



*De héroes, tiranos y brujos: estudios sobre
la obra de M. A. Asturias*

Giuseppe Bellini

GIUSEPPE BELLINI

DE TIRANOS HEROES Y BRUJOS

Estudios sobre la obra de M. A. Asturias



BULZONI

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana di studi e testi a cura di Giuseppe Bellini

Comitato scientifico

GIUSEPPE BELLINI

ERMANN CALDERA

RINALDO FROLDI

GIULIA LANCIANI

CARLOS ROMERO

SERGIO ZOPPI

Advertencia

Los tres ensayos reunidos en este libro representan momentos diversos de mi ya largo interés por la obra de Miguel Ángel Asturias.

El primero y el último de dichos ensayos ya aparecieron en publicaciones que al final de los mismos se indican.

El estudio dedicado a Mulata de tal se publica aquí por primera vez.

He querido dar de los textos ya publicados -que aparecen ahora con leves modificaciones- una versión más cuidada. Y confirmar con este libro el permanente significado, la constante vigencia de la narrativa asturiana.

G. B.

El Señor Presidente, Criadero de tiranos

En la literatura hispanoamericana existe una constante que la crítica ha ido subrayando con relación a los siglos XIX y XX, la preocupación política, o sea, en palabras de Ricardo Navas Ruiz, «un interés positivo y central por acontecimientos de significación política: una guerra que cambia el destino de un pueblo, una revolución, una forma de gobierno»¹. Esta preocupación política se expresa en múltiples matices sobre un fondo común, que es el sentido de la dignidad del hombre, su derecho a la libertad de extrinsecación. Las raíces ahondan en el pasado, en el Inca Garcilaso, en Juan del Valle y Caviedes, tanto como en Neruda y Asturias, sin olvidar a personajes como Nariño, Mutis, Santa Cruz y Espejo, los innumerables que, sin llegar a una obra escrita que las historias literarias puedan considerar, constituyeron el fermento sobre el cual se realizó la Independencia.

No cabe duda, sin embargo, que el siglo XIX, en los albores de las nacionalidades hispanoamericanas, fue un momento de importancia particular, en la literatura y en la vida, por la expresión de una preocupación —10→ política. En este sentido Lizardi es ya un escritor netamente comprometido con la realidad de su país, así como de distinta manera lo son Martí y Heredia, este último cantando a Cuba desde el destierro, el mismo José Joaquín de Olmedo celebrando, en la «Oda a Bolívar», la libertad alcanzada y más tarde denunciando, en la oda al General Flórez, de manera dramática, las luchas fratricidas que pusieron en serio peligro en el Ecuador las ventajas de la guerra de liberación. Olmedo estaba muy lejos, entonces, de sospechar que el General Flórez se transformaría, al poco tiempo, en uno de los peores tiranos de América.

La libertad es un bien demasiado temido para que no se la insidie y destruya. El ochocientos resuena todavía de las invectivas de Juan Montalvo contra los dictadores ecuatorianos Gabriel García Moreno e Ignacio Veintemilla. Aún impresiona el nombre del Doctor Francia, tirano del Paraguay. Pero la figura cumbre de la dictadura hispanoamericana, que insidia la recién conquistada independencia argentina, es Rosas. En su contra se levanta el grupo de los Proscriptos. En *El matadero* Esteban Echeverría fija para siempre en el tiempo una hora trágica de la nación argentina, en una durísima protesta contra la violencia de la dictadura, que configura un aspecto destinado a tener cada vez mayor importancia en la narrativa de América. En *Amalia* José Mármol amplía, a pesar de todo desequilibrio artístico, el cuadro de las fechorías de Rosas, y en fin Domingo Faustino Sarmiento, denunciando en *Facundo* el conflicto insanable entre civilización y —11→ barbarie, entre libertad y dictadura, ofrece a las generaciones sucesivas un texto-símbolo de valor permanente.

Con Sarmiento, el personaje del dictador empieza a tener bulto. Ya es protagonista de carne y hueso, y en la trayectoria que lleva al siglo XX su concreción es significativa. El narrador ya no ofrece al lector sólo la descripción de un ambiente de violencia y corrupción, sino que introduce la bárbara presencia de quien es origen de toda violencia y de toda corrupción. Sin olvidar la gran fascinación que el hombre bárbaro ejerce sobre sus mismas víctimas. Sarmiento denuncia y condena, pero no se escapa a la fascinación del *hombre fuerte*. Lo mismo les ocurrirá en general a los escritores sucesivos.

En la narrativa hispanoamericana del siglo XX una obra se presenta destinada a permanecer por su valor artístico y su significado de denuncia de una situación ampliamente generalizada en los años anteriores a la segunda guerra mundial, *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. El tema ejerce su atracción también en otros autores hasta fuera de América: en 1904 Joseph Conrad publica *Nostramo*; en 1926 Francis de Miomandre edita *Le dictateur*; y en 1926 Ramón María del Valle-Inclán su *Tirano Banderas*. Cada uno de los novelistas mencionados trata de ofrecer una síntesis convincente de América, esa «república comprensiva de Hispanoamérica» de la que trata Seymour Menton². El libro de Miguel —12→ Ángel Asturias aparece en 1946 y es la más genuina de estas representaciones. En 1949 Alejo Carpentier publica *El reino de este mundo*, que también va considerado aquí. Años más tarde aparecerá el tema en un narrador español del destierro, Francisco Ayala, con implicaciones que en otra ocasión señalamos³. Hasta que en años recientes, de 1973 a 1975, la novela hispanoamericana nos ofrece inesperadamente una serie de grandes novelas sobre la dictadura, desde *El secuestro del general* de Demetrio Aguilera Malta, hasta *El otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez.

Las raíces del tema de la dictadura en la novela hispanoamericana del siglo XX ahondan y se ramifican en otras numerosas obras, a partir de las novelas de Martín Luis Guzmán, para llegar a las de Ciro Alegría; Jorge Icaza, Alfredo Pareja Diez-Canseco, Aguilera Malta, Gallegos... Con frecuencia en la novela hispanoamericana el caudillaje y el despotismo dan materia al libro, sin que la figura del dictador aparezca en primer término. Pero ya en *Canal Zone* (1935), libro de dura denuncia de la realidad panameña de comienzos del siglo, Aguilera Malta nos ofrece concretamente un tipo de dictador artero y hábil en su conducta, engañador del pueblo, con instintivo ascendente sobre la muchedumbre:

De pronto hubo un gran silencio. En el balcón había

aparecido el Presidente. Lo acompañaban varias personas. Tenía el ademán grave, solemne. Al —13→ asomarse, la multitud se entusiasmó. Y dio un aplauso largo, caluroso [...].⁴

Escribió Miguel Ángel Asturias⁵ que en muchos países centroamericanos de hondas raíces míticas, el ascendente brujo del dictador sobre el pueblo es demostración de la permanencia en el tiempo de la sugestión del mismo mito. El protagonista de *El señor Presidente* lo demuestra, como lo demuestra el Presidente de *Canal Zone*.

Otros narradores hispanoamericanos insisten sobre el servilismo que rodea al poderoso y la taimada naturaleza del déspota o su grotesca esencia. En *Los perros hambrientos* (1939) Ciro Alegría denuncia la retórica del oportunismo que hace de todo presidente peruano un «salvador de la república», enjuicia duramente el sistema político del país acusando al mismo pueblo:

A la corta lista de genios que ofrece la humanidad, había que agregar la muy larga de los presidentes peruanos. A todos los ha calificado así, por servilismo o compulsión, un pueblo presto a denigrarlos al día siguiente de su caída. Unos se lo dejaron decir sonriendo ladina y sardónicamente, pero alentando la adulación y los compromisos que crea, como Leguía, y otros se lo creyeron haciendo por esto ridículos o dramáticos papeles.⁶

No olvidaremos la contribución ética de Rómulo —14→ Gallegos. En *El forastero* (1947) el problema de la colaboración con el déspota se resuelve en una negativa total, así fuera al fin de obtener ventajas para el pueblo. El «hombre isla» tiene un deber para con su pueblo, el de representar la esperanza en el triunfo de la libertad, impidiéndole resignarse a la sumisión. En la novela citada el escritor venezolano nos presenta la gran comedia americana de los mandones demócratas, que gobiernan por interpuesta persona; es el caso de don Parmenión, «compadre de Hermenegildo Guaviare, persona interpuesta de éste en el gobierno del pueblo, que en realidad seguía ejerciéndolo desde su hato de "Sábana del Muerto", pero dándose así el soberano gusto de imponerles a sus paisanos, una autoridad de ningún modo lícita constituida en su persona»⁷.

La denuncia de la dictadura y el tirano se manifiesta durísima en la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo, pero ninguna novela llega a una síntesis tan representativa de la situación americana como *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias.

Aunque tratar de la novela de Asturias implica siempre la mención de *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, donde aparece un interés de "extranjero" hacia el mundo americano. En su república representativa de Hispanoamérica el escritor español nos ofrece un cuadro de gran interés artístico, pero en definitiva exótico, de un drama que califica «de tierra caliente». Para dar un tono americano a su —15→ novela Valle-

Inclán acude, como se sabe, a una mezcla lingüística de varias peculiaridades de distintos países hispanoamericanos. Ello hubiera debido ser representativo de Hispanoamérica, pero, a distancia de tiempo, aumenta el sentido artificioso del expediente. *Tirano Banderas* es una gran novela, representa un momento de extraordinario relieve en la narrativa de Valle-Inclán, pero adolece de una evidente superficialidad en la interpretación del drama y la condición americana. Su idea de la dictadura es esperpéntica, una suerte de espectáculo deformante, en el cual interviene con numerosas curiosidades, deteniéndose en observaciones interesantes sobre el carácter de los gachupines, de los colaboradores del tirano, del cuerpo diplomático, especialmente del embajador de España y su homosexualidad. El lector sigue con interés la narración, pero percibe inmediatamente que a *Tirano Banderas* le falta algo que *El Señor Presidente* y las demás novelas hispanoamericanas sobre el tema tienen: una experiencia directa de dolor. Valle-Inclán ve el drama desde afuera, no lo siente en carne viva; el panorama de la dictadura es demasiado esquemático; el clima de violencia tiene algo folletinesco a veces, como el gran final en el que Tirano Banderas, a punto de ser vencido, mata a su hija idiota y luego se mata a sí mismo. Sobre todo no existe un ideal verdadero y la lucha contra el dictador aparece más como una lucha de intereses personales. Lo único que está representado con eficacia es la realidad brutal de la dictadura, o sea la cárcel, y la figura de Santos Banderas, medio brujo, medio bandido, en su ejercicio cruel —16→ del poder. A pesar de lo cual no se llega a entender si en el hombre es mayor la sed de mando o el gusto de destruir a su prójimo. La figura lóbrega del tirano domina eficazmente todo el libro, en una repetición de imágenes obsesivas, desde el marco de una ventana detrás de la cual el dictador está siempre avizorando al mundo, como si más que el temor de sorpresas le inquietara la libertad de un universo natural que persiste a pesar de su voluntad. Característica del tirano es su aspecto sombrío, un garabato de sino cruel, de aspecto cadavérico, algo como la muerte sembrando muertos:

Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo.⁸

A partir del libro primero su figura «con mueca de calavera» aparece concretamente, dominando con su presencia física todas las páginas del libro. La ventana sigue siendo su marco preferido; su vida se desarrolla en un convento-fortaleza, y el gran teatro del mundo lo mueve únicamente su voluntad; crueldad y falta de escrúpulos se unen en él a una innata habilidad de jugador y un gran conocimiento de los hombres. El novelista lo representa eficazmente en pocos rasgos, sobre el fondo servil de un séquito de personajes absolutamente anónimos:

Tirano Banderas, con paso de rata fisgona, seguido por los compadritos, abandonó el juego de —17→ la rana. Al cruzar por el claustro, un grupo de uniformes, que choteaba en el fondo, guardó repentino silencio. Al pasar, la momia escrutó el grupo [...].⁹

El tirano es hombre de mal agüero y Valle-Inclán lo acerca siempre a la imagen de un pajarraco:

Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego [...]; Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado.¹⁰

Frente a él, un mundo de basura humana estudiado hondamente en su bajeza, digno contorno a la dictadura, una humanidad abolida cuyas carencias espirituales, precisamente, permiten que el tirano prospere. Valle-Inclán va construyendo su figura a través de detalles no siempre negativos, como puede verse en el acto de valor con que el dictador mata a su hija y se mata. El personaje acaba por sugestionar al escritor y frente a la falta de todo ideal en sus adversarios, Tirano Banderas es el único personaje de la novela verdaderamente interesante.

