[11].

Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e historia de mis libros,* en *Obras completas,* vol. XVII, Mundo Latino, Madrid 1919.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Era, México 1975.

Grant, Michael – Hazel, John. *Dizionario della mitologia classica,* SugarCo, Milano 1986.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo* (1963), Gredos, Madrid 1971[2].

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1948), Fondo de Cultura Económica, México1978[4].

Jung, Carl Gustav. *Teoria della psicoanalisi,* Newton Compton, Roma 1978[4].

Mejía Duque, Jaime. *Literatura y realidad,* La Oveja Negra, Bogotá 1976[2].

Paz, Octavio. *Los hijos del limo,* Seix Barral, Barcelona 1974.

Paz, Octavio. "El caracol y la sirena" (1965), en *Cuadrivio,* Mortiz, México 1976[3], pp. 11-67.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo,* Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970.

Ramírez, Sergio. "Balcanes y volcanes", en AA. VV., *Centroamérica hoy,* Siglo XXI, México 1975.

Real de Azúa, Carlos. "Ambiente espiritual del Novecientos", en *Número*, 2, 6-7-8, pp. 15-36.

Salinas, Pedro. *Literatura española del siglo XX* (primera edición Robredo, México 1949), Alianza, Madrid 1970.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío,* Losada, Buenos Aires 1948.

Schulman, Iván – González, Manuel Pedro. *Martí, Darío y el modernismo,* Gredos, Madrid 1974.

Speratti-Piñero, Emma Susana. *El ocultismo en Valle-Inclán,* Tamesis Books, London 1974.

Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío* (1952), Nueva Nicaragua, Managua 1982.

Zamora Vicente, Alonso. "'Divagación'. Aclaración sobre el modernismo", en AA. VV., *Comentario de textos. 1*, Castalia, Madrid 1985, pp. 167-193.

Centroamericana 33.1-2 (2023): 47-65
ISSN: 2035-1496

LA MARGINALIDAD INTEGRADA DE RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ♦

Resumen: En un brillante ensayo, contenido en la edición crítica de *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Gerald Martin[1] señala que la obra de Arévalo Martínez se caracteriza por el esfuerzo del autor en crear una alteridad literaria, un «otro yo» diferente a lo que era en realidad. En la misma edición crítica, Francisco Nájera[2], al abordar la cuestión de la intertextualidad en el autor, coincide con Martin en señalar esta fuerte vena autobiográfica, tendiente a construir una imagen de sí, distinta a lo que mostraba en la realidad. Debo a esos dos ensayos las reflexiones que siguen.

Palabras clave: Marginalidad – Autobiografía – Arévalo Martínez.

Abstract: «The Integrated Marginality of Rafael Arévalo Martínez». In a brilliant essay in the critical edition of *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Gerald Martin[1] points out that the work of Arévalo Martínez is characterised by the author's effort to create a literary otherness, an «other self» different from what he really was. In the same critical edition, Francisco Nájera[2], in addressing the question of the author's intertextuality, agrees with Martin in pointing out this strong autobiographical vein, tending to construct an image of himself, different from what he showed in reality. I owe the following reflections to these two essays.

Keywords: Marginality – Autobiography – Arévalo Martínez.

♦ Artículo aparecido originalmente en S. SERAFIN (coord..), *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi e amici dedicano a Giuseppe Bellini*, Bulzoni Editore, Roma 1997, pp. 155-167.

[1] G. MARTIN, "Rafael Arévalo Martínez y la lucha por la vida, o El hombre que parecía un ratoncillo", en R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 261-291.

[2] F. NÁJERA, "'El hombre que parecía un caballo': intertexto poético", en *Ivi*, pp. 428-444.

El libro de Françoise Perus sobre el modernismo hispanoamericano[3], basado a su vez en el texto de Angel Rama sobre Darío y el modernismo[4], se convirtió, para una cierta crítica de la época, en la confirmación de que la bohemia de los modernistas era el resultado directo del antagonismo entre el capital y el arte, según la famosa frase de Marx: «el capitalismo puede ser hostil a algunas obras de tipo artístico» frase que se distingue por los signos de prudencia que su autor introduce[5]. En cambio, era leída como un axioma. La posibilidad se convertía en certeza y el indefinido se convertía en absoluto. El texto era devorado por el contexto y se trocaba en axioma: «el capitalismo es hostil a la obra de arte». Con ello se justificaba una actitud y también una interpretación de la vida artística. Las afirmaciones de Rama necesitaban de una aplicación según los países. Algunas de ellas podían aplicarse sin dudas a los países del Cono Sur, pero no podían ser generalizadas, por ejemplo, a Centro América, que no respondía exactamente a todas las condiciones económicas descritas por el crítico uruguayo. Que se haya instaurado la economía de mercado en América Latina, al finalizar el siglo pasado, vale sólo en parte para nuestras sociedades todavía ancladas fuertemente al régimen colonial. Que gracias a la nueva infraestructura económica «se disolvían las relaciones personales, la actividad del hombre era puesta al servicio de los objetos y éstos entraban en un régimen competitivo»[6] no corresponde exactamente con los testimonios de lo que eran Guatemala o Nicaragua por esos tiempos. No es ese El Salvador rijoso y artesano que nos relata Miguel Mármol en sus memorias[7], ni la

[3] F. PERUS, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Siglo XXI, México 1976.

[4] A. RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970.

[5] La frase se encuentra como epígrafe al capítulo II de A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, ERA, México 1965 y está tomada de K. MARX, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, FCE, México 1945, tomo I, p. 262.

[6] RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 49.

[7] R. DALTON, *Miguel Mármol*, EDUCA, San José 1972.

Nicaragua polvorienta y pueblerina de Sergio Ramírez[8], ni la Guatemala barrosa y oscura de la que se queja Barba Jacob[9].

Era la Guatemala en la que Rafael Arévalo Martínez comenzaba a moverse, con segura vocación y una timidez intermitente, que le permitía retraerse ante las instituciones y al mismo tiempo afrontar sin temores a los principales artistas que pasaban por el país. El cuadro que pinta Arévalo de esa Guatemala, en su *Ecce Pericles*, basta para entender el clima de trastienda y de convento que enviciaba más que la opresión de Estrada Cabrera. Hay que matizar mucho para entender la entrada de la modernidad en un país en el que existían el «Club de Amigos del Señor Presidente», el «Club de Amigas de la Mamá del Señor Presidente» y el «Club de Amiguitos del Señor Presidente»[10]. Y podemos también sostener, con Rama, que la época se caracterizaba por el imperio de la subjetividad y la clausura del «poeta civil», entendido éste como poeta del compromiso con lo que podemos llamar genéricamente «lo progresista». Pero también es política la postura de un poeta que acepta ser recompensado y hasta mantenido por un tirano a cambio de versos venales. No hay apoliticidad en los halagos vertidos por Santos Chocano y Rubén Darío a Estrada Cabrera. Con esto, no quiero vestir moralismos inútiles. Señalo que también esto es hacer política. El compromiso no es sólo de izquierda. Enrique Gómez Carrillo realizó obra de propaganda para el mismo tirano. Para construir la torre de marfil se necesitaban fondos. El tirano no era estúpido y conocía bien a los intelectuales.

Los conocía tan bien, que cuando Arévalo Martínez, junto con otros, decide fundar la revista *Juan Chapín*, les advierte que pueden dedicarse a la literatura, pero nada de política. Al aceptar la condición, los miembros del grupo hacen una elección puntualmente política, abundantemente justificada por la represión cabrerista. No era, pues, una época para héroes

[8] S. RAMÍREZ, "Balcanes y volcanes", en AA. VV. *Centroamérica hoy*, Siglo XXI, México 1975, p. 313.

[9] T. ARÉVALO, *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*, Tipografía Nacional, Guatemala 1971, p. 258. O igualmente, R. ARÉVALO MARTÍNEZ, "El trovador colombiano", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, pp. 15-30.

[10] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *Ecce Pericles*, Tipografía Nacional, Guatemala 1945.

revolucionarios. En cambio, el modernismo, como corriente literaria, invitaba a una vida de protesta contra las convenciones sociales, que no puede ser reducida al alcoholismo de los bohemios. Era una actitud de constante transgresión de las reglas de la vida burguesa. Era un estilo de vida, en el que la frustración se hacía reto y se convertía en insolencia. Era, también, una búsqueda cognoscitiva a través de todo aquello que alterase la conciencia y llevase a la apertura de nuevas fronteras del conocimiento. La cuestión era cómo ser un perfecto modernista, es decir, un poeta deliberadamente marginal, sin tener la vocación para serlo.

Este era el caso de Rafael Arévalo Martínez. Su natural apocado, calculador, reservado y rígido, tenía muy poco que ver con la fogosidad contestataria de muchos modernistas. Y, sin embargo, él deseaba, ardientemente deseaba, ser un completo autor modernista. Un mujeriego, borrachín, aventurero y asocial. Pero no lo era. La única vía posible para lograrlo era la literatura. No tanto la vocación, que la tenía y era indiscutible. Sino el ejercicio de la propia literatura como instrumento para la creación de un «retrato del artista» que fuese adecuado a las necesidades de la época[11]. La propia literatura como recurso autobiográfico, sólo que como falsedad. La ficción que sirve para crear una ilusión biográfica, esto es, histórica, desmentidora de su naturaleza, y que en realidad la confirma a través de la mentira. La ficción al cuadrado. Porque Arévalo Martínez no fue nunca lo que dijo ser, ni fue nunca lo que quiso ser, ni fue nunca lo que sospechamos que era. Arévalo Martínez creó, desde la propia y perfecta integración al sistema, la imagen del Arévalo Martínez marginal y excéntrico. Veamos la creación y los mecanismos.

Comencemos por tres retratos de Arévalo. De inmediato anotemos que los tres son literarios. No necesariamente ficticios, pero tampoco encadenados a la necesidad histórica del documento. No creo que podamos ambicionar acercarnos a lo que realmente fue Arévalo Martínez a través de los textos que vamos a examinar. Podemos, tal vez, ser fieles a su origen literario, y, en su

[11] «Si no puede permitirse (o no puede conseguir) la realización de sus deseos en la "realidad" cotidiana, sí podrá hacerlo a través de aquella actividad "travesti" que se llama la literatura» (MARTIN, "Rafael Arévalo Martínez y la lucha por la vida", en ARÉVALO MARTÍNEZ, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, p. 284).

interpretación, desentrañar los artificios de que se valió Arévalo para construir su figura literaria. Tenemos atisbos y testimonios de lo que los otros percibieron de él. Nada nos asegura que usar estos últimos nos lleve a afirmar «lo que verdaderamente fue Arévalo Martínez». Si esto tiene alguna importancia.

El primer retrato proviene de Luis Cardoza y Aragón. Se refiere a él cuando habla de la *Revista de Guatemala*, y la pluma sarcástica de Cardoza hace surgir dos características de Arévalo que otros testigos han confirmado: una debilidad de carácter frente a la cuestión política y una hiperactividad sexual. Cuando Cardoza, en los años de la revolución del '44, organiza su revista, conoce a Arévalo:

> En Guatemala me visitó algunas veces, inseguro en sus curiosidades y temores, como si desease acercarse, conocerme más de cerca, y retrocediera. El peso de la noche guatemalteca fue excesivo para sus espaldas de alambre. (...) Rafael Arévalo Martínez fue filiforme y trémulo, con talento lunar y rostro de palúdico monaguillo medieval. Al hablar, en su cuello de avestruz la picuda manzana forcejeaba como ratón atrapado. Aspecto de gotera paulatina, tallarín filosófico, triste, muy triste, como mudo cascabel paralítico de roedora sonrisa pálida de fauno con ojos color de pesadumbre y tedio. Pergamino locuaz, cuyos labios decían menos que su mirada, lírico espárrago miope, muy miope, en celo, en celo siempre, de urticante voz amarilla que lanzaba saetas de vidrio, sensible e imaginativamente discurría con su penúltimo aliento de zancuda, en inminencia de disiparse en el aire. ¿Cuántas onzas pesaba?[12].

El cuadro cardociano se completa con el apasionado retrato de Fernando Vallejo, cuya patriótica devoción hacia Barba Jacob lo hace demoler países y personajes, con tal de engrandecer lo suyo. Según esta óptica deforme, Arévalo Martínez existió sólo en cuanto conoció a Barba Jacob. La afirmación puede ser hiperbólica; pero algo de verdad hay en ella. No se puede aludir a la vida y a la persona de Arévalo sin evocar, de inmediato, a la del colombiano atravesado y audaz. Pero veamos el retrato que construye Vallejo:

[12] L. CARDOZA Y ARAGÓN, *El río. Novela de caballerías*, FCE, México 1986, p. 625.

> Rafael Arévalo Martínez, mal poeta, mal cuentista, mal novelista, buen hombre. Para Arévalo, que conoció y trató y admiró a Darío y a Chocano, Ricardo Arenales fue el personaje de su vida: su «personaje inolvidable» como dirían las *Selecciones del Reader's Digest*. A él le debe el momento fulgurante de su mediocre existencia: cuando escribió, como si se lo dictaran desde el cielo, *El hombre que parecía un caballo*, una joya de la literatura americana, y este prosista insignificante, este poeta insulso con olor a jabón cuya obra cumbre hasta entonces había sido el soneto "Ropa limpia", de la medianía literaria que era y que volvería a ser, se convirtió en lo que siempre quiso, un gran escritor, aunque sólo fuera por el breve y único instante de ese relato[13].

Sabemos que decir parte de la verdad no es decir la verdad. Más que «buen hombre», Arévalo era un hombre inofensivo. A este punto, entra un retrato que está en el umbral de lo ficticio y lo verdadero. Todo depende de la fuente a que acudamos. Para la biografía de Rafael Arévalo Martínez, se ha convertido en indispensable, por único, el texto construido por su hija, Teresa Arévalo[14]. La señorita Arévalo ha procedido de una manera extraordinariamente rara para la escritura de la biografía del poeta. En lugar de hacer una investigación documental, ha extraído de las obras de su padre aquellos textos que le podían servir para el montaje de la obra. De modo que sólo quien conoce la obra completa de Arévalo puede reconocer la procedencia de una anécdota o una declaración. El problema estriba en que las obras han sido presentadas como obras de ficción, mientras que Teresa Arévalo las utiliza como documentos probatorios de la realidad. Y la cosa terminaría allí si toda la operación no hubiera sido supervisada y aprobada por el mismo Arévalo, quien completó con testimonios dictados a la hija los hiatos entre texto y texto.

De allí que, el tercer retrato tenga una doble proveniencia. Por un lado, la proveniencia documental y por tanto «histórica» de la biografía oficial. Por el otro, su proveniencia ficticia. Se trata de lo siguiente: Arévalo, en su mocedad,

---

[13] F. VALLEJO, *El mensajero. La novela del hombre que se suicidó tres veces*, Planeta, Bogotá 1991, p. 98.

[14] T. ARÉVALO, *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926,* Tipografía Nacional, Guatemala 1971 y *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1926 hasta su muerte en 1975*, Tipografía Nacional, Guatemala 1995.

trató de desempeñarse como empleado en algunas tiendas y en un banco. Esto lo sabemos porque lo cuenta en su novela *Manuel Aldano*, en donde no se preocupa mucho de disimular que tras el Manuel Aldano personaje se esconde el Rafael Arévalo persona. Por lo que cuenta, padecía de una timidez feroz, acompañada, como suele suceder, de una soberbia intelectual no indiferente. Sus contrastes con el mundo del trabajo son los de todo hombre apocado y cuya vocación está muy lejos de las trastiendas. Lo sigue de cerca su médico, quien le dispara un diagnóstico aplastante. En la biografía de la hija, el doctor se llama Molina Flores. En *Manuel Aldano,* doctor Esquerdo. El texto del diagnóstico es idéntico:

> La neurastenia constituye el primer término de una progresión que acaba en la locura. El neurasténico es un degenerado simplemente. Usted es el tipo clásico del degenerado. Todo lo caracteriza como tal: su incapacidad para el trabajo cotidiano, disciplinado y habitual; su falta de adaptación al medio; su sensibilidad exagerada; su emotividad agudísima; el dolor de su vida, que linda, sin duda, con lo que nosotros llamamos locura melancólica; su incapacidad de concentración, y, por ende la nebulosidad de su pensamiento; su egoísmo, que lo hace considerarse el centro del mundo e interesarse únicamente por su personilla morbosa, precisamente porque no es capaz de tener sino imperfectas relaciones con la realidad, de la que no se da clara cuenta. La única causa de su incurable melancolía, del dolor de ser hombre, como usted dice, son sus nervios enfermos[15].

La alusión a *Pierre Menard, autor del Quijote*, es inevitable. Tenemos dos textos idénticos pero publicados en dos contextos y dos tiempos radicalmente diferentes. Podría hacerse con ellos el ejercicio estupendo que Borges realiza sobre el mismo texto cervantino. El primer texto, el contenido en la novelita de 1922, resulta claramente ficticio, y como tal se puede proceder a su interpretación y valoración. El segundo y el mismo, contenido en la biografía de Teresa Arévalo, se nos presenta como un documento certero de la vida del autor del primer texto. Podríamos declarar, pues, la diferencia radical entre

[15] ARÉVALO, *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*, p. 106 y R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *Manuel Aldano. (La lucha por la vida)*, Editorial Gutenberg, Guatemala 1922, p. 110.

ambos. Uno es un texto de ficción. El otro, un documento de la realidad. A menos que la biografía de Arévalo escrita por su hija no sea, también, un texto de ficción. A menos que toda biografía no sea un texto de ficción[16]. A menos que la biografía oficial de Rafael Arévalo Martínez, escrita sólo materialmente por su hija Teresa, no sea otra obra más de ficción del propio autor. Un trabajo filológico interesante sería desmontar la biografía, ubicando los orígenes textuales de cada una de sus partes. Ello nos daría la diferencia entre lo que verdaderamente escribió Teresa Arévalo y lo que, en cambio, extrajo de las obras de su padre. Lo que nunca sabremos, a menos que ella misma lo declare, estriba en saber cuáles partes le dictó el anciano poeta, y cuáles partes simplemente le testimonió.

Lo que resulta claro de todo esto es que nos enfrentamos a dos Rafael Arévalo Martínez, ambos perfectamente reales y perfectamente ficticios. Un Arévalo que se va creando su otro, su diferente, su marginal, y un Arévalo que discurre tranquilamente su vida burguesa, de escritor afirmado y reconocido, y que se debate entre las miles ocupaciones cotidianas de mantener una familia numerosa. Vallejo sólo ve al segundo, por falta de información, y le descarga su desprecio en cuanto no corresponde al modelo de poeta universal que propone, esto es, Barba Jacob. Cardoza ve a ambos, entrevé a uno y a otro, y duda del hermetismo y de la timidez aparentes del hombre que se le presenta. La biógrafa, en cambio, al realizar la operación de montaje de texto, escinde y escoge.

Distingo por lo menos cuatro parejas de opuestos, arbitrariedad que se excusa sólo por mis propias limitaciones. Estoy consciente de que la operación puede ser más compleja y tener más grados de abstracción. Sin embargo, para plantearla, es necesario esta reducción cuyo mayor pecado es el didactismo.

[16] Cf. E. RIVERO, "Acerca del género 'Testimonio'. Textos, narradores y 'artefactos'", en *Hispamérica*, XVI (1987), 46-47, pp. 41-56.

El agresivo y el tímido

Hay un episodio, en *Manuel Aldano,* que es un modelo para otros momentos de la construcción de la figura del marginal en Arévalo. Cuenta que, mientras trabajaba en un almacén de catalanes, uno de sus colegas se solazaba en fastidiarlo[17]. El joven Aldano/Arévalo sufría en silencio, por su natural timidez. Esta pintura del personaje «que debe hacer algo pero no tiene el valor», recorre todo el conjunto de la obra arevaliana, con tal fuerza, que se le puede atribuir (y probablemente este era el deseo del autor) un hálito autobiográfico. Así, el protagonista de "El hombre que parecía un caballo" adopta una actitud totalmente pasiva delante del Señor de Aretal, que es todo torrencialidad y vigor. Aun en las reuniones públicas, se retrae, aunque quisiera ser como el otro. Lo mismo puede decirse del profesor Cendal, en "La signatura de la esfinge", cuya pasividad ante la mujer-leona semeja mucho a la del psicoanalista. La figura del hombre inocuo, del «bueno para nada», se construye también a través de la poesía, y hay una, en particular, que la hija cita en la autobiografía como una «prueba» de la inutilidad del padre para las cosas prácticas:

"Dos hijos"
Dos hijos: mi esposa
–que tiene el criterio
de una mariposa–
y ebrio de misterio
ciego de cariños,
yo que marcho en pos:
somos cuatro niños
sin madre, buen Dios[18].

Pero la conclusión de todos los episodios lleva hacia el otro Arévalo Martínez: un poeta insólitamente agresivo que no se detiene ante nada cuando las

[17] ARÉVALO MARTÍNEZ, *Manuel Aldano,* pp. 21-22.

[18] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *Poemas*, Centro Editorial José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación, Guatemala 1965, p. 149. La poesía está fechada en 1915, mismo año de aparición de "El hombre que parecía un caballo".

circunstancias se lo exigen. Así, el episodio de la tienda se cierra con una golpiza que el tímido propina al arrogante; en "El hombre que parecía un caballo", hay dos partes muy claras, y la conversión de la personalidad del protagonista está incluso metaforizada por la imagen de un iceberg que se voltea. De esa cuenta, el Señor de Aretal tiene que sufrir la severa reprimenda de su ex admirador y hay, en "La signatura de la esfinge", una transformación del narrador de oyente en analista y descifrador de los signos que la mujer-leona le extiende delante de los ojos, en simétrica relación con su actitud física.

El normal y el neurasténico

El término «neurasténico» puede despertar sonrisas a estas alturas. En la época de Arévalo, designaba a una categoría que abarcaba todos los malestares psíquicos de leve entidad. Ya hemos escuchado el vocabulario lombrosiano del Dr. Molina y el de su doble, el Dr. Esquerdo. En realidad, el Arévalo/agresivo y el Arévalo/tímido eran dos extremos de un mismo desasosiego. En todo caso, no había un acomodamiento en ninguno de los dos. En cambio, la biografía «oficial» nos ofrece un curriculum del todo normal, que seguramente fue compartido por muchos jóvenes de la época. Si lo seguimos, veremos no sólo la normalidad, sino la ejemplaridad de una historia *in progress*, sobre todo desde el punto de vista social. Arévalo va de menos a más, de peor a mejor, de la inestabilidad a la estabilidad, en lo que Jameson denomina «la construcción del sujeto centrado»[19]. Dice:

> Bellos versos y números medianos.
> De mis versos nada pude obtener.
> Mis números medianos
> me dieron de comer[20].

[19] Cf. F. JAMESON, "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (1992), 36, pp. 119-135.

[20] ARÉVALO MARTÍNEZ, *Poemas*, p. 219.

Aunque lo diga en versos medianos, Arévalo aquí descubre las oscilación entre la normalidad y la marginalidad. Mal escolar, buen lector, de dependiente de almacén pasa a empleado de banco y de aquí, al gran salto hacia la administración de una finca de café. Luego se convierte en empleado de oficina, hasta que no es nombrado Director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocupará toda la vida. Un Director, por lo que se sabe, ordenado y severo, que publicaba extensos artículos en la Revista de la Biblioteca. No hay, en él, nada de las arbitrariedades vitales de un Darío ni las insolencias geniales de Chocano o Barba Jacob. Las aventuras que cuenta son de préstamo, como "El hombre verde" o las del guatemalteco en Alaska ("Por cuatrocientos dólares"). Este delgado hombrecito que nunca abandonó la corbata ni el traje oscuro, cuya carrera es ejemplar, del premio literario a la promoción burocrática, añoraba otra vida. Y como no la pudo vivir, se la inventó.

Demos un paso atrás. Nuestra base para aseverar la normalidad de Arévalo es el libro escrito por su hija, fiel y sincera amanuense. En efecto, ella declara, con honestidad y candor:

> La principal fuente para componerla [la biografía] fue la obra inédita o publicada de mi padre **y las pláticas que sostuve con él**; por lo que omito innumerables citas cuando copio cualquiera de sus textos o repito sus palabras como si fueran mías[21].

Impagable ingenuidad. De esta manera nos enteramos que el autor del Arévalo normal, que hemos descrito en el párrafo anterior, es el mismo Arévalo. Fuentes orales (no documentables) me han testimoniado que no todo fue exactamente así. Pero no podemos atenernos a testimonios recogidos casualmente. Sólo el texto nos informa, y la información es la de una normalidad hasta severa y religiosa. ¿Cómo casar entonces ese Arévalo con el otro, el de los textos literarios, el hipersensible y neurasténico? No hay solución. Hay dos personajes. Ambos son realmente ficticios, en la medida que la ficción que los compone es verosímil.

[21] ARÉVALO, *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*, p. 9. El evidenciado es mío.

El heterosexual y el homosexual

De esto se han ocupado, para la edición crítica de Archivos, José Mejía[22] y, de nuevo, Gerald Martin[23]. Ya el Doctor William Lemus había dedicado un libro de análisis, más bien de psicoanálisis, a la obra de Arévalo[24]. En ella Lemus cree poder demostrar, a través de la lectura de un relato, la homosexualidad de nuestro autor. También apoya esta tesis Mario Alberto Carrera, uno de los críticos que más se ha ocupado de Arévalo Martínez[25]. Siempre he creído que, para el análisis de una obra literaria, la hetero, homo o bisexualidad de un autor puede ser un dato sin importancia. Excepto cuando es importante para el autor dentro de su obra misma. Y no cabe duda de que para Arévalo el tema de la homosexualidad era central. Así, en un texto cardinal y estupendo por lo que dice y por lo que no dice, Arévalo declara que no sentía ninguna atracción física por Barba Jacob. Al contrario, casi exclama, le despertaba repulsión[26]. Y, sin embargo, basta una rápida lectura de algunos párrafos de la obra para darse cuenta de la muy fuerte atracción que el poeta colombiano, él sí homosexual declarado, despertaba en Arévalo.

Martin hace ver que todo el episodio en el cual el narrador de "El trovador colombiano" se convierte en una grulla es la declaración de un hombre que no se atreve a admitir públicamente una condición que su religiosidad rechaza. Todo esto ya lo había visto con incisiva claridad el mismo Barba Jacob, cuando, al leer "El hombre que parecía un caballo", se sintió justamente retratado. Entonces le dispara una ensarta de insultos[27], que, quién sabe por qué

[22] J. MEJÍA, "Para olvidar a Porfirio Barba Jacob en 'El hombre que parecía un caballo'", en ARÉVALO MARTÍNEZ, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, pp. 338-350.

[23] MARTIN, "Rafael Arevalo Martinez y la lucha por la vida", pp. 261-291.

[24] W. LEMUS, *Psicoanálisis de "El hombre que parecía un caballo"*, Editorial Cultura, Guatemala 1990.

[25] Cf. M.A. CARRERA, *Las ocho novelas de Rafael Arévalo Martínez,* Editorial Universitaria, Guatemala 1975.

[26] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, "Como compuse 'El hombre que parecía un caballo'", *Salón 13*, 1960, I.

[27] P. BARBA JACOB, "'El hombre que parecía un caballo'. Exégesis de la novela de Rafael Arévalo Martínez", en *Repertorio americano*, 17 (1928), 11, p. 168 y p. 171.

recóndito movimiento, Arévalo hizo reproducir en Guatemala. «Mísera vulpeja con hambre», comienza el amigo entrañable, y continúa haciendo un retrato que coincide mucho (quitándole el veneno) con los de Cardoza y Vallejo. Es decir, tímido, retraído, hogareño y poco valiente. Mas lo interesante del texto de Barba Jacob es su pregunta: «Pero, ¿realmente Arévalo Martínez era de tales trazas? Es lo que dudo –necesito precisar mis ideas– porque acaso estas crueles palabras no sean sino producto de la sugestión que él mismo imponía a sus amigos»[28].

O sea, que ya desde el principio Arévalo tenía la tendencia a fabricar una imagen de sí que no coincidía exactamente con lo que era en realidad. El recto varón de la biografía oficial aparece como incapaz de la menor transgresión. No sólo. Incapaz de la menor infidelidad a la señora de Arévalo, a quien cargó de hijos y de responsabilidades domésticas. Y sin embargo, literariamente aparece el fantasma del adulterio. Sólo literariamente y sólo en la ficción, se entiende. Examinemos este caso. En 1933, Gabriela Mistral llegó a Guatemala. Se da el caso de que ambos poetas fueron presentados y que surgió entre ambos una simpatía devastante, un entendimiento único en la vida de ambos. A tal punto, que la Mistral tuvo la asidua visita de Arévalo en el chalet que el gobierno le había procurado a ella en Amatitlán. Estos son los hechos documentables. Aparte de los corrillos literarios, no conozco ningún texto en el que se hable de relación amorosa entre Arévalo y la Mistral. Simplemente, se registra el hecho de que ambos artistas se conocieron. Parte, de allí, la elaboración literaria. En "La signatura de la esfinge", el narrador, un profesor universitario de apellido Cendal, cuenta de su relación con Elena, una mujer de personalidad tan fuerte que le viene atribuido, como alter ego, una leona. Pues bien, un día, Elena invita a Cendal a pasar con ella dos semanas en un chalet, que, véase la casualidad, se encuentra en el lago de Amatitlán. Nace allí un amor apasionado, que el autor describe así: «De ahí regresé dominado por un gran amor, prisionero de usted para siempre»[29]. Podemos anotar que hay una

[28] *Ibidem*.

[29] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, "La signatura de la esfinge", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, p. 43.

sorprendente coincidencia entre la realidad y la ficción. El autorretrato del profesor Cendal pareciera uno de los tantos que hemos leído de Arévalo:

> Soy hombre de costumbres modestas y llenas de orden: vivir en una casa de huéspedes, decente pero semifamiliar, alejada del ruido y propicia a mis estudios y a mi obra de arte; comer poco y a sus horas; beber raras veces, raras veces ir a los salones; pocos amigos, una sola amiga; escaso contacto social[30].

Excepto la casa de huéspedes, comprensible por razones domésticas, los otros elementos están todos. El hombre débil, la mujer fuerte, el chalet en Amatitlán, el amor apasionado. Hay otro texto, cuyo título, "Balada del amor maduro", podría ponerse en relación con el episodio apuntado. El poema tiene una primera estrofa elocuente:

> Una dulce noche de la dulce vida,
> con el alma triste toda conmovida
> por el raro encuentro de un callado amor
> estando ya viejo, yo tuve a mi vera
> ceñida a mi brazo, vieja compañera
> que a beber me daba juvenil licor[31].

El poema está fechado en 1947, lo cual destruye toda ilusión de parentesco con los hechos citados. Sin embargo, si pensamos que, en 1933, Arévalo contaba con 49 años y la Mistral con 44, mientras que, en 1947, tenían 63 y 58, respectivamente, es más probable que el poema haya sido compuesto en aquella época y publicado en el 47. Pero la coincidencia más sorprendente es el final del poema:

> Todos los instantes dejaron sus huellas
> en nuestras conciencias, fragmentos de estrellas,
> y esperó este lago que está a nuestros pies[32].

[30] *Ivi*, p. 42.
[31] ARÉVALO MARTÍNEZ, *Poemas*, p. 22.
[32] *Ibidem*.

Recordemos, sin embargo, que no estamos hablando de hechos reales, sino de una ficción. La ficción de un poeta que se encuentra con una amiga, en la madurez, y ambos se convierten en amantes, a las orillas de un lago, que se convierte, de *locus amoenus,* en *lacus amoenus.* Lo característico del proceso de ficcionalización de Arévalo Martínez, y esto constituye el tema del presente trabajo, es su intento de insinuar que todo ocurrió así en la realidad, y que no se trata más que de textos autobiográficos. Nunca lo sabremos. Sabemos solamente, y esto es lo que nos importa en verdad, que Arévalo fabricó a ese «otro» a través de sus escritos literarios.

El disidente y el orgánico.

Respecto de la política, Arévalo Martínez no fue nunca un apasionado militante en las luchas contra los dictadores. Tampoco los apoyó. Se puso al margen, se aisló en su precioso reducto poético. Así, en el ya mencionado episodio de la fundación de la revista *Juan Chapín*, que da voz a la llamada «generación de 1910», Arévalo y compañeros aceptan la regañina de Estrada Cabrera y no publican más que literatura. No entran en política. Por lo que se sabe, Arévalo, al contrario de Asturias, Cardoza, Brañas y otros, no participó en las luchas que dieron al traste con aquella dictadura. Luego, es nombrado Director de la Biblioteca Nacional. No puede ser comparado con Borges, pues éste fue destituido por Perón. El nuevo dictador, Ubico, dejó en su puesto al que era considerado el Poeta Nacional de Guatemala. Perdió el cargo cuando llegó la Revolución de 1944 y no tenemos noticias de que haya participado, como sí lo hicieron casi todos los escritores guatemaltecos de la época, en los proyectos revolucionarios.