Muy distinto es el procedimiento y el resultado de Miguel Ángel Asturias en *El Señor Presidente*, libro que en su redacción remonta a años anteriores a 1946, fecha en la que se publica, y que ya estaba terminado en 1932. Las razones de esta dilación en —18→ la publicación de la novela las expuse hace tiempo¹¹. El libro adquiere inmediatamente categoría ejemplar en América Latina, dando al tema de la dictadura resonancia continental, aunque se refería en concreto al dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, contra quien Arévalo Martínez publica en el mismo año 1946 una tremenda documentación de sus fechorías en *Ecce Pericles*. La ausencia, en la novela de Asturias, de datos que faciliten una identificación concreta de personajes y lugares, la falta de indicaciones temporales, transforma *El Señor Presidente* en un libro de denuncia contra toda dictadura. Y aunque es evidente que la lección esperpéntica de Valle-Inclán está bien aprendida por Asturias, igual que la del surrealismo, la novela del escritor guatemalteco se aventaja sobre la del novelista español por originalidad de expresión y materiales lingüísticos, y por ser producto de una pasión vivida directamente desde los años juveniles, cuando la lucha contra Estrada Cabrera le vio activo participante.

Entre mito y realidad la figura del dictador domina las páginas de *El Señor Presidente*, pero la sustancia del libro se presenta totalmente opuesta a la de *Tirano Banderas*, a pesar del repetirse de ciertos elementos, que sin embargo asumen significados nuevos. Es el caso de la familiaridad de los "altos grados" de la dictadura con el prostíbulo. En *Tirano Banderas* la casa del placer es únicamente un detalle pintoresco, algo que complica la trama con —19→ elementos híbridos y un erotismo fin a sí mismo, mientras que en *El Señor Presidente* se trata de un elemento indispensable que califica y destruye la aparente dignidad de la dictadura.

En el mundo sobre el que reina Tirano Banderas no existe valor humano realmente positivo, a no ser la figura aislada del indio que ayuda en su fuga al coronelito de la Gándara. Moralmente nadie se salva. En la novela de Asturias, por el contrario, en medio del terror y la delación, del atropello y la violencia, sobreviven los valores humanos, representados en la serie infinita de los que sufren, criaturas humildes en general, todo un pueblo que, a pesar del infierno que lo rodea, no ha perdido su

dignidad: los presos que en procesión incesante pasan cargados de cadenas camino de la cárcel, la atormentada niña Fedina, las mismas mujeres del burdel de la doña Chon, más humanas en su miseria que cualquier exponente de la dictadura, el estudiante que en la prisión proclama el valor de la acción contra la resignación de la oración.

Sobre este infierno humano, en el que actúan los seres más repugnantes, entre ellos el favorito del Presidente, Cara de Ángel, domina un hombre del cual Asturias no nos ofrece ni apellido ni facciones, un ser enigmático, cruel y frío, que infunde temor y un respeto instintivo hasta en sus enemigos, pervivencia de la sugestión del mito, o como escribe el novelista, del «hombre-mito, el ser-superior (porque es eso, aunque no querramos), el que llena las funciones de jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues —20→ cuanto menos corporal aparezca, más mitológico se le considerará. La fascinación que ejerce en todos, aún en sus enemigos, el halo de ser sobrenatural que lo rodea, todo concurre a la reactualización de lo fabuloso, fuera de un tiempo cronológico»¹². En su novela, Miguel Ángel Asturias mira sobre todo a presentar el poder deformante y disgregador de la dictadura, la generalización de un clima en el que la personalidad humana se anula frente al temor hacia el poder. El mismo Cara de Ángel experimenta este resultado último de un sistema al que por varios años ha dado su apoyo: «vivir, lo que se llama vivir, que no es este estarse repitiendo a toda hora, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo...»¹³. La sombra del hombre nefasto incumbe por gran parte de la novela, y cuando, en el capítulo V de la primera parte, al fin aparece, es una pobre cosa sin caracteres humanos. Asturias no se demora en largas descripciones, sino que presenta al dictador a través de rasgos borrosos, una especie de títere cruel vestido de luto:

El Presidente vestía como siempre de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, —21→ tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados.¹⁴

En la presentación del dictador Asturias adopta un procedimiento distinto al de Valle-Inclán: no construye a su personaje sino que lo va gradualmente destruyendo, destacando mano a mano sus aspectos más negativos. Ya vimos la piltrafa de hombre que es; su crueldad no procede de una extrinsecación violenta de sus instintos, como en Tirano Banderas, sino de una fría indiferencia hacia los hombres; su poder es absoluto, pero no se funda en su verdadera fuerza de ser violento sino más bien en una pura apariencia de fuerza, que esconde un alma vulgar y débil, fácil al miedo, y que sólo la maldad de sus partidarios y la falta de valor de los muchos sostienen. El proceso de destrucción del personaje, al que aludí en otras ocasiones¹⁵, típico de las novelas del escritor guatemalteco, se aplica al Señor Presidente en una serie numerosa de elementos que tienden a poner de relieve la indignidad del dictador y al mismo tiempo lo absurdo de su poder, que sólo se justifica por la fascinación instintiva que el hombre nefasto ejerce, desde su escondite de palacio, sobre un pueblo todavía apegado al mito. Es lo que Asturias aprendió de Faulkner, según su propia confesión¹⁶. La figura, del presidente se construye —22→ sobre una serie únicamente de elementos negativos; su

crueledad deriva de un deseo de venganza por una infancia de privaciones y humillaciones; vive en un palacio frío y de paredes desnudas; lo rodea el servilismo y el terror; tratos ha tenido hasta con el prostíbulo. La suya es una comedia vulgar y la descripción del personaje concluye con el triunfo de lo animal, cuando, en el capítulo XXXII, lo vemos emborracharse y vomitar sobre su exfavorito, con el que se congratula el Subsecretario por la evidente señal de reconquistado favor.

En esta escena se hunden varios planos del edificio dictatorial: el Señor Presidente queda reducido a pura animalidad; el exfavorito sale destruido en su dignidad de hombre; el estado aparece como entidad sin ningún valor, representado sólo por el escudo al fondo de una palangana, en la cual el mandatario vomita; el mismo Subsecretario es, en su abyección, el representante de una clase que vegeta sin dignidad a la sombra de la dictadura y la sostiene. Personajes todos de un infierno en el que, como diablo mayor, reina un ser lóbrego y cruel, rodeado de un enjambre de sabandijas serviles que lo adulan, lo celebran y que él desprecia profundamente.

El vigor de la novela de Miguel Ángel Asturias reside en la profunda caracterización de los personajes en sentido negativo, en la denuncia de una realidad oscura que se repite en toda dictadura, sin que por ello falte una salida hacia la esperanza. El dictador y su sistema salen condenados para siempre como una germinación monstruosa del mal, algo totalmente indigno de la naturaleza humana.

—23→

En todas las novelas hispanoamericanas de la dictadura el mandatario se nos presenta sustancialmente rodeado de soledad. Es la violencia del poder la que produce en torno del tirano la soledad. En *El siglo de las luces* (1962) Alejo Carpentier nos representa con rara eficacia la soledad de Victor Hugues, el mandatario francés de la época de la Convención en el Caribe. Pero, con mayor interés para nuestro tema, el mismo Carpentier nos ofreció, anteriormente a esta novela, en *El reino de este mundo* (1949), una representación escalofriante de la grandeza, soledad y muerte de otro déspota, el negro haitiano Henri Christophe, que en tiempos de Napoleón se proclamó rey de su isla, «el primer rey negro del Nuevo Mundo». Sin embargo hay que aclarar de inmediato que, a diferencia de *El Señor Presidente* de Asturias, *El reino de este mundo* no llega a transformarse en libro-símbolo sobre el tema de la dictadura. Lo *real maravilloso*¹⁷ es lo que más se impone en la novela de Carpentier, y además le resta universalidad el haber situado la acción en un tiempo exactamente definido, y por demás del pasado, y haberle dado a su protagonista contornos netamente identificables en la realidad histórica de Haití. El narrador cubano destaca en la novela un destino de soledad, que por otra parte ya denunciaba Asturias en su protagonista. La crueldad, la megalomanía, el afán de grandeza de Henri Christophe nos inmite en una nueva categoría del tirano en las Antillas, la del negro pseudo-emancipado que —24→ transforma su reino y su corte en un ridículo remedo de Versalles, mientras actúa contra sus compatriotas como un déspota tradicional, fundándose en la violencia, el trabajo forzado, la policía, acentuando así cada vez más su soledad y provocando su propia ruina.

Frente al sucederse vertiginoso de los acontecimientos, cuando ya el pueblo está a punto de rebelarse, cansado de tantos vejámenes y de tanta locura, mientras el sonido del tambor difunde la rebelión, se verifica la desbandada de los soldados, los dignatarios

y los criados, y al rey no le queda más que pegarse un tiro en el suntuoso palacio de Sans-Souci. Su cadáver, llevado a la ciudadela, que como último y ya inservible reducto ha levantado en un lugar inaccesible del monte, es enterrado en la argamasa aún fresca de una plazoleta para piezas de artillería. Carpentier destaca el límite del poder del dictador, su posición desamparada frente a la muerte, la cosa miserable que es el hombre que se creyó omnipotente y muere solo, en el aislamiento que su obra aberrante le ha creado en torno:

Por fin se cerró la argamasa sobre los ojos de Henri Christophe, que proseguía, ahora, su lento viaje en descenso, en la entraña misma de una humedad que se iba haciendo menos envolvente. Al fin el cadáver se detuvo, hecho uno con la piedra que lo apresaba.¹⁸

En su novela Alejo Carpentier no entiende solamente relatar la historia de un hombre como el —25→ rey negro de Haití, sino destacar también la condición recurrente de la dictadura: antes eran los franceses, la sociedad criolla esclavista; luego la rebelión y la fundación del reino de Henri Christophe pareció abrir el camino a la esperanza de libertad. El pobre Ti Noel llegará a viejo sin haberla encontrado nunca en su país; su sorpresa frente al látigo, que después de los blancos emplean los negros contra sus compañeros de raza para que trabajen en la construcción de La Ciudadela, ya no es tal frente a la dictadura de los mulatos cuando la caída y muerte del rey. La conclusión es que la dictadura es una enfermedad perpetua para el hombre. Aunque el viejo descubre, a última hora, el valor de la vida del hombre, el misterio de su permanencia, su significado en la tierra:

[...] Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán, y esperarán y trabajarán para otros que también no serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la posición que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.¹⁹

—26→

La novela de Alejo Carpentier no es solamente la denuncia de un sistema, sino la exaltación lírica de la grandeza del hombre en la tierra. Frente a esta exaltación la crueldad del sistema hasta pasa a un segundo plano y no resulta tan incisiva como la

denuncia de Asturias en *El Señor Presidente*, a pesar de la categoría artística de *El reino de este mundo*, cuya originalidad e independencia se afirman evidentes.

La sombra de *El Señor Presidente* se proyecta poderosa sobre toda la novela hispanoamericana posterior, hasta la llamada *nueva novela*, que por otra parte, justo es afirmarlo una vez más, el libro del escritor guatemalteco claramente anuncia por novedad de estructura, el manejo original del tiempo, la modernidad de las técnicas expresivas, la conciencia de estilo.

Es natural que en un mundo como el americano, donde el sistema personalista, o dictatorial a secas, está continuamente presente, el narrador lo considere en su obra y lo denuncie. Aunque no han dedicado ninguna novela específicamente al tema de la dictadura, su condena asoma en las obras de Rulfo, de Fuentes, de José María Arguedas, del mismo Sábato, de Vargas Llosa.

Por su parte, Gabriel García Márquez presenta ya en el protagonista de *Cien años de soledad* (1967), el coronel Aureliano Buendía, las características violentas, esta vez de un mandatario cruel rodeado de soledad. Para García Márquez el poder es algo que destruye al mismo que lo ejerce. En el momento en que todos reconocen como jefe al coronel Aureliano, —27→ éste experimenta, sin darse cuenta, un extraño efecto:

Un frío interior que le rayaba los huesos y lo mortificaba inclusive a pleno sol [...] La embriaguez del poder empezó a descomponerse en ráfagas de desazón [...] Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo.²⁰

En el coronel Buendía, García Márquez demuestra cómo el poder llega a aislar al hombre, como ya lo demostró Asturias en su novela, y a transformarlo en algo aberrante; «asomado al abismo de las grandezas»²¹, Aureliano Buendía pierde su equilibrio, si alguna vez lo tuvo, y se autocondena a un aislamiento que en lugar de protegerle lo destruye, y es cuando decide que nadie pueda acercársele a menos de tres metros, encerrado en el círculo que sus edecanes trazan con una tiza en el suelo, dondequiera que él llegue. Es el aislamiento que mantiene el terror, símbolo de la pérdida de todo contacto del hombre que detiene el poder con lo humano y de su completa destrucción interior. La advertencia del coronel Gerineldo Márquez es significativa: «Cuídate el corazón. Aureliano [...] Te estás pudriendo vivo»²².

La figura de Aureliano Buendía es, naturalmente, nueva en su esencia. Pero por lo que atañe al tema, al momento dictatorial del personaje, es posible encontrar en ella la huella de *El Señor Presidente*.

—28→

¿Acaso no es en esta etapa de su vida Aureliano un ser despiadado como el protagonista infernal de Asturias? Lo que de él emana es terror y violencia; ya se han perdido los sentimientos; sus facciones parecen borrarse y cada vez más acercarse a la momia fúnebre que es el Presidente del escritor guatemalteco. Aunque el tema tendrá su desarrollo más amplio en *El otoño del Patriarca*, que aparece en 1975.

Curiosamente, aunque en realidad no tanto, pero debido a la situación política latinoamericana, en los últimos años aparecen también varias novelas sobre el tema de la dictadura (a parte de *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, más bien cuento largo que novela, y otros libros de vario nivel artístico): en 1973 *El secuestro del general*, del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta; en 1974 *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; en el mismo año *Yo el Supremo*, del paraguayo Augusto Roa Bastos; y en 1975 el ya mencionado *El otoño del Patriarca*, del colombiano Gabriel García Márquez. En esta vuelta al tema, la función de símbolo de *El Señor Presidente* de Asturias se afirma. ¿Quién duda de que los autores citados tuvieran presente la gran novela del escritor guatemalteco al momento de escribir sus libros? Era imposible olvidarla, por el significado intrínseco de ella como obra de arte y el puesto que ocupa dentro de la novela hispanoamericana. Con esto no se quiere afirmar que haya en los novelistas mencionados una voluntad de imitación, sino muy por el contrario una intención —29→ de superación, afirmando una originalidad propia en el tema.

El secuestro del general es una de las novelas más interesantes del grupo y de las más logradas de Demetrio Aguilera Malta, novelista que se afirmó con obras como *Don Goyo*, *Canal Zone*, *La Isla virgen*, *Siete lunas y siete serpientes*, uno de los iniciadores del *realismo mágico*, singular inventor de mitos y denunciador de una desgarradora realidad americana. En *El secuestro del general* el novelista asombra de repente al lector por la novedad de su estilo, el poder incansable de su fantasía, la novedad absoluta de su denuncia de la dictadura. Es un nuevo momento de su arte narrativo en el que la magia linda continuamente con el trastorno. Su mundo es aberrante, deforme, distorsionado, duramente real a pesar del predominio de la fantasía. Pero *El Señor Presidente* de Asturias ha enseñado algo; en efecto, siguiendo al escritor guatemalteco, acertadamente, Aguilera Malta elimina los datos geográficos de su infierno, situándolo en un trastornante país de Babelandia, y también elimina toda referencia concreta a personas, que disfraza originalmente bajo eficaces nombres-símbolo, en los que ya define en su interioridad al personaje.

En esquemático resumen la trama se concentra sobre el secuestro de un general, Jonás Pitecántropo, del cual en Babelandia depende la existencia misma del dictador -el Oseo, alias Esqueleto-disfrazado-de-hombre, alias Verbofilia, alias Calcáreo, alias Holofernes y para los íntimos Holo-, de parte del capitán guerrillero Fúlvido Estrella y su ayudante, —30→ Eneas Roturante. El acontecimiento revuelve la vida de Babel, la capital. El rescate pedido para liberar al general es singular: la libertad de los presos políticos, trescientos entierros de primera elegidos por los guerrilleros, una libra de los huesos del dictador. Es la segunda de estas condiciones la que preocupa a los altos rangos de la dictadura, y cada uno intenta salvarse pactando con los guerrilleros y vendiendo a los demás. Pero la radio guerrillera difunde por todo el país sus palabras en el momento mismo en que las pronuncian, y el resultado es el triunfo de la revolución y la condena de todos los culpables de parte del pueblo, porque «La muerte no es castigo»²³.

Dentro de la trama expuesta se cruzan dos novelitas de amor, la de Fúlvido con María y la de Eneas con Ludivinia. El amor de los primeros triunfa, a pesar de las malas intenciones del padrastro enamorado de la joven; el de los segundos fracasa por intervención del cura de Laberinto, Polígamo, que se apodera de la muchacha. Esta al final muere, dando a luz un diablo.

Estamos, como se ha dicho, en un mundo abnorme en el que se afirma, sin embargo, la denuncia del novelista y su originalidad. La dictadura en Babelandia se mantiene sobre un mundo espantosamente animal. El cascajo óseo que es el dictador está sometido al poder del general secuestrado, el cual experimenta continuos y violentos arredros hacia sus orígenes de hombre de la selva, de simio. La bestialización —31→ de la fuerza es total. El mandatario está rodeado de seres serviles, como Baco-Alfombra, alias Rastreante, alias Bueno-para-todo, el cual cuando entra el llamado del jefe en el salón se acuesta boca abajo, estira la lengua y la pasa «por el empeine de las extremidades inferiores de su jefe»²⁴. O bien como el Secretario de Defensa, Equino Cascabel, con irresistible vocación a cabalgadura del general Pitecántropo todopoderoso: «Ya le estaba creciendo la quijada. Por más que lo intentase, ¡inútil! Pies y manos se le convertían en cascos. La esclavitud -infeliz caballo esclavo- le clavaba sus cadenas más adentro. Le nacía la ondulante cola. ¡Inútil! ¡Todo inútil! Siento que me curvo»²⁵. O como el joven Secretario de Gobierno, Cerdo Rigoletto, «albóndiga con cabeza de merengue»²⁶. O el Almirante Neptuno Río-del-Río, o Pánfilo Alas-Rotas, Comandante de la destartalada Fuerza Aérea, o Plácido Ruedas, Secretario de Obras Públicas, o en fin el Jefe del Protocolo, Narciso Vaselina: «los envidiosos lo llamaban la vaselina del protocolo»²⁷.

La reunión de emergencia a consecuencia del secuestro del general ve presentarse en Palacio a un mundo deformado, que el novelista nos muestra a través de un intenso juego de humorismo e ironía, que denuncia al sistema haciéndolo naufragar en lo grotesco:

[...] Los altos funcionarios lo rodearon [al Dictador], aves de rapiña ante escasa mortecina. Iban —32→ llegando en formas diferentes. Unos, con bozal. Otros, en cuatro. Varios, de rodillas. Muy pocos, erectos y tranquilos, sobre sus dos extremidades. Ya estaba el Gabinete, en pleno. La crema y nata del Ejército, la Aviación y la Marina. La fofa burocracia que digería, como siempre, los banquetes opíparos del Presupuesto. Por su parte Baco Alfombra -ardilla prodigiosa- daba saltos de un lado para otro, realizando múltiples funciones [...] ²⁸.

La técnica de la destrucción del personaje llega a su más alto grado en *El secuestro del general*, a través de un juego inventivo inagotable. La ironía tiene siempre como efecto provocar en la novela lo grotesco. La crítica de Demetrio Aguilera Malta a la sociedad sobre la que se rige la dictadura no tiene medida ni compasión. Babelandia es el «país políglota, donde cada babelandense, usando el mismo idioma, habla un lenguaje diferente. Donde la comunicación es un tabú perenne: nadie se entiende con nadie...»²⁹. Así lo expresa el Dictador, el cual ha hecho del poder «un negocio», del país su «hacienda propia», de sus habitantes «peones con cadenas»³⁰; un país donde «¡Su palabra es la ley!», el Congreso está formado por «hombres-camaleones» que emiten, en vez de «vocablos polifónicos», «ronquidos peristálticos»³¹.

Babelandia es, en sustancia, el «paraíso de los confundidos y de los incomunicados»³². En la ocasión —33→ de festejar al dictador por haber escapado

hacía tiempo a un atentado, el acto público sube a ofrecérselo un hombre-animal, un buey. Recuérdese, a este propósito, el papel de la «Lengua de vaca», en ocasión semejante, en *El Señor Presidente*. En la novela de Asturias era sólo un motivo, pero significativo; Aguilera Malta elabora la escena, la redondea, la completa hasta alcanzar la nota grotesca de la total animalización, con un efecto destructivo originalísimo. En la novela de Asturias la «Lengua de vaca» hilvanaba un discurso incomprensible, vacío y desconectado; en la de Aguilera Malta el buey que ofrece el acto hace sólo el movimiento de hablar, mueve las mandíbulas. Sobre el mismo tema candente, pues, las dos novelas se diferencian por estilo y estructura, la distinta manera de enfocar el mismo drama: con un arranque de inmediata participación, Miguel Ángel Asturias, que le lleva a la descripción cruda de las trágicas escenas de la dictadura; con ironía, humorismo destructivo, el uso del grotesco Demetrio Aguilera Malta; y el punto de referencia, *El Señor Presidente*, no sofoca, sino que acentúa en el novelista ecuatoriano las cualidades originales de gran creador.