Sin embargo, su obra es otra cosa. Muy temprano, cuando Estrada estaba en el poder, escribe una ficción que es el perfecto retrato de los déspotas. Se llama "Las fieras del trópico"[33], y se basa en la figura del futuro dictador, Ubico, que era Jefe Político. El relato es una denuncia del microcosmos de la dictadura, y se adelanta en muchos años a *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias. La

[33] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, "Las fieras del trópico", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, pp. 76-97.

prudencia lo obligó a esperar a la caída de Cabrera para publicarlo. Más adelante, en 1925, publicó una novela antiimperialista, *La oficina de paz de Orolandia*[34], en donde aparece, con rasgos satíricos, la injerencia de los Estados Unidos en las repúblicas centroamericanas. Por último, una de sus obras fundamentales (y me atrevo a decir, una de las obras fundamentales de la literatura guatemalteca) es el ya citado *Ecce Pericles*, de 1945, una descripción detallada y angustiante de la dictadura de Cabrera, en donde la posición del escritor es claramente democrática y antidictatorial. Obra estupenda de compromiso cívico, en dos volúmenes exalta los valores de la convivencia civil y execra la opresión totalitaria.

Tenemos, pues, en la biografía oficial, a un Arévalo apolítico y quitado de ruidos. En la obra literaria, a otro Arévalo, politizado y contestatario, coherente con el Arévalo agresivo, neurasténico y con tendencias homosexuales de la figura construida en sus relatos. Como ya he dicho, no nos interesa indagar cuál de los dos es el Arévalo «real». Nos interesan los métodos de construcción de los dos Arévalos. Creo que a lo largo del trabajo se han ido evidenciando esos procedimientos, de gran refinamiento y de continuo disfraz, en un juego de vaivén entre realidad y ficción.

La biografía escrita por la señorita Teresa Arévalo, y cuya primera parte fue cuidadosamente supervisada por el padre, va creando la figura del primer Rafael Arévalo Martínez, el destinado a figurar en las antologías y en las historias de la literatura oficial. Un poeta católico, místico, un poco agobiado pero perfectamente en regla con los dictados de la moral conservadora de Guatemala. Padre de familia, honrado trabajador, fiel esposo y paradigma de caballerosidad y cortesía. Sus retratos son una especie de fiel ilustración de esta imagen: vestido de negro, con su camisa blanca y la corbata de rigor, flaco y adusto, el escritor parece un monje prestado a la vida civil. Aquí el procedimiento es el montaje de la obra literaria. El método, la ocultación, el sesgo, el menoscabo de todos los episodios comprometedores.

[34] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *La oficina de paz de Orolandia*, Sánchez y de Guise, Guatemala 1925.

Las ficciones, en cambio, construyen otro Arévalo. Hiperestésico según las reglas darianas, sumamente sensible y atravesado por conflictos y deseos de transgresividad. El manso y abúlico se transforma en un hombre audaz, de juicios punzantes y sarcásticos, a veces demoledores en su apodíctica exposición. El heterosexual a prueba de fuego se transforma en un hombre que no se avergüenza en declarar su atracción por otros hombres, una atracción que no se controla sino que se deja llevar por la pasionalidad. El hombre normal se transforma en neurótico incurable, con crisis místicas que lo llevan a la creencia de ser un «iniciado» o un «vidente», según la mejor tradición esotérica. Por último, el apolítico deriva en escritor comprometido con su sociedad, pronto a denunciar los abusos de poder y a cantar las virtudes de la democracia. En este caso, el procedimiento es la desvelación de lo aparente para dejar ver lo oculto, práctica que lo lleva a ver al animal simbólico que se esconde detrás de cada hombre, y en modo especial, detrás de sí mismo: la famosa «grulla» que se posa en los dedos de los muchachos. El método también es muy sutil: aunque sabemos que son ficciones, el narrador deja pistas suficientes como para que sospechemos que detrás se cela una autobiografía.

Tal ha sido la construcción de la marginalidad en Rafael Arévalo Martínez. El resultado de toda esta operación es exquisitamente literaria: ya no hay realidad ni interesa que la haya, por otra parte. El gran personaje creado por Arévalo Martínez se desdobla y circula airoso por su obra, equilibrándose sobre la cuerda floja, demostrándonos una vez más, por si hiciera falta, el poder de convicción de la literatura, y su insobornable realidad irreal.

Bibliografía

Arévalo Martínez, Rafael. *Manuel Aldano. (La lucha por la vida)*, Editorial Gutenberg, Guatemala 1922.

Arévalo Martínez, Rafael. *La oficina de paz de Orolandia*, Sánchez y de Guise, Guatemala 1925.

Arévalo Martínez, Rafael. *Ecce Pericles,* Tipografía Nacional, Guatemala 1945.

Arévalo Martínez, Rafael. "Como compuse 'El hombre que parecía un caballo'", *Salón 13*, 1960, I.

Arévalo Martínez, Rafael. *Poemas*, Centro Editorial José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación, Guatemala 1965.

Arévalo Martínez, Rafael. "El trovador colombiano", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 15-30.

Arévalo Martínez, Rafael. "La signatura de la esfinge", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 31-45.

Arévalo Martínez, Rafael. "Las fieras del trópico", en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 76-97.

Arévalo, Teresa. *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*, Tipografía Nacional, Guatemala 1971.

Arévalo, Teresa. *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1926 hasta su muerte en 1975*, Tipografía Nacional, Guatemala 1995.

Barba Jacob, Porfirio. "'El hombre que parecía un caballo'. Exégesis de la novela de Rafael Arévalo Martínez", en *Repertorio americano*, 17 (1928), 11, p. 168.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novela de caballerías*, FCE, México 1986.

Carrera, Mario Alberto. *Las ocho novelas de Rafael Arévalo Martínez,* Ediciones de la Casa de la Cultura Flavio Herrera de la Universidad de San Carlos, Guatemala 1975.

Dalton, Roque. *Miguel Mármol*, EDUCA, San José 1972.

Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (1992), 36, pp. 119-135.

Lemus, William. *Psicoanálisis de "El hombre que parecía un caballo"*, Editorial Cultura, Guatemala 1990.

Martin, Gerald. "Rafael Arévalo Martínez y la lucha por la vida, o El hombre que parecía un ratoncillo", en Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 261-291.

Marx, Karl. *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, FCE, México 1945, tomo I.

Mejía, José. "Para olvidar a Porfirio Barba Jacob en 'El hombre que parecía un caballo'", en Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 338-350.

Nájera, Francisco. "'El hombre que parecía un caballo': intertexto poético", en Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición crítica

de Dante Liano, ALLCA XX, Colección Archivos, México/Paris/Madrid 1997, pp. 428-444.

Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Siglo XXI, México 1976.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970.

Ramírez, Sergio. "Balcanes y volcanes", en AA. VV. *Centroamérica hoy*, Siglo XXI, México 1975.

Rivero, Eliana. "Acerca del género 'Testimonio': textos, narradores y 'artefactos'", en *Hispamérica*, XVI (1987), 46-47, pp. 41-56.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*, ERA, México 1965.

Vallejo, Fernando. *El mensajero. La novela del hombre que se suicidó tres veces*, Planeta, Bogotá 1991.

Centroamericana 33.1-2 (2023): 67-84
ISSN: 2035-1496

SOBRE EL TESTIMONIO Y LA LITERATURA♦

Resumen: El artículo se interroga sobre el estatuto del género llamado «testimonio», en el sentido de encontrar su ubicación entre la historiografía y la literatura. Examina, al principio, algunos presupuestos teóricos específicos sobre el tema, en particular las tesis de Eliana Rivero y John Beverley, para abordar, después, cuestiones puntuales acerca de la narratividad en el discurso histórico, basado principalmente en Hayden White y Paul Ricoeur. Pasa, enseguida a examinar los testimonios de Rigoberta Menchú, Omar Cabezas y Miguel Mármol, para concluir con un retorno a la reflexión teórica sobre la liminaridad del testimonio, entre historia y literatura.

Palabras clave: Testimonio – Literatura – Historia.

Abstract: «**About Testimony and Literature**». This article questions the status of the genre of «testimony», in the sense of finding its place between historiography and literature. It begins by examining some specific theoretical assumptions on the subject, in particular the theses of Eliana Rivero and John Beverley, and then goes on to address specific questions about narrativity in historical discourse, based mainly on Hayden White and Paul Ricoeur. It then examines the testimonies of Rigoberta Menchú, Omar Cabezas and Miguel Mármol, and concludes with a return to theoretical reflection on the liminarity of testimony, between history and literature.

Keywords: Testimony – Literature – History.

Hace ya muchos años, alrededor de 1981, pasaron por Florencia una catequista y un cura párroco de Guatemala. Su gira por Europa los llevaba a dar

♦ Originalmente aparecido en P. COLLARD – R. DE MAESENEER (eds.), *Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2003, pp. 205-217.

testimonio de las atrocidades que se cometían en aquel país centroamericano. El cura fue poco convincente, por la costumbre profesional de convertir en sermón cualquier comunicación oral. La catequista en cambio, conmovió al auditorio con una especial capacidad discursiva. Hablaron de hechos que hoy son parte de la historia, recogidos principalmente en el documento *Guatemala: nunca más*[1] y en *Guatemala, memoria del silencio*[2]. Por esa época, no se conocía nada de lo que ocurría en el país, y ciertas anécdotas sonaban a exageración. Algún tiempo después, pasó por Italia una joven indígena con una capacidad comunicativa fuera de lo ordinario, y conmovió a miles de personas contando lo que le había tocado vivir en sus escasos 20 años de vida. Se llamaba Rigoberta Menchú y estaba destinada a convertirse en persona famosa. Alguien le hizo una pequeña entrevista, no más de 20 páginas, que circularon fotocopiadas en los ambientes de la solidaridad. El breve texto tenía una calidad narrativa muy especial, que venía a coincidir con algunos estudios que por esa época estaban en boga en los ambientes del hispanoamericanismo: la relación entre historia y literatura en los textos coloniales.

Poco tiempo después la biografía de Menchú fue publicada por Elisabeth Burgos[3] y el libro se convirtió en uno de los más conocidos de los años sucesivos. Ello llamó la atención de muchos estudiosos, sobre todo en los Estados Unidos, acerca del testimonio y de su estatuto dentro del sistema de los géneros literarios. En uno de los principales estudios sobre el asunto, John Beverley[4] trata de historiar y definir el fenómeno.

Fiel al principio de que el inicio de todo discurso científico es la definición del objeto, el autor norteamericano propone una definición bastante precisa del testimonio: «es una narración – usualmente pero no obligatoriamente del

[1] Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG), *Guatemala: nunca más*, Guatemala 1998.

[2] Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), *Guatemala, memoria del silencio*, F&G Editores, Guatemala 1999.

[3] E. Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Argos Vergara, Barcelona 1983.

[4] J. Beverley, "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII (1987), pp. 7-16.

tamaño de una novela o novela corta – contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato»[5]. Tan escueta descripción corre el riesgo de ser excesivamente general, y, por tanto, ambigua y aplicable a diferentes textos. Es por ello que Beverley se siente obligado a precisar más. Añade, entonces, que la unidad narrativa del testimonio es la vida entera o una parte muy significativa de ella (trabajo, militancia, cárcel). Otras características son:

- el punto de partida es una situación de opresión, con la urgencia de ser contada;
- implica un reto al *status quo*;
- el narrador es un analfabeto o un excluido de los círculos institucionales de producción de la escritura;
- el modo de escritura es la grabación, transcripción y redacción de una narración oral por un interlocutor (etnógrafo, periodista o escritor);
- el testimonio debe ser un producto del Tercer Mundo o de las minorías marginadas de la metrópolis[6].

Mientras que la tendencia de Beverley es la de identificar *tout court* literatura y testimonio, Eliana Rivero[7], en cambio, tiende a diferenciar una del otro. Tal diferencia implica, según Rivero, que haya que aplicar categorías analíticas diferentes. A diferencia del discurso literario, continúa, en el testimonio parece predominar la función denotativa[8]. Si de la aplicación de categorías analíticas se trata, entonces la afirmación de Rivero no puede ser indiferente. La diversidad entre literatura y testimonio sería, entonces, radical y antagonista, pues el discurso denotativo pertenece más bien al reino de la ciencia, de la historia, de ensayo y del periodismo. Entre la «lenguas especiales», el testimonio estaría más cerca de lenguajes sectoriales como el jurídico o el administrativo que de lenguajes creativos, como el de la publicidad y la literatura. Ello crea la contradicción que fundamenta el discurso de Rivero. En

[5] *Ivi*, p. 9.

[6] *Ibidem*.

[7] E. RIVERO, "Acerca del género 'testimonio': textos, narradores y 'artefactos'", *Hispamérica*, XVI (1987), 46-47, pp. 41-56.

[8] *Ivi*, p. 41.

efecto, tema de todo su ensayo es la ambigüedad que, paradójicamente, distingue al testimonio: ¿es el testigo diferente al narrador literario? La autora recorre algunos de los problemas típicos de esta clase de escritos: el hecho de que todo narrador es, por su misma naturaleza, un «autor textual» con un «yo» muy cerca de la ficcionalidad; el frecuente uso del lenguaje literario por parte del testigo; el forzoso recurso a la retórica que aleja al texto de la realidad «real», etc. Al final de su larga disquisición, Rivero se pregunta «si la básica referencialidad historia del testimonio puede permitir que su discurso se acerque a una creación de lenguaje que cumpla con las reglas unívocas de la literariedad: el constituirse el hecho lingüístico comunicativo en objeto estético»[9]. Según la autora, la respuesta es positiva. El acercamiento al logro literario está condicionado por la naturaleza básica de documento del testimonio, pero los mecanismos usados a veces son idénticos a los de la escritura de imaginación.

En escritos sucesivos a su primera meditación sobre el testimonio, Beverley responde al interrogativo que Rivero deja pendiente. El autor norteamericano señala que, en general, el mundo académico tiende a asimilar al testimonio dentro de la literatura pero que los testimoniantes mismos no agradecen tanto «favor». El testimonio es un reto y una alternativa a la literatura: rechaza al escritor como héroe cultural y rechaza la pretensión vanguardista y ficcional. El testimonio utiliza la forma literaria sin sucumbir a la ideología humanista de lo literario. Va leído no solo «a contrapelo» sino contra la literatura misma[10]. Después de una larga introspección acerca de la naturaleza del testimonio, Beverley llega a una conclusión bastante reveladora de la evolución de su propio pensamiento:

> But in dealing with the testimonio, I have also begun to discover in myself a kind of posthumanist agnosticism about literature. (...) the problem of testimonio indicates that literature cannot be simply appropriated by this or

[9] *Ivi*, p. 55.

[10] J. BEVERLEY, "Introducción", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII (1992), 36 (número especial *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*), pp. 7-18.

> that social project. It is deeply marked by its own historical and institutional entanglements, its "tradition of service", so to speak. There may come a time when we have a new community of things we can call literature; but not yet. Among the many lessons testimonio has to offer us is one that suggests that it is no longer a question of "reading against the grain", as in the various academic practices of textual deconstruction with which we are familiar, but of beginning to read against literature itself[11].

La parábola de la evolución de Beverley puede explicarse si uno contextualiza el fenómeno literario dentro de una funcionalidad social y dentro de un análisis rigurosamente sujeto al materialismo histórico. Pero si se opera dentro de marcos teóricos menos exigentes o, si se quiere, más modestos, un seguimiento paralelo de la literatura y del testimonio en los últimos años todavía es posible, sin la fuerte desilusión que destila el texto del crítico norteamericano.

Una primera cuestión que hay que recordar es el prestigio que todavía tiene la literatura dentro de las sociedades centroamericanas, por más invadidas que estén de espejismos posmodernos o poscoloniales. Es verdad que, según infinitos estudios producidos sobre todo en la academia norteamericana, los pobres de Centroamérica ven televisión en aparatos japonés, usan bicicletas italianas o coreanas, se ponen gafas oscuras marca Polaroid y, si pueden, Ray Ban, naturalmente beben Coca Cola y se vuelven locos por las hamburguesas de McDonald's. Pero habría que añadir: los que pueden. La fenomenología post-moderna se exhibe en todas las grandes ciudades centroamericanas, pero siempre en el estilo de los centros comerciales: recorridos por grandes masas de población que no compran absolutamente nada. Dentro de este contexto, el prestigio del letrado sigue siendo muy grande, y me permito aventurar que dicho prestigio es mucho más sólido que el de los personajes de los *mass media*. El papel de vate personificado por Rubén Darío o Miguel Ángel Asturias no ha caído en desuso, ni la función social del literato se ha reducido, como en las sociedades altamente industrializadas, a los campus universitarios o a cerradas elites literarias. El peso de la opinión de los artistas de la literatura se puede verificar en las figuras más cercanas de Manlio Argueta, Ernesto Cardenal o

[11] J. BEVERLEY, *Against Literature*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1993, p. 99.

Sergio Ramirez, para citar tres ejemplos consagrados. Pero incluso escritores menos conocidos son escuchados con atención dentro de sus respectivas sociedades y la publicación de una nueva obra es seguida con interés a la búsqueda de una orientación de tipo ético, según la tradicional función del poeta o narrador centroamericano.

No hace mucho tiempo, al comentar la situación de la literatura centroamericana, el enviado especial del *Corriere della Sera*, Maurizio Chierici, me señalaba la falta de una gran novela épica sobre las guerras centroamericanas. Se me ocurrió contestarle que no había una gran novela épica, es cierto, pero sí una obra épica con la fuerza comunicativa de una *Verdadera relación de la Conquista de México y Guatemala*, de Bernal Díaz del Castillo. Dicha obra épica es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*[12]. Poco tiempo después, un amigo volvía sobre el punto y me comentaba la falta de una gran novela urbana sobre la ciudad de Guatemala. Allí también se da una anomalía. No existe una gran novela urbana en lengua española sobre la ciudad de Guatemala, pero sí existe una gran novela en inglés: *The Long Night of White Chickens*, de Francisco Goldmann[13]. Entonces, es cierto lo que señala el texto, apenas citado, de Beverley: estamos en un momento de crisis de la literatura, pero no en el sentido negativo de decadencia y corrupción, sino en el sentido de cambio y síntesis, Quizá se pueda corregir ligeramente su expresión: no «against literature», sino simplemente contra una antigua concepción de la literatura, basada en una teoría de los géneros demasiado estrecha como para que pueda funcionar delante de las nuevas producciones de los últimos años. Propongo, entonces, una división ficticia entre «testimonio» y «literatura», por pura comodidad discursiva, para poder hablar de ambos con mayor claridad.

[12] Cf. nota 3.

[13] F. GOLDMANN, *The Long Night of White Chickens*, The Atlantic Monthly Press, New York 1992 (traducción española, *La larga noche de los pollos blancos*, Anagrama, Barcelona 1994).

En otra sede, al hablar de Rigoberta Menchú, había expuesto algunas ideas que aquí creo necesario resumir[14]. Se trata de las maneras que tiene la historia de elaborar su propia verdad. Recordemos las palabras de Fernand Braudel durante la lección inaugural del Colegio de Francia, en 1950:

> Actualmente, la historia se encuentra en ruinas, y en peor estado la consideración de la historia como ciencia exacta, cuya imposibilidad está harto demostrada (...). La historia se nos aparece como un espectáculo huidizo, movedizo, hecho del entrelazamiento de problemas inextricablemente mezclados[15].

La reflexión de Braudel llega después de una serie de consideraciones teóricas muy importantes, sobre todo las de Raymond Aron y las de Marc Bloch (que Derrida completará después en sus tesis sobre la caída del *grand récit*). Dicha reflexión revolucionó los estudios históricos contemporáneos, cuestionando la pretensión de reducir la historia a una ciencia que se reflejara en una «realidad factual» cada vez más difícil de aprehender, al punto que se puede decir que, en la actualidad, no hay historiadores que rechazan la historia como *récit* o reducen el papel de la narración a un término secundario[16].

Uno de los teóricos que más ha tratado la cuestión ha sido Hayden White[17]. White enfoca la cuestión desde el punto de vista de la narración. Luego de repasar las diferentes escuelas que desde principios del siglo XX han tocado el tema, el autor norteamericano se vale de las teorías comunicativas de Jakobson para tratar de aclarar el problema. Según una concepción tradicional, una «historia», dice, es un mensaje acerca de un «referente» (los hechos

---

[14] D. LIANO, "La génesis de Rigoberta, la nieta de los mayas", en M. LIENHARD (coord.), *La memoria popular y sus transformaciones/A memória popular e as suas transformações*, Simposio interdisciplinario de Monte Verità (Ascona, Suiza), Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, 2000, pp. 209-219.

[15] F. BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris 1969, p. 20. Traducción mía.

[16] J. RÜSEN, "Narratività e modernità nella storia", en AA. VV., *La teoria della storiografia oggi*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 197-204.

[17] H. WHITE, "La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia", en *Ivi*, pp. 33-78.

históricos) cuyo contenido está encerrado en «informaciones» (los hechos) y «explicaciones» (resumen narrativo). «Hechos» y «resumen» deben satisfacer un criterio de correspondencia y de no contradicción, presidido por un criterio de verdad: la lógica[18]. Tal es la posición cientificista y empirista. Sin embargo, ¿es así verdaderamente? ¿Cumple siempre el discurso histórico con tales requisitos? ¿No resulta más bien forzado e ingenuo pretender que la construcción del discurso histórico sea tan límpida y ausente de problemas? Para responder a estas preguntas, basta repasar las tesis de semiótica de la cultura de Lotman[19], según las cuales existe una multiestratificación del discurso que lo convierte en un aparato para la producción de significado, antes que en un simple vehículo de transmisión de informaciones. Esto es, que, así como recita el célebre aforismo según el cual «la palabra no es la cosa», tampoco se puede afirmar que los hechos existan empíricamente fuera del discurso que los refiere, y que ese discurso sea univoco y perfectamente denotativo. Sobre todo, si se usa la narración como medio para referirlos. La narración produce efectos cercanos a la *poïesis*: dramatiza, noveliza, sin que esto signifique que sea meno verdad. En otros términos, contestar la «verdad» de la narración histórica (y en nuestro caso, la del testimonio) en base a sus típicas características narrativas, significa ignorar toda la producción teórica sobre la historiografía y sobre la narrativa producida durante el siglo XX.

En modo particular, la detenida reflexión de Paul Ricœur sobre el tema no puede ser ignorada. En su fundamental *Temps et récit* (1983-1985), el filósofo francés señala que la verdadera ficción es la configuración discursiva la cual trata de crear un tiempo histórico a través de los recursos retóricos de la narración. Esta última conclusión tiene derivaciones muy importantes, sea para la crónica histórica, que para el testimonio y la novela. En efecto, si cada vez que construyo una narración a través de la configuración discursiva estoy produciendo ficción, ¿cuál es la diferencia entre «narración histórica» y «narración literaria»? Una primera respuesta es que la narración histórica reclama, siempre y sin dudas, una relación privilegiada con el referente

[18] *Ibidem*.

[19] J. LOTMAN – B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, pp. 39-68.

empírico. Aplicando al caso del testimonio, sin embargo, cualquier especialista sabe que el testimonio no se propone como una relación histórico-científica de unos hechos, sino que se aproxima más al ideal de las crónicas de Indias: la relación de «lo visto y lo vivido», en el cual «lo visto y lo vivido» es una reelaboración narrativa de la experiencia. Uno de los señalamientos más interesantes de Ricœur se refiere precisamente a este punto. Según al estudioso francés la realidad empírica no se nos presenta en forma tan desordenada como podríamos suponer y por su parte la ficción no está tan alejada de la realidad como para constituir una clara oposición respecto de ella. Mucho de lo que observamos tiene ya una preconstitución narrativa. El relato literario imita el relato histórico: cuenta las cosas «como si» hubieran ocurrido. El carácter casi histórico de la literatura se superpone al carácter casi ficticio de la historia. La segunda respuesta, por lo que se refiere al testimonio, proviene del testimoniante mismo. Es él quien reclama, con pasión, que lo que él dice es verdad, que así sucedió y que él vive para testimoniar lo que sucedió. Como Bernal, también el testimoniante puede exclamar: «¿Y si no lo digo yo, quién lo dirá? ¿Acaso los pájaros del cielo?»[20]. Afirmación que podrían compartir perfectamente Álvar Núñez Cabeza de Vaca o el Inca Garcilaso de la Vega. Pero hay una cuestión que no se puede soslayar en toda esta disquisición exquisitamente teórica, y lo señala con palabras muy claras el mismo Ricœur. Después de reflexionar sobre la inutilidad de las grandes conmemoraciones historico-patrióticas, en cuanto consolidación de la «historia de los vencedores», recuerda en cambio la absoluta necesidad de recordar las grandes tragedias de las víctimas, lo que él llama el «*tremendum horrendum*»:

> Pero el *tremendum* tiene otra cara: el *tremendum horrendum* que merece ser defendido (...). El horror es el negativo de la admiración, como la execración lo es de la veneración. El horror se adhiere a ciertos acontecimientos que es necesario no olvidar jamás. Representa la motivación ética ultima de la historia de las víctimas. (...) Las víctimas de Auschwitz son, por excelencia, los delegados delante de nuestra memoria, de todas las víctimas de la historia. La experiencia de las víctimas es este revés de la historia que ninguna astucia de la

[20] B. DÍAZ DEL CASTILLO, *Verdadera historia de los sucesos de la Nueva España*, BAE, Madrid 1947, p. 316.

> Razón puede llegar a legitimar y que más bien manifiesta el escándalo de cualquier teodicea de la historia[21].

A este punto, podemos arriesgarnos a proponer una primera conclusión: el testimonio está en el punto exacto de cruce de la literatura y la historia, en cuanto no puede renunciar a una de sus características principales: la narración. Mientras que los estudios históricos contemporáneos han derivado hacia un tipo de investigación multidisciplinaria que forma alianzas con la estadística, la etnografía, la sociología, la demografía, etc., el testimonio, en cambio, sigue siendo fundamentalmente narrativo. Sus características principales se asemejan a las de la crónica colonial española[22] en cuento se da, en él, la confluencia entre «veracidad» y «verosimilitud», o sea, entre el momento en el cual un determinado modo de ordenar la sintaxis narrativa se demuestra como funcional a la necesidad de demostrar la correspondencia entre hecho contado y hecho realmente ocurrido y el momento de contar con una tal combinación de signos que produzcan el efecto de «verdad».

Entre los varios testimonios producidos en América Central durante las guerras del siglo XX, destacan, sin duda, el de Rigoberta Menchú y el de Omar Cabezas[23]. El texto de Rigoberta Menchú alcanzó una popularidad inesperada en vastos sectores de público, incluso entre aquellos generalmente indiferentes a la problemática política del Tercer Mundo. Pretender decir cuál es el secreto de este texto, por qué logra apasionar a millones de lectores, sería una empresa que está fuera de los límites de este artículo. Lo que se puede constatar es su fuerza comunicativa, sea por sus contenidos sea por la forma literaria del texto. Se inserta, aquí, la cuestión de la forma del texto, uno de los problemas más debatidos sobre el género testimonial. Sabemos bien que Rigoberta Menchú dictó a Elisabeth Burgos el contenido de su testimonio, según lo declara la misma Burgos en el "Prologo" de la obra. Pero revelaciones posteriores, sobre

[21] P. RICŒUR, *Tempo e racconto. Vol. III: Il tempo raccontato*, Jaca-Book, Milano 1988, p. 288. Traducción mía.

[22] D. LIANO, *La prosa española en la América de la Colonia*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 38-39.

[23] O. CABEZAS, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1983.

todo la entrevista de Arturo Taracena a Luis Aceituno, revelan la intervención de un grupo de personas en la elaboración posterior[24]. La forma literaria del texto es indudable. Cada capítulo contiene epígrafes, sea del *Popul Vuh* que de *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. Y la estructuración general de la obra conforma una biografía ordenada, desde la niñez de la autora hasta el momento en el cual se encuentra relatando su vida, ordenamiento que fatalmente viola el «orden real» de los acontecimientos. La sintaxis narrativa es el de una novela de formación, pero como agudamente ha señalado Jameson[25], en lugar de encontrarnos con un *Bildungsroman* (la fabricación de un sujeto occidentalizado), nos encontramos con la elaboración de un sujeto fragmentado y destinado a la marginalidad. La épica del relato de Rigoberta Menchu se encuentra precisamente en cómo este sujeto enfrenta tal destino y, desde la marginalidad, conquista una centralidad excéntrica, si se me permite el oxímoron. En efecto, la hazaña de Rigoberta Menchú esta en haber conquistado, sobre todo a través de su libro, un poder alternativo al de *establishment* oficial. Un poder que se ejerce, sobre todo, a nivel de comunicación. Ahora bien, si su libro observa una «sintaxis narrativa», si hay una serie de epígrafes literarios que lo certifican y autorizan, si el libro todo sigue las reglas de una elaboración literaria, ¿hasta qué punto se aleja de la realidad factual de la cual nace? Es aquí donde se cumple el postulado anteriormente expuesto: el testimonio está en la encrucijada de la literatura y la historia, en ese punto en el cual los recursos de la configuración discursiva son puestos al servicio, no de la ficción narrativa, sino de la verdad del testimoniante. Que, en el caso de Rigoberta, símbolo de las víctimas del genocidio perpetrado en Guatemala durante los años ochenta, recibe una sanción científica por parte del grupo de historiadores que participaron en la elaboración del Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico,

[24] L. ACEITUNO, "Arturo Taracena rompe el silencio", *El Periódico*, Guatemala, 3 de enero de 1999.

[25] F. JAMESON, "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII (1992), 36 (número especial *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*), pp. 119-135.

Guatemala, memoria del silencio, publicado en junio de 1999[26]. Es más, las denuncias de Rigoberta se quedan cortas delante de los resultados de dicha investigación.

Con muchas más ambiciones literarias, el libro de Omar Cabezas revela un intermediario que conoce bien los recursos retóricos y que logra hacer la mimesis del español hablado en Nicaragua. La discursividad es mucho menos ceremoniosa que el libro de Menchú, dando lugar a un desparpajo que revela la psicología del testimoniante. Por otro lado, la clase social de proveniencia es completamente diversa. Cabezas pertenece a la clase media y todo su periplo resulta bastante emblemático de la carrera de un estudiante que se enrola en la guerrilla. Igualmente, sus ambiciones literarias reflejan también una cierta educación y una cierta cultura. El libro se abre con una imagen evidentemente elaborada: el padre del protagonista que sostiene entre sus manos una bombilla de luz eléctrica y que, cuando falta la corriente, contagia a los asistentes a un mitin gritando: «¡Que se mantenga esa luz!»[27]. El juego simbólico entre la luz eléctrica y la luz de la inteligencia es inclusive demasiado obvio. De origen literario también es la historia de amor con Claudia. El modelo es abiertamente el amor romántico según el canon impuesto por *Werther* de Goethe, y la transformación de la desilusión amorosa en decisión de lucha revolucionaria, por más que esté basada en la realidad, sigue un paradigma byroniano. Por último, también resiente de sus orígenes literarios la paradoja de la montaña, un espacio abierto, que poco a poco se va convirtiendo en una especie de cárcel. La dilatada superficie del monte («una inmensa estepa verde») lo ahoga, lo hace sufrir de la soledad y de falta de contacto erótico. Se trata de una prueba necesaria que el protagonista tiene que superar para adquirir la fuerza que lo convertirá en un verdadero revolucionario. Los evidentes paradigmas literarios contribuyeron, sin duda, al éxito de la obra, y habrán contribuido, tal vez, a la sensación de verosimilitud. Algunos episodios parecen exagerados y cargados de egocentrismo, pero esa sensación desaparece cuando el testimonio se plantea el problema de los ideales. Si Cabezas no

[26] Cf. nota 2.

[27] CABEZAS, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, p. 8.

tuviera ideales (que son los de su formación ideológica) no habría sobrevivido a la dureza de la guerrilla, dureza que él siente sobre todo en la soledad y en el abandono de la mujer amada. La cuestión que se plantea inmediatamente es la de si la forma literaria desvirtúa la verdad histórica de *La montaña es algo más*... Si aceptamos las tesis de Ricœur según las cuales toda configuración discursiva (y sobre todo la literaria) produce ficción, entonces estamos delante de un caso en el cual tendríamos que dictaminar sobre la naturaleza ficticia del relato de Cabezas. Pero sabemos positivamente que no es así, que su narración es sustancialmente verdadera. ¿Cómo salir, entonces del circulo vicioso? Si tomamos en consideración el hecho de que cualquier narración oral sigue moldes más o menos establecidos y, en el caso de las culturas más conocidas, el modelo aristotélico de la «introducción, nudo y desenlace», la conclusión es que resulta imposible una narración oral exenta de paradigmas discursivos, a menos que, por absurdo, propugnemos la incoherencia como prueba máxima de verdad. Examinaremos esta última cuestión. Para que un testimonio, este exento de intervenciones modélicas, se necesitaría, como señala la posibilidad teórica de Martin Lienhard[28], una transcripción literal, con la inclusión de onomatopeyas, interjecciones, tics lingüísticos, muletillas, etc. Sin embargo, cualquiera que haya tenido experiencia en la transcripción de discurso orales sabe muy bien que, por una parte, la mole de material que deriva de una transcripción literal resulta imponente (y de aquí problemas de impresión y edición), y, por otra parte, el discurso oral se caracteriza por una secuencialidad totalmente diferente a la del discurso escrito, por lo cual los anacolutos reinan sobre la linealidad del razonamiento o la narración. La lectura de tales transcripciones sería una tarea reservada a los especialistas, mientras que el testimonio, en cambio, trata de alcanzar la mayor difusión posible. Por lo tanto, el sometimiento del discurso testimonial a las reglas generales de la configuración discusiva es ineludible. Confirmamos, pues, lo expuesto teóricamente: el testimonio está con un pie en la literatura y con el otro en la historia. Para concluir, el testimonio nunca ha tenido la ambición de suplantar al discurso científico. No trata de ser «la» historia, sino una historia personal

[28] M. LIENHARD, *La voz y su huella*, Editorial Horizonte, Lima 1992, pp. 93-111.

contada tal y como se la recuerdan con todos los riesgos que ello comporta, pero con la seguridad de estar diciendo la sustancia de la verdad de un acontecimiento con el soporte y la ayuda de las técnicas de la literatura.