La presencia del gran novelista guatemalteco domina también *El recurso del método* de Alejo Carpentier, provocando a la originalidad. En 1972, el escritor cubano publica *El derecho de asilo*, una novela corta que ha pasado bastante inadvertida y que, al contrario, merece seria atención por su novedad dentro del tema de la dictadura y porque anuncia la gran novela de 1974.

—34→

Construida sobre siete breves capítulos, *El derecho de asilo* es una síntesis eficaz del sistema. En la novelita el escritor cubano resume la historia americana desde la conquista hasta la Independencia, aludiendo a los infinitos cuartelazos y golpes de que está sembrada:

Y bajo la égida de los héroes, se pasará un siglo en cuartelazos, bochinches, golpes de estado, insurrecciones, marchas sobre la capital, rivalidades personales y colectivas, caudillos bárbaros y caudillos ilustrados.³³

La denuncia del novelista enjuicia toda la historia de América Latina y ya individúa el tema fundamental de la novela sucesiva, el de la metamorfosis de la dictadura bajo la especie de la ilustración. El dictador de *El Señor Presidente* es un ser primitivo, como lo es el de Demetrio Aguilera Malta en *El secuestro del general*, especialmente si pensamos en el verdadero amo de Babelandia, el general Jonás Pitecántropo, porque el dictador oficial es un ser-sin-ser, una especie de autómatas, una sarta de huesos que continuamente se descomponen, sin otra dimensión que la vejez y la consecuente fragilidad física.

En *El derecho de asilo* Carpentier nos presenta las expresiones violentas de un sistema tradicionalmente brutal, que se vale del ejército y la policía para afianzarse en el poder, acudiendo a la tortura, no —35→ sólo a la prisión, y a la matanza. El exsecretario a la Presidencia y Consejo de Ministros, en su refugio en la embajada de un país hermano donde se asiló cuando el golpe del general Mabillán, observa las cosas con un conocimiento desde adentro y piensa en los métodos inevitables del sistema, en

los personajes infernales que trabajan para consolidar al régimen. El tema es eternamente el mismo, porque una realidad de maldad y dolor constituye la sustancia de la dictadura, como ya la denunció Asturias. Sin embargo, la represión ha "mejorado" con el aporte americano. La señora embajadora -enamorada del exsecretario exilado- se horroriza frente al estrago: «Estos policías de tu país son unos bárbaros», exclama; y el amante añade: «Y más ahora que tienen instructores norteamericanos»³⁴.

La propaganda política resulta evidente, pero se trata de una realidad que hasta hechos recientes siguen confirmando. La presencia de los Estados Unidos en América Latina representa una situación de permanente zozobra. Los golpes surgen favorecidos y ayudados por los intereses del capital norteamericano. Los generales que se apoderan del estado se apoyan en la fuerza de los USA. Ellos no tienen grandes programas y sólo quieren explotar el poder, siempre teniendo en cuenta la presencia militar y económica de los Estados Unidos. Esta es la denuncia de Carpentier en la novela. La «cuestión de límites», que el general Mabellán suscita para distraer al pueblo de la violencia del golpe, se allana —36→ cuando entran en juego los intereses norteamericanos. Ello y la necesidad de un «ejército represivo interno para disolver manifestaciones y desfiles, atajar las huelgas, hacer observar los toques de queda, allanar casas y empresas, patrullar las calles, etc., etc.»³⁵, determina una «política de tolerancia y cooperación» con el país cercano: «Nada de problemas internacionales, decía. Y más ahora que los Estados Unidos habían adquirido grandes concesiones mineras en territorio litigioso»³⁶.

No olvidemos que con relación a la recurrente «cuestión de límites» ya Miguel Ángel Asturias había denunciado su pretextuosidad en la trilogía bananera; una pretextuosidad que siempre tenía consecuencias sangrientas. Asturias denunciaba también el recurso de parte de los gobiernos a una retórica patriótica con la que se enardecía al pueblo inocente, e indicaba en la cuestión la mano de las distintas compañías norteamericanas presentes en los países de América Central.

Con ironía y humorismo amargo Alejo Carpentier insiste, en *El derecho de asilo*, sobre la retórica de los dictadores. Es una nota original, en este sentido, pues llega a una radiografía interior del sistema a través de un tono inédito en la novela de denuncia hispanoamericana. Él cava hondamente en la situación dramática de América donde «los golpes salen siempre victoriosos»³⁷, y en ellos siempre es el pueblo —37→ quien muere: «Lo malo del *Country Club* o de los barrios ricos, [...] Los arsenales latinoamericanos nunca tuvieron clientela sino de pobres»³⁸.

El derecho de asilo es una apretada y lograda síntesis de la que hubiera podido ser una novela más extensa; aparecen en ella los temas fundamentales de la denuncia contra la dictadura, inclusive el consabido de la fácil sexualidad -recuérdese que Asturias inauguró el tema en *El Señor Presidente*, como motivo de condena, medio de destrucción de la "dignidad" de los representantes del sistema-; en la novela corta de Carpentier el motivo erótico, siempre de un erotismo a precio, responde a la misma función de destrucción del personaje. Desde su posición privilegiada el exsecretario observa la farsa trágica de la dictadura, en un «tiempo sin tiempo»³⁹, enjuicia al sistema, del que, por otra parte, bajo el presidente anterior, él también fue expresión. ¿Existe algún parecido entre este personaje y Cara de Ángel de *El Señor Presidente*? Concretamente no; aunque seguramente en Carpentier persiste su recuerdo. El favorito de la novela de Asturias se enamora y se pierde; el exsecretario de Carpentier, más listo, se enamora y se salva. Al fin y al cabo Cara de Ángel, aunque «bello y malo como

Satán»⁴⁰, era un ingenuo; el exsecretario, hombre culto, conoce a los hombres y por ello se salva, volviendo a actuar, desde la seguridad de su nuevo cargo de embajador del país hermano, precisamente, en —38→ una sociedad que para él no tiene secretos, haciendo que el tiempo se ponga en marcha nuevamente: «[...] el jueves volvieron los días, con sus nombres, a encajarse dentro del tiempo dado al hombre. Y empezaron los trabajos y los días»⁴¹.

En *El recurso del método* Alejo Carpentier no amplía por cierto *El derecho de asilo*. Encontramos, en efecto, un solo punto en la novela que nos recuerda la breve obra que acabamos de examinar, y es cuando el Primer Magistrado proclama su orgullo por haber cerrado para su país el ciclo de las revoluciones, «tras un siglo de bochinches y cuartelazos»⁴².

Aunque *El recurso del método* reincide en temas conocidos, los de una realidad política que se repite constantemente bajo el sello de la dictadura, la novela se presenta totalmente nueva: por su estructura y el estilo, por la hondura con que el narrador enfoca sus temas y la habilidad con que maneja a los personajes. En siete capítulos, repartidos en diferentes párrafos, numerados progresivamente de 1 a 21, y un breve epílogo, puesto bajo la fecha 1972, la parte 22, el novelista nos relata y enjuicia toda una vida de un dictador latinoamericano a quien no da nombre concreto, identificable, acogiéndose a la técnica ya empleada por Asturias y Aguilera Malta. A pesar de ello, en una conversación⁴³, el escritor cubano —39→ declaró que la presencia de la experiencia dictatorial cubana de la época de Machado es siempre dominante, y que el libro, en el que se propuso presentar un retrato robot de la dictadura, sobre el fondo de un complicado país-robot latinoamericano, es «un compendio de la dictadura y del mundo también natural de América»⁴⁴.

¿Se propuso Carpentier sustituir en su significado simbólico, de símbolo universal de la dictadura, entiendo, al Señor Presidente de Asturias? No cabe duda que sí y veremos con cual éxito. Por de pronto hay que aclarar que la presencia de la dictadura de Machado se advierte en el libro sólo vagamente; las fechorías de la dictadura todas son idénticas. Por otra parte Gerardo Machado hace su aparición en la novela solamente al final, a través de la mención que el estudiante, que logró derribar al poderoso organizando una huelga general, le hace al cubano Julio Antonio Mella, y más precisamente para destacar la diferencia que existe entre el primer magistrado, protagonista de la novela, y el dictador cubano, el cual «siendo muy inculto, no erigía templos a Minerva como su casi contemporáneo Estrada Cabrera, ni era afrancesado, como habían sido otros muchos dictadores y tiranos ilustrados del Continente»⁴⁵. Y como al contrario lo es el protagonista.

La mención de Estrada Cabrera -junto con la de muchos tiranos de América, incluso el Doctor Francia del Paraguay- nos convence aún más en —40→ torno a la operante presencia en Carpentier de *El Señor Presidente* de Asturias, aunque, como es natural, el novelista cubano podía pensar lógicamente en el tirano de su patria, Gerardo Machado.

Siguiendo más al Valle-Inclán de *Tirano Banderas* que no a Asturias, Carpentier localiza geográficamente el país sobre el cual ejerce su tiranía el Supremo Magistrado, en un compósito mundo tropical centroamericano. El dictador alude hasta a «nuestras Tierras calientes»⁴⁶, y no se olvide que el subtítulo de *Tirano Banderas* reza Drama de Tierras Calientes. Es un detalle mínimo, se entiende. El país de *El recurso del método*

presenta su puerto, sus montañas, sus Andes; el narrador despista al lector de la exacta individuación geográfica con una serie de detalles, describiendo fiestas de carnaval más bien cubanas, ritos fúnebres que parecen muy mejicanos, una vegetación exuberante, tropical, con colores y aromas intensos y embriagadores, puebla al país de cataratas y volcanes y de una también despistante mezcla social de «indios, negros, zambos, cholos y mulatos», donde «sería difícil ocultar a los cafres»⁴⁷. Este mundo constituye para el Dictador, frecuentemente y por largas temporadas en París, un "allá" al que va su odio y su amor, su rechazo y su nostalgia; la distancia esfuma aún más los contornos de lo real y el escenario de la dictadura aparece perfectamente idóneo a destacar el drama que ella representa no para un determinado país, sino para todo el ancho mundo latinoamericano.

—41→

En cuanto a la determinación temporal, Carpentier llena la novela de fechas referentes a días y meses, indica hasta años, pero sin aclararlos exactamente en su temporalidad; aunque los acontecimientos y los personajes que aparecen en la novela - literatos, artistas, hombres políticos, etc.- permiten al lector situar la acción en un período que va de una época anterior a la primera guerra mundial hasta la postguerra, obrando al final una proyección más amplia, como denuncia del repetirse constante del drama, a través de la fecha del epílogo, 1972. El tiempo eterno de la dictadura, denunciado en *El Señor Presidente* a través de la repetición, al final de la novela, de la misma escena con la que empezaba, presos políticos camino de la cárcel, la obtiene el escritor cubano, en cierto sentido, a través de la fecha indicada, con la que el libro termina.