Ligeramente distinto es el caso de Miguel Mármol, de Roque Dalton[29]. En este caso nos encontramos con un escritor profesional que desea elaborar un testimonio a través de la falsa autobiografía del fundador del Partido Comunista salvadoreño. La lectura del libro no deja entrever la frontera entre las palabras de Mármol y la escritura de Dalton. O, dicho de otro modo, no hay manera de saber si todo el libro no es una sabia mimesis de las palabras de Mármol, elaborada artísticamente por el gran poeta salvadoreño. Se tiene la impresión, por la gustosa lectura de sus páginas que a Dalton se le escapó el sujeto histórico para dejarse fascinar por el personaje literario. Sin embrago, las condiciones para la existencia de un testimonio están todas: un personaje histórico de gran relevancia, poco familiarizado con la escritura, se vale de un intelectual «letrado» para trasmitir una experiencia vital de fuertes connotaciones políticas. Además, los hechos históricos relatados por Mármol se pueden fácilmente verificar en el contexto de la historia salvadoreña. Miguel Mármol cuenta su vida, desde su nacimiento en 1905, pasando por su participación en las luchas de 1932 y 1944 hasta los años 50, momento en que deja de contar para no comprometer a personas aún vivas. La prima etapa de su vida es la de un pobre de El Salvador: es hijo natural, vive en condiciones bastante estrechas en Ilopango, sufre por su padrastro borracho. Luego se vuelve sirviente de la Guardia Nacional, con episodios que rayan en la picaresca, mientras se desarrolla en él un agudo sentido de la justicia. Por último, asume la que será su profesión, el trabajo de zapatero, que lo llevará al contacto con los obreros y a su compromiso revolucionario. Todos estos datos son verificables desde el punto de vista de la historia. En cambio, lo que no se puede verificar son una serie de incidentes de tipo mágico que confieren al relato una aureola completamente diferente a la de las biografías de los héroes revolucionarios y lo acerca, en cambio, a las hagiografías de santos. En efecto, dado el contexto en el que le tocó vivir, Mármol cree poseer poderes mágicos y

[29] R. DALTON, *Miguel Mármol*, EDUCA, San José 1972.

sus creencias marxistas se mezclan sin dificultad con las doctrinas esotéricas propias de la época. De ese modo, no extraña que certifique la aparición del fantasma de la «Ciguanaba»[30] o que cuente con la protección del niño de Atocha[31] o su fama de brujo en la prisión[32], hasta tocar el ápice de lo novelesco con sus discusiones ectoplasmáticas con el general Martínez[33]. Aquí, el aspecto histórico vuela por los aires. Es notable la virtuosidad lingüística de Dalton, que de todos modos hace de estos episodios hechos perfectamente verosímiles, desde el punto de visto del narrador. Hay que decir, para dar un cuadro completo de la cuestión, que toda la época esta constelada de hechos y personajes similares. Escritores y políticos, de Rafael Arévalo Martinez a José Vasconcelos, de Rubén Darío a Augusto César Sandino, todos tienen que ver con el esoterismo y las ciencias ocultas y mágicas. No es de extrañar, pues, que también Mármol profesara ese tipo de ideas. Ahora bien, para la discusión que hemos entablado sobre el testimonio, la obra de Dalton arroja una luz muy clara sobre la cuestión de la sustancia de la verdad en el género mencionado. Si el método que nosotros aplicamos al testimonio de Mármol es el de examinar episodio por episodio, y cada episodio buscar pruebas documentales, hasta llegar a una suma empírica de episodios «verdaderos» o «casi verdaderos» y de episodios «falsos», entonces el resultado de conjunto será una sentencia de falsedad inapelable. Si Mármol se inventa que tenía poderes extrasensoriales, si Mármol inventa que su ectoplasma mantenía fuertes discusiones ideológicas con el ectoplasma del general Martinez, entonces la conclusión lógica seria que también la historia de los fusilamientos de 1932 son pura invención fantástica de nuestro autor. ¿Pero es así? ¿Puede un historiador asumir tales conclusiones sin temor a equivocarse? ¿Cuál es la sustancia del testimonio de Mármol? Una lectura no episódica de la obra nos lleva a una verdad de conjunto, perfectamente referible a la historiografía reciente de El Salvador: dentro de un contexto en el cual el positivismo e las doctrinas esotéricas convivían dentro de un mismo espacio cultural, en Centroamérica se desarrollan feroces dictaduras,

[30] *Ivi*, p. 381.
[31] *Ivi*, pp. 415-417.
[32] *Ivi*, p. 420.
[33] *Ivi*, p. 446.

adversadas por un naciente movimiento popular. En el caso específico de El Salvador, la oposición la llevó a cabo de una parte prominente del Partido Comunista, uno de cuyos miembros, Miguel Mármol, salvó la vida durante las masacres de 1932. Esta sustancia de la verdad está contenida en el libro y solo un análisis de conjunto, que comprenda el libro y sus contextos puede llevarnos hacia ella. Los valores literarios introducidos por Dalton enriquecen, sin duda, el procedimiento de verosimilitud de la historia contada, sin desvirtuar, por ello, la veracidad de los hechos históricos.

La encrucijada entre historia y literatura se hace no solo evidente y obvia, sino palmaria. Y nos lleva de regreso al punto inicial de estas reflexiones. La propuesta de renunciar a la literatura en cuanto el testimonio la supera históricamente, o la propuesta de examinar el testimonio solo desde el punto de vista de la confrontación histórica, son ideas respetables, pero no pueden ser compartidas en su totalidad. Contienen un vicio de principio y de exceso de especialización. Este vicio es el mismo que antes se achacaba al estructuralismo: el estudio al microscopio de las obras, ignorando uno de los presupuestos más antiguos y certeros de la filología clásica, que considera al manuscrito como un objeto que se genera dentro de un contexto cultural, fuertemente historizado. No se puede estudiar el testimonio enajenándolo de la literatura, de la cual está contaminado en cuanto texto narrativo destinado a una comunicación que va más allá de la comunicación científica. Partir del presupuesto de que el testimonio tiene las mismas finalidades comunicativas que las de una ponencia en un congreso de historiadores implica un error de restricción de campo visual, y, por tanto, de análisis. Por otro lado, el análisis de la obra poética en su pura literariedad, dentro de la ignorancia de los condicionamientos históricos, reduce mucho la comprensión de la obra, ya sea como producto de la cultura que como realización artística *in toto*. Se cuenta que algunos soldados españoles presentaron fragmentos de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, como probanza de sus méritos en la conquista de Chile. No se pretende tanto del testimonio ni de la novela histórica. Pero sí el reconocimiento de su liminaridad hacia ambos campos: historia y literatura, que casi siempre se han acompañado para explicar a los hombres su memoria y su recuerdo.

Bibliografía

Aceituno, Luis. "Arturo Taracena rompe el silencio", *El Periódico*, Guatemala, 3 de enero de 1999.

Beverley, John. "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII (1987), pp. 7-16.

Beverley, John. "Introducción", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII (1992), 36 (número especial *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*), pp. 7-18.

Beverley, John. *Against Literature*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1993.

Braudel, Ferdinand. *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris 1969.

Burgos, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Argos Vergara, Barcelona 1983.

Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua 1983.

Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH). *Guatemala, memoria del silencio*, F&G Editores, Guatemala 1999.

Cornejo Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes", *Revista Iberoamericana*, 180 (1997), pp. 341-344.

Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lasontay, Lima 1980.

Dalton, Roque. *Miguel Mármol*, EDUCA, San José 1972.

Díaz del Castillo, Bernal. *Verdadera historia de los sucesos de la Nueva España*, BAE, Madrid 1947, p. 316.

Goldmann, Francisco. *The Long Night of White Chickens*, The Atlantic Monthly Press, New York 1992 (traducción española, *La larga noche de los pollos blancos*, Anagrama, Barcelona 1994).

Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII (1992), 36 (número especial *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*), pp. 119-135.

Liano, Dante. *La prosa española en la América de la Colonia*, Bulzoni, Roma 1992.

Liano, Dante. "La génesis de Rigoberta, la nieta de los mayas", en M. LIENHARD (coord.), *La memoria popular y sus transformaciones/A memória popular e as suas transformações*, Simposio interdisciplinario de Monte Verità (Ascona, Suiza), Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid 2000, pp. 209-219.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella*, Editorial Horizonte, Lima 1992.

Lotman, Jurij Michajlovič – Uspenskij, Boris Andreevič. *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975.

Menchú, Rigoberta. *Rigoberta, la nieta de los mayas*, El País/Aguilar, Madrid 1998.

Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG), *Guatemala: nunca más*, Guatemala 1998.

Ricœur, Paul. *Tempo e racconto. Vol. III: Il tempo raccontato*, Jaca-Book, Milano 1988.

Rivero, Eliana. "Acerca del género 'testimonio': textos, narradores y 'artefactos'", *Hispamérica*, XVI (1987), 46-47, pp. 41-56.

Rüsen, Jörn. "Narratividad y modernidad en la historia", en AA. VV., *La teoría della storiografia oggi*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 197-204.

White, Hayden. "La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia", en AA. VV., *La teoria della storiografia oggi*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 33-78.

Centroamericana 33.1-2 (2023): 85-97
ISSN: 2035-1496

EL «REALISMO MÁGICO» NO EXISTE♦

Resumen: En este artículo, luego de examinar los orígenes del término «realismo mágico», se procede a tratar de resumir las diferentes, y, a veces, contradictorias definiciones de tal categoría. Se pasa enseguida a reflexionar cómo dicho término obedece a necesidades académicas y, más en general, a exigencias del mercado editorial y a la necesidad del público europeo de ver en una cierta manera la realidad latinoamericana. La inevitable conclusión es que la categoría del «realismo mágico» difícilmente puede aplicarse a ciertas obras de la literatura latinoamericana.

Palabras clave: Realismo mágico – Crítica literaria – Industria editorial.

Abstract: «"Magical Realism" Does Not Exist». This article, after examining the origins of the term «magical realism», proceeds to try to summarise the different and sometimes contradictory definitions of this category. It then goes on to reflect on how the term responds to academic needs and, more generally, to the demands of the publishing market and the European public's need to see Latin American reality in a certain way. The inevitable conclusion is that the category of «magical realism» can hardly be applied to certain works of Latin American literature.

Keywords: Magical Realism – Literary Criticism – Publishing Industry.

Anderson Imbert refiere que el término «realismo mágico» aparece por primera vez en 1925, acuñado por el crítico alemán Franz Roh, y destinado a

♦ Una primera versión apareció en italiano en: *Storia politica e storia sociale come fonti creative. Due centenari: Pablo Neruda e Alejo Carpentier. Atti del Convegno di Milano (22-23 novembre 2004)*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 147-161.

nombrar a un grupo de pintores post-expresionistas[1]. Con una curiosa aplicación de la dialéctica hegeliana, Anderson[2] sostiene que Roh vio una antítesis entre impresionismo y expresionismo, cuya síntesis pictórica era el realismo mágico, que se encontraba en las pinturas de Georges Grosz, Otto Dix, Max Beckmann. Con ironía, quizás involuntaria, el crítico argentino aplica la misma dialéctica a la literatura latinoamericana, donde la tesis sería el realismo, la antítesis la literatura fantástica y la síntesis el realismo mágico, que equivalen a la veracidad (realismo), lo sobrenatural (fantástico) y lo que es extraño (el realismo mágico)[3].

Vayamos ahora a la atribución de la paternidad de la aplicación del término a la literatura latinoamericana. Menton dice que el primero que la usó fue Ángel Flores[4]. Anderson está seguro de haber sido él mismo, en 1956, el primero que usó esta categoría, aplicada a una obra de Arturo Uslar Pietri[5]. Pero la cima de la gloria para el realismo mágico llega en 1973, cuando todo un congreso del prestigioso Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana es dedicado a discutir el tema[6]. La fórmula encuentra cabida también en los ambientes editoriales, con éxito, y pronto se verifica la identificación entre

---

[1] Véase S. CECCHINI, "Franz Roh e il realismo magico", en M. SARTOR (a cura di), *Realismo magico: fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine 2005, pp. 31-48.

[2] E. ANDERSON IMBERT, *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila, Venezuela 1976.

[3] *Ivi*, pp. 11-12.

[4] S. MENTON, *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE, México 1998, p. 225.

[5] Anderson reconoce, sin embargo, que había sido el mismo Uslar Pietri quien usó el término en 1948, y que Ángel Flores había adoptado tal categoría en 1955 y en 1959 (ANDERSON IMBERT, *El realismo mágico y otros ensayos*, p. 13). Vittoria Martinetto señala, en cambio, que el primero que lo usó fue el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, en su *Itinerario del autor dramático* (V. MARTINETTO, "Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polémica", *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, en <ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2336>, última consulta el 14 de septiembre de 2023).

[6] XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Michigan State University, 26-31 agosto 1973: "La fantasía y el realismo mágico en la literatura iberoamericana".

literatura hispanoamericana y realismo mágico. Algunos autores se descubren «realistas mágicos» *a posteriori* o, si no, *ante litteram.* Es el momento del descubrimiento del famoso prólogo de Alejo Carpentier a *El reino de este mundo*[7]*,* donde señala que lo maravilloso no es sólo patrimonio de los americanos, sino que tiene profundas raíces en las literaturas europeas; no obstante, la realidad latinoamericana supera abundantemente el imaginario de lo maravilloso europeo, tanto que es lo real a ser maravilloso, y que basta quitarse de los ojos la venda de los prejuicios y tener fe en la realidad americana para verla en su esplendor y maravilla. Se trata de una curiosa lectura de la teoría del reflejo literario, base del realismo crítico. Carpentier da por sabido que la literatura refleja la realidad, pero, que siendo la realidad maravillosa, el realismo non puede ser el realismo de la narrativa europea decimonónica, sino un realismo maravilloso.

Pero no sólo Carpentier adopta y acepta este aspecto de la literatura latinoamericana. Gabriel García Márquez, en un ensayo sobre fantasía y creación artística en América Latina, sostiene que en América Latina y el Caribe los artistas han tenido que inventar muy poco, y que tal vez su problema haya sido el contrario, hacer creíble su realidad. Más adelante confiesa que conoce el Caribe país por país, isla por isla, y que tal vez de allí le viene la frustración de que jamás ha inventado nada no ha podido hacer nada que sea más maravilloso que la realidad[8]. Y Miguel Ángel Asturias acepta la definición para su obra, pero en modo algo singular. En una entrevista con Günther Lorenz, declara:

> Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como el caso de los indios. No se trata de una realidad

[7] A. CARPENTIER, "Prólogo", en *El reino de este mundo,* EDIAPSA, México 1949. Vittoria Martinetto señala que, en realidad, ese "Prólogo" ya había sido publicado como artículo en "El Nacional" de Caracas el 18 de abril de 1948 con el título de "De lo real maravilloso americano" (Cf. MARTINETTO, "Alejo Carpentier, inventore del realismo magico", nota 7).

[8] G. GARCÍA MÁRQUEZ, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", en P. GONZÁLEZ CASANOVA (coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina,* Siglo XXI, México 1984, pp. 174-177.

> palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo "realismo mágico"[9].

Al aceptar el realismo mágico, Asturias está bien lejos de la definición de Carpentier o de García Márquez. Distingue claramente entre lo que es real y lo que es alucinación. De su formación cientificista y empirista, Asturias extrae una conclusión: los habitantes del continente americano tienen la tendencia a confundir la realidad con sus alucinaciones, y esta confusión se hace convicción. Cuando el novelista expresa tal convicción, entonces abraza el realismo mágico. Como se ve, entre el real maravilloso de Carpentier, el realismo mágico de Franz Roh y el realismo mágico de Asturias hay más de una divergencia.

Sólo la historia de cómo el término pasa de categoría pictórica a categoría literaria es digna de ser contada. En efecto, la obra de Roh se intitulaba *Nach-Expressionismus (magischer Realismus)*[10]. Esto es, el realismo mágico era simplemente un subtítulo. La importancia que Roh le confiere se ve en el hecho que, en la reimpresión de 1958, quita el anterior *magischer Realismus* y lo sustituye con *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad). No sabía que, mientras tanto, los latinoamericanos se ejercitaban en controversias sobre ese término para él tan superfluo como para borrarlo del subtítulo. Como sucede frecuentemente, el origen de todo está en una elección editorial. Cuando Ortega y Gasset hizo traducir el libro para su *Revista de Occidente,* en 1927, el libro perdió el título y se quedó con el subtítulo: *Realismo mágico.* Y se quedó así en lengua española, listo para engendrar un fenómeno literario.

Que la realidad americana tenga aspectos extraordinarios para un ojo dispuesto a verlos, no hay duda. Pero, como diremos más adelante, toda la realidad de todo el mundo ofrece estos aspectos. Lo importante es, como señala Carpentier, que haya alguien que los quiera ver.

Esta magia dentro de los hechos históricos es una mina inagotable cuando se habla de los dictadores y de la novela de la dictadura. Sea Carlos Fuentes que

---

[9] G. LORENZ, "Diálogo con Miguel Ángel Asturias", *Mundo Nuevo,* 1970, 43, p. 42.

[10] F. ROH, *Nach-Expressionismus (magischer Realismus),* Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925.

José Iturriaga nos cuentan hechos increíbles[11]. El generalísimo Léonidas Trujillo, que quiso canonizar a su madre, y visto el rechazo del Vaticano, hizo construir un enorme monumento; el general Santa Ana, que hizo sepultar su pierna perdida en batalla; el dictador chileno Portales, que hacía despertarse a toda la ciudad a las cinco de la mañana, para después obligarlos a bajar a la calle para hacer ejercicios militares; el dictador salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez, quien, siguiendo los consejos de los médicos invisibles, hizo forrar de papel azul el alumbrado público de San Salvador para combatir la epidemia de sarampión, con gran mortalidad de los niños; Pancho Villa, que se casó cien veces y que ajusticiaba a los centinelas que se dormían mientras montaban guardia; el general Jorge Ubico, que recorría el territorio de la República, centauro de su motocicleta y llevaba, también en motocicleta, todo el gabinete de gobierno. Y así por el estilo.

A este punto, dan ganas de dar razón a Carpentier y a García Márquez: la realidad ya es maravillosa o mágica. Basta contarla.

Pero, ¿es maravillosa la realidad o lo es, en cambio, el ojo que la ve? ¿O la quiere así la perspectiva del narrador, para complacer al lector? Hay una frase clave en el famoso "Prólogo", de Carpentier:

> La sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. (...) De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento -como lo hicieron los surrealistas durante tantos años- nunca fue sino una artimaña literaria[12].

Entonces es verdad que para ver la realidad maravillosa se necesita la predisposición a verla como maravillosa. Viene a la mente el verso de Machado: «El ojo que ves / no es ojo / porque tú lo veas. / Es ojo porque te ve». Los americanos no somos maravillosos por esencia ni por naturaleza:

---

[11] C. FUENTES, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana,* FCE, México 1990, pp. 198-199; J. ITURRIAGA, *El tirano en la América Latina,* Jornadas n. 15, El Colegio de México, México 1945.

[12] CARPENTIER, "Prologo", p. 9.

somos maravillosos porque así nos ve el ojo del artista. Esto explica porqué el realismo mágico no nació sino después de una cierta fecha. Antes había un doloroso realismo, actualmente denostado, pero que tendría necesidad de una profunda revisión crítica, lejana a los dictámenes de las modas literarias, para redescubrirlo y encontrar también allí las semillas de todo lo que vendrá después.

La prueba de la conclusión anterior es que hechos fuera de lo normal, como los americanos, han sucedido en todas partes, también en Europa. Antes que Evita Perón se hiciera amarrar al asiento del coche para aparecer erecta y sana delante de la masa entusiasta, Mio Cid Campeador había sido amarrado, ya muerto, a su caballo, para ganar la última de sus batallas. Y a propósito de Clubes de Niños Amigos del Señor Presidente, el dictador Francisco Franco hizo fundar el Frente de Juventudes, que incluía a todos los españoles entre los 7 y los 21 años. La noche medieval, cuenta Le Goff, estaba llena de fantasmas, duendes, gnomos, espíritus y apariciones que embrujaban el bosque. Basta verla con un cierto ojo y también Europa puede ser una presa del realismo mágico. En cierto sentido, es el mismo razonamiento que elabora Tito Monterroso sobre los dictadores latinoamericanos: dictadores ha habido siempre, sobre todo en Europa, pero los latinoamericanos nos hemos hecho cargo de todos los dictadores del mundo, de modo que los europeos puedan divertirse a nuestras costillas[13]. Melancólicamente, Monterroso observa que mientras Julio César o Napoleón son considerados grandes personajes históricos, nuestros tiranos son, en cambio, pobres diablos, a nuestra imagen y semejanza.

Estando así las cosas, vale la pena preguntarse cómo es posible que se tienda a identificar a América Latina con el realismo mágico, y su literatura con lo colorido, pintoresco, exuberante e hiperbólico, su realidad con la simplicidad, lo maravilloso y lo mítico.

Basta regresar a un clásico de nuestras letras, Pedro Henríquez Ureña[14], para encontrar una primera explicación. O releer la fundamental obra de

[13] A. MONTERROSO, *Las ilusiones perdidas,* Era, México 1999, p. 45.

[14] P. HENRIQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispana,* FCE, México 1949, pp. 9-18.

Edmundo O'Gormann, *La invención de América*[15], para recordar que América había estado siempre allí, y que su descubrimiento no es tal, sino que viene a satisfacer una necesidad europea, que se inventa América, le da un nombre y la recubre con las propias fantasías. Henríquez Ureña nos recuerda que fue Cristóbal Colón el creador del mito del «buen salvaje», el de los indios que andaban desnudos como su madre los parió y que eran tan buenos e ingenuos como para intercambiar oro con espejos. No importa que todo fuera falso y que a Colón le bastó un segundo viaje para quitarse de la mente la falsa idea de la inocuidad de los indios americanos. A ese punto, el mito había comenzado a caminar, y no hubo modo de hacerlo retroceder. Sobre el mito del buen salvaje se fundan las utopías indianas, la idea misionera del hombre nuevo sobre el cual el europeo podía escribir la verdad cristiana como sobre una pizarra intacta. Y también el mito de América como paraíso, incluso literalmente, cuando, como todos sabemos, Colón señaló en la costa de Venezuela el lugar exacto donde habían vivido Adán y Eva. La desesperación del viejo Almirante, necesitado de un rescate delante de la Corona, se convirtió luego en un lugar común que se repitió durante siglos, hasta ser el motor de las grandes oleadas migratorias del siglo pasado. Y si en Venezuela estaba el Paraíso, más al norte estaba la isla de la California, en donde residían las Amazonas, o la Fuente Florida de la Eterna Juventud, cuya búsqueda costó la vida del infeliz Pánfilo de Narváez y la gloria de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, y estaban también las Siete Ciudades de Cíbola, y Pedrarias Dávila, a 70 años, subió sobre los Andes al mando de una caravana de desarrapados, seguro de encontrar El Dorado en las inmediaciones del río Amazonas. Era el imaginario europeo derramado sobre el continente americano. América se convierte en la sede del «otro» y de lo que es «otro».

Pero esto a partir de la colonización. Antes, América no era «otra» ni sus habitantes la imagen del «otro». Había diferentes tipos de civilización, como la arqueología nos enseña. En algunas de ellas, el desarrollo científico y tecnológico era de alto nivel. Para repetir un ejemplo bastante usado, la astronomía de los mayas y las infraestructuras agrícolas y de las

[15] E. O'GORMAN, *La invención de América,* FCE, México 1958.

comunicaciones de los incas. No era mágica la ciencia de construir pirámides exactas y monumentales, como no era mágico el sistema postal quechua. En cambio, como señala Aníbal Quijano, existe la obstinación de pensar las realidad previas a la llegada de los europeos como algo mágico o mítico[16]. Severo Martínez lo explica muy bien[17]. Antes de los españoles, en América no había indios. Había personas, cada una perteneciente a las diferentes civilizaciones americanas. Pero el indio comenzó a existir después de la llegada de los españoles. El indio, dice Martínez, es una creación colonial. De la misma manera, la América mágica, mítica y maravillosa, es mágica, mítica y maravillosa desde el momento que es colonizada. O sea: no es para nada mágica si no dentro de una mentalidad colonial, colonizante y colonizada.

Naturalmente, la presentación de una América mágica y fascinante resulta válida en un contexto de promoción cultural y turística. Para la economía de nuestras naciones, sean bienvenidos los turistas que buscan color, paisaje, folclore. Pero no hagamos de estas características comerciales una categoría estética, o, para decirlo con Croce, «una categoría del espíritu»[18]. El realismo mágico, en verdad, no lo es. La falta de rigor al aplicarlo se convierte en un indicio de su artificio e imprecisión. Autores tan diferentes como Jorge Luis Borges y Juan Rulfo son puestos en el mismo nivel, cuando resulta evidente su radical diferencia. ¿Cómo afirmar, sin pecar de ambigüedad, que el mismo Borges tiene algo en común con Miguel Ángel Asturias? Es una simplificación demasiado grosera como para aceptarla sin parpadeos. Existe una notable confusión entre real maravilloso, realismo mágico y literatura fantástica. Como he tratado de demostrar en estas breves reflexiones, el presupuesto principal del realismo mágico (que la realidad latinoamericana es **esencialmente** maravillosa) no es más que un falso, o mejor, un acto de voluntad o fe. Si cae este presupuesto principal, cae también su corolario, la existencia del realismo mágico.

---

[16] A. QUIJANO, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en E. LANDER (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* CLACSO, Buenos Aires 2000, pp. 211-212.

[17] S. MARTÍNEZ, *La patria del criollo,* EDUCA, San José 1979.

[18] B. CROCE, *Breviario di estetica. Aestethica in nuce* (1928), Adelphi, Milano 1990, p. 220.

No existe el realismo mágico. La prueba está en las diferentes versiones que dan García Márquez, Carpentier y Asturias, puesto que cada uno es autor de obras muy diferentes, con fuentes de inspiración totalmente lejanas y puntos de llegada tan diferentes que huyen a cualquier tipo de cómoda clasificación didáctica.

He dejado por último el segundo presupuesto del realismo mágico. Según Anderson Imbert, se trataría de ver la realidad cotidiana como algo nuevo. «Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación»[19]. Menton cita a García Márquez: «Creo que si uno sabe mirar, lo cotidiano puede ser de veras extraordinario. La realidad cotidiana es mágica, pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le presta atención. Yo encuentro correlaciones increíbles en todas partes»[20]. Basta echar una mirada hacia atrás para encontrar en el gran narrador y crítico ruso Viktor Šklovskij uno de los conceptos clave de la crítica formal en literatura. Se trata del «extrañamiento». Según Šklovskij, característica de la obra poética, y de la obra literaria en general, es la hacernos ver la realidad cotidiana como si fuera la primera vez que la vemos, quitando a la percepción aquél automatismo que la repetición de los gestos confiere a la vida de cada día. Esto quiere decir que una de las características principales que se atribuyen al realismo mágico no es más que una de las características generales de la literatura, al menos según el formalismo ruso[21]. Esto nos hace regresar a la cuestión principal: si el primer presupuesto puede considerarse por lo menos exagerado y el segundo es solamente la repetición de una característica general de la literatura, y si las definiciones de realismo mágico son confusas y contradictorias, existe la sospecha que el realismo mágico no es más que un estratagema, una comodidad didáctica, una forma de promoción editorial, pero no una categoría estética.

Una forma de promoción editorial. Cada quien vende lo que puede y como puede. Cuando el grupo de Barcelona de la generación del 50, en España,

---

[19] ANDERSON IMBERT, *El realismo mágico y otros ensayos*, p. 19.

[20] MENTON, *Historia verdadera del realismo mágico*, p. 56

[21] V. ŠKLOVSKIJ, "L'arte come procedimento", en T. TODOROV, *Il formalismo russo,* Einaudi, Torino 1977, pp. 73-94

dirigido por Carlos Barral, lanzó a los grandes narradores hispanoamericanos de la época de los setenta, recurrió a todos los medios legítimos de promoción editorial de la industria del libro. Uno de los tantos medios fue la creación del realismo mágico como identificativo y significante de la América Hispana. Como sucede frecuentemente, la crítica académica secundó la nueva moda, y se prodigó abundantemente en la clasificación y delimitación del nuevo fenómeno. Pronto, visto que la fórmula funcionaba, comenzaron a florecer los epígonos, sea de Borges que de García Márquez, y pronto el público lector europeo comenzó a premiar esa fórmula triunfadora. Por primera vez, obras de calidad literaria se convertían en *best sellers*. El fenómeno debe juzgarse en modo positivo, desde cualquier punto de vista. Pero no se puede ignorar el mecanismo fundador.

Y no se puede negar tampoco el peligro que dicho mecanismo esconde para la creación literaria. Se sabe que un escritor, a parte las exigencias estéticas íntimas que persigue por toda la vida, tiene necesidad, para ser reconocido como tal, de una legitimación por parte de la sociedad, en su conjunto, o casi seguramente, por la parte más culta de ella. Tal legitimación lo confirma como artista y lo conforta sobre lo acertado de sus temas y de su estilo. Hay escritores cuya legitimación ocurre casi por aclamación, en vida, como en el caso de Pablo Neruda. Hay otros, en cambio, que tiene que esperar una legitimación póstuma, como Vallejo.

El problema que se plantea inmediatamente es: ¿quién concede la legitimación a un escritor hispanoamericano? Vistos los altos índices de analfabetismo en casi todos los países de la América Latina, podemos afirmar que hasta hace poco tiempo la legitimación era concedida por pequeños grupos cultos, a veces provenientes de la clase dominante, más frecuentemente de la «intelingentsia» local, y que en el siglo XX fue dominada por una clase media progresista si no declaradamente de izquierda. Antes de convertirse en una celebridad internacional, un escritor se había ganado la celebridad local. Era en su país en donde se certificaba su estatus de escritor, la validez de su temática y de su estilo. En modo particular, ello sucedía en los países de América Latina que se podían permitir una sólida industria cultural, como México, Argentina, Venezuela y Colombia. Para los países limítrofes, el pasaje a través de uno de estos centros era fundamental para avanzar en la carrera literaria. El caso

paradigmático es el de los autores uruguayos, cuyo reconocimiento en Buenos Aires sancionaba el éxito literario.

Después podía venir el reconocimiento europeo, que pasaba obligatoriamente por París y se irradiaba en el resto del continente. Cuando un escritor pasaba más allá del Atlántico, las repercusiones en su propio país eran las de una consagración. Pero estamos hablando de un período pre-industrial en la literatura.

Con la mercificación de la obra literaria y la industrialización de las empresas editoriales, cambian completamente los parámetros de la legitimación. Mercificación e industrialización pueden suceder solamente en Europa, y en modo particular en España. Y es exactamente lo que sucede con algunos autores a partir de los años setenta. A ese punto, su legitimación no está dada por una élite de su propio país, sino por el público lector, esto es, por el mercado. Y el único mercado capaz de absorber una producción cercana al *best seller* es el español.

A esto punto todo está listo para sancionar quién es un escritor y quién no lo es; cuáles son los temas que gustan al público y cuál el estilo que vende. En este contexto, se entiende el realismo mágico no sólo como caracterizante de una cierta literatura (la de una América mágica y pintoresca) sino como exigencia del público lector. No es una casualidad que los escritores españoles no adhieran al realismo mágico. A ellos se les piden temáticas europeas y otro estilo. Para el escritor latinoamericano, el camino de la legitimación pasa por Madrid o Barcelona y las exigencias del público español se convierten en sus exigencias estéticas. Esto no ensombrece la existencia de una pequeña parte de lectores españoles muy exigentes y que saben apreciar la búsqueda estética de algunos entre los más válidos escritores contemporáneos. Pero no es una casualidad que estos escritores sean «objeto de culto» y desconocidos a las grandes masas. Para dar un ejemplo, Juan José Arreola o Ricardo Piglia.

El cambio epocal dado a la etiqueta del realismo mágico es que, a partir de los años setenta, Madrid o Barcelona vuelven a ser las metrópolis literarias de la América Latina, después de la borrachera francesa de Rubén Darío y los modernistas. Una de las preferencias que dicta la metrópoli sigue siendo la exigencia de más magia, más maravilla, más pintoresquismo. La otra, no menos extremista, es también pintoresca, a su modo. Es la exigencia de una escritura

extremadamente culta, refinada y tan mimetizada con Europa, como para poder afirmar que podría haber sido escrita en Roma o Praga, con temas y argumentos lo más lejanos a las diferentes realidades americanas. Nos encontramos, entonces, con ejercicios de estilo deslocalizados, metaliterarios, sin memoria. Hay algo de alarmante en esta petición de realidades mágicas o librescas que rechazan otra realidad latinoamericana, muy presente, por desgracia, en las estadísticas o simplemente en las calles: la realidad social. O peor todavía: el rescate de la memoria histórica.