Un carácter peculiar a la novela de Carpentier lo da el mismo título, *El recurso del método*. A parte las citas que introducen, sacadas de Descartes, cada uno de los capítulos menudea con el aumentado ritmo de las partes de que cada capítulo está compuesto, ya desde el título de la obra el lector recibe la impresión de que va a leer una novela fuertemente intelectualizada. No sabe todavía, y es natural, qué significa en la mente del novelista *recurso*, pero inmediatamente recuerda el *Discurso del método* y se prepara para algo tenso. La explicación la obtendrá sólo en el párrafo 8, tercer capítulo, cuando Carpentier presenta al dictador obligado a enfrentarse con el levantamiento del general Hoffman y decidido, una vez que lo haya vencido, a eliminarlo: —42→ «No había más remedio. Era la regla del juego. Recurso del Método»⁴⁸.

Las citas del *Discurso* cartesiano nos acompañan a lo largo de la novela como un sugerente breviario, partiendo del enunciado propósito, en el primer capítulo, no de enseñar el método que cada cual debe seguir «para guiar acertadamente su razón», sino solamente «mostrar de qué manera ha tratado de guiar la suya»⁴⁹ el dictador. Resulta que el *Discurso* cartesiano se transforma en una guía de iniquidades. El muy leído dictador, obstinadamente afrancesado intelectualmente, oye de boca de su ilustre amigo y fracasado escritor dramático parisino, el "Ilustre Académico", la justificación cartesiana de su conducta política: «[...], bien lo había dicho Descartes: Los soberanos tienen el derecho de modificar en algo las costumbres»⁵⁰.

La larga historia de las fechorías de la dictadura forma el núcleo central de *El recurso del método*, con la trayectoria acostumbrada en América: represiones, matanzas, presencia de los Estados Unidos, apoyo concreto de éstos al gobierno y, en el momento

de la crisis ya definitiva, el abandono por una nueva figura, que a su vez será el fante y el dictador de turno. La denuncia de Alejo Carpentier es dura y amarga, aunque podemos decir que a mano a mano que se acerca al momento de su ocaso la figura del dictador va asumiendo una nueva dimensión para el escritor, no ciertamente positiva, pero —43→ sí muy humana. Creo que en esto está la mayor originalidad de la novela y al mismo tiempo su debilidad, si realmente Carpentier se proponía sustituir en su valor de símbolo al presidente de Asturias. Lo cual no significa desconocimiento alguno del valor intrínseco del libro del escritor cubano: todo lo contrario. Carpentier va estudiando a su personaje desde el interior y en su refugio parisiense, con una desgarradora nostalgia de "allá", destruido por el paso de los años, el exdictador llega a tener una dimensión humana que no presentan los demás dictadores que aparecen en la novela hispanoamericana. El novelista penetra con gran sensibilidad el drama de la nostalgia en el exilado, humanidad que se va reduciendo a una «anatomía desgastada que se esmirriaba de día en día»⁵¹. En un tiempo eternizado en su sucesión -«Pasaban los meses en desalijos de castañas por fresas y fresas por castañas, árboles vestidos y árboles desnudos, verdes y herrumbres [...]»⁵² -el expoderoso va reduciendo cada vez más el ámbito de su existencia. En sus últimos días, a pesar de todo, su estatura asume en la novela una altura singular en lo patético. Sumido en un intermitente monólogo interior, transcurre sus últimos momentos vitales en una progresiva y conmovedora decadencia. Hasta que todo desemboca en él en un insistente pensar en la tumba, en la muerte como antídoto contra el dolor, en una frase final que quede en la Historia, por fin escuálidamente encontrada en —44→ el *Pequeño Larousse*, «*Acta est fabula*», pero que no llega a pronunciar.

Yo el Supremo, del paraguayo Augusto Roa Bastos, aparece, como ya se ha dicho, en el mismo año que *El recurso del método* de Carpentier, 1974, y trata de la «Dictadura Perpetua» del Doctor Francia. Ya en *Hijo de Hombre* (1959), la primera, y extraordinaria novela de Roa Bastos, nos había presentado la figura del Supremo. La recordaba continuamente el viejo Macario, hijo mostrenco, según se decía del dictador, más seguramente su liberto. La figura del hombre poderoso cruza enigmática en la evocación del viejo, por la novela se impone como algo mágico y sagrado, en un halo de violencia:

Montado en el cebruno sobre la silla de terciopelo carmesí con pistoleras y fustes de plata, alta la cabeza, los puños engarfiados sobre las riendas, pasaba al tranco venteando el silencio del crepúsculo bajo la sombra enorme del tricornio, todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces, aún nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espiaban desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes.⁵³

A distancia de quince años el Doctor Francia es protagonista exclusivo de una novela, *Yo el Supremo*. El tema iba rondando insistentemente en el novelista, hasta que se concretó en esta obra que nos presenta a un Roa Bastos del todo inesperado, nuevo totalmente en su forma expresiva, autor de una novela de recia envergadura. El tirano del Paraguay se transforma en una figura impresionante, en el largo período de su incontrastado dominio, que sólo acabó por su enfermedad y agotamiento físico el 20 de septiembre de 1840.

Si *Hijo de Hombre* fue definida la «novela del dolor paraguayo»⁵⁴, *Yo el Supremo* ahonda, en forma más irónica a veces, en este dolor, y expresa, una vez más, el compromiso del narrador para con su país. La novela se abre con un pasquín que remeda el estilo, la escritura y la firma de los decretos del Dictador Supremo, impartiendo disposiciones falsas del tirano acerca de su muerte, o sea, que su cabeza sea decapitada y «puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República, donde se convocará al pueblo al son de las campanas a vuelo»⁵⁵. También se dispone que todos los servidores del dictador, civiles y militares, sufran la pena de la horca, que sus cadáveres sean «enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca que memore sus nombres». Y en fin que en el término de dicho plazo los —46→ restos del dictador «sean quemados y las cenizas arrojadas al río»⁵⁶.

La busca del autor o de los autores del pasquín es el tema que continuamente sale a flote en la novela, pero cada vez más como elemento de menor importancia, dando a ella unidad, o mejor contribuyendo a dársela. Por encima de todo en la narración, formada por capítulos no denunciados, si no es por espacios blancos, va tomando consistencia una dura acusación contra la dictadura, y ello a través de la verborrea y la grafomanía del Supremo, quien dicta y escribe, haciendo de su secretario, Patino, su mano, un hombre sin cabeza pensante, pasa reseña a su historia dentro de la historia del Paraguay, expone sus teorías insensatas en torno a la dictadura perpetua y el poder absoluto:

[...] el Poder Absoluto está hecho de pequeños poderes. Puedo hacer por medio de otros lo que esos otros no pueden hacer por sí mismos. Puedo decir a otros lo que no puedo decirme a mí. Los demás son lentes a través de las cuales leemos en nuestras propias mentes. El Supremo es aquel que lo es por su naturaleza. Nunca nos recuerda a otro salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria.⁵⁷

Patentizado el «tiempo sin tiempo» de su perpetuo mando, la dimensión del hombre se nos abre en sus lecturas juveniles -Rousseau, Montesquieu, Diderot, Voltaire, Descartes, entre otros- y en su primitivo deseo, declarada la independencia del Paraguay, —47→ de defender la integridad de la república. Pero, a través de la novela, en un lúcido desafío que va acentuándose mano a mano, presenciamos en el recuerdo del dictador grafómano y logorreico a sus numerosas y aterradoras fechorías sucesivas. El narrador se declara compilador, sonsacador de una hiperbólica serie de fuentes escritas -«unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales»⁵⁸ y fuentes de la tradición oral,

además de unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono «agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contrapariantes de *El Supremo* que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos»⁵⁹.

Todo lo citado pertenece a la «Nota final del Compilador». Es evidente que el narrador quiere despistar completamente al lector y le informa ante todo de que, «al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después», y por consiguiente «En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros»⁶⁰. Finalmente el narrador remata el clima de realidad-irrealidad en el que se mueve toda la narración declarando, como "a-copiador", —48→ que «la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector»⁶¹.

En realidad el narrador está continuamente bien presente en el texto, cual inevitable autor. La trabazón de la novela se funda en un intermitente dictado del Supremo a su secretario; dictado que tiende continuamente a una forma de monólogo, con no menos intermitentes diálogos, increpaciones y demandas de corroboración y aclaración, que van dirigidas al ya mentado secretario. Una larga Circular Perpetua, no menos intermitente, cruza por todo el libro, mezclada con las relaciones de un libro secreto, de notas de mano adversaria al libro mismo, respuestas del dictador a estas notas, otras notas sacadas de un material histórico-crítico de parte del narrador, además de comentarios personales. Las notas del narrador y su comentario, a veces se suben hasta la página narrativa, se meten dentro de la narración y demuestran como el supuesto copiator "a-copiador" trabaja la materia, corroborando, glosando, alegando, criticando, rectificando. La atmósfera irreal se acentúa en una suerte de locura del Supremo -quien se siente «Suprema encarnación de la raza», el Supremo Personaje que «vela y protege» el «sueño dormido», el «sueño despierto (no —49→ hay diferencia entre ambos)», de su gente, la cual «busca el paso del mar rojo en medio de la persecución y acorralamiento de nuestros enemigos...»⁶²; y se inaugura un nuevo «Coloquio de los perros», de cervantina ascendencia: a los animales el dictador responde, sea en su vida que en la muerte de ellos. La locura del Supremo consiste en la obsesión del poder, en quererlo ser él todo completamente, desde el momento en que se apoderó del gobierno. El finado perro Satán le reprocha:

[...] Creíste que la patria que ayudaste a nacer, que la Revolución que salió armada de tu cráneo, empezaba-acababan en ti. Tu propia soberbia te hizo decir que eras hijo de un parto terrible y de un principio de mezcla. Te alucinaste y alucinaste a los demás fabulando que tu poder era absoluto. [...] tampoco creíste en el pueblo con la verdadera mística de la Revolución: única que lleva a un verdadero conductor a identificarse con su causa; no a usarla como escondrijo de su absoluta vertical Persona, en la que ahora pastan horizontalmente los gusanos⁶³

Y advierte: «[...] la verdadera Revolución no devora a sus hijos. Únicamente a sus bastardos»⁶⁴.

¿Quién escribe estas líneas, estas últimas páginas de la novela? El dictador está hablando desde su muerte; probablemente siga escribiendo Patino, el Secretario, transformado en su mano. La gran alucinación de la dictadura -acentuada por una fantasmagoría de metáforas y continuos juegos de palabras- —50→ y el dictador, toman cuerpo en una de las novelas más interesantes y logradas de la nueva narrativa hispanoamericana, abriendo, como *El recurso del método* y *El secuestro del general*, cada una con una peculiaridad propia, un camino inédito en la novela de América. A pesar de ello, siquiera *Yo el Supremo* logra desplazar al *Señor Presidente* de Asturias a una posición secundaria, o archivar la novela del escritor guatemalteco como obra del pasado. *Yo el Supremo* denuncia demasiado claramente una bien individuada tragedia nacional y a un hombre demasiado conocido. El drama del Paraguay, aunque siempre las dictaduras se parecen, queda exclusivamente, o sobre todo, un drama del Paraguay.