El reto que se presenta al escritor latinoamericano contemporáneo se hace muy difícil. Debe responder a exigencias muy precisas dictadas por el mercado, y al mismo tiempo debe respetar la gran tradición escritural de América Latina. En esta encrucijada se juega la vida y el futuro. Que no será, se supone, ni realista ni mágico.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila, Venezuela 1976.

Carpentier, Alejo. "Prólogo", *El reino de este mundo*, EDIAPSA, México 1949.

Cecchini, Sara."Franz Roh e il realismo magico", en Mario Sartor (a cura di), *Realismo magico: fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine 2005, pp. 31-48.

Croce, Benedetto. *Breviario di estetica. Aestethica in nuce* (1928), Adelphi, Milano 1990.

Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, México 1990.

García Márquez, Gabriel. "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", en Pablo González Casanova (coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina,* Siglo XXI, México, 1984, pp. 174-177.

Henriquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispana*, FCE, México 1949.

Iturriaga, José. *El tirano en la América Latina,* Jornadas n. 15, El Colegio de México, México,1945.

Lorenz, Günther. "Diálogo con Miguel Ángel Asturias", *Mundo Nuevo*, 1970, 43, pp. 35-51.

Martinetto, Vittoria. "Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polémica", *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, en <ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2336>.

Martínez, Severo. *La patria del criollo*, EDUCA, San José 1979.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE, México 1998.

Monterroso, Augusto. *Las ilusiones perdidas,* Era, México 1999.

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América,* Lecturas mexicanas (FCE), México 1958.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* CLACSO, Buenos Aires 2000, p. 201-246.

Roh, Franz. *Nach-Expressionismus (magischer Realismus),* Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925.

Šklosvkij, Victor. "L'arte come procedimento", en Tzvetan Todorov, *Il formalismo russo,* Einaudi, Torino 1977, pp. 73-94.

Centroamericana 33.1-2 (2023): 99-132
ISSN: 2035-1496

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS Y EL MITO♦

Resumen: En el presente ensayo se trata de estudiar la elaboración del mito de Gaspar Ilóm en *Hombres de maíz,* de Miguel Ángel Asturias. En primer lugar, se define lo que se entiende por mito literario, a través de algunos conocidos teóricos, fundamentalmente Northrop Frye y Mircea Eliade. Una vez sentadas estas premisas, se procede a examinar cómo Asturias construye la figura de Gaspar Ilóm como tal figura mítica. Se examina, entonces, la propuesta de lectura de Gerald Martin y de René Prieto. Se estudian, también, otros mitos contenidos en la obra. Se concluye proponiendo la hipótesis de que Asturias quiso, con la construcción del mito de Gaspar Ilóm, dotar a la reconstrucción del estado guatemalteco, luego de la revolución de 1944, de un símbolo que sustituyera al conjunto de símbolos fundados por la revolución liberal.

Palabras clave: Mito – *Hombres de maíz* – Miguel Ángel Asturias.

Abstract: «Miguel Ángel Asturias and the Myth». This essay attempts to study the elaboration of the myth of Gaspar Ilóm in Miguel Ángel Asturias's *Hombres de maíz (Men of Maize*). First of all, it defines what is understood by literary myth, through some well-known theorists, mainly Northrop Frye and Mircea Eliade. Once these premises have been established, we proceed to examine how Asturias constructs the figure of Gaspar Ilóm as such a mythical figure. The proposed readings of Gerald Martin and René Prieto are then examined. Other myths contained in the work are also studied. It concludes by proposing the hypothesis that Asturias wanted, with the construction of the myth of Gaspar Ilóm, to provide the reconstruction of the Guatemalan state, after the 1944 revolution, with a symbol to replace the set of symbols founded by the liberal revolution.

Keywords: Mith – *Hombres de maíz* – Miguel Ángel Asturias.

♦ Originalmente aparecido en M. SAGAERT, *Miguel Ángel Asturias: sueño y realidad*, Serviprensa, Guatemala 2018, pp. 25-40.

Puesto que los razonamientos sobre un objeto de estudio deberían comenzar por la definición de ese objeto, para saber con precisión de qué estamos hablando, no sería reprobable comenzar a consultar algunas definiciones de la categoría denominada «mito». El vocablo es de uso cotidiano, como lo es también el abstracto «mítico», aunque no sea tan cotidiano compartir el mismo significado cuando se usa. Una aproximación general al mito nos la ofrece Jörg Rupke[1]. Coincide con la mayor parte de los críticos al señalar que mito equivale a narración. *Mythos*, en griego, significa «lo dicho, lo que se está diciendo»[2]. Rüpke prosigue en su descripción de la historicidad de la categoría, y señala que, desde el principio, Tucídides y Heródoto restringen el campo de la definición. «Mito» e «historia» se vuelven conceptos opuestos. La diferencia no está en una presunta falsedad del mito, sino en su presunción de verdad. A diferencia de los estudios histórico, las narraciones míticas no pueden ser comprobadas. Más adelante, la filosofía presocrática realiza una distinción proverbial: aquella entre *mythos* y *logos,* en donde *logos* significa «argumentación racional». En fin, Rüpke llega al punto: el mito es una narración que sirve para responder a las naturales interrogaciones del hombre sobre su presencia en el mundo y sobre el mundo mismo. Esto lo pone en inmediata relación con la tradición oral, con la transmisión del conocimiento de una generación a otra, sobre todo en las sociedades que, por una razón u otra, no han tenido acceso a la llamada «cultura letrada». El pasaje del mito de lo oral a lo escrito sirve para fijar las historias y para proponer, también, viejos significados o atribuirles nuevos. A este punto, se interpone la cuestión de las fábulas. La diferencia es extremadamente sutil y el pasaje de la fábula al mito no es difícil. Sin embargo, la fábula está más relacionada con la pedagogía que con el conocimiento. Algunas consideraciones laterales cierran el razonamiento de Rüpke: que a los griegos interesaba más la creación de mitos sobre el surgimiento de sus ciudades, por el prestigio nacionalista que de ello derivaba; que a los romanos en cambio interesaba divinizar a sus emperadores

[1] J. RÜPKE, *Il crocevia del mito. Religione e narrazione nel mondo antico,* Centro Editoriale Dehoniano, Bologna 2014, pp. 11-19.

[2] G. SENA CHIESA – A. PONTRANDOLFO, *Dalla Grecia a Pompei,* Electa, Milano 2015, pp. 36-37.

desde la época imperial, que otras culturas (hebreos, egipcios, persas) también han frecuentado el mito.

Resulta casi imposible razonar sobre el mito sin acudir a las reflexiones de Mircea Eliade. Como veremos más adelante, Eliade prefiere hablar de «hierofanías», esto es, el momento en que lo sagrado se revela al ser humano. De todas formas, no renuncia a una definición bastante general del mito. Todo el capítulo XIII de su *Tratado de historia de las religiones*[3], intitulado "Morfología y función de los mitos", está dedicado al tema, aunque la multitud de ejemplos ahoguen, en cierto sentido, la parte teórica. Afirma Eliade: «La función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas»[4]. En su esencialidad, la definición es perfecta, aunque le falte un elemento esencial: la narratividad, que aparecerá más adelante: «la cosmología proporciona el modelo cada vez que se trata de hacer algo»[5]. La cuestión narrativa aparece en esta frase: «Como el mito propiamente dicho relata verbalmente un acontecimiento ejemplar (en este caso, la cosmología) así también el "signo" (en este caso la rama verde o el animal) evoca este acontecimiento por el simple hecho de su ostentación»[6]. Por último, Eliade roza el tema del tiempo mítico: «El mito (...) es siempre un *precedente* y un *ejemplo* (...) toda una serie de mitos, al tiempo que relatan lo que hicieron *in illo tempore* los dioses o los seres míticos, revelan una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico racionalista»[7]. Las aproximaciones (y los alejamientos) de Mircea Eliade al objeto «mito» no dejan de ser crípticas y, en cierto sentido, reclaman una interpretación.

Tal interpretación la ofrece, en modo afortunadamente didáctico, un exégeta del estudioso rumano, quien se preocupa inclusive de establecer el contexto en el que Eliade acuñó sus definiciones de la categoría que nos ocupa. En efecto, Natale Spinato señala que la categorización del objeto «mito» se da en la madurez de Eliade, desde el final de la II Guerra Mundial hasta su

[3] M. ELIADE, *Tratado de historia de las religiones,* ERA, México 1972, pp. 366-389.

[4] *Ivi*, p. 367.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ivi*, p. 372.

[7] *Ivi*, pp. 372-373.

muerte[8]. Se encuentra en sus dos obras principales: *Le mythe de l'eternel retour* y el *Traité d'histoire des religions.* Spinato repite la definición de mito que hemos reportado más arriba: «La función fundamental del mito es la de establecer los modelos ejemplares de todos los ritos de todas las acciones significativas». Por tanto, interpreta Spinato, «el mito es un relato que narra el modo en que algo tuvo origen»[9]. Ese «algo» tiene que ser un acontecimiento de peso, de gran valor para el sujeto emisor o receptor del mito: la vejez y la muerte, el origen del universo, el sentido de la existencia, o cuestiones elementales de la vida cotidiana: los alimentos, la relación con los animales, los ciclos del día y la noche. Característica del mito es que su lenguaje no es racional, sino simbólico y es por eso que Eliade prefiere hablar de *hierofanía,* es decir, el modo cómo lo sacro se manifiesta en lo real. Los objetos que nos rodean son tales objetos y son algo más, son otra cosa, y esa fundamental alteridad crea una hermenéutica infinita. Para adelantar un poco nuestras reflexiones, podemos tomar como ejemplo la mazorca del maíz. Que es un objeto de lo cotidiano pero que en la religión de los mayas reviste el símbolo del alimento divino, del regalo de los dioses a la humanidad para que esta se alimente. Es el proceso por el cual un objeto se presenta a nuestros ojos como un simple objeto y, al mismo tiempo, a nuestra mente y sensibilidad como un símbolo de otra cosa. En este caso, la sagrada vida.

Esto nos lleva a la cuestión del tiempo mítico: la donación del maíz por parte de los dioses ocurrió en un tiempo que no nos es dado conocer, pero que ubicamos en los orígenes de la humanidad. «El concepto *illud tempus* está unido a la idea que hay una dimensión temporal del mito que es cualitativamente diferente a la del tiempo ordinario y esta diferente cualidad se la da el de ser un tiempo de fundación»[10]. En los años en que Eliade elaboraba sus teorías sobre el mito, se trabajaba también con el concepto de arquetipo,

[8] N. SPINATO, "Conoscere i miti e imparare il segreto dell'origine delle cose. La teoria del mito di Mircea Eliade", en S. PETROSINO (a cura di), *Il mito. Senso, natura, attualità*, Jaca Book, Milano 2016, p. 9.

[9] *Ivi*, p. 12. Traducción mía.

[10] *Ivi*, p. 18.

fundamentalmente remitiéndose a las enseñanzas junghianas[11]. El arquetipo, entonces, puede ser:

1) el modelo de las acciones significativas de una civilización arcaica, colocado en el tiempo del mito;
2) el método usado por el estudioso, quien, después de haber recogido sus materiales, los ordena en esquemas de base (arquetipos);
3) modelos de comportamiento.

El mito tiene un valor arquetípico en el primero de los casos. Alguno podría, justamente, reaccionar en contra del adjetivo «arcaicas», atribuido a las civilizaciones que hacen uso del mito. Dos razones atenúan esa reacción: que todas las civilizaciones utilizan el mito, incluidas las llamadas «modernas»; que aun nuestras sociedades contemporáneas atribuyen un valor hierofánico a los objetos. Si el mito es una manifestación de lo sagrado, señala Spinato[12], lo sagrado es un agente y por tanto, las hierofanías no son construcciones culturales arbitrarias, sino una orientación privilegiada que encuentra su fundamento en una dimensión diferente a la humana. Tal la actualidad y la vigencia del mito. Con desprecio de la sutileza, Spinato remata su explicación de Mircea Eliade con un salto hacia la religión. Creo que su conclusión puede ser compartida también en términos no religiosos, sino bajo un aspecto psicológico: la necesidad de trascendencia de todo ser humano. Resulta evidente que reducir al mito a fenómeno religioso es una operación estéril, pues la dimensión mítica es una dimensión humana totalizante. También es importante el aspecto cultural del mito: nos revela las intimidades de una cultura determinada y nos ayuda a comprenderla y a entrar en ella.

Una búsqueda de la definición de mito y de las cuestiones que conlleva no puede sustraerse a las reflexiones de Northrop Frye. Coincide en la definición primaria y esencial: un mito es una historia, una narración o una trama con una función social específica[13]. Esta definición esencial del mito, por

[11] C.G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo,* Bollati-Boringhieri, Milano 1977, pp. 1-92.

[12] SPINATO, "Conoscere i miti e imparare il segreto dell'origine delle cose", p. 21.

[13] N. FRYE, "L'approccio mitico alla creazione", en *Mito, metafora, simbolo,* Editori Riuniti, Bari 1989, p. 15.

rudimentaria que pueda parecer, tiene el mérito de la claridad y la especificidad. Por otro lado, puede relacionarse con una afirmación de Paul Ricœur, sobre la cual volveremos más adelante, según la cual, para resumirlo en modo algo simplista, toda configuración discursiva es ya ficción[14]. Se podría proponer una cuestión retórica. Si la ecuación mito = relato es la definición básica, entonces, ¿podemos proponer también que todo relato es un mito? Evidentemente no. La aclaración a esa negativa serán las características que tipifican al mito. Para comenzar, Frye es muy claro al advertir que hay tres fases en el uso social del mito: la preliteraria, la literaria y la postliteraria[15]. En la fase preliteraria, la mayor parte de las culturas está constituida por relatos. Los hay serios, que explican la religión, la historia, la ley o el sistema social y los hay menos serios, que son los cuentos folklóricos. Un ligero olvido de Frye, en este apartado de su razonamiento, es explicar cuál es el criterio que nos sirve para distinguir los mitos «serios» de los «menos serios». Sin embargo, una digresión sobre el argumento nos llevaría por otros caminos, por lo cual propongo aceptar la clasificación tal como nos viene presentada. Quizá, otra vez, en sede más teórica, podría resolverse fácilmente la cuestión. Por ahora, podemos advertir que la respuesta a la doble ecuación mito = relato y relato = mito está en la finalidad del mito: explicar fenómenos objetivos a través de una historia. Pero no toda historia ha sido escrita para explicar a la naturaleza. El panorama parecería, pues, bastante claro.

Hay un par de cuestiones propuestas por Frye que revisten una especial importancia cuando se razona sobre el mito. Una la toma de Platón, quien se refiere a las historias relatadas por Homero preguntando hasta qué punto transmiten la verdad. Frye responde acudiendo a las creencias populares: una afirmación es verdad solamente si se corresponde con la realidad. Por eso, razona Frye, la literatura no es criterio de veracidad, y toma como ejemplo las obras de Jane Austen, quien dice muchas verdades sobre su sociedad, y sin embargo, su adscripción a la literatura hace englobar todo lo que narra en el territorio de la ficción[16].

[14] P. RICOEUR, *Il tempo raccontato,* Jaca Book, Milano 1988, p. 286.

[15] FRYE, "L'approccio mitico alla creazione", p. 15.

[16] *Ivi*, p. 16.

No obstante todo, donde Frye se vuelve sugerente e importante es cuando habla de la Biblia en términos míticos[17]. Me parece fundamental su distinción entre las dos lecturas míticas de ese texto. Hay una lectura yahvista, dice, y una sacerdotal. En la primera, la importancia fundamental la tiene la palabra: el versículo del Génesis «Y Dios dijo: hágase la luz y la luz fue hecha», y las palabras iniciales del Evangelio de San Juan: «Al principio era el Verbo». Las palabras preceden al acto. Diferentemente, la tradición sacerdotal se origina después del exilio en Egipto, invierte el orden: primero el acto, luego la palabra. Ese orden introducido por los sacerdotes, señala Frye, se corresponde con una estructura de autoridad y grado, que justifica los órdenes sociales. El cosmos de la autoridad duró hasta el s. XVII pero ya en la época de Newton estaba en ruinas. Con la revolución norteamericana, la francesa y la industrial, la escalera como metáfora espacial para el *axis mundi* y como visión cósmica que garantizaba el nacimiento de la autoridad desapareció completamente.

Frye no ignora el desmoronamiento de las convicciones sacerdotales iniciado con la época de la modernidad y culminado con la postmodernidad. Si el mito era parte de los instrumentos de la clase dirigente para mantener el poder, las convicciones románticas del hombre como dominador de la naturaleza comenzaron a ponerse en duda con los daños causados a la ecología. Más importante es la fractura entre palabra y verdad. Frye distingue tres espacios en los cuales se desarrolla lo que tradicionalmente llamamos «verdad»[18]:

1) el contexto de la integridad de una estructura verbal: un aforismo del Libro de los Proverbios o una obra narrativa pueden contener verdades esenciales del contexto cultural o de la situación humana en general;
2) el concepto de verdad también se halla en la lógica, pero se trata de un lenguaje altamente especializado, lejano de la experiencia ordinaria;
3) la verdad verbal de la correspondencia es esencial y no podríamos vivir sin ella;

[17] *Ivi*, pp. 17-31.

[18] *Ivi*, pp. 29-30.

sin embargo, es la aproximación más ambigua a la verdad: nos damos cuenta que, al usarla, usamos un lenguaje figurativo lleno de metáforas y analogías. A este punto, Frye sentencia:

> El sujeto no podrá jamás encontrar al objeto, al Otro como tal, pero solo puede encontrarlo en el reino intermedio del lenguaje al que sea el sujeto que el objeto son asimilados. Mi interés por el mito y por la metáfora está basado en el hecho de que el lenguaje del mito y de la metáfora es autónomo y no depende de referencias a nada más[19].

Termina su razonamiento subrayando el esencial papel del mito: dar un orden a una experiencia desordenada de los fenómenos. Por último, señala cómo el mito se desarrolla siempre en un presente donde se junta pasado y futuro, lo cual le confiere una existencia permanente en las culturas.

Nos interesa señalar otra reflexión de Frye, que creemos puede servirnos para una mejor comprensión de las obras de Miguel Ángel Asturias. En su obra más celebrada, *Anatomía de la crítica*, Frye alude al carácter abstracto del mito, un carácter que prescinde totalmente de los cánones de verosimilitud y plausibilidad[20]. Al extremo opuesto, se encuentra el realismo naturalista, en literatura, que tiende a dar cuenta de la realidad social que le es contemporánea en términos de veracidad. Como un medio de conciliación, entre mito y naturalismo está lo que Frye llama el «romance», la tendencia a trasponer el mito en una dirección humana[21]. El principio base de la transposición consiste en que lo que en el mito puede ser identificado metafóricamente, en el romance puede ser solo relacionado con una forma de similitud. En un mito podemos tener un dios sol o un dios árbol, en un «romance» tendremos a una persona unida por una asociación significante al sol o a los árboles. Llegamos, aquí, a una afirmación de singular importancia para *Hombres de maíz,* de Asturias. Dice Frye:

---

[19] *Ivi*, p. 33. Traducción mía.

[20] N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, p. 177.

[21] *Ivi*, p. 178.

> La utilización de un presagio o portento o el expediente de hacer de toda la historia el cumplimiento de una profecía enunciada al principio de la obra sirven perfectamente a tal fin. Un concepto de destino ineluctable o de una secreta voluntad omnipotente. En realidad, se trata de una pura y simple construcción literaria, en la cual se crea una relación simétrica entre el principio y el final y la única voluntad ineluctable es la del autor[22].

En resumen, Frye distingue tres formas de presentación del mito: el «apocalíptico y demoníaco», cuando trata de dioses y demonios; el «romance», cuando se usa el mito para sugerir esquemas míticos relacionados con la experiencia humana; el «realista o naturalista», que hace énfasis en el contenido más que en la forma de la narración[23].

Ahora, pido venia para hacer un resumen de los contenidos anteriores, de modo que podamos utilizarlos como instrumentos en un intento de aproximación a la vasta obra de Miguel Ángel Asturias:

1) el mito es una narración fundacional;
2) el mito es una revelación del carácter sagrado del cosmos;
3) el mito se ubica en una dimensión temporal diferente a la del tiempo ordinario, un *illud tempus,* o un eterno presente cíclico;
4) la narración mítica puede servir de recurso a la clase dirigente para reafirmarse en el poder o para justificar las estructuras del poder;
4) el mito es un recurso para acercar la palabra a la verdad, para revelar, con el recurso verbal, ese «Otro» inalcanzable de otro modo;
6) por eso mismo, el lenguaje del mito es la metáfora, punto de unión con la literatura.

Quisiera limitar mis reflexiones sobre Miguel Ángel Asturias a una novela que es un universo: *Hombres de maíz.* Tal atrevimiento proviene de las muchas lecturas de dicha obra, la cual, como casi todas las obras clásicas, va revelando nuevos aspectos a cada acercamiento. Quisiera utilizar para este trabajo la edición crítica de Archivos de la literatura latinoamericana, trabajo difícil de igualar que debemos a Gerald Martin, uno de los más agudos y sensibles

[22] *Ivi*, p. 181. Traducción mía.

[23] *Ivi*, p. 182.

críticos nuestra literatura[24]. A propósito de dicho volumen, hay que anotar que goza de una rara curiosidad: Martin elaboró una primera edición crítica en 1981 y esa edición dio lugar a la iniciativa de los Archivos, que publicaron una segunda edición crítica, con diferencias notables, en 1992. La primera de estas ediciones cuenta con dos prólogos: uno de Jean Cassou y otro de Mario Vargas Llosa, que, no obstante su importancia, palidecen delante del monumental "Estudio general", de Gerald Martin[25] más de doscientas páginas de vasta erudición que se completan con otras doscientas de notas críticas y variantes[26]. Martin declara que, para esta edición, después de revisar las diecinueve publicaciones de la novela hasta esa fecha, ha seguido las de Losada de 1963 y 1966, que, en cierto sentido, «normalizaban» el texto original de 1949, extremadamente poblado de guatemaltequismos. La edición de 1981 cuenta, además, con un estudio lingüístico de Giovanni Meo Zilio, de corte estilístico lingüístico. La edición sucesiva, de 1992, contiene cambios radicales. Desaparecen los textos de Jean Cassou, Mario Vargas Llosa y Giovanni Meo Zilio, se recorta considerablemente el "Estudio general" de Martin, y se introducen algunos estudios ("Lecturas del texto") con el aporte de algunos críticos guatemaltecos, así como algunos estudios considerados fundamentales. El "Liminar" contiene párrafos de *Asturias, casi novela,* de Luis Cardoza y Aragón[27]. El establecimiento del texto definitivo es el mismo del de la edición de 1981. Contiene una novedad: las notas de las variantes aparecen al lado derecho del texto, según se van verificando, lo que permite una lectura crítico-filológica mucho más ágil que en la edición anterior. A mi parecer, el sacrificio del "Estudio general" de Martin, a pesar de que podría ser balanceado por las inapreciables contribuciones de Dorfmann y Prieto, por ejemplo, hace de la edición del 81 un texto indispensable, pues Martin da una lección de lo que se podría llamar una «lectura total» de una obra. Pasa revista a toda la

[24] M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz. Edición crítica de las obras completas,* Klinsieck/Fondo de Cultura Económica, Paris/Madrid 1981; y M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, edición crítica de Gerald Martin, ALLCA XX, Paris/Madrid 1992.

[25] *Ivi*, 1981, pp. xxv-ccxliv.

[26] *Ivi*, pp. 277-441.

[27] L. CARDOZA Y ARAGÓN, *Asturias, casi novela*, ERA, México 1994.

bibliografía existente sobre *Hombres de maíz* y enfoca la novela desde una perspectiva multidisciplinaria, en donde convergen historia, sociología, antropología, biografía y semiótica.

Después de leerlo, uno se pregunta si Martin ha dejado algún resquicio para decir algo sobre la extraordinaria obra asturiana. Probemos pues, a leer juntos algunos pasajes de *Hombres de maíz,* y recordemos algunas cuestiones básicas de esta obra fundacional de la literatura latinoamericana. Quizá no se haya dicho de manera suficiente que hay dos críticos que supieron entender la importancia del libro en su densidad y profundidad. En 1967, Ariel Dorfman publicó un artículo seminal en la revista *Atenea,* cuyos conceptos todavía hoy son vigentes[28], desde su defensa inicial de la novela hasta la profundización de sus temas y motivos. Antes, en 1966, Giuseppe Bellini había notado la importancia de la obra[29]. Esto, delante de una crítica desconcertada por la novedosa sintaxis narrativa asturiana, que rompía, en 1949, los cánones tradicionales de la narrativa realista.

Retornemos a la cuestión del mito, pues me parece una de los instrumentos más importantes para comprender a Asturias. Por mucho tiempo se encuadró al autor guatemalteco entre los exponentes del famigerado realismo mágico. Ya he tenido oportunidad de analizar esa forma de encasillar (y vender) a la literatura latinoamericana y creo que, en esa posición, me acompañan otros críticos y escritores[30]. Más se le estudia, más se comprende que *Hombres de maíz* pertenece a la esfera del mito.

Si el mito implica narración, pocas veces se encuentra un narrador natural tan espléndido e imaginativo como Miguel Ángel Asturias. A veces, para menospreciar a un escritor, se suele decir que tiene más estilo que imaginación.

---

[28] A. DORFMAN, "*Hombres de maíz,* el mito como tiempo y palabra", en *Atenea,* Santiago de Chile 1967. Reeditado en 1970, en *Imaginación y violencia en América,* Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

[29] G. BELLINI, *La narrativa di Miguel Ángel Asturias,* Cisalpino-La Goliardica, Milano 1966.

[30] D. LIANO, "Il realismo magico non esiste", *Storia politica e storia sociale come fonti creative. Due centenari: Pablo Neruda e Alejo Carpentier. Atti del Convegno di Milano*, Bulzoni Editore, Roma 2005, pp. 147-161.

O, al contrario, que posee más imaginación que estilo. En el caso de Asturias, estilo e imaginación son impresionantes, llenos de recursos, a veces casi inalcanzables para el lector. Cualquier obra de Asturias, incluso la vituperada "Trilogía bananera", que todavía aguarda a quien le hará justicia, se destaca por el ingenioso y agudo despliegue de imaginación y estilo.

La estructuración narrativa de *Hombres de maíz* corresponde a la estructura mítica descrita por Frye: al principio encontramos una profecía y toda la obra no es otra cosa que el cumplimiento de esa profecía[31]. El hecho histórico que da origen a la ficción sucedió a finales de 1800, cuando, después de la Revolución Liberal de 1871, una multitud de ladinos arrebató las tierras comunales a los indígenas con el procedimiento de la *enfiteusis*[32]. Si bien la mayoría lo hizo para sembrar la novedad de ese momento, el café, en la novela de Asturias se trata de otro cultivo, el maíz. En todo caso, un grupo de ladinos intenta despojar de sus tierras a los indígenas de Ilóm, una aldea del municipio de Chajul[33]. Los indígenas, capitaneados por el cacique Gaspar Ilóm, se rebelan contra la invasión de sus tierras. La solución del conflicto la encuentra el Coronel Gonzalo Godoy, al mando de las tropas enviadas por el gobierno para calmar la situación. Con la ayuda de dos ladinos del pueblo, Tomás y Vaca Manuela Machojón, envenena a Gaspar Ilóm y a sus huestes. Ante la masacre de indígenas, los Brujos de las Luciérnagas emiten una maldición contra todos los participantes: serán estériles y morirán quemados, en una simbólica revancha (el fuego del veneno transformado en fuego de verdad).

René Prieto se ha encargado de subrayar la importancia del fuego en la novela[34]. En el plano mítico, señala el estudioso, la novela es una lucha entre al Agua y el Fuego (el fuego que quema los maizales; el río que Ilóm se bebe para contrastar el fuego del veneno). «Asturias ve el *Popol Vuh* como un modelo

[31] FRYE, *Anatomia della critica*, p. 181.

[32] A. VILLAMAR CONTRERAS – J. GARCÍA LAGUARDIA, *La reforma liberal en Guatemala. Vida política y orden constitucional,* Editorial Universitaria, Guatemala 1985.

[33] DIRECCIÓN GENERAL DE CARTOGRAFÍA, *Diccionario Geográfico de Guatemala,* Guatemala 1991 (lema: ILÓM).

[34] R. PRIETO, *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 85-160.

estructural y orquesta su novela como una serie de variaciones sobre el tema del agua y del fuego»[35]. Todavía hoy, las ceremonias mayas más frecuentes en el campo de Guatemala giran alrededor del fuego, como señala un Aj'quij (guía espiritual maya) a Jean Molezky-Poz, etnóloga norteamericana, autora de un importante estudio sobre la cosmovisión maya contemporánea[36]:

> Hay cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego. El aire se contamina. También el agua, mientras limpia, a menudo está llena de impurezas debido a todos los lugares por donde viaja y a la forma en que la gente la usa. La tierra es importante para los mayas, pero el fuego, el fuego, es el conducto de los seres humanos al Creador y del Creador a los seres humanos. Es el lugar para hablar con Dios. Las llamas purifican. Las llamas y el humo llevan a Dios nuestra oración, nuestras intercesiones, nuestro lenguaje. El fuego es también el lenguaje a través del cual Dios nos habla[37].

Resulta asombroso comprobar la potente intuición de Miguel Ángel Asturias, al poner como centro mítico de su narrativa el mismo elemento que, para los mayas, está en el centro de sus ceremonias y de su religión. Hay que pensar que, para 1949, los estudios antropológicos sobre las comunidades mayas estaban iniciando, bajo la dirección del importante Seminario de Integración Social Guatemalteca, institución a quien debemos las más importantes monografías sobre los pueblos indígenas del país. Para entender, pues, la importancia del fuego como elemento mítico en la sociedad maya, Asturias no contaba más que con su imaginación y su clarividencia: la lectura y traducción del *Popol Vuh* habrán sido, seguramente, un estímulo, y su estancia en las Verapaces también, pero no eran suficientes como para llegar a las mismas conclusiones de los etnólogos contemporáneos. Se requería la magia de la ficción.

La técnica de Asturias lo hace contar, como si fueran relatos separados, las historias de las víctimas de la maldición de los Brujos de las Luciérnagas. Quizá esa técnica desorientó a los primeros críticos, porque rompía con la

[35] *Ivi*, p. 101. Traducción mía.

[36] J. MOLEZKY-POZ, *Contemporary Maya Spirituality. The Ancient Ways are not Lost*, University of Texas Press, Austin 2006.

[37] *Ivi*, pp. 168-169. Traducción mía.

estructuración clásica del relato. Quizá ayudaba a esa desorientación el tiempo del relato, que se inscribe claramente en el *illud tempus* eladiano[38]. Quizá no se dieron cuenta de que se trataba de un relato fundacional, en doble sentido: de la fundación del mito de la nación guatemalteca y de la refundación de la literatura latinoamericana.

La primera fundación de Asturias es la del lenguaje. Sabemos, por los estudios culturales, que uno de los signos de identidad del mito de la nación es el idioma. Pues bien, Asturias trabaja en ese sentido solamente a partir de *Hombres de maíz.* Sus *Leyendas de Guatemala* todavía resienten de la mezcla entre modernismo, surrealismo y *Popol Vuh.* En el ambiente alucinatorio de esa breve y sustancial obra, no se da todavía una mímesis de la lengua española hablada en Guatemala. Un paso adelante, en ese aspecto, lo encontramos en *El Señor Presidente,* pero aquí la lengua del narrador se distingue perfectamente de la lengua de los personajes, quienes abundan en guatemaltequismos, mientras la lengua del narrador se mantiene dentro de la esfera culta. Solo en *Hombres de maíz* Asturias asume, como lengua del narrador, el español de Guatemala, con sus peculiaridades, disonancias y provincialismos. Lo dice muy bien Gerald Martin en su "Nota" a cada una de las dos ediciones del libro[39]:

> En general, repetimos, hemos respetado la revisión de 1953 con su puntuación regularizada y su afán de aclaración, aun cuando sospechamos que dicha «corrección» se oponía a los instintos de Asturias, quien se había esforzado obviamente por comunicar el habla y la espiritualidad de sus compatriotas analfabetos.

Hay un clarísimo subtexto en esta frase de Martin, en donde corre un ligero disgusto por la «corrección» al texto original asturiano, la «regularización» de la puntuación y el claramente innecesario, en literatura, afán de aclaración. Factores que podemos imaginar se debieron a un deseo de llegar a un público de lectores bastante amplio, no desligado del deseo legítimo del editor de «normalizar» la obra dentro de un contexto castellano estándar. La venganza

[38] ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, p. 373.

[39] ASTURIAS, *Hombres de maíz. Edición crítica de las obras completas*, 1981, p. xxix; ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. XXXII.

de Martin llegará con las variantes de 1992, cuando podrá evidenciar cuál era la palabra original respecto del texto final. Solo para dar un ejemplo, veamos dos de estas variantes. En la frase, «La cargadora se le quedó mirando agradecida», el editor ha corregido el original «La cargadora se le quedó viendo agradecida», pues presenta la típica confusión del español de Guatemala entre «ver» y «mirar». En general, en Guatemala se prefiere decir «ver», sin hacer la distinción normativa del léxico general castellano[40]. En la página sucesiva, la frase «El café le sentó el estómago» sustituye a la original: «El café le asentó el estómago», que es como se expresaría normalmente un guatemalteco[41].

¿Cuál es la importancia que tiene narrar «en guatemalteco» sea que lo haga el narrador o que los hagan los personajes? Despejemos, de inmediato, una natural objeción. Todos estamos de acuerdo en que «lo guatemalteco» no existe sino como una abstracción creada por la cultura dominante para calificar a los habitantes de una división geográfica determinada. En el caso de Guatemala, la cuestión es más evidente, pues los diferentes pueblos que contiene el país justifican la descripción de una región multilingüe y multicultural.

Una vía para salir de la trampa de esa discusión es conceder que los «guatemaltequismos» existen y son formas sintácticas y morfológicas (pocas), fonéticas (algunas) y léxicas (las más) que me atrevería a afirmar que son interclasistas e interétnicas. Así, los feos eufemismos «puchis, puches, púchica» distinguen al hablante del español de Guatemala. Incluso los estratos más cultos suelen usarlo. Cuando se trata de hacer hablar al pueblo, los literatos cultos han recurrido a un extraño lenguaje, que, en otra ocasión, he tratado de demostrar que viene directamente de la península ibérica, y que, por el notable fenómeno de la ficción literaria, han sido presentado como habla «indígena»[42].

Volvamos, pues, a la cuestión de que el narrador no se distingue de sus personajes y usa una prosa llena de guatemaltequismos. Aunque muy citados,

---

[40] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. 124.

[41] *Ivi*, p. 125.

[42] D. LIANO, "El habla de los indígenas en *Hombres de maíz*", en *Centroamericana*, 2009, 17, pp. 51-61.

los primeros párrafos de la novela se ajustan a la cuestión que estamos tratando. Como se ha dicho, los ladinos maiceros quieren apropiarse de las tierras de Ilóm y enfrentan la guerrilla del cacique Gaspar Ilóm. El gobierno manda un pelotón de soldados al mando del Coronel Gonzalo Godoy, para reducir a los indígenas. Una comisión de ladinos visita al coronel:

> Los principales del pueblo estuvieron después del bando a visitar al coronel Godoy. Pasadito el bando llegaron en comisión. Don Chalo, sin quitarse la tranca de la boca, sentado en una hamaca que colgaba de las vigas del corredor del Cabildo, fijó sus redondos ojos zarcos en todas las cosas, menos en la comisión, hasta que uno de ellos, tras tantearse mucho, dio un paso al frente y empezó como a querer hablar. (...) Venían a ofrecerle una serenata con marimba y guitarras (...).
> –Y ya que lo brusqueamos, mi coronel –dijo el que hablaba–, juiceye el programa: «Mucha mostaza», primera pieza de la primera parte; «Cerveza negra», segunda pieza de la primera parte; «Murió criatura», tercera pieza...
> –¿Y la segunda parte? –cortó el Coronel Godoy en seco.
> –Asegunda parte nu hay –intervino el más viejo[43].

Como se puede notar, los guatemaltequismos se encuentran sea en la voz del narrador que en la de los personajes: el diminutivo del adverbio en «pasadito», «tranca» por «puro»; «ojos zarcos» por «ojos claros», «tantearse» por «titubear», «brusqueamos» por «molestar con brusquedad», «juiceye» por «juzgue», «Asegunda» por «segunda»; «nu hay», por «no hay». Si los ejemplos anteriores pueden asimilarse, muchos de ellos, a los americanismos en general, véase más adelante la fiesta ofrecida por las huestes de Ilóm, en donde el narrador toma la palabra para describir las viandas servidas:

> Adolescentes con cara de bucul sin pintar jugaban entre los ancianos, entre las mujeres, entre los hombres, entre las fogatas, entre los brujos de las luciérnagas, entre los guerreros, entre las cocineras que hundían los cucharones de jícara en las ollas de los puliques, de los sancochos, del caldo de gallina, de loa pepianes, para colmar las escudillas de loza vidriada que les iban pasando y pasando y

[43] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, pp. 12-13.

> pasando y pasando los invitados, sin confundir los pedidos que les hacían, si pepián, si caldo, si pulique. Las encargadas del chile colorado rociaban con sangre de chile huaque las escudillas de caldo leonado, en el que nadaban medios güisquiles espinudos, con cáscara, carne gorda, pacayas, papas deshaciéndose y güicoyes en forma de conchas, y manojitos de ejotes, y trozaduras de ichintal, todo con su gracia de culantro, sal ajo y tomate[44].

El párrafo continúa con este lenguaje, que un guatemalteco interpreta con facilidad, pues pertenece a su gastronomía más conocida. Imagino que un estudioso no guatemalteco tiene que acudir a un glosario para identificar puliques, pepianes, güisquiles, chiles huaques, güicoyes e ichíntales. Vayamos, para terminar con los ejemplos, a algunas páginas más adelante, cuando los arrieros se cruzan con el señor Nicho Aquino, protagonista de la sección "Correo Coyote". Oigamos hablar a uno de ellos:

> –¡Muchá, ayuden! –dijo, sudando, al dejarlo caer de sopapo–. ¡Solo la tela de que cargan hacen ustedes! ¡Desvinsado voy a parar a causa suya...! (...)
> –¡Meté la mano, vos, Pitoso! –dijo otro de los arrieros–; me le quedé mirando por lástima que me da; la gran puerca con las mujeres; y Dios quiera, dicí vos, Policarpo, que no vaya a disponer irse trastumbando tras ella, porque esa babosa «tecuna» lo embarranca[45].

Han pasado muchos años desde que Asturias escribiera *Hombres de maíz.* Sin embargo, su mímesis del español de Guatemala aún está vigente. El vocativo «muchá», apócope de «muchachos», todavía sigue siendo usual para dirigirse a un grupo de personas. «Desvinsado» no creo que sea tan usual, y está por «desguinsado», que significa «descoyuntado». El uso del «ustedes» es general en América Latina y está documentado en la Andalucía occidental[46].

---

[44] *Ivi*, p. 19.

[45] *Ivi*, p. 151.

[46] V. LARA BERMEJO, "El uso de *ustedes* por *vosotros* en Andalucía occidental", Proyecto de investigación del Máster en Lengua española: investigación y prácticas profesionales, Universidad Autónoma de Madrid, curso 2009/2010, pp. 15 y ss. Disponible en línea: <www.corpusrural.es/publicaciones/2010/2010_ustedes.pdf> (consultado el 6 de noviembre de 2023).

De igual manera, el tratamiento personal de «vos» no solo sigue vigente, sino se ha incrementado entre las clases medias y altas de una cierta cultura, que antes se sentían obligadas al uso del «tú». Tratar a las personas por su apodo también es característico de los guatemaltecos, con resabios del nahualismo maya. «Dicí» por «decí» es claro arcaísmo de origen peninsular, mientras adjetivar como «babosa» (un mote genérico polisémico) a una persona sigue siendo característico de la lengua española hablada en Guatemala.

Propongo, entonces, una primera señalación de la importancia del uso de los guatemaltequismos en *Hombres de maíz*. Cuando una obra alcanza la categoría de lo clásico, y creo que todos estaremos de acuerdo en colocar la obra de Asturias como un clásico moderno, importa mucho su estilo lingüístico. No solo la armazón de las piezas de la novela (como se ha dicho, de singular importancia en esta obra) sino el modo con que se usa el lenguaje. Cuando Miguel Ángel Asturias asume la lengua española hablada en Guatemala como uno de sus principales recursos estilísticos, eleva esa lengua a lengua literaria. Le da una dignidad que antes no tenía. No porque otros autores no la hubieran usado antes, sino porque ha sido usada en una obra cuya incidencia en la tradición literaria hispanoamericana y española es significativa. Es el mismo movimiento que opera en la *Commedia* de Dante Alighieri para el italiano; y el mismo de Garcilaso y Boscán para la lengua española.

Si el español hablado en Guatemala asume, gracias a Asturias, la calidad de una lengua literaria, el fenómeno no está aislado de los propósitos cívicos del autor, sino forma parte de un proyecto que ya en sus primeros años como escritor había sido programado. Me permito disentir de una de las interpretaciones de René Prieto, por demás brillante lector y uno de los mejores intérpretes de Asturias. Según Prieto, una de las finalidades de *Hombres de maíz* es contribuir, en el plano simbólico, a reforzar el proyecto de Juan José Arévalo de fundar, en Guatemala, una social-democracia con rasgos capitalistas[47]. Propongo retroceder a una serie de conferencias que Miguel Ángel Asturias dictó en 1928, en Guatemala, y que recogió en un pequeño volumen, su única obra ensayística, intitulada *La arquitectura de la vida*

[47] PRIETO, *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*, p. 90.

nueva[48]. Influido fuertemente por varios autores, pero principalmente por Vasconcelos e Ingenieros, Asturias plantea la reconstrucción de la nación guatemalteca en diversos aspectos de la existencia: se requiere mucho esfuerzo en el estudio y la educación, en la implantación del amor (aquí subyace su formación católica) bajo la forma de la solidaridad entre los seres humanos contra el afán de acumular dinero, en la propuesta de la belleza como ideal supremo, en la atención a la salud pública como requisito indispensable para erigir una nación sana y fuerte. Todo ello conduce a una propuesta de unión entre las diferentes etnias del país: las de origen maya y las de origen europeo. Asturias trata claramente la cuestión cuando se refiere al ideal de belleza: «Acaso no habíamos nunca reflexionado que el tipo de belleza que define nuestro concepto de lo bello, es el tipo maya, o bien, por razones étnicas de origen más próximo, el tipo español»[49]. Se podría pensar que Asturias está proponiendo, en 1928, la tesis indigenista del mestizaje. Sin embargo, propendo por leer, en la aspiración asturiana, una anticipación de lo que posteriormente sería llamado la «multiculturalidad», esto es, el diálogo entre la cultura maya y la cultura hispánica, sin que una prevarique sobre la otra. El punto más alto de la nación imaginada en la «vida nueva» sería esta convivencia de culturas.

Sin embargo, a Asturias no le era suficiente escribir un ensayo, por clarividente que fuese, para plasmar esa idea de nación. Necesita construir el mito de esa nación y que ese mito comience por el lenguaje. La primera opción en la construcción del mito es elevar ese lenguaje a lenguaje literario. Los guatemaltequismos, a los cuales están tan apegados Asturias y Gerald Martin, no son un recurso folklórico y pintoresco, sino una sabia operación en la construcción de una nación. Previo a la construcción de la idea de nación, está la construcción del mito de esa nación. La Guatemala de *Hombres de maíz* es el mito de una Guatemala soñada por Asturias y no es una casualidad que sus personajes recorran casi toda la geografía del país, hasta terminar en el Castillo de San Felipe, (en la novela, el "Castillo del Puerto") rebajado a prisión, desde

[48] M.Á. ASTURIAS, *La arquitectura de la vida nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por Dante Liano, Bulzoni, Roma 1999.

[49] *Ivi*, pp. 33-34.

donde los presos suben hasta lo más alto para divisar a la isla de Europa. A este punto, la Guatemala mítica de Asturias tiene su héroe épico, el Gaspar Ilóm.

¿Cuál es el motivo por el que Asturias siente la necesidad de refundar el mito de la nación guatemalteca? La respuesta se encuentra, de nuevo, en una serie de artículos intitulados "La realidad social guatemalteca"[50], fechados en París en mayo de 1925, en donde Asturias hace una severísima crítica de la nación creada por la Reforma de los liberales. En forma bastante esquemática, Asturias divide a la realidad guatemalteca en dos grandes grupos: la «masa negra», que son los indígenas y ladinos que sufren la miseria y la explotación, y los «semicivilizados» que componen la clase dirigente. Su descripción de esta última resulta un ejercicio de demolición devastador: abogados semianalfabetos, militares violentos, curas atrasados, señoritas ignorantes, estudiantes no superiores a la carabina de Ambrosio...[51]. En otras palabras, el mito elaborado por los liberales (con su himno, su bandera, su monolingüismo y otros símbolos nacionales) corresponden a una estructura colonial de rasgos semifeudales, donde campean la explotación, el hambre y el atraso en todos los campos.

Como sucede con los mitos, el de la refundación de Guatemala construido por Asturias en *Hombres de maíz* sucede en un tiempo imposible de localizar. Si, en la realidad histórica, sabemos la fecha exacta de la masacre de los indígenas de Ilóm por un artículo aparecido en "El Imparcial" el 4 de enero de 1927, ubicado por René Prieto[52]; en la realidad literaria carecemos de referencias temporales sobre Gaspar Ilom, sobre Goyo Yic, sobre Miguelita de Acatán, sobre María Tecún, sobre las historias de los personajes que literalmente recorren la novela. Animales y objetos pertenecen al ámbito rural y todos se mueven en medio de una naturaleza fantástica, ríos, árboles y milpas que parecen animarse en conversación con los seres humanos. Uno de los pocos objetos modernos es la alucinada máquina de coser de Miguelita, que se oye misteriosamente en la noche del trópico. ¿En qué tiempo el curandero

[50] M.Á. ASTURIAS, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, edición crítica y coordinación de Amos Segala, Colección Archivos, Madrid 1988, pp. 26-31.

[51] ASTURIAS, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, p. 29.

[52] R. PRIETO, *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*, p. 90.

Chigüichón Culebro opera de cataratas a Goyo Yic, con filosas hojas de esmeralda? ¿En qué tiempo los presos parecen flotar en el agua del río Dulce, encerrados en el Castillo de San Felipe? No lo sabremos nunca, porque es el tiempo del mito. El tiempo que hace eternos a los personajes del libro.

En ese tiempo mítico, junto con el héroe, aparecen los personajes de la novela, que representarán a algunos tipos humanos, y que por habitar el territorio de ese eterno presente, son también tipos míticos. Se desgranan a lo largo de sus relatos, en una especie de concatenación narrativa cuyos hilos se van a juntar en el último capítulo, la historia del mendigo ciego y su mujer fugada; la historia del cartero que se convierte en coyote, merced al nahualismo maya; la historia del cura ambicioso; la historia del extranjero que toca conciertos para piano en medio del bosque húmedo tropical; la historia del militar castigado por su propia violencia; la historia de los arrieros y sus amores melancólicos.

En modo particular, la historia de Goyo Yic y María Tecún se presenta como una hierofanía[53]. Recordemos un momento sus datos esenciales: Goyo Yic es un limosnero ciego casado con María Tecún. Un día, la mujer lo abandona para dejar de estar pariendo hijos repetidamente. Desesperado por el abandono, Yic inicia una larga búsqueda, que pasa por la recuperación absurda de la vista hasta su conversión en comerciante y su caída en prisión debido a la impericia en el comercio. La historia se cierra con una anagnórisis: en el último capítulo, ya ancianos, Goyo y María se reencuentran y deciden comenzar de nuevo, en la reconstrucción de sus vidas y de su pequeña hacienda, con la ayuda de sus hijos. Esta invención asturiana explica la existencia de una roca con forma de mujer, que existe en el Occidente de Guatemala, roca llamada «María Tecún» y a la que se atribuye el poder mágico de que los hombres engañados suben hasta su altura, creyendo ver en ella a la mujer huída, y desde esa altura precipitan y mueren. Es la unión entre un objeto sagrado, la roca (recuérdese que en la religión de los mayas montes, cerros y rocas son sagrados)[54] y la palabra que lo explica.

---

[53] ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, p. 367.

[54] MOLEZKY-POZ, *Contemporary Maya Spirituality*, p. 113.

Naturalmente, este mito necesita de una explicación más larga y más detenida, como lo necesitan los otros relatos contenidos en la novela. Permítaseme una anotación sobre el lenguaje asturiano como instrumento para la creación del mito. En este, hemos dicho al principio, la palabra funciona como un desesperado intento de conocer al Otro, ese Otro que constituye el Ser, cuya naturaleza se define como inalcanzable[55]. Una de las obsesiones asturianas de toda la vida, obsesión típica de su generación, es la de alcanzar la esencia de ese otro que es «lo guatemalteco» y que la realidad nos presenta lejano y fugitivo, como María Tecún, y que no se puede hallar ni siquiera recuperando milagrosamente la vista (porque los ojos son inútiles para ver lo que no se conoce, como en la novela). Solo aplicándose en el escudriñamiento de la palabra (Goyo Yic sigue frecuentando grupos de mujeres para reconocer a María por su modo de hablar) podremos, quizá, reconocer al Otro que buscamos. En el caso de la novela de Asturias, ese Otro es el *hombre de maíz,* el indígena maya, la sustancia de todo guatemalteco. Pues no hay guatemalteco que no se nutra de esa sustancia. Quién sabe si en el origen de esa búsqueda no esté la anécdota, también con sabor a leyenda, que quiere al orgulloso ladino Asturias, de familia de alta alcurnia blanca de Guatemala, entrar al aula en donde Georges Raynaud dictaba clases. Según esa fábula, Raynaud detuvo la exposición y señalando a Asturias, dijo: «He aquí a un verdadero maya», merced al prodigioso perfil maya del escritor. En ese momento, podemos imaginar que Asturias descubrió al Otro que habitaba en sí mismo: ese maya que no sabía que era, ese *hombre de maíz* que germinó en su fabulosa novela.

Por tanto, el mito mayor que abarca todo *Hombres de maíz* podríamos ubicarlo en el mito de Gaspar Ilóm. Una cierta duda podría plantearse cuando se piensa que Ilóm muere al inicio de la novela. Sin embargo, la respuesta resulta banal: muere el hombre y nace el mito. Al final de la sección "Correo Coyote", Nicho Aquino, convertido definitivamente en coyote, y acompañado

[55] FRYE, "L'approccio mitico alla creazione", pp. 15-31; J. LACAN, *La cosa freudiana e altri scritti. Psicanalisi e linguaggio*, Einaudi, Torino 1972, pp. 95-97; M. HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1988, p. 138.

por el Venado de las Siete-rozas, tiene, en el inframundo, la visión de un Gaspar Ilóm convertido, junto con los Brujos de las Luciérnagas, en un ser inmortal e invencible,

> El Curandero señala con su pata de venado, entre los invencibles, al Gaspar Ilóm. Se le conoce porque come mucho chile picante, por sus ojos sigilosos y por el pajal cano de su cabeza.
> El Coyote-Correo, Nicho Aquino, ve al Cacique de Ilóm entre los invencibles, mientras el Curandero-Venado de las Siete-rozas le explica[56].

Otra objeción es que Ilóm muere luchando contra los maiceros, y esto podría generar una contradicción con el título de la novela. Sin embargo, podemos conjeturar que hay una diferencia entre la siembra de maíz de los ladinos arrasadores de la tierra de Ilóm y el concepto sagrado del maíz entre los mayas. Mientras el objetivo de los ladinos, que siguen los preceptos de la economía liberal, es convertir en dinero el sagrado producto de la tierra, el objetivo de Gaspar Ilóm es proteger la tierra de ese proyecto, precisamente porque la tierra es sagrada, o dicho en los términos usados generalmente por los mayas, está defendiendo a la Madre Tierra. De aquí que el asesinato de Gaspar Ilóm haga nacer el mito en una de las formas descritas por Frye: la maldición de los Brujos de las Luciérnagas se convierte en profecía, el devastante augurio de que los participantes en la masacre, y los hijos de ellos, serán estériles y morirán por el fuego evocador del fuego del veneno en las entrañas del héroe[57]. Dicho de otro modo, el mito de Gaspar cubre todo el resto de la novela y sirve, además, de unión entre episodios solo aparentemente desconectados unos de otros. El punto de unión entre Machojón, que cabalga entre las estrellas, entre Goyo Yic y María Tecún, entre Chalo Godoy, jefe de la montada, entre Nicho Aquino y otros personajes secundarios de la novela es que están realizando, sin saberlo, el destino del héroe de la novela. Es Lotman quien define al héroe como aquel que cruza todos los espacios simbólicos de un relato[58]. En el caso de *Hombres de*

[56] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. 260.

[57] FRYE, "L'approccio mitico alla creazione", p. 181.

[58] J. LOTMAN, "Metalinguaggio delle descrizioni della cultura", en J. LOTMAN – B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 154.

maíz, la definición se cumple en cuanto Gaspar Ilóm cose un relato con otro, realiza una costura simbólica de toda la historia de los personajes. Tal dimensión mítica fue la que no advirtieron los primeros críticos de la novela.

Los relatos, entonces, se presentan como sub-unidades del mito principal, conformando, a su vez, relatos míticos, esto es, explicaciones narrativas de hechos de otra manera inexplicables. Veamos algunos casos.

La historia de Miguelita de Acatán

El hecho que el mito trata de explicar es que, por las noches, en el pueblo de San Miguel Acatán, después del toque de medianoche del Cabildo, se oye, en el silencio, una ubicua máquina de coser. La explicación es mágica: se trata de Miguelita, o del alma de Miguelita de Acatán, quien por los siglos cose en su máquina Singer, regalada por un enamorado que ella rechazó. Dentro de la novela, la historia de Miguelita tiene dos partes: una real (en la realidad de la ficción) y otra inventada (una ficción de segundo grado). La parte que, por pura convención vamos a llamar «real» la cuentan Aleja Cuevas, la fondera del pueblo, e Hilario Sacayón, su ocasional enamorado. Hace muchos años, en el *illud tempus* de Eliade, llegó a Acatán un gringo de apellido O'Neil. La cuestión de que se trata de un tiempo inubicable está señalada en la propia narración, pues el gringo escribió su nombre en un árbol, para testimoniar su paso por el pueblo, y una fecha: 191..., cuyo último número, significativamente, ha sido borrado por el tiempo mismo. El gringo, que el padre de Hilario llama, para simplificar, Nelo, se hace gran amigo del arriero y juega con el niño que, en esa época de su infancia mítica, fue Hilario. El trabajo del gringo era vender máquinas de coser Singer, y luego de un cierto período, se va. Sobre este recuerdo, vago como los recuerdos de la infancia, Hilario Sacayón inventa la historia de Miguelita: según el arriero-narrador, el gringo se enamoró perdidamente de Miguelita y le regaló una máquina de coser para lograr su gracia, pero ella lo rechazó. Se quedó soltera, y, para siempre, después de medianoche, su alma en pena hace funcionar la máquina regalada por el infeliz enamorado.

No será la única vez que los norteamericanos aparecerán en la obra de Asturias. En general, los «gringos» aparecen bajo una veste de simpatía. Así,

Mr. Gengis, en *El Señor Presidente,* le sirve a Asturias para definir una característica de los guatemaltecos según el personaje: «¡Oh no, a mi me gusto más aquí con ustedes: decir lo que no se siente con tal que sea muy bunito!»[59]. El personaje es gustoso, dicharachero y simpático, aunque su presencia sea fugaz. Otro norteamericano de notable importancia es Lester Mead en *Viento fuerte,* quien casi heroicamente lucha contra la gran multinacional bananera, en solidaridad con los guatemaltecos, y también él será barrido por el huracán, el «viento fuerte» que cierra ese relato. En cambio, en el lado opuesto de la balanza, está el protagonista de *El Papa Verde*, una clara alusión a Minor C. Keith, cuya epopeya podemos encontrar en *El imperio del banano.*

El O'Neill de *Hombres de maíz* pertenece a la categoría de los personajes positivos. La parte final en que se habla de él puede darnos una pista muy interesante. Unas investigadoras norteamericanas llegan a San Miguel Acatán para recoger datos sobre la estancia de O'Neill en el pueblo, pero quien se los puede dar, Hilario Sacayón, está sobrio y no en vena de inventar historias:

> Las gringas, sin embargo, algo sabían de la historia de la Miguelita, morena como la Virgen del Cepo, alfeñique con anís de gracia, los pies como cabezas de alfiler, las manos gordezuelas, pero Sacayón se contentó con oírlas, vanidosamente, sin pronunciar una sola palabra. Las gringas, antes de marcharse, le dejaron un retrato del señor O'Neill, un hombre célebre[60].

Martin señala la clara alusión a Eugene O'Neill, fundador del teatro norteamericano contemporáneo[61], y, quien antes de dedicarse a la literatura, tuvo una vida aventurosa, en la que se cuenta una estancia en Honduras como buscador de oro. Hay testimonio de que Asturias lo había leído antes que el autor norteamericano recibiera el Nobel y Martin señala una curiosidad: una antropóloga norteamericana, de apellido O'Neal, estuvo en el área donde transcurre la leyenda, investigando sobre tejidos indígenas.

Una categoría bajtiniana podría ayudarnos a interpretar el mito de Miguelita de Acatán, mujer huidiza, inalcanzable. Si, como afirma Bajtín, la

[59] M.Á. ASTURIAS, *El Señor Presidente,* ALLCA XX, Madrid/Paris 2000, p. 301.

[60] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. 172.

[61] *Ivi*, p. 372, n. 63.

«carnavalización» es propia de la tradición popular (y, en este caso, el tono de lo popular se lo da el hecho de que el inventor del mito es un arriero ingenioso y buen narrador), podríamos pensar este texto en el ámbito del carnaval, del «mundo al revés»[62]. En efecto, en el plano de «lo real», el norteamericano Neil o Nelo ocupa una posición social superior a la de Miguelita. Sin embargo, ésta, con sus negativas y su desprecio, realiza una «descoronación» del gringo, y, contemporáneamente, se «corona» ella, asume el rango de reina (o como dice el término contemporáneo: se «empodera») y lo hunde en el desconcierto y la desesperación. De esa forma, la historia de Miguelita de Acatán se promueve al rango de mito popular, al punto que numerosas canciones sobre su historia se cantan en los caminos del país.

La historia de Nicho Aquino

Dionisio Aquino es el cartero de San Miguel Acatán. Del pequeño pueblo situado en un lugar impreciso del altiplano (existe un San Miguel Acatán real, pero, como Ilóm, merced a la mitificación operada por Asturias, no corresponde al San Miguel Acatán mítico)[63] Dionisio, llamado Nicho por todos, viaja a la capital, transportando cartas y paquetes postales de los del pueblo y sus alrededores. Una vez consignado todo en la ciudad, regresa al pueblo, con la correspondencia,

> en tanto muchas madres leerán con sorbo de lágrimas sin motivo, pero lágrimas al fin, largas, saltonas, saladas, 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 letras de alguna amiga que les manda a decir que está bien, aunque esté enferma, que está contenta y feliz, aunque esté triste, que está sola y le es fiel, aunque esté acompañada[64].

[62] M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica,* Einaudi, Torino 1968, pp. 159-170.

[63] J.L. ARRIOLA, *El libro de las geonimias de Guatemala,* Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala 1973, p. 514 (lema: SAN MIGUEL ACATÁN).

[64] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. 145.

Más adelante se aludirá a los extranjeros que esperan paquetes con contenidos valiosos y que confían enteramente en la honradez de Nicho. El relato inicia con el regreso de Nicho, quien cree que en casa lo espera amorosamente su esposa Isaura Terrón. Al entrar en casa, Nicho se da cuenta de que su mujer lo ha abandonado, que se ha vuelto una «tecuna» y luego de buscarla infructuosamente, va a emborracharse a una taberna, en donde, por robarle un chal que había comprado para su mujer, la tendera Aleja Cuevas lo intoxica con alcohol y el buen hombre termina en el hospital. Más adelante, Nicho descenderá al inframundo, a través de un siguán, al lado del Venado de las Siete-rozas y verá a los Brujos de las Luciérnagas junto con Gaspar Ilóm, ya convertidos en seres inmortales. Al final de la novela, Nicho se reúne con Goyo Yic y María Tecún en el Castillo del Puerto.

Este relato sirve para ilustrar dos mitos: el del nahual y el de la roca de María Tecún, que da nombre a las mujeres que abandonan a sus maridos, por esto llamadas «tecunas». El mito del nahual es ampliamente conocido y existe una vasta literatura acerca de esta categoría fundamental de la religión de los mayas. En realidad, el hecho de que Nicho Aquino, al atravesar las montañas entre San Miguel Acatán y la ciudad, se convierta en coyote, demuestra el profundo conocimiento de Asturias acerca del nahualismo. No solamente la existencia de un animal-gemelo, un animal símbolo, un animal-metáfora para cada uno de nosotros, desde nuestro nacimiento, sino también la capacidad de que algunos puedan convertirse en ese animal, o puedan ser convertidos en ese animal. Al principio, tal capacidad es de utilidad práctica para don Nicho, pues le permite desplazarse en el camino con mayor velocidad; al final, ya definitivamente convertido en coyote, le permite descender al inframundo de los mayas, y visitar la Casa Pintada, experimentar la belleza de esa ciudad y finalmente entrar en contacto con los Brujos de las Luciérnagas y Gaspar Ilóm. Me interesa subrayar la experiencia de Nicho Aquino en la Casa Pintada, pues ilustra una de las ideas centrales en la «vida nueva» preconizada por Asturias en su ensayo. Veamos la descripción de la casa:

> La Casa Pintada daba a la orilla de un lago subterráneo. En el agua oscura pequeñas islas de millones de algas verdes, manchas que se iban juntando y separando bajo el pulso tenue de la corriente. Allí, por mucho que el señor Nicho tocara el agua, la realidad era más sueño que el sueño. Por una graciosa

> abertura, medias naranjas de bóvedas cubiertas de estalactitas y estalagmitas se reflejaban en el lago. El líquido de un profundo azul de pluma brillante, mostraba en su interior, como en un estuche de joyas las zoguillas del deslumbramiento, los fantásticos calchinitles atesorados por la más india de las indias, la Tierra. Fúlgidas granazones de mazorcas de maíz incandescente (...) ser agua, agua, agua, pero agua estática, agua congelada en diamantes, en éxtasis de diamantes. Pero no sólo de arriba, de abajo salía también una extraña verdura de cristales. Tuvo la sensación de estar dentro de una perla. (...) Debía vivir alguien en aquel lugar. Se estaba desperdiciando tanta belleza[65].

Como se recordará, Asturias había propuesto, en su idea de reconstrucción de la nación, varios valores fundamentales, entre los que se encontraba la Belleza, cuya fuente puede ubicarse en la propuesta de Vasconcelos en *La raza cósmica*[66]. La construcción del mito de la ciudad de los hombres de maíz, presidida por Gaspar Ilóm, posee dicha belleza. Asturias no describe el mito del nahual, lo da por hecho, pero lo vuelve teoría al transcribir un documento escrito por uno de esos párrocos españoles perdidos en las montañas de Guatemala (también aquí, la alusión a Fr. Francisco Ximénez resulta bastante clara). Naturalmente, el párroco describe el nahualismo como cosa del demonio:

> y otro tanto ocurre con los urdimientos de los "nahuales" o animales protectores que por mentira y ficción del demonio creen estas gentes ignorantes que son, además de sus protectores, su otro yo, a tal punto que pueden cambiar su forma humana por la del animal que es su "nahual", historia esta tan antigua como su gentilidad[67].

Podría ampliarse, aquí, una descripción de la categoría bajtiniana de la «polifonía», bastante evidente en todo el texto. Asturias hace hablar, con una habilidad mimética extraordinaria, a ladinos, indígenas, alemanes, chinos, españoles y norteamericanos; a la gente del pueblo, a los militares, a los

[65] *Ivi*, pp. 248-249.

[66] J. VASCONCELOS, *La raza cósmica,* Espasa-Calpe, Colección Austral, México 1948, p. 27 y p. 39.

[67] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. 154.

solemnes brujos de las luciérnagas, al mismo Gaspar Ilóm, cambiando registro con cada personaje, aunque respete siempre los dichos y los giros propios de la región.

La historia de Don Casualidón

Como ya se ha citado, Asturias señala, en la *Arquitectura de la vida nueva*[68] que el ideal de nación imaginado es el de una convivencia armoniosa entre lo que es propiamente guatemalteco, esto es, lo maya, en conjunción con su otra raíz, lo hispánico. De este modo, así como plantea como eje central del mito en *Hombres de maíz* a su héroe Gaspar Ilóm, del mismo modo traza la figura del carácter español con la figura de Don Casualidón. Se trata de un cura párroco de un pueblo del altiplano, poblado de ladinos pobres

> una hermosa población de ladinos pobres, como hay tantos en tierra fría y pretenciosos como pocos debido a sus letras, no muy bastantes, pero sí las necesarias para llamarse letrados, gente de peso, triste e importante. La dulce pobreza aldeana que se disimula con buenos modales, agua, jabón y regalitos rodeó al párroco[69].