En *Cien años de soledad* la figura del Coronel Aureliano Buendía era una representación de la dictadura, o mejor de la tiranía del poder, como lo era, por otra parte, en *Los funerales de la Mama grande*, esta mujer dueña de todo lo que existía. Con la nueva novela, cuya redacción se extiende desde 1975⁶⁵, el autor desarrolla por fin plenamente el tema.

Acosado por sus numerosos entrevistadores Gabriel García Márquez fue dando noticias diversas en torno al progreso de la obra y su contenido, en estos años. Aprendimos así que la figura del dictador iría cobrando una autonomía absoluta con respecto al cliché; que se le presentaría en su condición de hombre perdido en la soledad; llegado al poder, —51→ permanecido en él por un tiempo secular, el hombre se vería condenado al vacío de su inmenso palacio y junto con su esposa iría añorando el mar, el canto de los canarios que su sordera le impediría oír. En otra ocasión, en la entrevista que el novelista colombiano concedió a Fernández Braso en 1969, junto con su preocupación por mantenerse a la altura de *Cien años de soledad*⁶⁶, García Márquez expresaba que su novela no tendría nada que ver con Macondo y que trataría el tema del despotismo, «del dictador en el ocaso, cuando la conciencia tiene telarañas y los insomnios y las pesadillas ensombrecen sus últimos coletazos de vida»⁶⁷. Y añadía: «Escribo sobre la soledad del déspota. La novela será una especie de monólogo del dictador antes de ser presentado al tribunal popular. El cabrón gobernó durante más de tres siglos»⁶⁸.

La hipérbole es la única que ha quedado intacta en la novela. Lo demás ha tomado otro rumbo y el soliloquio del dictador se mezcla a las voces más diversas.

También ha confesado el escritor que él fue reuniendo anécdotas e historias de dictadores y que se trataba ahora de olvidarlas todas antes de empezar a escribir y sería difícil «crear el prototipo de este personaje mitológico y patológico de la historia latinoamericana»⁶⁹. A la observación de que sería difícil —52→ inventar algo, «por monstruoso y fantástico que sea», que no hiciera algún dictador hispanoamericano, el escritor contestaba: «Supongo que a ninguno se le habrá ocurrido asar a su ministro de guerra y servirlo enterito, en bandeja de plata, con uniforme y condecoraciones, en un banquete de gala al que hayan sido invitados los embajadores y los obispos»⁷⁰.

Este detalle aparece en *El otoño del Patriarca*. La víctima es el general Rodrigo Aguilar, hombre de confianza del tirano, jefe de su guardia personal, burlado por éste en su tentativa de traicionarle y servido en la hora exacta en que la conjuración debía verificarse a sus compañeros invitados por el déspota a banquete:

[...] entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plasta puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores⁷¹

—53→

El pasaje citado nos inmite en la prodigiosa invención del narrador, en su particular humorismo, en el que intervienen grotesco y macabro. Se trata sólo de un episodio, pero no es aquí el caso de relatar los pormenores de las empresas del dictador. Lo que sí es importante es destacar la novedad de la construcción del libro. Como en *Cien años de soledad* los capítulos de la novela se individualizan claramente a pesar de carecer de numeración, y son seis, de larga extensión. Los períodos están formados por frases larguísimas, algunas de varias páginas, en las que intervienen, mezclándose, la voz de un narrador, monólogos y diálogos del dictador y de varios personajes, además de descripciones numerosas y comentarios, sólo separadas, estas voces distintas, por una coma. El período asume así una rara eficacia expresiva y un dinamismo particular, mientras contribuye a trastornar al lector, creando una atmósfera temporal confusa, que es lo que el escritor desea, al fin de denunciar el secular imperio del Patriarca y el mundo perdido sobre el que desde tiempo inmemorial reina.

El primer capítulo se abre sobre un panorama de muerte, un revoloteo de gallinazos, durante un fin de semana, que penetran en la casa presidencial; la ciudad despierta en la madrugada del lunes «de su largo letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza»⁷². Es entonces cuando algunos, entre ellos el que cuenta el hecho, se atreven a entrar en la casona, para ver —54→ qué ha ocurrido. Y es el encuentro con el tiempo estancado, un tiempo muerto:

Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guarida del poder y el silencio era más antiguo, y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita.⁷³

Como en un mundo irreal, sin tener que forzar las puertas blindadas que habían cerrado por tanto tiempo la entrada, «pues la puerta central pareció abrirse al solo impulso de la voz»⁷⁴, los visitantes entran en un aposento «donde andaban las vacas impávidas comiéndose las cortinas de terciopelo y mordisqueando el raso de los sillones»⁷⁵ y dan por fin con el cuerpo del dictador:

[...] allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, y estaba tirado en el suelo, boca abajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario⁷⁶

A pesar de ello la identificación del hombre resulta difícil:

Sólo cuando lo volteamos para verle la cara comprendimos que era imposible reconocerlo aunque no hubiera estado carcomido de gallinazos, —55→ porque ninguno de nosotros lo había visto nunca, y aunque su perfil estaba en ambos lados de las monedas, en las estampillas de correo, en las etiquetas de los depurativos, en los bragueros y los escapularios, y aunque su litografía enmarcada con la bandera en el pecho y el dragón de la patria estaba expuesta a todas horas en todas partes, sabíamos que eran copias de retratos que ya se consideraban infieles en tiempos del cometa, cuando nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos, y desde niños nos acostumbraron a creer que él estaba vivo en la casa del poder porque alguien había visto encenderse los globos de luz una noche de fiesta, alguien contado que vi los ojos tristes, los labios pálidos, la mano pensativa que iba diciendo adioses a nadie a través de los ornamentos de mira del coche presidencial, porque un domingo de hacía muchos años se habían llevado al ciego callejero que por cinco centavos recitaba los versos del olvidado poeta Rubén Darío y había vuelto feliz con una morocota legítima con que le pagaron un recital que había hecho sólo para él, aunque no lo había visto desde los tiempos del vómito negro, y sin embargo sabíamos que él estaba ahí, lo sabíamos porque el mundo seguía, la vida seguía, el correo llegaba, la banda municipal tocaba la retreta de vales bobos de los sábados bajo las palmeras polvorientas y los faroles mustios de la Plaza de Armas, y otros músicos viejos reemplazaban en la banda a los músicos muertos [...].⁷⁷

En este largo pasaje se resume eficazmente la técnica y se manifiestan las dimensiones fantásticas del libro. A través de símbolos que introducen también el recuerdo en el lector de otras novelas, como el —56→ cometa, ya presente, por ejemplo, en *Hijo de Hombre*, de Augusto Roa Bastos, y en *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, la alusión al olvidado poeta Rubén Darío, la mención insistida de una existencia omnipresente del dictador, su misma realidad irreal, sin comprobación concreta más que a través de recuerdos y apariencias, el protagonista asume dimensiones fantásticas, en el aura de un tiempo inmemorial, y la categoría de un ser omnipotente. Llegará también el momento en que el Patriarca se creará igual a Dios. Encerrado en su palacio de portones blindados, su presencia secular asume contornos misteriosos e indefinibles, logrados por el narrador a través de indicios trastornantes:

[...] sabíamos que había alguien en la casa civil porque de noche se veían luces que parecían de navegación a través de las ventanas del lado del mar, y quienes se atrevían a acercarse oyeron desastres de pezuñas y suspiros de animal grande detrás de las paredes fortificadas, y una tarde de enero habíamos visto una vaca contemplando el crepúsculo desde el balcón presidencial, imagínese, una vaca en el balcón de la patria, qué cosa más inicua, qué país de mierda, pero se hicieron tantas conjeturas de cómo era posible que una vaca llegara hasta un balcón si todo el mundo sabía que las vacas no se trepaban por las escaleras, y menos si eran de piedra, y mucho menos si estaban alfombradas, que al final no supimos si en realidad la vimos o si era que pasamos una tarde por la Plaza de Armas y habíamos soñado caminando que habíamos visto una vaca en un balcón presidencial donde nada se había visto ni había de verse otra vez en muchos años hasta el amanecer del último —57→ viernes cuando empezaron a llegar los primeros gallinazos [...].⁷⁸

Con extraordinaria habilidad, entre retazos de una realidad creíble y de una increíble realidad de pesadilla, Gabriel García Márquez va acentuando la atmósfera alucinada de la novela y denuncia la sustancia de un poder maléfico que pudo casi eternizarse por su violencia, pero también debido a la pasividad de los que lo experimentaron.

Las vacas que pueblan y destruyen la casa presidencial, contra las cuales en sus últimos tiempos el déspota nada puede, son evidentemente presencias simbólicas de la indignidad del poder. Así como lo son los leprosos y los tullidos que viven entre los rosales de palacio, desaparecen a veces, otras suben a las escaleras del edificio en espera de que la "divinidad" del dictador se manifieste en ellos.

Pero volvamos al Patriarca: es un personaje aparentemente sencillo, ajeno a la aparatosidad y la ostentación, tan características de los dictadores; una figura que se parece al Señor Presidente de Asturias y se diferencia al mismo tiempo: se parece por su aspecto lóbrego; se diferencia porque actúa incesantemente «de cuerpo presente» en toda la novela, de la cual es protagonista único, podríamos decir, y eterno, dueño de un inidentificable país tropicalcentroamericano.

La muerte del déspota queda finalmente comprobada al terminar la novela, aunque la duda ha persistido en toda ella, expresada siempre al comienzo de —58→ cada capítulo, en el que luego se relatan las "gestas" del dictador. La costumbre de su existencia había entrado tanto en la *forma mentis* de la gente que la duda en torno a su desaparición parece fundada:

[...] ni siquiera entonces nos atrevimos a creer en su muerte porque era la segunda vez que lo encontraban en aquella oficina, solo y vestido, y muerto al parecer de muerte natural durante el sueño, como estaba anunciado desde hacía muchos años en las aguas premonitorias de los lebrillos de las pitonisas [...].⁷⁹

La primera muerte, a la que se alude aquí, había sido sólo la de una sosia del dictador, del que éste se había servido en vida y del que se sirvió en muerte para acechar el júbilo de su pueblo y luego vengarse duramente. Pero ahora el impertérrito personaje, a quien ya contemplamos en una edad fabulosa, «una edad indefinida entre los 107 y los 232 años»⁸⁰, después de haber intentando una vez más escaparse a la muerte sin lograrlo, queda ajeno para siempre a la verdad de una vida que por fin con su desaparición florece nuevamente en el país:

[...] ajeno a los clamores de las muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa de su muerte y ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado.⁸¹

—59→

No de distinta manera el pueblo celebraba su victoria en *Torotumbo* de Miguel Ángel Asturias. En *El otoño del Patriarca*, sin embargo, a diferencia de la obra citada del escritor guatemalteco, no se trata de una libertad conquistada, sino de algo que ha ocurrido por la decrepitud del dictador y que pone fin a la tiranía, cuando precisamente el déspota había llegado «a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad [...].»⁸²

¿Cuál modelo inspiraría concretamente esta novela de Gabriel García Márquez? La figura del dictador en su "eternidad", en la decrepitud de su vejez y en el ejercicio final del todo aparente del poder nos induce a pensar en un sujeto que el novelista tenía bien presente en su residencia española, o sea, el mismo dictador de España, Franco.

En la dimensión temporal fabulosa, que se construye sobre múltiples elementos, mezcla de hechos reales, de nombres y épocas, de personajes, cometas y enfermedades bíblicas, menciones de embajadores norteamericanos, de desembarcos *da marins*, alusiones a vestimenta y medios de locomoción de tiempos diversos, pero

especialmente sobre la actualidad constante de la incredulidad en torno a la muerte del jefe, va caracterizándose un hombre cruel que impersona una época larguísima de atropellos e indignidades. Señor absoluto, casi con caracteres taumaturgicos para el pueblo, el Patriarca domina hasta sus últimos años la situación con una habilidad —60→ instintiva singular. El narrador estudia en profundidad a su personaje, volviéndolo y revolviéndolo, hasta darnos la imagen de un ser mezquino a quien le basta el puro ejercicio del poder.

No cabe duda de que, cada una dentro de su peculiaridad, las novelas examinadas contribuyen a una denuncia durísima de la dictadura, creando personajes originales inconfundibles, abriendo nuevos caminos, desde el punto de vista también del estilo y la estructura, a la misma nueva novela, originando la que se llamará *novísima* novela hispanoamericana. Sin embargo, me parece justo concluir aquí asentando una vez más el valor permanente, la operante actualidad de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. Mucho esta obra ha enseñado, y está destinada todavía a enseñar, a los novelistas hispanoamericanos que traten el tema de la dictadura, y su valor de símbolo no ha sido, hasta hoy, de ninguna manera cancelado⁸³.

—61→

△▽

Brujos y demonios en *Mulata de tal*

Frente a *Mulata de tal*, que Miguel Ángel Asturias publica en 1963, el lector y el crítico se encuentran asombrados, despistados. Tal es la abundancia de la creación, la peculiaridad del lenguaje, que cualquier intento explicativo fracasa al comienzo. La impresión es la que actúa. Poco entienden crítico y lector, en un primer momento, que corresponde a una primera lectura de la novela, conquistados, sin embargo, por ella. Se necesita remontar luego el torrente creativo asturiano, penetrar con voluntad en el fabuloso almacén de la mitología y el folclore, moverse con precaución en la casa de la magia para dar en el blanco, encontrar así la clave de la novela o, a lo menos, una clave posible.

Certeramente ha escrito Fernando Alegría que en su narrativa indigenista, desdeñando los mecanismos hechos de la novela regional, Asturias acude a un movimiento caótico, a un desenfreno que sigue un orden impuesto por su «aceptación ritual de la mitología maya»⁸⁴. El crítico citado se refiere, evidentemente, a *Hombres de maíz*, pero su juicio puede —62→ aplicarse también a *Mulata de tal*. En esta novela nos encontramos metidos en un caos colosal, pero sólo aparente, pues responde a un orden exacto de estructura. A pesar de las reservas de algunos⁸⁵, la novela se funda sobre un orden perfecto de lo caótico. La gran máquina barroca, de un barroco intensamente indio, se levanta hábilmente estructurada, sin ninguna pieza sobrante, antes bien, con todas las piezas y todos los tornillos en su exacto lugar.

Con *Mulata de tal* Miguel Ángel Asturias se sumerge en una indianidad total. Ya señalé, en un pasado lejano, que la marcha hacia lo indio, o mejor hacia el clima de las *Leyendas de Guatemala*, positiva marcha hacia atrás de signo progresivo, había empezado con la revisión y la publicación de *El Alhajadito*, en 1961⁸⁶. La magia del sueño, las atmósferas sugestivas del mito, formaban la materia, constituían la razón de

ser de la novela o, más que novela, de la serie de narraciones vagamente entrelazadas entre sí por la figura del Alhajadito.

Los orígenes de la narrativa asturiana se hacían fuente de la renovada creación y al mismo tiempo constituía, este mundo, un remanso de felicidad-infelicidad en el que, desde el ya largo destierro el escritor se refugiaba.

En *Mulata de tal* la fantasía, al mismo tiempo que construye una realidad mítica, que pinta un fresco —63→ monumental de la Guatemala indígena, ahonda en una dimensión interior que es también refugio para el artista y el hombre; un compromiso y una evasión al mismo tiempo: compromiso hacia la reconstrucción del alma de su país, evasión por el gigantesco juego de la fantasía, el incesante deleite de la creación. Himno y elegía, más que nunca; celebración vitalista y nostalgia doliente, añoranza, en definitiva, de un paraíso perdido, la tierra natal, la Guatemala mágica, donde realidad y mito se funden, son una misma cosa, representan la vida, la permanencia en el tiempo de una identidad nacional fundada en una cultura que se nutre del mito y del animismo, y en la que Asturias firmemente cree, a pesar de su racionalidad de hombre contemporáneo.

No se olvide la lección fundamental de la experiencia surrealista; aunque el escritor guatemalteco, sin rechazar tal lección, antes bien afirmándola siempre, ha subrayado en varias ocasiones la originalidad, la peculiaridad de su pretendido surrealismo, que afirma corresponder en parte a la mentalidad indígena, «mágica y primitiva», que está siempre entre la realidad y el sueño, lo real y lo imaginado, la realidad y la invención⁸⁷. Que no es más que su particular *realismo mágico*, del cual en época todavía reciente había dado, en una conversación, una definición ulterior, refiriéndose precisamente a *Mulata de tal*, además que a *Hombres de maíz* y *Clarivigilia primaveral*. El *realismo mágico* de —64→ Asturias, pues, consiste, en «un relato que va en dos planos: un plano de la realidad y un plano de lo irreal»; advirtiendo que el indígena al hablar de lo irreal «da tal cantidad de detalles de su sueño, de su alucinación, que todos esos detalles convergen para hacer más real el sueño y la alucinación que la realidad misma. Es decir, que no puede hablarse de este realismo mágico sin pensar en la mentalidad primitiva del indio, en su manera de apreciar las cosas de la naturaleza y sus profundas creencias ancestrales»⁸⁸.

La definición más perfecta del complejo mundo de *Mulata de tal* la da el mismo Asturias refiriéndose, en general, a la magia. Él la entiende como «una claridad -otra de la que nosotros conocemos-: es otra claridad: otra luz alumbrando el universo de dentro a fuera. A lo solar, a lo exterior, se une en la magia, para mí, ese interno movimiento de las cosas que despiertan solas, y solas existen aisladas y en relación con todo lo que las rodea»⁸⁹.

Con ocasión de tratar de *Mulata de tal*⁹⁰, en 1965, Miguel Ángel Asturias me enviaba algunos interesantes apuntes en torno a su novela⁹¹; ellos representan la primera interpretación desde adentro de la obra por su autor y quedan punto de referencia, casi totalmente —65→ desconocido, como es natural, por los críticos que hasta ahora se ocuparon de la novela. Asturias hace hincapié en la presencia en su obra de lo popular, en la importancia que el mito juega en el mundo representado en la novela y en su misión de salvador del caudal de ceremonias religiosas, fiestas y ferias, utensilios, relaciones familiares, modos de expresión, creencias, consejas, cuentos..., de todo, en

fin, lo que constituye el mundo popular, un mundo que el escritor ve paulatinamente desaparecer frente a la civilización mecanizada invadente. Es ésta una posible lectura de *Mulata de tal*, entre las muchas. Escribe Asturias aludiendo a sí como a otra persona: «Juega, pues, aquí *la novela* un papel que le es caro a Miguel Ángel Asturias: el de que ella sirva para preservar del olvido todos aquellos elementos de la vida misma de los pueblos latinoamericanos, para rescatar esa vida que, por el imperio de los mismos acontecimientos, por el progreso en marcha, y los cambios que sufren rápidamente aquellos pueblos, están condenados a la desaparición, a borrarse, a no dejar rastro de los mismos»⁹².

La tarea del novelista es aquí la del preservador de lo que va desapareciendo. Función aparentemente positiva; en realidad de signo negativo, en cuanto de esta manera ya es la novela elegía sobre un mundo a punto de extinguirse, con una evidente actualización de muerte. De todos modos es ésta la faceta más llamativa del libro, y no tanto porque representa elementos propios de la vida de los pueblos latinoamericanos, —66→ sino precisamente en cuanto se trata específicamente del mundo guatemalteco, región del corazón, íntima, paraíso perdido y reconquistado por la creación artística, nunca tan concreto y actual como desde la lejanía del destierro, que significa dolor, nostalgia desgarradora, lejano y por ello más cercano al escritor.

Novela de continuo movimiento *Mulata de tal*. El paisaje cambia continuamente. Los protagonistas van viajando incansables por regiones y tiempos, salvo pequeñas interrupciones que, como en Tierrapaulita, la ciudad de los brujos, no significan inmovilidad, sino andar y desandar las calles, buscar una salida que se les cierra de repente, para volverla a encontrar más tarde, en medio de los estertores de la tierra y la destrucción. Acaso por ello Aubrun haya interpretado la figura de Celestino Yumí como la de un nuevo Ulises, que en lugar de cumplir su peligroso viaje en un mar poblado de sirenas engañosas y monstruos marinos, cumple su peligrosa peregrinación «aux méandres à la fois concrets et psychiques de son Guatemala intérieur, où il doit franchir les neuf tournants du diable»⁹³.

Pero, ¿dónde está Ítaca? ¿Dónde la fiel esposa, Penélope? Verdad es que Celestino vuelve a su esposa, la liliputiense Niniloj -apellido del afecto-, cansado, agotado y harto de la terrible mulata-demonio. Pero el drama no es épico, sino rebajado a la —67→ altura humana. Celestino no es un héroe como Ulises; el mito no lo inmortaliza; sigue en su pequeña dimensión humana, por más que queramos, durante toda su aventura, que supera los tiempos del hombre. Y es precisamente ésta la intención de Asturias: mantener en un nivel de humanidad corriente, negativa, al personaje, reo de haberse dejado tentar por el diablo Tazol con la riqueza.

Porque *Mulata de tal* es en realidad una gran parábola, especialmente en la que llamaremos su primera parte -que no corresponde a la división de la novela hecha por el autor-, donde empieza y concluye la aventura de Celestino Yumí con la riqueza. Tema recurrente, éste, en las novelas de Asturias, cuyas raíces se remontan, sugestivamente, una vez más, a Quevedo⁹⁴. La conseja popular guatemalteca, «antiquísima», afirma Asturias⁹⁵, de la venta de la mujer al diablo por riquezas agrícolas, en este caso agrícolas y áureas, y en la que se mezcla otra leyenda, la de la mujer-luna, la *Mulata de tal*, la *Fulana de tal* o sea, como el escritor explica, una mujer «cualquiera». «Hay pues - aclara Asturias⁹⁶- al principio de la novela, una conseja popular, la venta de la mujer al diablo, a la que se añade el mito sol-y-luna, macho-y-hembra lunar». Mujer lunar que

no se concede al hombre más que —68→ de espaldas; si lo hiciera de frente engendraría monstruos.

Pero el mito queda en la superficie, así como la conseja popular. Representa un puro adorno del texto. La realidad es muy otra, y Celestino Yumí es bien miserable cosa, un Doctor Faust degradado. La verdad, la intención que domina el relato, es la denuncia una vez más, de parte del escritor, de una abyección, máxime si por la riqueza el tal Celestino se aleja de su sencillo vivir y vende por ella a su compañera, a la que está destinado luego a añorar por todo el período en que la mulata con labios embadurnados de sangre lo persigue, poniendo hasta en peligro su vida.