Sabe Don Casualidón que un párroco de tierras perdidas en lo profundo del altiplano está muy enfermo. Sabe también que la parroquia es paupérrima, pero que preside a cincuenta mil indígenas que trabajan recogiendo oro de los ríos. Imagina que, por miserables que sean, de vez en cuando darán de limosna una pepita de oro. Se le despierta una feroz ambición: una pepita una semana, otra la siguiente y se llenará de riqueza. Finge altruismo con el párroco enfermo y le propone una permuta. El otro acepta y Don Casualidón se encuentra perdido en las montañas, en una parroquia sin parroquianos, pues los indígenas viven en tal estado de miseria y abandono que ni siquiera frecuentan la iglesia. En toda la primera parte de ese relato, al nombre de Don Casualidón se añade la aposición: «el español», aposición que subraya la ambición

[68] ASTURIAS, *La arquitectura de la vida nueva*, p. 95.
[69] ASTURIAS, *Hombres de maíz*, 1992, p. 238.

desmedida que guía los pasos del cura. Su llegada al pueblo prometido se ilustra con un gustoso diálogo:

> Dio voces. Todo parecía abandonado. El arriero que lo acompañó con el avío, se volvió en seguida. Por fin, de tanto clamar en el desierto, asomó un indio, le dio las buenas tardes, ya entrada la noche y le preguntó que se le ofrecía.
> – Alguien que venga a servir de algo… –contestó el español.
> –Nuay –le dijo el indio.
> —Voy a querer comer algo, hay que hacer fuego.
> —Nuay —respondió el indio.
> –Pero yo soy el nuevo párroco, avísale a la gente; aquí, cuando estaba el otro padre, ¿quién servía?
> –Ninguno es que servía –contestó el indio.
> –Y en la iglesia, el sacristán…
> –Nuay…
> Don Casualidón, el español, fue acomodando sus cosas, ayudado por el indio. Aquello no podía ser. Se le subió el más duro conquistador a la cabeza y trepó al campanario por una escalera crujiente. Un repique violento, igual que alarma de incendio, anunció su llegada[70].

Al fin, don Casualidón, el español, se rinde ante la realidad. Ha hecho un pésimo negocio. Se ha condenado a sí mismo, por ambicioso, a una prisión perpetua de hambre, estrecheces y miseria. Y entonces sube con prepotencia la sangre irlandesa que también lleva en sus venas, y esa sangre católica es la sangre de la culpa, que don Casualidón experimenta con tanta pasión como antes era ambicioso:

> La bestia española se resistía a doblar las rodillas, igual que un toro herido, y bufaba mirando de un lado a otro, con los ojos enrojecidos, brasosos. (…) La penitencia fue larga: hambre, silencio, abandono, pero le aprovechó espiritualmente: todo el orgullo del católico español acurrucado bajo la cristiana sangre del irlandés[71].

[70] *Ivi*, p. 240.
[71] *Ivi*, p. 241.

La larga historia de Don Casualidón se cierra cuando recibe un regalo en una bolsa, se despierta de nuevo la ambición, pues cree, por el peso de la bolsa, que al fin recibirá oro, y más tarde, al abrirla, descubre que es un freno de caballo. Viaja a la capital y pide al Obispo que le ponga el freno en la boca, por caballo (lo cual recuerda aquél «caballísimo de mí» de resonancias vallejianas). Abandona los hábitos y se vuelve una especie de bandolero, que circula por los caminos, junto con los arrieros.

Estamos, de nuevo, delante de la figura bajtiniana de la descoronación. En el caso de la cultura dominante en Guatemala, de singular importancia. Se sabe que, en la escala social y en la clasificación del estatus, los descendientes de europeos, y los ladinos propiamente dichos, están arriba, en todos los aspectos de la existencia, mientras que los indígenas, que son la mayoría de la población, están abajo. Asturias realiza el derrocamiento de esta posición simbólica (que evoca, en cierto sentido, la teoría de la simbolización del espacio de Lotman), pues los que están arriba, los ladinos y el español Don Casualidón, son derribados moral y simbólicamente en el texto. No es una casualidad la descripción de los ladinos pobres: pura ostentación y fingimiento, y no lo es la insistencia en la ambición culpable de Don Casualidón. Frente a ellos, Asturias dibuja, quizá en forma idealizada, la figura de los indígenas que recogen el oro: «La felicidad de aquella gente buena, pegada a la tierra, a la cabra, al maíz, al silencio, al agua, a la piedra, y despreciadores de las pepitas de oro, porque conocían su verdadero valor»[72]. No estamos aquí para juzgar si el cuadro que pinta Asturias es justo o no lo es. Nos interesa observar que, en la construcción simbólica del mito, cuya base teórica podrían ser las ideas de la «vida nueva», Asturias hace encarnar uno de los aspectos negativos que critica en su propuesta de refundación nacional, a un aspecto innegable de la vieja nación fundada por los liberales: la ambición por la riqueza y el dinero, en clara oposición a una vida simple y cristiana, regida por el Amor. Quizá sea ese el aspecto con el que cierra la novela, cuando, al final de tanto trabajo, angustias, abandonos y prisiones, descubrimos que María Tecún no es más que la encarnación de María la Lluvia, la Piojosa Grande, la esposa de Gaspar Ilóm. El

[72] *Ivi*, p. 242.

epílogo no es ocioso: María Tecún y Goyo Yic se reencuentran, ya viejos, y con sus numerosos hijos y nietos regresan al altiplano, en un claro proceso de refundación de un modo de vida, a sembrar la tierra, a hacerlo todo nuevo:

> Volvieron pues, a Pisigüilito. Horconear de nuevo para construir un rancho más grande, porque sus hijos casados tenían muchos hijos y todos se fueron a vivir con ellos. Lujo de hombres y lujo de mujeres, tener muchos hijos. Viejos, niños, hombres y mujeres, se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear el maíz: hormigas, hormigas, hormigas, hormigas...[73].

Se ha dicho que Prieto interpreta este cierre como una propuesta arevaliana de socialdemocracia[74]. Por mi parte, quisiera proponer una lectura ligeramente diversa, como he tratado de desarrollar en las reflexiones anteriores. Quizá el propósito de Asturias era más ambicioso: en 1945, fecha con la que firma el final de la composición de la novela, una nueva Guatemala se estaba construyendo. Quizá Asturias quiso dotar a esa nueva Guatemala no solamente de un sistema socioeconómico ligado a la contingencia; quizá deseó darle una nueva mitología para reconstruir la idea de nación, según él la había previsto años antes; quizá soñó con un país nuevo, regido por valores nuevos y diferentes a los que hasta entonces habían dominado la cultura nacional. Con Asturias, miles de guatemaltecos soñaban que estaba por surgir un nuevo amanecer, un Saker Ti, como llamaron a su grupo los literatos de la revolución del 44, nuevo amanecer por el que lucharon en los famosos «diez años de primavera en el país de la eterna dictadura»[75].

Bibliografía

Arriola, Jorge Luis. *El libro de las geonimias de Guatemala,* Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala 1973.

[73] *Ivi*, p. 281.

[74] PRIETO, *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*, p. 90.

[75] M. GALICH, *Diez años de primavera (1944-1954) en el país de la eterna tiranía (1834-1974)*, USAC-CEUR, Guatemala 1994.

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz. Edición crítica de las obras completas,* Klinsieck/Fondo de Cultura Económica, Paris/Madrid 1981.

Asturias, Miguel Ángel. *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, edición crítica y coordinación de Amos Segala, Colección Archivos, Madrid 1988.

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*, edición crítica de Gerald Martin, ALLCA XX, Paris/Madrid 1992.

Asturias, Miguel Ángel. *La arquitectura de la vida nueva*, estudio introductivo y edición facsimilar por Dante Liano, Bulzoni, Roma 1999.

Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente,* ALLCA XX, Madrid/Paris 2000.

Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica,* Einaudi, Torino 1968.

Bellini, Giuseppe. *La narrativa di Miguel Ángel Asturias,* Cisalpino-La Goliardica, Milano 1966.

Cardoza y Aragón, Luis. *Asturias, casi novela*, ERA, México 1994.

Dirección General de Cartografía. *Diccionario Geográfico de Guatemala,* Guatemala 1991.

Dorfman, Ariel. "*Hombres de maíz,* el mito como tiempo y palabra", en *Atenea,* Santiago de Chile 1967. Reeditado en 1970, en *Imaginación y violencia en América,* Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, ERA, México 1972.

Frye, Northrop. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969.

Frye, Northrop. "L'approccio mitico alla creazione", en *Mito, metafora, simbolo,* Editori Riuniti, Bari 1989, pp. 15-31.

Galich, Manuel. *Diez años de primavera (1944-1954) en el país de la eterna tiranía (1834-1974)*, USAC-CEUR, Guatemala 1994.

Harss, Luis. *Los nuestros,* Sudamericana, Buenos Aires 1966.

Heidegger, Martin. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1988, pp. 124-148.

Jung, Carl Gustav. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo,* Bollati-Boringhieri, Milano 1977.

Lacan, Jacques. *La cosa freudiana e altri scritti. Psicanalisi e linguaggio*, Einaudi, Torino 1972.

Lara Bermejo, Víctor. "El uso de *ustedes* por *vosotros* en Andalucía occidental", Proyecto de investigación del Máster en Lengua española: investigación y prácticas profesionales, Universidad Autónoma de Madrid, curso 2009/2010. Disponible en línea: <www.corpusrural.es/publicaciones/2010/2010_ustedes.pdf>.

Liano, Dante. "Il realismo magico non esiste", *Storia politica e storia sociale come fonti creative. Due centenari: Pablo Neruda e Alejo Carpentier. Atti del Convegno di Milano*, Bulzoni Editore, Roma 2005, pp. 147-161.

Liano, Dante. "El habla de los indígenas en *Hombres de maíz*", en *Centroamericana*, 2009, 17, pp. 51-61.

Lotman, Jurij. "Metalinguaggio delle descrizioni della cultura", en Jurij Lotman – Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, pp. 145-181.

Molezky-Poz, Jean. *Contemporary Maya Spirituality. The Ancient Ways are not Lost*, University of Texas Press, Austin 2006.

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

Ricœur, Paul. *Il tempo raccontato,* Jaca Book, Milano 1988.

Rüpke, Jorg. *Il crocevia del mito. Religione e narrazione nel mondo antico*, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna 2014.

Sena Chiesa, Gemma – Pontrandolfo, Angelo. *Dalla Grecia a Pompei,* Electa, Milano 2015.

Spinato, Natale. "Conoscere i miti e imparare il segreto dell'origine delle cose. La teoria del mito di Mircea Eliade", en Silvano Petrosino (a cura di), *Il mito. Senso, natura, attualità*, Jaca Book, Milano 2016, pp. 9-26.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica,* Espasa-Calpe, Colección Austral, México 1948.

Villamar Contreras, Antonio – García Laguardia, Jorge. *La reforma liberal en Guatemala. Vida política y orden constitucional,* Editorial Universitaria, Guatemala 1985.

Centroamericana 33.1-2 (2023): 133-149
ISSN: 2035-1496

AUGUSTO MONTERROSO
Una exploración literaria de la cultura moderna♦

Resumen: A mediados del s. XX, algunos de los más conocidos pensadores del Occidente comenzaron a poner en cuestión los postulados de la modernidad. Presento la propuesta de que, a través de la intuición poética (e incontables lecturas) Tito Monterroso coincidió con los filósofos contemporáneos en la puesta en crisis de conceptos fundamentales, como la armonía entre sujeto y razón, inteligencia y voluntad, cuerpo y espíritu. A través de una suerte de epifanía joyceana, a lo largo de su obra Monterroso va desmontando los mecanismos de la narrativa y pasa del cuento clásico al texto, para desembocar en la palabra misma como reflejo de la realidad y asumir que solo la palabra poética puede nombrar al mundo.

Palabras clave: Monterroso – Cuento clásico – Texto – Antropocentrismo – Logocentrismo.

Abstract: «**Augusto Monterroso: a Literary Exploration of Modern Culture**». In the mid-twentieth century, some of the best-known thinkers in the West began to question the postulates of modernity. I propose that, through poetic intuition (and countless readings) Tito Monterroso coincided with contemporary philosophers in questioning fundamental concepts, such as the harmony between subject and reason, intelligence and will, body and spirit. Through a sort of Joycean epiphany, throughout his work Monterroso dismantles the mechanisms of narrative and moves from the classic tale to the text, to end up in the word itself as a reflection of reality and to assume that only the poetic word can name the world.

Keywords: Monterroso – Classic Tale – Text – Anthropocentrism – Logocentrism.

♦ Originalmente aparecido en F. NOGUEROL JIMÉNEZ – D. ESCANDELL MONTIEL – S. PASTOR MARTÍN (coords.), *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, Reichenberger, Kassel 2022, pp. 104-116.

Sobre Tito Monterroso se han escrito muchas alusiones y citas, pero estudios en profundidad hay muy pocos. Atribuyo esta falta a un par de factores que casi siempre inciden en la fortuna de los estudios literarios sobre un autor. El primero es la desaparición física, que, después de una inicial explosión de necrologios, más o menos autobiográficos, da lugar a una suerte de niebla amnésica. Las editoriales que lo han publicado, los agentes literarios y hasta los mismos amigos realizan una especie de elaboración del luto, que, si bien es humano y natural, resulta en detrimento de la fama póstuma del autor. El segundo es que autores como Tito despiertan una suerte de reverencia sagrada y la inteligencia de sus textos representan un reto a la inteligencia de quien se acerca a ellos. Descifrar la obra de Monterroso es un juego de ajedrez de alto nivel, para el que no todos están preparados y del que no todos resultan vencedores.

Naturalmente, la primera cita bibliográfica es el fundamental estudio de Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*[1], el tratado más completo escrito hasta la fecha, aunque no incluya obras publicadas después de 1985. Sin embargo, la precisión, la acuciosidad y el detenimiento con que Corral analiza *Obras completas, La oveja negra, Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio* son ejemplares y constituyen una lección de estudio académico literario. El título puede llamar a engaño, pues pareciera tratarse de un estudio de sociología de la literatura, pero es mucho más que eso. Con una dedicación admirable, Corral ha repasado toda la bibliografía existente hasta esa fecha, desde reseñas en periódicos y revistas hasta tesis de graduación, ha entrevistado varias veces al autor, se ha consultado con sus principales críticos y amigos, y, en fin, se ha enfrentado a la obra con la modestia y la dedicación del crítico serio, hasta darnos un texto fundamental para la comprensión, no solo de las primeras publicaciones del autor, sino de su itinerario creativo completo, a través de una interpretación impecable de la innovación representada por la aparición de las obras de Monterroso en el panorama literario hispanoamericano.

[1] W.H. CORRAL, *Lector, sociedad y género en Monterroso,* Universidad Veracruzana, México 1985.

Debemos también a Wilfrido H. Corral una colección de artículos sobre Monterroso, *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*[2] que refleja, en parte, otra publicación de ese tipo, *La literatura de Augusto Monterroso*[3]. *Refracción* no solo contiene algunos de los artículos más importantes publicados hasta entonces, sino también una bibliografía completa de libros, tesis, reseñas y artículos sobre el autor.

Otras dos obras tocan aspectos biográficos. Indispensable, sin duda, la autoficción *Vida con mi amigo*, de Bárbara Jacobs[4], viuda del autor. Sin mencionar el nombre de Monterroso, Jacobs elabora un delicado retrato, a través de una serie de diálogos que nos desvelan, en profundidad, la personalidad de Monterroso. También he leído con atención y curiosidad la biografía *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio,* de Alejandro Lámbarry[5]. El mérito de este trabajo estriba en su originalidad y novedad: no había, antes, una biografía completa del autor y el empeño con que ha sido hecho resulta digno de halago. Lámbarry consultó los archivos de Monterroso en la Universidad de Princeton, material precioso que contiene cartas personales y profesionales, así como una suerte de diario intelectual. He podido ver el catálogo, en Internet, y puedo atestiguar que se trata de documentos muy valiosos. Lámbarry también viajó a Oviedo, en donde consultó el legado de Tito Monterroso a la Universidad de esa ciudad, y tuvo la curiosidad de ver las dedicatorias a algunas primeras ediciones allí contenidas. Entrevistó a muchas personas en diferentes países, de modo que su trabajo resultara más completo. De ese modo, uno puede reconstruir, paso por paso, no solo la biografía oficial sino también aspectos de su vida íntima que habían sido descuidados. Quizá el único reproche que se pueda hacer a Lámbarry se refiere a su bibliografía sobre la guerra interna que asoló Guatemala por 40 años del siglo XX. No me bastan

[2] W.H. CORRAL, *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM/Era, México 1995.

[3] AA. VV., *La literatura de Augusto Monterroso*, edición de Marco Antonio Campos, UAM, México 1988.

[4] B. JACOBS, *Vida con mi amigo*, Alfaguara, México 1994.

[5] A. LÁMBARRY, *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio,* Bonilla Artigas Editores, México 2019.

los libros de Alain Rouquié[6] y de Carlos Sabino[7], por el simple hecho de que los documentos más serios sobre ese período son el informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH)[8] y *Guatemala, nunca más*, el informe de la REHMI[9].

Me gustaría proponer una digresión teórica antes de iniciar algunas modestas reflexiones sobre la importancia de Tito Monterroso para el arte de la literatura. Se refiere a lo que se ha denominado la crisis del logocentrismo en la cultura occidental. Una crisis que abarca no solo la relación de la palabra con lo real, sino también de una crisis en la estructura del relato. Propongo la idea de que Tito Monterroso supo captar esa crisis y que elaboró modos de superación (siempre dentro de lo literario) de tal crisis.

Desde sus inicios, la cultura occidental erigió a la palabra como una de sus columnas fundadoras. Más Aristóteles que Platón, la cultura griega funda su relación con la realidad en el dominio lingüístico de esa realidad. No solo, Aristóteles dicta, en su *Poética,* las reglas que determinarán el modelo de reconstrucción de la realidad constituido por el relato[10]. Ya desde ese principio, Platón sentará las bases de una de las cuestiones básicas de la filosofía occidental: la constatación de las limitaciones de la percepción humana. Sin embargo, esa duda queda en el trasfondo de una seguridad bastante compacta en la capacidad del lenguaje de capturar la realidad. Junto con esa seguridad en la palabra, está la seguridad en el libro, sinónimo de compendio de cultura y de verdad. Me parece ocioso recordar que *Biblia* significa simplemente «libro»: toda la verdad en ese objeto casi sagrado, sinónimo del trabajo intelectual,

[6] A. ROUQUIÉ, *Guerre et paix en Amérique Central*, Du Seuil, Paris 1992.

[7] C. SABINO, *Guatemala, la historia silenciada* (2 vols.), FCE, México 2008.

[8] COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO (CEH), *Guatemala, memoria del silencio*, F&G Editores, Guatemala 1999. Disponible en <www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf> (consultado el 27 de septiembre de 2021).

[9] OFICINA DE DERECHOS HUMANOS DEL ARZOBISPADO DE GUATEMALA (ODHAG), *Guatemala: nunca más*, Guatemala 1998. Disponible en: <www.remhi.org.gt/bd/> (consultado el 27 de septiembre de 2021).

[10] V. GARCÍA YEBRA (ed.), *Poética de Aristóteles*, Editorial Gredos, Madrid 1992.

depósito de sabiduría, compendio universal. (Quizá, por eso, el horror ante los instrumentos digitales y a la amenaza de la desaparición del objeto «libro»).

Habrá que esperar a los inicios del siglo XX para que el granítico modelo de la correspondencia entre palabra y realidad, que implicaba también el binomio razón/voluntad y el de sujeto/razón fuera puesto en duda por dos lados diferentes. Por el lado de la psiquiatría, Sigmund Freud[11] hace irrumpir la categoría del inconsciente; por el lado de la lingüística, Ferdinand de Saussure sustituye el binomio idea/palabra con el de significado/significante[12]. Ambas fisuras van a tardar mucho tiempo antes de imponerse, hacia la mitad del siglo. Por la inercia de la cultura, sobre todo la académica, el modelo antropocéntrico del Renacimiento seguirá con su hegemonía hasta que diferentes acontecimientos hacen aflorar el psicoanálisis y la lingüística estructural (que derivará inmediatamente en un momento dominante: el estructuralismo). Los horrores del nazi-fascismo; la recurrente idea de que se ha llegado al máximo del progreso; el quiebre de las estructuras familiares con nuevas formas de convivencia y el consecuente debilitamiento del patriarcado harán temblar los cimientos de una concepción del mundo que se consideraba sólida y única.

Cuando Freud propone la existencia del inconsciente, rompe con la sólida estructura binaria razón-voluntad. Desde la fundación de la modernidad, se había creído que el ser humano estaba guiado por su inteligencia y que esa inteligencia dirigía la voluntad, de modo que bastaba proponerse una meta racionalmente aceptable, aplicar el deseo de llegar a ella, y con disciplina y trabajo, lograr el resultado. Era la base de una frase muy repetida: «El hombre es el arquitecto de su propio destino». Freud destruye esa ilusión y, después de Freud, Jung, Adler y tantos otros, hasta llegar a Lacan, quien llama, al inconsciente, «el Gran Otro»[13]. Para explicar el inconsciente, sin embargo, no utilizaré la bibliografía freudiana, sino un libro magistral de un contemporáneo de Freud George Groddeck, quien descubrió esa categoría de la psique al mismo tiempo que el psicoanalista austriaco.

---

[11] S. FREUD, *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza, Madrid 1978.

[12] F. SAUSSURE, *Curso de lingüística general,* Losada, Buenos Aires 2007.

[13] J. LACAN, *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires 1983, p. 282.

La lectura de Georg Groddeck equivale a un saludable paseo por el bosque (o laberinto) vienés del Dr. Sigmund Freud[14]. Lo que en un manual debería ser el principio, aparece hacia la mitad del libro: la descripción del «Ello», el inconsciente. Groddeck plantea una alegoría, tomada de Freud: la conciencia es como una sala de lujo en una casa de ricos: en teoría, puede ingresar quien quiera, pero, en realidad, en el umbral está un ceñudo cancerbero que permite la entrada solo a quien considera digno de estar allí. Los instintos proletarios se amontonan afuera, sin ningún deseo de asomarse a esa sala burguesa, y la conciencia, autoritaria y desdeñosa, tampoco los deja entrar.

Con paciente pedagogía, Groddeck introduce, paso a paso, los elementos principales del psicoanálisis: el complejo del trágico Edipo, el no menos trágico e inquietante complejo de castración, el crepuscular sentimiento de culpa, la eterna dialéctica entre amor y muerte, el impecable sexo como principio fundamental de la energía vital. Y los principales mecanismos utilizados por el psicoanálisis: el desplazamiento, la resistencia (o mecanismo de defensa), el *transfer,* las asociaciones casuales. Si, ahora, la anacrónica anterior enumeración puede parecernos cosa sabida, hay que pensar que para el año de publicación del libro representaban una violenta y escandalosa provocación intelectual.

A la ruptura del binomio sujeto/razón corresponde la ruptura del binomio concepto/palabra. Hasta hace pocos años se enseñaba, en las escuelas, que la palabra era la expresión oral de un concepto. No sin nostalgia, recuerdo la gramática en la que estudié en la escuela secundaria, *El habla de mi tierra,* del padre Ragucci[15]. Saussure también quiebra esa definición, al proponer la categoría del «signo lingüístico»: una entidad indivisible que posee dos caras, el significado y el significante. No se trata de una versión de concepto/palabra con diferentes categorías. Se trata de estudiar dicho signo lingüístico como una entidad separada de su significación, porque la significación, dice Saussure, en famosas y repetidas palabras, es arbitraria. Este giro de tuerca de la lingüística cambiará completamente los estudios de dicha materia y desembocará, años

[14] G. GRODDECK, *El libro del Ello,* Taurus, Madrid 1981.

[15] R.M. RAGUCCI, *El habla de mi tierra,* Ediciones Instituto Salesiano de Artes Gráficas, Buenos Aires 1983, p. 1: «**Palabra** es la expresión *oral* de una idea».

más tarde, en la propuesta de Wittgenstein[16], según el cual el lenguaje no es más que una convención entre comunidades que se ponen de acuerdo en la forma que usarán para entenderse. En forma opuesta al inmanentismo chomskiano.

Todo ello nos lleva a una conclusión: a finales del siglo XX, que se corresponde con la época en que Monterroso publica sus libros más importantes, el logocentrismo occidental viene puesto en cuestión desde dentro, desde sus propios pensadores. Heidegger, naturalmente, pero más explícitamente por Derrida. Encuentro en un polémico artículo contra Derrida una de las mejores explicaciones sintéticas de su teoría:

> Sócrates cuenta que buscó, cuando era joven, la causa de la generación y de la corrupción en los filósofos naturalistas, pero que muy pronto se desilusionó. Por eso decidió modificar su método de búsqueda y refugiarse en las *logoi.* Esta fuga hacia las *logoi* está descrita como una "segunda navegación" (...) La metáfora, entonces, indica que el recurso a las *logoi* es un procedimiento "segundo" (...) La primera navegación [es] el método que pretende encontrar lo que busca mediante un procedimiento directo, como el de los sentidos. (...) El uso de las *logoi,* explica Sócrates, es igual al uso de los vidrios ahumados de los cuales se sirven, para no ser encandilados (y por tanto no ver nada) los que quieren observar el sol durante un eclipse. Por tanto, las *logoi* sirven como pantalla y como filtro, permiten ver pero solo a través de un diafragma que instituye una diferencia y una distancia. Por ello, aunque las *logoi* son los instrumentos mejores para conocer la realidad en su esencia, en ellos se manifiesta siempre, y por naturaleza, también la diferencia[17].

La premisa de todo ello está en que Aristóteles distingue al hombre de los demás animales por el uso de la palabra[18]. Con ello funda la centralidad del *logos* como identificativo del ser humano. Como sabemos, Heidegger pone en

[16] L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni,* Adelphi, Milano 1967, p. 169.

[17] F. TRABATTONI, "Jacques Derrida e le origini greche del logocentrismo (Platone, Aristotele)", *Iride*, 2004, 3, p. 559. La traducción es mía.

[18] La formulación exacta en *Politica I* es: *lógon de mónon anthrôpos echei tôn zôon* / el hombre es el único animal que tiene palabra (1253a, 9-10).

entredicho tal afirmación[19] y Derrida perfeccionará y difundirá ese cuestionamiento.

Se sabe que los artistas llegan a las mismas conclusiones que los científicos, por caminos diferentes. Lo que en el científico es hipótesis, experimentación y tesis, en el artista es trabajo interior, conocimiento y limadura de los propios instrumentos de trabajo, experiencia de vida, imaginación. No es exactamente lo que los románticos llamaron «inspiración», sino una preparación semejante a la ascesis que prepara a la mística. James Joyce llamaba «epifanías» a esos momentos en que todo el trabajo de reflexión y de experimentación artística provocan una iluminación, que de alguna manera anticipa o coincide con las ciencias naturales. Gilles Deleuze explica, a su manera, ese concepto:

> se trata siempre de reunir un máximo de series dispares (en última instancia, todas las series divergentes constitutivas del cosmos), haciendo funcionar precursores sombríos de índole lingüística (en este caso, palabras esotéricas, palabras-valija), que no descansan sobre ninguna identidad previa, que no son, sobre todo, «identificables» en principio, sino que inducen un máximo de semejanza y de identidad en el conjunto del sistema, y como resultado del proceso de diferenciación de la diferencia en sí (véase la letra cósmica de *Finnegan's Wake*). Lo que sucede en el sistema entre series resonantes, bajo la acción del precursor oscuro, se llama "epifanía"[20].

Quiero decir con esto que la propuesta de este trabajo consiste en formular la hipótesis que la obra de Monterroso contiene los mismos conceptos elaborados por una parte de la psicología, la lingüística y la filosofía contemporáneas y que tienden a desmontar el principio aristotélico de la superioridad del ser humano respecto de los demás animales gracias al uso de la

[19] J. ÁLVAREZ YÁGÜEZ, "Pólis y política: M. Heidegger y H. Arendt", en *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 22 (2019), 1, pp. 195-215.

[20] G. DELEUZE, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires 2007, p. 189 en P. PACHILLA, "El concepto de 'epifanía' en la lectura deleuzeana de Joyce. Notas sobre la ontología de la obra de arte experimental", en *Viso. Cadernos de Estética Aplicada*, 7 (jul-dec/2013), 14, pp. 83-96, en <ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28944/CONICET_Digital_Nro.a8123ab7-cd8a-444f-b71b-c8867932a3a9_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (consultado el 28 de septiembre de 2014).

palabra. Naturalmente, esa operación literaria usa un instrumento literario: la epifanía, es decir, la combinación de elementos en cierto sentido caóticos de la experiencia y que encuentran su síntesis en la reflexión y el trabajo interior del artista. Quizá por eso es tan difícil acercarse a la obra de Monterroso, porque se percibe su importancia, pero no se logra llegar al centro de ella.

Aparte de los cuentos publicados en modo esporádico, durante su juventud, hay que esperar a una fecha bastante tardía para que Monterroso publicase su primer libro de cuentos: *Obras completas (y otros cuentos)*[21]. Tardía porque no es frecuente que un autor espere cumplir 38 años para publicar su primera colección de narraciones. El dato no me parece ocioso. En México no era difícil encontrar un editor para un libro primerizo. Lo arduo era encontrar un editor tan prestigioso como la UNAM. No creo que sea el único motivo por el que Tito tardó tanto en publicar. Atribuyo también ese hecho al rigor con que Monterroso enfrentó siempre la literatura. En su vida, a pesar de los azares que le tocó enfrentar, desde una familia no acomodada pasando por la inestabilidad afectiva y los exilios, la literatura ocupó siempre el primer lugar en sus prioridades y la búsqueda de la excelencia caracterizó siempre su visión del mundo. Ya desde el primer libro, se nota el trabajo de limadura de cada cuento, que se inscribe aun dentro del concepto tradicional del relato moderno inaugurado por Edgar Allan Poe. El título posee ya la ironía que va a caracterizar toda su obra, pues no deja de ser cómico que un autor novel bautice a su primer libro de esa manera. En realidad, ese título pertenece a uno de los cuentos, uno de los más amargos y sarcásticos de esa colección. Ya en ese título comienza a verse la tendencia del autor a desacralizar los lugares comunes de la lengua, o, dicho de otro modo, a poner en tela de juicio la capacidad de la palabra para designar la realidad. Unas «obras completas» que no lo son, un título que se desmiente y se pone en tela de juicio.

En todo caso, la mayor parte de los cuentos, como se ha dicho, obedecen a las fórmulas de la filosofía de la composición, de Edgar Allan Poe:

> Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel.

[21] A. MONTERROSO, *Obras completas (y otros cuentos),* UNAM, México 1959.

> Sólo si se tiene continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida[22].

Al «final de efecto», Poe añade otro elemento de gran importancia: la brevedad. El relato debe leerse en una sesión de lectura. Sin embargo, lo fundamental es que todos los elementos de la composición (sabemos que Poe se refería a "El cuervo") estén al servicio del desenlace, que debería ser sorprendente, inusitado, paradójico, una contorsión de los acontecimientos, de modo que el lector quede, si no emocionado, por lo menos sorprendido. El mejor ejemplo de ello, en donde Monterroso encuentra la perfección del método, me parecería ser en "El eclipse", breve, redondo y eficaz. También, de otro modo, "Obras completas", en donde el triste y resignado final es lo opuesto a lo que el personaje principal se esperaba. Había apostado toda su vida especializándose en la obra de Miguel de Unamuno y éste, cuando lo conoce, apenas lo digna de un medio saludo.

Ahora bien, si toda la vida de Monterroso no es más que una búsqueda y una investigación literaria, un intento extremo de armonizar literatura y verdad, no podía quedar satisfecho del resultado de *Obras completas*. Aunque se trata de un libro maduro y perfecto, sin las irregularidades típicas de la publicación de un novato, su arquitectura en cierto sentido tradicional no era suficiente para un perfeccionista, un lector voraz que exigía y demandaba a la literatura respuestas que fueran más allá del mero entretenimiento y de la pura artesanía, aunque fuera excelente. De todas formas, en *Obras completas* encontramos ya dispositivos que funcionan como cargas explosivas del mecanismo «cuento». Como es natural, no se puede dejar de mencionar "El

[22] E.A. POE, "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, XXVIII (April 1846), 4, pp. 163-167. Disponible en <www.narrativas.com.ar/filosofia-la-composicion-edgar-allan-poe/> (consultado el 28 de septiembre de 2021).

dinosaurio", cuya fama se multiplicó gracias a las citas de Italo Calvino[23] y de Mario Vargas Llosa[24].

Ese relato de una sola línea podría ser tomado como un simple chiste. Sin embargo, la carga narrativa que posee lo hace fascinante, porque es un cuento en donde el protagonista no se conoce. Naturalmente, no es el dinosaurio, sino algo o alguien que despierta. Ese personaje misterioso abre una incógnita sorprendente. ¿Quién es? ¿Una mujer, un niño, un hombre, un anciano, o ninguno de ellos? ¿Y qué pasó antes de que se durmiera? Evidentemente, el dinosaurio estaba cuando se durmió y constata que todavía permanece a su lado. ¿Por qué? ¿Está alucinando? ¿Estamos en la época prehistórica? La carga de sugerencias de esa breve línea la convierte en un cuento perfecto y las interpretaciones pueden ser infinitas. Sobre todo, subrayemos un detalle muy importante: el ser humano deja de estar al centro del relato. El único ser que sabemos, de cierto, que habita la ficción, es un animal antediluviano. En otras palabras, gran parte del enigma de esa línea/relato reside en cumplir con despojar a la literatura del antropocentrismo que la caracteriza, en consonancia con las ideas filosóficas que se comienzan a manejar por ese entonces. Refuerza ese concepto un cuento menos mencionado, pero igualmente brillante: "Vaca". Aquí, dueño del monólogo interior es el pasajero de un tren que ha visto una vaca muerta al lado de los rieles y que de alguna manera antropomorfiza al animal muerto. Y de alguna manera, el lector tiene la sensación de que el pasajero ha sufrido una suerte de metamorfosis kafkiana, una metamorfosis cómicamente vacuna. De alguna manera, la centralidad del ser humano en la naturaleza es puesta en cuestión, y ello refuerza lo señalado para el relato del dinosaurio.

Una vez que Monterroso se ha demostrado dueño y maestro del cuento clásico, su búsqueda continúa. La necesidad de encontrar un modo del relato que sea, simultáneamente, conciso y abundante de significaciones lo lleva a resucitar un género que, desde el neoclasicismo, se consideraba superado: la fábula. Por supuesto, como todo lo que Augusto Monterroso emprende, será

[23] I. CALVINO, *Lecciones americanas. Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Barcelona 1993, p. 41.

[24] M. VARGAS LLOSA, "Érase una vez", *El País,* 18 de junio de 1991.

una fábula transfigurada. Si la fábula tradicional se cierra con una moraleja final, la fábula monterrosiana, en cambio, ostenta un realismo singular. No el realismo como corriente literaria, sino como conocimiento de las motivaciones profundas de la conducta. La ejemplaridad de estos «exemplos» no es cómo debieran ser las cosas, sino cómo efectivamente son. Así, "El mono que quiso ser un escritor satírico" describe con ferocidad el mundo literario y los compromisos que se deben adquirir para conseguir el triunfo y la fama. O el mismo "La oveja negra", con su amarga constatación sobre los ciclos históricos y la fatuidad del concepto de heroísmo. O "La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo", con la burla evidente hacia los sofismas filosóficos. Pero no es mi intención reseñar *La oveja negra,* sino proponer una reflexión sobre su significado en conjunto. Me parecería ver, en ese libro, una desarticulación del género «fábula» tal y como se le entendía durante el neoclasicismo, en particular, el hispánico e hispanoamericano: un medio literario para ilustrar la moral burguesa. Aquí, en cambio, dicha moral es completamente desarmada, con el bisturí preciso de la paradoja y el sarcasmo. No hay una verdadera moral en la moralidad burguesa, pareciera decir, sino un desfile de hipocresía y simulaciones. También me parece ver un paso más en la desarticulación de la idea del ser humano como centro del universo, no solo alegóricamente, sino en cuentos que aluden a ese concepto. Véase, por ejemplo, "Caballo imaginando a Dios" o "El perro que deseaba ser un ser humano". Por último, la desarticulación del relato, cada vez menos aristotélico y cada vez más abstracto, en donde la centralidad se desplaza de la trama al concepto, del entretenimiento a la especulación, de la anécdota a la abstracción. Dicho de otro modo, el itinerario monterrosiano hacia el desmembramiento del concepto tradicional de «literatura». Más todavía, su puesta en cuestión de algunos fundamentos de la cultura occidental.

Después de cuestionar el concepto mismo de «literatura», Monterroso desestabiliza el concepto de «relato», de «narración», yendo mucho más allá del célebre aforismo de Adorno: «Escribir poesía después de Auschwitz es una

barbarie»[25]. La afirmación conlleva una profunda crítica a la cultura occidental:

> esa "singularidad de Auschwitz", que lo convierte en una de las áreas de reflexión histórico-filosóficas más importantes y fecundas del pensamiento contemporáneo, a la vez que un reto, sujeto a una incesante significación crítica. Con algún matiz. Si bien es cierto que "esa sociedad" puede comprenderse desde una perspectiva genéricamente "occidental" y que, indudablemente, el holocausto es un fracaso de la racionalidad de Occidente, es también cierto que se trata de una sociedad y una cultura "alemana"[26].

En *Movimiento perpetuo,* de 1972, Monterroso retoma algunos cuentos «clásicos», pero, además de repetir el experimento de "El dinosaurio", con el espléndido, aunque menos citado "Fecundidad" («Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea»), continúa con su tarea de ir minando los principios clásicos del relato moderno. Lo que pareciera buscar Monterroso es un cuento sin trama, esto es, sin aquel elemento que siempre ha caracterizado el relato. La narración se va metamorfoseando poco a poco en una nueva categoría a la que podríamos llamar, simplemente, texto. No son ensayos, ni breves ni largos, porque carecen de los elementos constitutivos del género. Y, como se ha dicho, tampoco son relatos. Ejemplar es el texto "Las criadas", en donde simplemente describe al personal doméstico con todas sus virtudes y defectos, sin construir una narración ni nada que se le parezca. Se trata, en efecto, de un cuento sin trama. Monterroso utiliza los recursos lingüísticos y retóricos de la narrativa, pero renuncia a un elemento fundamental: la anécdota. Podríamos plantear la hipótesis de que busca simplemente un uso del idioma que se libere de las ataduras genéricas, para dar a la palabra la característica principal que le es atribuida: el reflejo de la realidad. Se realiza,

---

[25] T.W. ADORNO, "Kulturkritik und Gesellschaft", en S.L. GILMAN – J. ZIPES, *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture*, Yale University Press, New Haven 1997, p. 691.

[26] J.A. FERNÁNDEZ LÓPEZ, "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe", *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* 48, noviembre 2006, en <serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafernan48.pdf>, p. 1 (consultado el 29 de septiembre de 2021).

entonces, un pasaje crucial en la investigación de la literatura por parte de Monterroso: del desarme del mecanismo narrativo al desarme del mecanismo lingüístico. Con ello, a través de la literatura, nuestro autor se entronca con las corrientes de pensamiento que le son contemporáneas y que ponen en duda, sustancialmente, la relación entre el signo lingüístico y la realidad.

Heidegger lo expresa espléndidamente en un brevísimo texto, "Hölderlin y la esencia de la poesía"[27], publicado en 1937. El filósofo alemán toma como punto de partida un texto de Hölderlin y, en la glosa que de él hace, expone sus ideas sobre la relación entre realidad y lenguaje y sobre el poder de la poesía para expresar la esencia de la realidad. La imposibilidad del lenguaje de capturar tal esencia de lo real es expresada con un poco de retórica:

> Pero, ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en su totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aun lo permanente es fugaz[28].

Dicho de otro modo, el ser humano, por más que se esfuerce, no logra aferrar la esencia de lo real con el lenguaje, porque siempre le huye: lo que parece permanente deviene transitorio y fugaz. Solamente el poeta, con la palabra poética, logra aferrar ese devenir transeúnte:

> el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra[29].

Quizá la última frase pueda servirnos para explicarnos toda la obra de Tito Monterroso. He dicho, al principio, que en el sistema de valores del autor guatemalteco la primera cosa era la literatura. Después de la literatura,

[27] M. HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía,* FCE, México 1958, pp. 125-148.

[28] *Ivi*, p. 137.

[29] *Ibidem*.

cualquier otro valor, pero en la cumbre de sus jerarquías estaba la literatura. De un rigor casi imposible, Monterroso no soportaba una relación con lo literario que no fuera absoluta. Y, al mismo tiempo, su incesante investigación sobre obras y autores (incesantes lecturas y traducciones, incesantes conversaciones exclusivamente literarias) lo llevaron a desarmar los mecanismos que la mayoría asumimos como automáticos y cotidianos. De allí su trayectoria de publicaciones, que poco a poco van desvelando los engaños y las falacias del trabajo literario. Se podría afirmar, con un cierto atrevimiento, que Monterroso procede a la demolición de las certezas en el campo de la narrativa para pasar después a la literatura toda y hasta llegar al lenguaje mismo.

Para concluir, el ejemplo de *Lo demás es silencio.* Si uno piensa en una novela tradicional, quedará desengañado. Nos enfrentamos a un artefacto, construido a la manera de un *collage*, que incluye textos, rigorosamente apócrifos, sobre la vida de un presunto escritor, orgullo y emblema intelectual del también apócrifo pueblo de San Blas. Todos esos textos proclaman la grandeza de Eduardo Torres y, al leerlos, uno se percata que se trataba de un mal escritor provinciano, inflado por los halagos de sus amigos, de su esposa, de la prensa local, de estudios académicos sin gusto literario. Es un texto que se desmiente a sí mismo, una obra maestra de la paradoja y, al mismo tiempo, de un artefacto que podría calificarse como una instalación del horror: el miedo que subyace en todo artista de ser víctima de un engaño de su ego, incensado por amigos y conocidos. Una demostración final de que el lenguaje es un artificio, un engaño, una construcción que difícilmente pueda retratar la realidad, y, mucho menos, enunciar la verdad.

En ello, creo, reside la grandeza de Augusto Monterroso, y en ello también el temor reverencial que sus obras despiertan[30].

[30] Todas las obras citadas, de Augusto Monterroso, provienen de sus ediciones iniciales: a saber, *Obras completas (y otros cuentos),* UNAM, México 1959; *La Oveja Negra y demás fábula*, Mortiz, México 1969; *Movimiento perpetuo*, Mortiz, México 1972; *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, Mortiz, México 1978.

Bibliografía

AA. VV. *La literatura de Augusto Monterroso*, edición de Marco Antonio Campos, UAM, México 1988.

Adorno, Theodor W. "Kulturkritik und Gesellschaft", en Sander Lawrence Gilman – Jack Zipes (eds.), *Yale Companion to Jewish Writing an Thought in German Culture*, Yale University Press, New Haven 1997, p. 691

Álvarez Yágüez, Jorge. "Pólis y política: M. Heidegger y H. Arendt", en *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 22 (2019), 1, pp. 195-215.

Aristotele. *Politica I*, Laterza, Bari 2007.

Calvino, Italo. *Lecciones americanas. Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Barcelona 1993.

Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), *Guatemala, memoria del silencio*, F&G Editores, Guatemala 1999. Disponible en <www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>.

Corral, Wilfrido H. *Lector, sociedad y género en Monterroso,* Universidad Veracruzana, México 1985.

Corral, Wilfrido H. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM/Era, México 1995.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires 2007.

Fernández López, Antonio. "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe", *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* Noviembre 2006, 48, en <serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafernan48.pdf>, pp. 1-12.

Freud, Sigmund. *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza, Madrid 1978.

García Yebra, Valentín (ed.). *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid 1992.

Groddeck, Georg. *El libro del Ello,* Taurus, Madrid 1981.

Heidegger, Martin. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía,* FCE, México 1958, pp. 125-148.

Jacobs, Bárbara. *Vida con mi amigo*, Alfaguara, México 1994.

Lacan, Jacques. *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires 1983.

Lambarry, Alejandro. *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio,* Bonilla Artigas Editores, México 2019.

Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*, UNAM, México 1959.

Monterroso, Augusto. *La Oveja Negra y demás fábulas*, Mortiz, México 1969.

Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo*, Mortiz, México 1972.

Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, Mortiz, México 1978.

Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG), *Guatemala: nunca más*, Guatemala 1998. Disponible en: <www.remhi.org.gt/bd/>.

Pachilla, Pablo. "El concepto de 'epifanía' en la lectura deleuzeana de Joyce. Notas sobre la ontología de la obra de arte experimental", en *Viso. Cadernos de Estética Aplicada*, 7 (jul-dec/2013), 14, pp. 83-96. Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28944/CONICET_Digital_Nro.a8123ab7-cd8a-444f-b71b-c8867932a3a9_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, XXVIII (April 1846), 4, pp. 163-167. Disponible en: <www.narrativas.com.ar/filosofia-la-composicion-edgar-allan-poe/>.

Ragucci, Rodolfo María. *El habla de mi tierra,* Ediciones Instituto Salesiano de Artes Gráficas, Buenos Aires 1983.

Rouquié, Alain. *Guerre et paix en Amérique Central,* Du Seuil, Paris 1992.

Sabino, Carlos. *Guatemala, la historia silenciada* (2 vols.), FCE, México 2008.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general,* Losada, Buenos Aires 2007.

Trabattoni, Franco. "Jacques Derrida e le origini greche del logocentrismo (Platone, Aristotele), *Iride*, 3, 2004, pp. 547-568.

Vargas Llosa, Mario. "Érase una vez", *El País,* 18 de junio de 1991.

Wittgenstein, Ludwig. *Lezioni e conversazioni,* Adelphi, Milano 1967.

Cuento

Centroamericana 33.1-2 (2023): 153-159
ISSN: 2035-1496

EL TÍCHER, SUS AMORES

Cuando el Tícher bajó del autobús que lo traía de Santa Ana, el Comisario trató de no mostrar la decepción en su cara. Lo que estaba viendo se alejaba de lo que había imaginado. En lugar de un joven alto, rubio y deportivo, descendía un hombre sobre los 30 años, con el cabello desordenado, el rostro avejentado y los vestidos desguachipados. Si alguien le hubiera pedido una descripción del nuevo Tícher, el Comisario habría dicho: «ajado». Y no por los vapores de ajo que emanaba, sino por el evidente descuido del traje negro derrengado y la camisa blanca de días. Vio, con asombro, que no usaba un cinturón, de cuero verdadero o fingido, sino un lazo de los simples, para amarrarse los calzones. «La intelectualidad del país está para balazos», pensó. Y no obstante eso, sonrió y le tendió la mano. La mano del Tícher era aguada, y la falta de energía se reflejaba en el rostro pálido y una aureola de soledad que habría desarmado al más bragado. La maleta era de cuero viejo, algo desportillada e historiada, quién sabe qué abuelo la compró. Si uno lo pensaba, el Tícher era joven, pero algo lo hacía parecer mayor, quizá la melancolía que parecía pesarle más que el maletón de museo.

El Comisario lo llevó a la pensión Contreras, la única del pueblo, en donde esa familia llevaba siglos hospedando estudiantes, maestros y agentes viajeros, dentro de una casa de muebles de pino y camas vencidas y rumorosas, gruesos ponchos para el frío y colchones de paja que de vez en cuando puyaban a los durmientes. La comida era sana, hogareña, medida: caldo de pollo con arroz y verduras la mayor parte de la semana, carne de vez en cuando, salpicón algunas noches, tamales los sábados, pollo los domingos, frijoles negros en sus tres versiones: parados, colados y volteados, con platanitos fritos espolvoreados de azúcar, y en los desayunos huevos, también en tres versiones: tibios, estrellados o revueltos, con su debida salsa de chirmol y, para todos los tiempos, abundantes tortillas que producían unos vecinos venidos de Santa Cruz.

A los seis meses de estancia, el Tícher se había enamorado de la hija menor de los Contreras, con un amor semejante a los libros de poesía que coleccionaba en su cuarto espartano. Era un amor etéreo, inconsútil y evanescente, todos adjetivos sacados de la literatura romántica que el Tícher consultaba con fervor. Era, además, un amor inconfesable, porque la niña tenía 15 años y era de las que, en vez de estar chateando con el celular, todavía jugaba con muñecas y hacía costura por las tardes. El Tícher decidió esperar, y esperó los tres años que faltaban para la mayor edad, y, cuando pudo, habló seriamente con los dueños de la pensión y padres de la afortunada, quienes pusieron los ojos al cielo con expresión de «solo esto nos faltaba» cuando escucharon la petición de mano. Los padres de la niña pidieron un tiempo para dar una respuesta, y todos en el pueblo suspendimos cualquier actividad en espera de la decisión. Como era de imaginarse, dijeron que sí, y la joven, consultada al último momento, no dijo que sí ni no, dijo «bien», lo que, en el cabalístico lenguaje de San Andrés, podría tomarse como una afirmación.

El casamiento fue, como todo en la vida del Tícher y en la vida de los Contreras, pobre, modesto, quitado de ruidos. Nada de aquellas fiestas apoteósicas que habían llegado con la televisión, los móviles y las películas gringas. La gente de San Andrés se había contagiado de Hollywood, y celebraban disfrazados de estrellas de cine, solo que el físico no los ayudaba: lo que iba bien a atléticos actores y a actrices anoréxicas, desentonaba con las abundancias de carnes y la escasez de estatura de los paisanos. Parecían perros con abrigo, pingüinos con sombrero, para no hablar de las señoras que asemejaban a jamones en paquete de regalo. Bueno, pues nada de eso en la boda del Tícher y Marina, que nunca había visto el mar por haber nacido en la montaña profunda. Misa breve y cura enfurruñado, sermón de regaño y para afuera, a celebrar en casa con cerveza, octavos de aguardiente nacional y vino dulce, para los refinados. Comida típica y café de olla.

Al mes de haberse casado, la desdeñosa suerte le cayó al Tícher. En un momento caritativo, la Fundación Fulbright le concedió una beca para mejorar su inglés en alguna universidad de Nueva York. Ese financiamiento estaba bien, porque el Tícher no había tenido dinero para alquilar casa, y los recién casados siguieron viviendo en la pensión, con las naturales restricciones de luz y sonido que impone la convivencia familiar. Además, hay que decir que el

Tícher pertenecía a aquel tipo de profesor que sabe poco de su materia, condición más común de lo que se pueda pensar. No es que su inglés fuera como el de Vito Manué, que sólo sabía decir «etrái guan y guan tu tri», pero tampoco era más alto. Se justificaba diciendo que los niños apenas si sabían el castellano, mucho menos cualquier otra lengua extranjera.

Se fueron a los Estados como quien se va a Marte. Lágrimas compungidas de la madre, recomendaciones del padre, que nunca había salido de San Andrés. Al llegar a Nueva York, lo que se les abría como un futuro de triunfos y euforia, el maravilloso mundo de felicidad que habían imaginado que sería la ciudad en el centro del mundo, se les reveló cruda y dura: el alquiler del apartamento de Harlem les costaba dos tercios de la beca. Ellos, que habían imaginado un universo donde se bailaba bajo la lluvia y se cantaba en el Carnegie Hall, a galillo tendido, ¡New York! ¡New York!, se hallaron con la basura y las ratas y los delincuentes en un universo que le quedaba grande a todos sus habitantes. En todo caso, se acostumbraron a las estrecheces de su nueva vida, a la comida barata, que, por basura, los engordaba, y allí conocieron la gordura de la pobreza.

El primer 4 de julio que pasaron allí, no tuvieron para pavo relleno ni para el pastel de manzana. En cambio, Marina amaneció con una tos persistente que se fue agravando con fiebres durante el día. Por la noche, vomitó sangre. A pesar del seguro médico, el Tícher entró en pánico y decidió regresar. Puesto que no tenía dinero para los boletos, hizo un préstamo a un nicaragüense, compañero suyo en la Universidad, y el otro, que era diplomático, lo ayudó a fondo perdido, porque también era poeta. De ese modo, regresaron al pueblo, derrotado el Tícher y Marina enferma.

Quién sabe por qué complicaciones genéticas, la neumonía adquirida en Nueva York se convirtió en una forma grave de pulmonía. Marina tuvo que ingresar al hospital de Santa Ana, donde murió a la primavera siguiente. El Tícher demostró cuánto amaba a esa muchacha silenciosa; parecía que una pared de mármol le hubiera caído encima. Estuvo como volando, como si no existiera él también, durante el velorio, el funeral y el entierro. Se disminuyó, se enjutó, se esmirrió. Pidió su traslado al pueblo más lejano posible, y las autoridades, que recibían solo pedidos de traslado a la capital, lo mandaron a San Mateo, un pueblo sumergido en las nieblas de frío y escasez de

Huehuetenango. Allí vivió como un eremita, mientras escribía las más bellas poesías que se recordaban en el país. Así, mientras crecía su aislamiento y su duelo inconsolable, aumentaba su fama de gran poeta. Hasta en Estados Unidos escribían tesis sobre el Tícher. Tuvieron que pasar 20 años para que el Tícher encontrara otra vez el amor, y fue tan cruel y doloroso como la primera, pero esto ya es otra historia.

El Tícher había visto al municipio de San Matero en un viejo y ajado mapa escolar y el tal municipio solo se distinguía por estar traspapelado en las altas y neblinosas montañas del norte. Cuando llegó a la cabecera departamental y preguntó por el autobús que llevaba a San Mateo, el chofer de los transportes La Unión le mostró los pocos dientes que le quedaban. «Allí no llega nada, ni una moto», le dijo. «Hay que subir la montaña a lomo de mula. Vaya a hablar con don Heriberto» y, con un gesto de los labios, señaló a un hombre ensombrerado que parecía estar fundido con la piedra donde estaba sentado. El Tícher caminó, lento, hacia el hombre, que parecía dormir sin descanso. Cuando el hombre percibió una presencia, abrió los ojos, asustado. «¿Qué hubo?», le preguntó. «Necesito ir a San Mateo. Soy el nuevo maestro de la escuela». El hombre lo miró con dos ojos castigados por la ancianidad. Uno de ellos parecía nublado. «Lo llevo en mula», le dijo. «A usted y sus tiliches, si no son muchos». La maleta del Tícher era la misma de siempre: descascarada, vetusta, arrugada.

Almorzaron en un comedor pobre de la plaza, y el Tícher sintió el aguijón de la nostalgia cuando se bebía el caldo de pollo con arroz, el mismo que servían en la pensión Contreras y que le traía el recuerdo de Marina, Dios la tenga en su gloria. Se le encogió el estómago y el movimiento le causó una especie de sollozo. El arriero lo miró, preocupado, no fuera a estar enfermo. Después de comer se fueron para la sierra, por senderos encumbrados que solo el arriero conocía. Hasta la mula se tropezaba de vez en cuando, por lo pedregoso del terreno. Mientras subían, el pueblo se iba quedando abajo, en cada vuelta del camino más abajo, como si fueran volando y lo vieran desde una alfombra mágica. El aire se volvía picante, lleno del olor a pino que emanaban los árboles, y también se volvía ligero, al tiempo que acezaban por la falta de oxígeno. El arriero era silencioso, torvo, brusco. El Tícher se arropaba en su dolor.

Dos horas después descendían en la plaza de San Mateo. Una blanquecina iglesia sucia presidía el parque, o lo que debería ser un parque, hecho de tierra apelmazada, algunas plantas, un columpio aherrumbrado y lo que quiso ser un quiosco. Al otro lado de la iglesia, una construcción de adobe con techo de láminas albergaba al Municipio, que era Municipio y también juzgado, estación de policía y cárcel, en cuanto el Alcalde, a falta de otras autoridades, ejercía también de representante del orden, de juez y diputado. «Hablás con el Alcalde», le dijo el arriero. «Yo hasta aquí llegué». El Tícher le pagó los treinta pesos que habían acordado y vio alejarse al hombre con su animal, dos solitarias figuras que desaparecieron entre el bosque que rodeaba al pueblo.

El alcalde no podía creer que hubiera gente tan desconcertada que aceptara ir a perderse a San Mateo para desasnar a los niños del lugar. «Ay, maestro», le dijo. «Va a tener que ir a recoger a los niños al campo, y pelearse con los papás para que les den permiso de ir a la escuela. Para mientras, le enseño la escuela, que va a ser también su casa». Caminaron pocos pasos y el alcalde le quitó el candado a una puerta que parecía que se iba a caer de un momento a otro. Se abrió un panorama desolador: vidrios rotos por donde se colaba el viento de la montaña, el piso cubierto por una capa de polvo, y los pupitres de madera sin barnizar, también empolvados. Había pizarra pero no yeso. La cátedra era una mesa simple, que apenas se distinguía de los escritorios de los niños. «Hay mucho que hacer», le dijo el Alcalde. «Ya que vino, le voy a poner una muchacha para que lo ayude a limpiar, para que le cocine y le ordene la casa». La casa era un cuarto al lado de la única aula, una cama sepultada por los gruesos ponchos de lana, que declaraban cuánto frío podía haber por la noche. Lo supo el Tícher, horas más tarde, cuando percibió las sábanas congeladas que tuvo que calentar con su cuerpo.

Al día siguiente, mientras el Tícher iba a recorrer los campos y a discutir con los padres para que dieran permiso a sus hijos, llegó la muchacha a limpiar y a cocinar. La chica era silenciosa, no tanto por carácter, sino porque le daba miedo el prestigio letrado del maestro. Llegaba por las mañanas, barría y arreglaba, se ponía a cocinar y se iba después del almuerzo. El Tícher, mientras tanto, se desesperaba tratando de inventar métodos para enseñar a leer y escribir sin lápices ni cuaderno. Un libro había llevado consigo, y ese libro servía para todos. Al final del año tendría su recompensa, porque, contra toda

profecía, los niños algo leían y sabían sumar y restar. En realidad, eran muy hábiles para las cuentas, y hacían honor a la fama de los mayas, que sabían hacer cálculo infinitesimal solo viendo el movimiento de los astros.

En los diez años que vivió en San Mateo, el Tícher ocupó su dilatado tiempo libre en escribir poesías. Cada cuanto, el Alcalde bajaba a la cabecera, y ponía en el correo los sobres líricos que el poeta mandaba a la capital, donde César Brañas se los publicaba en "El Imparcial". Sin saberlo, el Tícher se fue convirtiendo en una celebridad, aumentada por la leyenda de su vida de eremita y ausencia. Esa vida se interrumpió cuando el Tícher se pescó una pulmonía galopante que lo llevó al Hospital. Por su fama, una vez curado, el Ministro ordenó que lo trasladaran a la Antigua, porque no tenía suficientes recomendaciones como para que lo destinaran a la Capital. Siguió viviendo con modestia, y a su casa iban a verlo, reverentes, jóvenes aspirantes a escritores, o poetas ya consagrados que se convirtieron en sus amigos.

Una de esas visitas fue fatal. Llegó a verlo una aspirante a poeta, mujer bella y joven, cuyos esfuerzos por lograr un sitio en el parroquial Olimpo del país se habían frustrado, no obstante varios libros de poesía atrevida, irreverente, desmitificante y antiburguesa. La joven envolvió al Tícher, que ya pasaba de los 55, con sus ropas refinadas, sus perfumes dulzones y sus pertinentes caídas de ojos, suspiros y peligrosas cercanías. Arrobado, después de un tiempo, dedicado a elaborar fantasías y a ensayar declaraciones de amor, el Tícher cayó a los pies de la mujer y ella lo advirtió: «Amor sí, pero casto y puro, porque soy casada y con tres hijos». Esperanzado en derribar aquella muralla invencible, el Tícher aceptó las condiciones y se puso a escribir furiosas poesías de eros apasionado, que se volvieron, años después, un clásico de la poesía en lengua española. Para mientras, presentó a la joven poeta como una gran promesa de la literatura nacional, y, con eso, la muchacha logró publicaciones, prestigio y una oleada de maledicencias contra ella y también, contra la bobería del Tícher y su erótica senilidad. Algunas cosas se perdonan, otras no.

Todo terminó con la dictadura de Vargas Llerena, el generalísimo que se mantuvo en el poder por treinta años. Vargas comenzó a perseguir a los intelectuales, no tanto porque los aborreciera, ya que él mismo se deleitaba en prosa y verso, sino porque habían firmado un comunicado en su contra. El Tícher había firmado; la prudente poeta, no. El Tícher fue inscrito en la lista

negra de los enemigos del régimen. La joven poeta fue asumida como Vice Ministro de Cultura, vistos sus méritos literarios. No le dijo nada al viejo Tícher. Simplemente, ya no se dejó ver. No valieron de nada los mensajes que le mandaba por todos los medios, hasta rayar en el patetismo. El Tícher tuvo que beberse muchas botellas de aguardiente, con sal y limón, para darse cuenta de que lo habían usado. Lo comprobó cuando su amor apasionado fue nombrada Embajadora en París, y allí se fue, sepultando amores y promesas. En verdad, faltaban pocos años para la muerte del Tícher. Nadie sabe si, en su soledad persistente, hacía las cuentas de sus amores y de sus pérdidas, y de la crueldad que había masticado, contra la cual de nada habría servido la fama póstuma que rodeó a su nombre.

Entrevistas

Centroamericana 33.1-2 (2023): 163-168
ISSN: 2035-1496

GUATEMALA COMO OBSESIÓN NARRATIVA♦

ALEJANDRO ORTIZ LÓPEZ
(Prensa Libre)

Cuatro décadas han marcado el tránsito del escritor Dante Liano entre Guatemala e Italia. En medio de su constante viaje intercontinental, detonado en 1980 por el autoexilio que se impuso luego de la persecución intelectual durante el conflicto armado interno, el autor ha estimulado una narrativa dislocada pero que, como él mismo asegura, siempre lo trae de regreso a ese país, donde la historia política suele repetirse. Hablar de ese mismo tiempo político es para Liano una suerte de hecho dado en sus libros, ya sea de forma explícita o matizada. El novelista confiesa que dicha obsesión literaria se basa en la también complejidad social que emana del suelo guatemalteco. Este fenómeno lo ha llevado a escudriñar textos de los cuales ha propuesto un cuerpo literario de siete volúmenes que se corona con su más reciente libro, *Puertas giratorias*, una reunión de ensayos para indagar en su pensamiento y modo de ver el mundo. Con motivo de esta publicación y la dedicatoria que le ha otorgado la Feria Internacional del Libro de Guatemala en su vigésima edición – hasta el próximo 16 de julio, en Fórum Majadas – conversamos con Dante Liano sobre la experiencia que le significa escarbar, entre palabras e ideas, un amplio terreno de contradicciones y desafíos humano como Guatemala.

♦ Entrevista originalmente aparecida en *Prensa Libre*, el domingo 9 de julio de 2023, y disponible en <www.prensalibre.com/pl-plus/revista-d/dante-liano-en-filgua-2023-el-espiritu-humano-sigue-tratando-de-seguir-produciendo-obras-que-reflejan-el-deseo-de-un-mundo-libre/> (última consulta el 5 de octubre de 2023).

¿Cómo digiere este nuevo regreso a Guatemala frente a la coyuntura en que las elecciones generales han demostrado el rechazo a la política tradicional de los últimos años?

Cuando me notificaron el honor que me habían hecho de dedicar esta edición de Filgua a mi obra literaria, imaginé que iba a regresar a Guatemala en las mismas condiciones que he venido en los últimos años. Es decir, viendo una situación política que es la misma desde hace mucho tiempo. Cuando yo nací, en 1948, acababa de ser, hacía cuatro años, la revolución de Octubre en Guatemala. Se vivía en ese momento un capítulo de alegría democrática en el país. Había partidos de distintas tendencias y una suerte de alegría participativa. Uno de los primeros recuerdos que tengo es la caída del gobierno de Árbenz y la subida al poder de Castillo Armas. Otro recuerdo fuerte es el asesinato de él, vivido en mi con los ojos y mente de un niño. Crecí durante la escuela, la secundaria y la universidad, en una situación política donde no se podía hablar tanto de democracia, pero sí de persecución y prudencia. Cuando llegué a Italia me di cuenta de que había vivido en regímenes sucesivos marcados por el autoritarismo y por la indiferencia. Desde entonces he venido al país cada año y siempre me encuentro con una capa de pesimismo, resignación y costumbre ante una situación que parecía absolutamente irremediable. Este 2023, la sorpresa fue también para mí, como para los guatemaltecos. El hecho de que las últimas elecciones hayan abierto una ventana de esperanza para volver a instaurar una democracia participativa en Guatemala me ha alegrado mucho, si es posible que esto suceda. Quizá sea nuestra última oportunidad para una convivencia civil y democrática en la cual sean respetadas las ideas de todos.

¿Qué percepciones surgen alrededor de su participación en Filgua, en medio de este precedente histórico?

Filgua es una isla de libertad dentro de un ambiente muy conflictivo. Cuando digo esto es porque, cuando uno sale del ambiente de la feria del libro, se encuentra con un montón de problemas que hemos arrastrado a lo largo del tiempo: no solo la pequeña delincuencia que hay en las calles de Guatemala, sino también la gran delincuencia que se mueve detrás de grandes intereses de

dinero, porque se ha impuesto desde hace muchos años aquella forma mental según la cual lo más importante es la acumulación de dinero, descuidando otros aspectos del desarrollo de una persona. En Filgua, usted se da cuenta de que el espíritu humano sigue tratando de seguir produciendo obras que reflejan el deseo de un mundo libre, un mundo mejor y un mundo estético.

Desde su lugar fuera del país, ¿de qué manera podría explicar el lenguaje con el cual se está percibiendo en el mundo la contemporaneidad de Guatemala?

Cada país crea una propia narrativa y a veces, dependiendo de cómo el país es percibido en el mundo, esa narrativa sale o no de las fronteras. Por ejemplo, la reciente sorpresa electoral hizo que los periódicos europeos publicaran pequeñas notas de Guatemala. Ocurre algo completamente inesperado e inhóspito. Ahora, en literatura, yo creo que las formas de contar están cambiando y están muy influidas por los medios de comunicación de masas y por la revolución digital a la cual estamos asistiendo. En los años ochenta-noventa triunfó el modelo televisivo. La realidad se volvió imagen y relativa. De ahí nace un término que se usa mucho ahora, que es la narrativa. Esto se ha ido resquebrajando en la medida que la posmodernidad se ha ido agotando y vuelve ahora la constatación de que la realidad siempre ha estado ahí. Lo que sucede es que no tenemos los instrumentos necesarios para capturar la realidad. Uno de los instrumentos para capturar la realidad es la literatura que trata de escudriñar y utilizar el lenguaje para que este nos devuelva lo real y no lo aparente. El desarrollo de las neurociencias nos ha ayudado a comprender cuántas dificultades tenemos y como solo a través del arte y la literatura podemos abrirnos un difícil paso entre la maleza de los obstáculos que tenemos para acercarnos a la realidad que está ahí pero que no logramos capturar.

Su llegada a Filgua también se acompaña de la presentación de «Puertas giratorias», su más reciente libro que reúne ensayos para «adentrarnos en su pensamiento». ¿Hacia dónde van estas ideas reunidas?

Más que ensayos, les veo como una especie de diario intelectual que reúne ideas, libros que he leído, películas y series que he visto, y que he pasado por el

tamiz de un modo particular de ver el mundo. Si uno, a la edad que yo tengo no tiene un modo de ver el mundo, ha desperdiciado su tiempo. Las lecturas que hago, las películas que veo, los libros que leo son pasados y me ayudan a tratar de aprender del mundo donde estamos viviendo.

La imagen de esas puertas giratorias revela también una suerte de bucle o repetición. ¿Cuán periódicas han sido esas obsesiones temáticas que presenta en el libro?

Mi mayor obsesión es Guatemala. Acá vuelvo siempre. Luego, en otro plano, una obsesión que tengo es la manera que tenemos dificultades con el proceso de conocimiento. Muchas de mis lecturas van a la búsqueda de comprensión cómo los seres humanos nos acercamos a la realidad y cómo tratamos desesperadamente de capturarla.

Antes de esta respuesta hablaba sobre el «modo de ver el mundo», que se traduciría también a una filosofía. ¿Cómo describiría su lugar desde allí?

La modernidad planteó la vida de los seres humanos y de los pueblos como un progreso sin interrupción hacia la felicidad social y personal. El problema está en cómo se definió eso, porque se entendió como la satisfacción de las necesidades materiales básicas. Bastaría que la gente tuviera cuatro necesidades cubiertas (alimentación, techo, educación y salud) para que se sintieran felices. Hubo países que lograron ese máximo de satisfacción; sin embargo, la famosa felicidad prometida por el materialismo de la modernidad no llegó. De alguna manera faltaba algo. A partir del siglo XX empezó a resquebrajarse la idea de la solidez del individuo como un solo ente. Con ese resquebrajamiento se descubrió que la felicidad de la cual habla la modernidad, simplemente no existía, o si existía como satisfacción de las necesidades materiales era insuficiente porque el principio de ser humano es desear. No nos saciamos con lo material. Necesitamos aquella otra parte importante que es el espíritu. A partir de la constatación del fracaso de la propuesta modernista, dos grandes movimientos económicos (el capitalismo y el socialismo) prometían exactamente lo mismo: la felicidad. Sin embargo, los métodos eran diferentes. El fracaso de la modernidad

en sus dos grandes aspectos económicos implicó la apertura de una gran duda que gobierna hasta el día de hoy y es si se renuncia a la idea de felicidad. El filósofo alemán Arthur Schopenhauer dice que los humanos estamos llenos de problemas, pero si reconocemos nuestra esencial fragilidad, si reconocemos nuestra gran dificultad de conocer el mundo, si nos damos cuenta de eso, no nos queda más para sobrevivir que ayudarnos los unos con los otros. Los demás nos salvan. Sin los demás estamos perdidos. La cooperación entre seres humanos es lo único que se puede acercar lo más posible a una idea de felicidad.

¿Con cuáles complejidades se topa un autor como usted que busca ser crítico desde la poética en un país donde suele haber limitantes para la comprensión de ideas?

Es una especificidad de todo el mundo. En cualquier lugar donde nos situemos, lo que triunfa es la frivolidad, la superficialidad, la apariencia, la imagen... Tienen vida dura los poetas en todas partes. Entre los libros que se publican, los menos vendidos, en cualquier país del mundo son los libros de poesía. No es algo específico de Guatemala. Es del momento especifico que estamos viviendo a nivel mundial. Probablemente tengo la esperanza de que esto vaya a cambiar, dándole voz a algunas personas que han estado fuera de la expresión literaria normada.

En su mundo literario hay un lugar importante para esos personajes subrepresentados en la historia oficial. ¿Qué importancia traería para el futuro el hecho de que se visibilicen en las lecturas esas identidades no tan visibilizadas?

Es fundamental. Estamos acostumbrados a lo que es «normal», y lo digo entre comillas porque esa idea de normalidad expulsa del panorama a personas, situaciones, contextos que existen y tienen necesidad de salir a la superficie y de tener un lugar en la expresión artística y literaria.

Se ha dicho que la ficción es un recurso mediante el cual se puede inventar algo de la nada. Sirve también como una forma de imaginación o una nueva manera de narrar lo que ya hemos visto. ¿Con cuál definición preferiría explicarla?

Sin imaginación no existe la ficción, y la imaginación nace de muchísimas cosas. De la vida de uno, de cómo se ha llevado, y también de otros factores

como la insatisfacción con el mundo que tocó vivir. Si uno esta sacio, si uno está satisfecho, no quiere más. Pero el mundo como se nos presenta no da lugar para grandes satisfacciones, sino al contrario, da lugar para no estar con la política o la manera en que el mundo se está moviendo. Un ejemplo es la indiferencia de los gobiernos del mundo delante del peligro de la catástrofe mundial. Cuando uno imagina, utiliza el cerebro para crear situaciones mentales en las cuales las cosas puedan ser diferentes. No le digo crear utopías o distopías, sino simplemente imaginar situaciones variables a lo que nos ha tocado vivir. Y esas variables son ficciones. La ficción es vivir todas las vidas posibles que las alternativas nos presentan. Creo que, sin insatisfacción con el mundo y sin imaginación para tratar de pensar otro mundo no hay ficción.

Otro término primo de este podría ser la fantasía. ¿Qué entiende por ella?

Es muy importante para la fantasía lo que en nuestra sociedad se llama tiempo libre. En sociedades como la antigua maya existía mucho tiempo para dedicarse a las artes. La gente común podía hacerlo porque la finalidad social no era la misma que la actual, que es producir para consumir. La fantasía necesita tiempo. Y es un tiempo que no es un tiempo de trabajo dentro del sistema en el que estamos. En el sistema, cuando no se hace nada, se dice que uno está haraganeando. Pero la haraganería es lo que los griegos celebraban como el ocio creativo. Si usted esta recostado bajo una palmera en la playa, su cerebro está trabajando e imaginando cosas. Esa fantasía es algo que producirá creatividad. En ese sentido, entiendo la fantasía como una necesidad de todos los seres humanos. Todos podemos ser artistas, pero hemos sido castrados por una sociedad que nos empuja por una parte a la producción y por otra al consumo.

¿Cuán necesario seria insistir en la fantasía para una sociedad como la guatemalteca?

Hemos vivido muchos años sin la posibilidad de imaginar cosas nuevas, siempre acostumbrados a lo mismo. De pronto se abre una rendija y en esa rendija podemos imaginar lo que sea. Podemos hacer ingresar en nuestra vida diaria la fantasía, que en este caso pareciera política, y que podría ser el hecho de vivir en comunidad civilizadamente. Imaginar eso ya es un ejercicio bonito de fantasía.

Centroamericana 33.1-2 (2023): 169-180
ISSN: 2035-1496

ES EL MOMENTO DE DECIR ALGO, GUATEMALA MERECE ALGO MEJOR♦

HAROLDO SÁNCHEZ
(Factor 4)

Buenas noches, hoy me siento honrado con un invitado especial. Él ha venido a recibir un homenaje en la Feria del Libro (FILGUA) que se está desarrollando en la capital. Es académico, es un hombre comprometido, su pasión es la de escribir, pero también la de enseñar, el maestro Dante Liano. Muchas gracias por aceptar este espacio, por aceptar platicar con Uds.

Regresa a Guatemala una vez más y ahora es para recibir un homenaje de FILGUA. Bien merecido, por todo lo que Ud. le ha aportado a este país, pero yo quisiera empezar con que me contara cómo fue ese inicio, ese encuentro con la literatura.

El inicio de mi actividad literaria se remonta a la niñez. La vocación no es una cosa que llega del cielo, no es una cosa que llega, digamos, por inspiración divina, sino que está dada por las circunstancias y sobre todo está dada por cómo ha sido el ambiente familiar. Entonces, no es raro que yo haya tenido una vocación literaria porque mi padre era muy aficionado a los libros. Mi padre hacía libros, pero no eran libros de literatura. Hacía recopilaciones de leyes de hacienda, que interesaban a los contadores. Toda la familia participaba en la elaboración del libro y ya ese contacto directo con cómo se hace un libro era como un empujón hacia las letras. Luego mi padre compró los clásicos Jackson,

♦ Entrevista realizada por el programa *Sin rodeos*, una producción de Factor 4 gt, el 21 de julio de 2023. Disponible en YouTube <www.youtube.com/watch?v=SxgCxEqxtJQ> (última consulta el 2 de noviembre de 2023).

compró un ejemplar maravilloso del Quijote, con ilustraciones de Gustavo Doré: era como decirle a uno «las letras valen la pena».

Entonces, desde niño yo crecí en una familia que auspiciaba la lectura; y, en un cierto sentido, también la escritura. Ese es el camino de la vocación. En mi caso, la vocación de leer, en primer lugar. He sido lector (y después si quiere le cuento unas anécdotas de cómo yo era un niño lector) y, enseguida, cuando uno lee, a un cierto punto dice «voy a probar si también puedo escribir». Y, bueno, he estado probando toda la vida si también puedo escribir.

¿Esa niñez fue en Chimaltenango?

No, esa niñez fue aquí en la capital. Mi familia emigró de Chimaltenango a la Capital porque simplemente a mi papá le ofrecieron un empleo en el Ministerio de Hacienda y entonces nos venimos todos aquí a la zona 8 de la capital de Guatemala. Yo tenía como 6 años más o menos cuando venimos aquí. A la casa llegaba el periódico, llegaba *El Imparcial*. Yo no leía *El Imparcial*, yo leía los cómics que venían en *El Imparcial*. Al ver esos cómics aprendí a leer. Y para sorpresa de mi familia, el día exacto en que ellos supieron que yo había aprendido a leer fue cuando llegó *El Imparcial* con un titular enorme que decía «Cayó Perón». Yo leí «cayó Perón», en voz alta, y todos se quedaron asustados de que yo leyera y de que hubiera caído Perón.

Ud. hablaba de las anécdotas de como lector de niño

Yo aprendí a leer así, en casa, entonces mis padres un poco se descuidaron y no me inscribieron en el primer año de primaria. Como a la mitad del año escolástico, se despertaron (porque inscribir al niño era una obligación) corrieron al Colegio Salesiano Don Bosco que estaba cerca y les rogaron a los padres del Colegio que me aceptaran al primer año. Los padres dijeron «Mire, sus compañeritos van muy adelantados. Él no sabe ni leer ni escribir». «¡Hágale una prueba!». Y como ya sabía leer, me hicieron una prueba y demostré que ya sabía leer. Me pasé el resto del año yendo de clase en clase: los maestros me llevaban como un niño monstruo, para que leyera. «¡Mire cómo lee este chiquito! ¡Cómo lee!». Todos mis compañeros me reconocieron como lector. Por eso le dijo que empecé como lector. «¿Quién pasa a leer?». «Pasa

Dante». En la imagen que tenían mis compañeros de mí, era lector. Y así comienza mi carrera de lector. Y sigo siendo lector.

Su juventud. ¿Qué recuerda de esa época?

La juventud es, respecto de la literatura, una época muy interesante porque yo empecé a escribir cuentos, ya seriamente, según el modelo de Horacio Quiroga, de Edgar Allan Poe y de los cuentistas centroamericanos contemporáneos. Tenía un grupito de amigos que leíamos y recuerdo muy bien que un libro clave fue la *Antología del cuento centroamericano contemporáneo* editado por Miguel Ángel Asturias. Leíamos esos cuentos con gran fervor y yo comencé a escribir cuentos a la manera de los cuentistas centroamericanos y los publicaba en el periódico del Colegio. Y, bueno, esos cuentos no estarían mal porque el Padre Director me llamó y me dijo «Dime la verdad, ¿es tu papá quien escribe esos cuentos? ¿Y tú los publicas con tu nombre?». Entonces estaban bien los cuentos, si creían que los escribía mi papá. Tenían un tono de persona adulta. Después el cura se convenció de que era yo el autor de esos cuentos. Desde ese entonces la literatura me ha dado no solo satisfacciones, sino que también muchos sinsabores. En esa época comencé a tener las respuestas negativas por escribir fantasías que parecían verdad: compañeros que se burlaban de mí o profesores que se veían retratados en los cuentos y tomaban venganza reprobándome en los exámenes. Y así, sucesivamente, tuve un montón de problemas. Allí comprendí que mi vocación era escribir. Cada vez que yo tenía un disgusto por haber escrito algo, decía «nunca más voy a volver a escribir». A los cinco días estaba otra vez escribiendo y publicando. Y no podía dejar de hacerlo, a pesar de que, a lo largo de mi vida esos serían pequeños sinsabores en comparación con otros que tuve mucho más adelante.

¿Su primera publicación fue en esa época o años después?

Mi primera publicación fue a raíz de haber ganado una mención honorifica en el Concurso Literario de los Juegos Florales de Quetzaltenango. Fue una gran cosa para mí. Recibí el tercer lugar, más o menos, y lo recibí junto con un escritor salvadoreño. Me presenté a Quetzaltenango a la gran ceremonia que hacen quetzaltecos y para mí fue la gloria porque conocí autores que admiraba

mucho. Como a Luis Alfredo Arango, a Paco Morales Santos, a Víctor Hugo Cruz, a Carlos Zipfel y García, que, para mi, eran los mitos de la literatura. En Quetzaltenango pude hablar con ellos. Naturalmente me trataban como un niño. Me recuerdo muy bien el magisterio de Arango que no solo fue uno de los grandes poetas de Hispanoamérica, sino que era muy generoso, daba muchos consejos a un jovencito que se estaba iniciando. Entonces, allí gané con un librito de cuentos, al año siguiente gané con una novela. Esa novela se publicó mucho tiempo después. Esa fue mi primera publicación más o menos seria. Yo comencé como cuentista y luego ya pasé a la novela.

Para Ud., ¿qué significa escribir?

La vida. Para mi escribir es vivir. El día que deje de escribir es porque ya no estaré aquí en esta tierra. Yo no le sabría explicar por qué uno se pone a escribir. ¿Podría no hacerlo, verdad? Porque yo no recibo un sueldo por eso, no me gano la vida con escribir. Escribir es una necesidad. Es una necesidad como la de contar. Yo necesito, en las conversaciones en la vida cotidiana, contar cosas, contar cuentos, contar historias. Es para mí como muy natural. Y escribir esas historias que le vienen a uno, es decir: hay experiencias que son ya historias para ser escritas. Uno solo las puede arruinar. Entonces es una necesidad de vida, es como respirar.

Ud. tuvo que salir del país: ¿cómo modificó su literatura el estar afuera?

Pues mucho. En primer lugar, salir del país en las condiciones que sean, no solamente salir por motivos de una situación insostenible como era Guatemala en los años 80. Hay gente que sale del país por necesidades económicas, gente que se ve obligada a buscarse la vida en los EE.UU. Pero hay gente que también se va a Europa, hay guatemaltecos un poco en todas partes: es un dolor porque uno pierde todo su contexto. Y uno no sabe cuán importante es el contexto familiar hasta que no está a 9 mil km. de distancia. Porque todos tenemos la experiencia: tenemos tal vez una enfermedad leve, llamamos a un amigo, a un familiar. Le decimos dónde puedo ir, qué médico me aconsejas, qué medicinas has tomado para esto. Eso desaparece completamente cuando uno se va afuera. Y le falta todo eso, le faltan padre, madre, hermanos, amigos, no están y tiene

que volver a hacerlo de nuevo y volver a hacer de nuevo todo un contexto de afectos y de apoyos es una cosa que lleva muchos años. Comenzar desde cero. Entonces es un dolor; y al mismo tiempo es un aliciente porque desde el punto de vista artístico, el dolor es uno de los grandes impulsos para escribir, para crear música, para pintar. Si uno está contento, no tiene ningún problema, probablemente no tiene el deseo de desahogar lo que está sintiendo, porque está bien. El momento del dolor es uno de los grandes momentos en que uno siente la necesidad de contar o de expresar con poesía o de crear obras de teatro o de pintar o de componer música. Por eso, salir del país es cosa dura, pero al mismo tiempo es muy estimulante para la escritura.

Cuando se sale obligado por las circunstancias políticas del país y uno va al exilio, el exilio o purifica o hace una vida muy negativa. La angustia de la soledad de estar fuera y canalizarla en el alcohol o las drogas. En su caso fue el estímulo. Siguió creando. ¿Pero esa raíz guatemalteca le sirve para su obra o el mundo se amplió mucho más?

La raíz guatemalteca me sirvió siempre porque uno lo que tiene es la necesidad de volver a crear en su mente, en su fantasía, el país que dejó atrás. Entonces, parte de la creación de ese país es recordar las historias que uno dejó. Eso ha sido el estímulo para escribir las diferentes novelas que he escrito en Italia. Piense Ud. que yo escribí en Italia, pero todo se desarrolla en Guatemala. La razón es por la necesidad espiritual de reconstruir mi Guatemala, la Guatemala que yo llevo a cuestas. Reconstruirla en cualquier lugar donde esté. No he escrito prácticamente nada que se desarrolle en Italia a pesar de que llevo muchos años allí. Mi país interior es siempre Guatemala porque la lengua, el idioma con el que yo estoy escribiendo es el idioma de Guatemala. Si me permite, a propósito de lo que Ud. dijo: hay un libro que se llama *La casa y el viento* de un gran escritor argentino, Hector Tizón. Hector Tizón se vio obligado a salir de Argentina en el 76. Era juez en el interior de Argentina. Se fue a Madrid. Allí sufrió una depresión espantosa, lo que Ud. me decía. Tuvo que ir al psiquiatra. Solo que él vivía fuera de Madrid. Entonces tomaba un trencito, llegaba a Madrid, iba con el psiquiatra y regresaba a su casa. Pero Hector Tizón se dio cuenta de que el psiquiatra se mantenía en silencio y él

tenía que hablar. Entonces, en el tren, iba pensando «¿Y qué le cuento al psiquiatra hoy?» y cuando llegaba donde el psiquiatra le decía todo lo que había pensado en el tren. Un cierto día, dijo al psiquiatra «Mire, doctor, yo creo que no voy a regresar, porque yo me preparo lo que le voy a contar». El psiquiatra le contestó: «Mire, lo que Ud. me ha contado en estos días, en estas sesiones, es realmente muy interesante, ¡escríbalo!». Y así nace una de las obras maestras de la literatura hispanoamericana que se llama *La casa y el viento*. Y Tizón pudo regresar a su país y publicar la novela.

Ahora Ud. es un maestro en Milán, da clases a la Universidad. ¿De esa vida, de escritor que pasa al aula, como la ha manejado?

No es muy diferente. En realidad, depende de cómo uno enfoca el trabajo magisterial. Yo entiendo, porque he tenido muy buenos maestros, que enseñar no es transmitir información. Sobre todo ahora. Si uno quiere informaciones las encuentra inmediatamente en Internet, en la inteligencia artificial. No hay necesidad de ir a un aula de clases para obtener información, pura información. Pero el maestro no es solamente un trasmisor de información. Es eso, pero es algo más. Yo creo que el papel de uno es contagiar a los estudiantes de la pasión por el arte y la literatura. Ya eso de preguntarle en los exámenes qué fue lo que uno dijo, me parece obsoleto, porque no son pericos a los que uno va enseñando y que van repitiendo lo que uno dijo. Si uno ha logrado meterle a la gente, transmitirle, contagiarle la pasión, el vicio por la lectura, por la literatura, por el arte, uno ha cumplido su papel de maestro. Si no, simplemente es un informador. Pero no puede conformarse uno con ser un informador. Y el mejor piropo creo yo, que le puede decir a uno un alumno es «Mire, gracias a Ud. yo he sido un lector toda la vida». Entonces uno dice «He cumplido con mi función». Y no es muy diferente de ser un escritor. Naturalmente, la forma mental del escritor y sobre todo del narrador es contar historias. Yo no puedo cambiar de personalidad, entonces cuando voy a las clases, también las clases son como relatos que yo les hago a los estudiantes, aunque estoy relatando un aspecto teórico, pero la forma es más o menos la del relato y meto muchos cuentos, anécdotas, muchos relatos. Entonces la hora de

clase se pasa muy rápido. Para mí y también para los estudiantes, afortunadamente.

Cuando está fuera de Guatemala, ¿qué extraña más?

Antes extrañaba a mi madre, a mi padre, pero ellos fallecieron. ¿Qué queda? ¿Qué queda del país? Quedan muchas cosas. Queda el idioma. Fíjese, una cosa que yo digo siempre, el único lugar en donde no me preguntan de dónde soy, es aquí en Guatemala. Porque el modo de hablar es el de Guatemala. Llevo tantos años de vivir afuera, pero sigo hablando como guatemalteco. Entonces yo aquí tengo ese descanso. Me fastidia que la gente me pregunte «¿Y Ud. de dónde es?» «Soy de Guatemala» «¿Y dónde queda Guatemala?». Y comienza una cosa muy repetida. Aquí nadie me va a preguntar «¿Ud. de dónde es?». Porque ya por el modo de hablar... el idioma.

La cultura. Nosotros, los guatemaltecos tenemos una cultura, en el sentido antropológico, que está muy definida. No somos como los salvadoreños, ni como los hondureños, ni como los mexicanos. Tenemos una forma de ser muy guatemalteca, tanto que la gente dice: «Pero ¡qué educados, qué tímidos, nunca piden las cosas, nunca gritan, nunca alzan la voz!». Imaginase en España hay tantos chistes sobre los guatemaltecos porque nosotros hablamos bajito, mientras los españoles hablan alto. Entonces esa es una forma de la cultura. También otra forma de la cultura es ser muy susceptible. Los guatemaltecos somos extremamente susceptibles, nos ofendemos por cualquier cosa. Cuando se vive en países en que la gente habla fuerte, uno no puede darse el lujo de ofenderse cada 5 segundos. En cambio, aquí en Guatemala uno se siente más cómodo porque ya puede ofenderse a cada rato. Es el modo de ser de nosotros. Qué le puedo decir, muy ceremoniosos. Los guatemaltecos son extremamente floreadores, quizá como creen en el resto de América Central: un poco hipócritas. Porque dicen que somos cortesanos. Efectivamente el guatemalteco tiene una cultura muy especial y cuando yo llego aquí estoy en mi salsa, estoy perfectamente de acuerdo con esa cultura. En otros países me ven un poco raro; de tomar con pinzas, porque los guatemaltecos son muy especiales.

No me falta mucho la comida. La añoranza gastronómica se supera.

Una cosa que me falta es el aire. El aire frío del altiplano que es el aire frío de Chimaltenango, que pone las mejillas sonrosadas de los niños. Ese aire. Cuando regreso a Guatemala, lo que siento es que estoy en mi aire. Y eso es la mayor añoranza y la mayor nostalgia de Guatemala.

En un viaje a Cuba, voy a comprar, entonces yo digo «Disculpe, por favor, me podría regalar...» y alguien «¿Cómo le está hablando así? Es su obligación...». Pero es esto, es la forma nuestra, que nos han enseñado desde la casa, pedir por favor las cosas.

O pedir «¿Me regala una taza de café?» a un camarero «¿Cómo "me regala"? La va a pagar». Se quedan desconcertados. Imaginase que se va a España donde son bastante cortantes, en Castilla, por ejemplo, «¿Me regala una taza de café?», se ríen de uno. Digamos el estilo, uno aprende a comportarse según el lugar donde está.

Yo también tuve que salir en la época del conflicto armado, viví en un país europeo, en Holanda exactamente, y allí había otros ciudadanos de América Latina exilados. A mí se me ocurrió sentir mucho orgullo de Guatemala. Era una especie de competencia, sana, por supuesto, para decir bueno soy de Guatemala y para mí es un orgullo. ¿En su caso eso funciona un poco así?

No, no tengo mucho qué ver con latinoamericanos. Tengo mucho que ver con italianos. Me hace recordar que cuando Miguel Ángel Asturias estaba en Paris y se juntaba con los grandes escritores, hacían una especie de competencia para las anécdotas de sus respectivos países; un poco, la raíz del Señor Presidente de Asturias está en esas pláticas que tuvo con Uslar Pietri o con Alejo Carpentier. Ellos se contaban historias como compitiendo para ver qué país estaba peor o mejor. Pero no tengo esa experiencia en Italia porque tampoco tengo la oportunidad de hablar mucho de Guatemala. En realidad, tengo que hablar de toda América Latina. Y eso es complicado porque los países de América Latina son muy diferentes uno de otros.

Estos viajes que Ud. ha venido haciendo en el tiempo, desde que Ud. se fue. Cada vez que regresa a Guatemala, ¿qué es lo que le ha más sorprendido de los cambios que ha visto a través del tiempo?

A partir de un cierto momento regreso cada año. Me ha sorprendido en primer lugar el triunfo de las ideas del neoliberalismo. Me ha sorprendido en la aplicación práctica de la vida de la gente. Quiero decir la gente que uno va viendo en la calle o que de alguna manera va conociendo se ha ido como empapando de esas ideas y a un cierto punto el dinero se ha vuelto el ideal principal, ha sustituido a otro tipo de ideales y ese apetito de dinero se ve sobre todo en las clases medias. Me ha sorprendido la caída de Guatemala en las diferencias. Recuerdo cuando yo era joven no se hablaba tanto de desnutrición infantil. Me ha sorprendido ver cómo ya en Guatemala se ven casos como se veían en los documentales de otros países, niños raquíticos que se están muriendo de hambre. En una cierta Guatemala eso no existía, mientras por otros lados un afán famélico de acumular dinero, que, según mi interpretación, aunque muy simplista, reconozco que es muy simplista, ha llevado a una corrupción generalizada. Cuando se habla de corrupción en Guatemala no solo se habla de algunos hombres políticos que claramente se sabe quiénes son. La clase política educa con su conducta a toda la población y entonces la didáctica de la política en Guatemala es robar, o corromper, y en la masa esa enseñanza se ha difundido y por eso, creo yo, este momento es un momento fundamental, es un momento para cambiar; sobre todo para cambiar las ideas de ideales de vida. Entender que tener dinero, tener mucho dinero, acumular mucho dinero, francamente no sirve para nada, sirve para querer más, sirve para pasar por encima de cualquiera, pero esa no es una vida civil. Esa no es una convivencia entre la gente. Y Guatemala tiene una gran tradición de convivencia comunitaria a partir de los mayas. En el interior del país hay otro estilo de vida, hay sentido de comunidad, pero también eso viene de la Edad Media española. La Edad Media española es un momento histórico en que las comunidades, o sea, el común que es la alcaldía, era sumamente poderoso. El Alcalde en España dialogaba directamente con el Rey. Pasaba por encima de la Gobernaciones. La comunidad estaba por encima de la institución política. De allí las grandes obras de teatro de Lope de Vega: *Fuenteovejuna, El mejor alcalde, el Rey*. En *El*

Alcalde de Zalamea de Calderón se ve cómo el alcalde se rebela en contra del poder político y habla directamente con el Rey, y el Rey escucha. Entonces, tenemos una tradición comunitaria de solidaridad entre la gente. En la Guatemala de mi juventud yo lo veía mucho. Es una cosa que está en nuestros genes, está en nuestra cultura, simplemente hay que recuperarlo.

Hace uno días firmó Ud. un documento con escritores, editores de libros, lo cual a mí me demuestra que Ud. sigue teniendo un compromiso con el país, con su gente. ¿Qué lo llevó a formar parte de este grupo de guatemaltecos, hombres y mujeres, que firman esto documento?

La conciencia de que hay momentos en la vida de una persona, de cualquier persona, no importa si es escritor, albañil, lo que sea, no importa la profesión que tenga. Hay momentos en que la historia lo interroga a uno, lo interpela, y le pide una actitud. No siempre, no es una cosa permanente. A veces uno tiene que callar, por prudencia o por modestia. Yo no soy de los que se pronuncian cada vez que ocurre una cosa porque también se debe tener conciencia de los propios límites, pero hay momentos en que la historia le dice a uno «Bueno, ¿qué va a decir? Ud. tiene que decir algo», y este es el momento de decirlo. Con todos los amigos, colegas, conocidos, entendimos que este es un momento de decir algo. Si uno no habla en este momento, de alguna manera en la historia va a quedar que se calló cuando tenía que decir. También uno tiene que callar cuando no tiene nada que decir. Es una cosa muy generacional, del momento de Guatemala que estamos viviendo.

Hubo una época en que a los escritores latinoamericanos se les exigía ese compromiso con la sociedad. ¿Esto ha cambiado o va siendo siempre así?

Yo creo que va a ser siempre así en la medida en que las sociedades latinoamericanas sigan siendo como son. En el sentido de que un escritor en América Latina, salvo excepciones muy raras, no vive de su literatura, no vive de vender libros, por razones socioeconómicas muy conocidas. Excepto Isabel Allende, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, la gran parte de los escritores latinoamericanos son escritores y al mismo tiempo son periodistas, la

mayoría, o profesores universitarios. Lo único que tiene un escritor latinoamericano de diferente respecto de un escritor norteamericano o europeo, es que tiene un prestigio enorme. Precisamente porque trabaja para algo que es espiritual, que da satisfacciones espirituales, no satisfacciones materiales. Por eso mismo, la gente percibe que los escritores luchan por elevar un poco el espíritu y la estética. Eso da, en nuestra sociedad, un valor, da prestigio. Y como el escritor tiene prestigio, entonces se le exige que hable sobre situaciones que están afuera, digamos, de la pura estética de la escritura. Se le pide que diga algo sobre las desigualdades, diga algo sobre las injusticias, que son todas cosas, si Ud. lo piensa bien, la desigualdad, la injusticia, son poco estéticas. Quiero decir, uno tiende a lo bello, tiende a lo bueno. Todo lo que es malo: ver a la gente que se muere de hambre, ver a la gente explotada, ver a la gente maltratada, es percibido, de alguna manera, fuera de la estética. Aunque parezca un poco ridículo lo que voy a decir: la explicación de porqué la mayor parte de los intelectuales están de un lado y no están del otro es porque un mundo espantoso no coincide con la armonía que uno piensa construir con el arte y la literatura. Esta es una explicación del rol que ha tenido en América Latina el escritor. En cambio, en países donde los escritores viven de su literatura, donde las cosas son más armónicas, el escritor tiene meno prestigio. No le preguntan sobre la situación política porque para eso están los politólogos, los especialistas. Entre nosotros, en cambio, el escritor tiene que ser un hombre orquesta que habla de esto y de lo otro, tratando, sobre todo de tener una línea moral, una línea ética, que sea una línea estética.

Maestro, muchísimas gracias, ha sido un verdadero gusto.

Pues, mire, Haroldo, yo estoy muy consciente de mis grandes limites. Creo que estar consciente de los límites que uno tiene es lo que lo estimula a tratar de mejorar siempre, a tratar de escribir mejor, porque cuando uno revisa un libro que ha publicado lo que encuentra son los defectos, entonces trata de que la próxima obra sea mejor. Yo le agradezco mucho lo que me dice, porque me conforta, pero sigo consciente de defectos y limites. Creo que eso es muy importante para cualquier persona.

Yo solo deseo que la próxima vez que regrese encuentre un mejor país.

Estoy seguro porque he hablado con mucha gente en estos días y he encontrado un espíritu nuevo en Guatemala que hace muchísimos años no veía. Y eso me da mucha esperanza para nuestro país que merece mucho y merece más y mejor. Eso el auspicio y el deseo que yo tengo para el país.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
   a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
   b. Archivo informático del texto.
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
   a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
   b. Los estilos de letra serán los siguientes:
      i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal.
      ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula).
      iii. Nombre del autor: versalita.
      iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis.
      v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula.
   c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
   d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «....». Los puntos suspensivos

entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte del texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página. Se requiere una recopilación de la bibliografía al final del artículo.
g. Obras citadas a pie de página:
   i. Libros: N. APELLIDO, Título, Editorial, Ciudad año.
   ii. Artículos: N. APELLIDO, "Título", Revista, año, n. volumen, p.
   iii. Libro colectivo: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), Título del libro colectivo, Editorial, Ciudad año, p.
   iv. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
   v. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
      - APELLIDO, Título (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
      - En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p.); la segunda si todos los elementos son iguales.
   h. Lista de obras citada (al final del articulo):
      La recopilación de las entradas bibliográficas al final del ensayo aparecerá ordenada alfabéticamente por apellido. Los nombres de los autores se darán completos en letra redonda normal. Cuando se incluye más de una obra del mismo autor, se ordenan cronológicamente; el nombre del autor se repite siempre.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
   a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
   b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
   c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
   d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

Política de acceso y reuso

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).

Código ético

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico).

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography

Dialnet

latindex

INDEXED BY LatAm Estudios+

Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poetica (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
Amérika (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alter/nativas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anclajes (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelogie (Francia)
Badebec (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chasqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluenze (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Crítica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CILHA (Argentina)
452°F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutomia (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispamérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersticios (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Letral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Lingüística y Literatura (Colombia)
Literatura, História e Memória (Brasil)
Meridional (Chile)
Mitologías hoy (España)
Olho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Ibero Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Telar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessias (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

finito di stampare
nel mese di marzo 2024
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 979-12-5535-222-8

ISSN: 2035-1496

9 791255 352228

€ 11,00