La belleza del pasaje inicial, primer capítulo, en que Asturias presenta a Celestino Yumí, Brujo Bragueta, retando y tentando a las mujeres reunidas en las ferias y en las iglesias de San Martín Chile Verde, San Andrés Milpas Altas, Santo Patrono de San Antonio Palopó -los nombres son otrotantos sugestivos paisajes- andando ostentadamente, empujado a ello por el demonio Tazol -el del maíz-, con la bragueta abierta, proyecta una luz de vivacidad extraordinaria sobre todo el libro y que más se acentúa debido al contraste con los colores sombríos de la aventura. La serie progresiva de calificativos dedicados al sinvergüenza marca un ritmo, un movimiento vital ascendente: «¡Ardiloso! ¡Lépero! ¡Cochino! [...] ¡Relamido! ¡Reliso! ¡Remanoso! ¡Resinvergüenza!»⁹⁷.

—69→

El movimiento se acentúa más con el acertado juego visual sobre el abrirse y cerrarse de la bragueta del tentador y la actitud de las mujeres frente al reto, al escándalo, culminando en la barroca descripción de la iglesia⁹⁸ y la vuelta diabólica al juego erótico del ábrete y ciérrate.

—70→

La transformación del pobre Celestino por efecto de las mañas del diablo, del que ya es instrumento pasivo, es completa, tanto que cuando sale de la Feria de San Martín Chile Verde montado en su caballo el hombre forma con el animal una figura ya diabólica: el caballo «parecía salir de su bragueta abierta, [...] caballito ganoso, clinudo y con los cascos como tacones de zapatos viejos»⁹⁹.

La condición miserable del pobre se hace más patente frente a las ostentaciones del rico. Celestino tiene su blanco de envidia en el rico compadre Timoteo Teo Timoteo, «barrigón de como y tomo»¹⁰⁰. La aldea donde Celestino y su compadre viven, Quiavicús, corona un monte, «como la emplomadura de una muela»¹⁰¹. No es como la Cómala de *Pedro Páramo*, que «está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno»¹⁰², pero representa igualmente a un mundo condenado, podrido por dentro, vendido al diablo. En Quiavicús se realiza, en efecto, la venta de la mujer al diablo; Celestino vende a —71→ Niniloj, "su costilla", a Tazol, y es la traición suprema, pues Niniloj es la tierra y como el Gaspar Ilóm de *Hombre de maíz* se identifica plenamente con ella, «consustanciada» con ella, «con la tierra que también dormía»¹⁰³.

Asturias prepara hábilmente su terreno antes de revelar la naturaleza del pacto entre Yumí y Tazol. Después, ensartando una serie de invectivas contra los ricos, que ni

siquiera respetan a los árboles -tema ya de *Hombres de maíz*¹⁰⁴-, pues los siembran y los cortan continuamente, Celestino Yumí mide ya en sus adentros la sima de indignidad en que ha caído por la riqueza:

Y qué no hace uno por ser rico: delinque, mata, asalta, roba, todo lo que el trabajo no da, con tal de tener buenas tierras, buen ganado, caballos de pinta, gallos de pelea y armas de lo mejor, todo para disfrutarlo con quién, con la mujer...¹⁰⁵.

La crítica a la riqueza en cuanto poder corruptor alcanza en *Mulata de tal* tonos quevedescos: «-Bueno, pues, al amanecer rico, como te despertarás uno —72→ de estos días -le dice Tazol a Celestino- todos afirmarán que entiendes de todo, de finanzas, de política, religión, elocuencia, técnica, poesía, y se te consultará...»¹⁰⁶. Y más adelante, para incitar más al pobre Yumí a que le venda su esposa el diablo sigue: «...cuando ya seas rico, pues entonces no habrá juez, policía ni magistrado que imagine que fuiste tú, aunque te vieran con la tea en la mano, porque luego vendrán a tu casa a pedirte dinero prestado que les acordarás con largueza»¹⁰⁷. Porque el demonio, para condenarlo más, lo quiere no «rico pobre, rico que antes de gastar piensa como pobre, sino rico, rico que gasta sin pensar lo que vale lo que gasta»¹⁰⁸.

Por encima de la estatura mezquina de Celestino Yumí, irónicamente insistida expande su «aire luminoso» la cervantina -¡cuántas veces expresó Asturias su afición al *Quijote*!- «autora de los días»¹⁰⁹. La imagen refinadamente barroca destaca más la condición mínima del hombre. Celestino no está destinado a gozar del «rosicler de rosas» que la mentada «autora de los días» deja caer «en las aguas del anchuroso río» que corre a pie del monte¹¹⁰, ni del «aire luminoso [...] que ya iluminaba de naranja las extensiones»¹¹¹. El desgraciado Yumí está ya condenado. Por más que tenga improvisos —73→ resquemores está ya en poder total del demonio. Tazol actúa con habilidad; su presencia-ausencia lo domina todo y cuando, desaparecida Niniloj, en medio de un «ventarroncito juguetón» que se torna repentinamente «huracán, entre relámpagos, truenos y culebrinas»¹¹², Yumí tiene un momento de arrepentimiento y siente la falta de su esposa, de su «compañerismo en la pobreza»¹¹³, tanto que decide ahorcarse; nuevamente el demonio interviene mostrándole la inmensidad de sus riquezas desde el árbol gigante que sigue creciendo.

Las tentaciones del demonio a Jesús son el modelo remoto de estas nuevas tentaciones de Tazol a Celestino. Si el primero transportó al Nazareno a la cumbre de un monte y desde allí le enseñó todo lo que le daría si lo adoraba, todos los reinos de la tierra¹¹⁴, Tazol, en forma de pajarraco, le muestra al infeliz Yumí desde el árbol gigantesco toda la riqueza agrícola que le va a dar:

... desde esa altura dominaba todo el mundo y al solo echar la vista abajo, a sus pies, abarcó con sus ojos tierras cultivadas de maíz, caña, cacao, tabaco, algodón, frutas, un gran río con sus puentes, una casa de dos pisos, rodeada de rancherías, potreros llenos de ganado, caballadas sueltas, otras en establos, vacas en ordeño, toros magníficos, perros

de raza, aves de corral de todas las que hay en la región, y algunas jamás vistas.¹¹⁵

—74→

La morosa enumeración de las riquezas exalta el clima mágico del episodio, donde hay un Tazol que es viento y pajarraco, una naturaleza que vive y respira, piedras que hablan y ríos que son seres. La casa de la magia desborda sus maravillas para que más dura sea la condena del hombre que se vende al diablo. Pero no es tanto la riqueza en sí que pierde a Celestino Yumí como la envidia; su intento es la destrucción de su compadre, destrucción que realizará superándole en riqueza. Frente a lo que le muestra el diablo como suyo, la dimensión escuálida del hombre se hace patente en toda su miseria, subrayada por la exclamación del propio Celestino: «¡Entonces, sí se jodió el compadre!»¹¹⁶.

La condena de Celestino Yumí será la mulata bestial y sangrienta: mujer y demonio al mismo tiempo, representa la atracción y la repulsa del sexo contemporáneamente. Es gloria y condena, belleza provocadora y horror inexpresable. Imagen de la violencia y la locura, en ella se condena también a la mujer caprichosa, que transcurre su tiempo inútilmente, en un ocio aberrante que llena de deseo y crueldad, de rabia y locura. Será así como Celestino, sin mérito propio, irá hacia su redención y rescate, en el creciente terror y la añoranza, nostalgia de su diminuta esposa vendida al diablo y encerrada, figurita minúscula, en un mágico nacimiento, del cual el hombre va sacando sus riquezas, casas, campos, animales, el maíz, cuyas hojas en los trojes repletos serán oro por los poderes mágicos de Tazol.

El clima en casa de Yumí y la mulata se transforma en popular por la intervención del oso. Escribe Asturias: «El mito únese, enlázase a lo que ocurre actualmente, y esto da a la novela su vivacidad, su realidad de mito, actuante como mito y también como parte de la existencia de esos pueblos y de esas gentes en nuestros días»¹¹⁷. Es un ejemplo más de la preocupación del escritor por salvar en la memoria las costumbres de su pueblo.

Pero el oso, con su presencia, representa sólo una diversión. El tema fundamental es la perdición del hombre. El mito actúa sobre una realidad de todos los días, que es, al fin y al cabo, la que se impone. El gran protagonista de esta primera parte -pero lo es de toda la novela- es el demonio. Y el hombre no es tanto su víctima, como el verdadero culpable. Yumí no tiene nada que ver, aquí, con el mito; su realidad humana es demasiado escuálida; es su esposa el personaje mítico. Víctima indefensa, será la que actuará como bruja poderosa, en sus múltiples transformaciones, en lo sucesivo de la novela. Culpa más grande aún del envidioso y crédulo marido el haberla vendido. Brujo Bragueta será siempre un ser negativo frente a ella; condenado a la sombra, a un irremediable segundo plano, su punición. Su condena mayor será, «terrible noticia», saber que tiene el esqueleto de oro, o sea que ya nada tiene de humano¹¹⁸. Celestino queda totalmente deshumanizado, perseguido por los buscadores de —76→ oro y la misma mulata; porque el oro es su dios y su culpa. Si para Midas la condena era convertir en oro todo lo que tocaba, para Celestino es disecarse, en sus categorías originales humanas, volverse oro él mismo¹¹⁹.

La enanita Niniloj -efecto del diablo al encerrarla en el nacimiento- queda su única salvación en la casa de la mulata furiosa. La babélica confusión que en la casa reina -cuando con la mulata y Yumí pasan a convivir Niniloj y el oso- queda marcada por un retumbo agorero, el del Reloj de Babilonia, cuya función es una suerte de *memento mori*: «A cada minuto un retumbo, como si, en verdad, cada minuto fuera el acabar de todo...»¹²⁰.

Frente a la inconsciencia que produce la riqueza -el viejo Timoteo Teo Timoteo, «la boca apretada para expresar una sonrisa amarga», no le perdonaba a Celestino, nuevo rico, «sus inmejorables cosechas y la abundancia en que vivía Yumí con la mulata, derrochando el dinero en comilonas, paseos campestres con amigotes, instalación de jardines, compra de estatuas para el parque de su casa, de fuentes y grutas artificiales, en las que el eco repetía muchas —77→ veces, y cada vez más suave, lo que se decía en cualquiera de sus rincones»¹²¹- se levanta amonestadora la simbología del tiempo, que mide con función negativa las acciones humanas. Pero aquí no se trata del reloj severo, con cara de calavera, diríamos, de Quevedo, aunque su significado siempre es el de la suspensión y caída improvisa del golpe de la muerte: es un reloj en el que vive la magia, animado por una mirada de «diablitos orejones» que despiertan asustados a cada retumbo del «reloj-campana del péndulo-badajo»¹²², con un sentido cansado del tiempo gastado:

cada minuto un retumbo y cada hora los carillones
dolientes que hacían levantar las manos a diablitos orejones,
[...] manos de larguísimos dedos, en los que, lagrimosos,
apoyaban sus caras relucientes, de cuernos duros y barbas y
cejas de pinceladas de humo.¹²³

Es cuando la dimensión mágica vuelve a actualizarse. La desesperación de Celestino frente a la mulata es como la vuelta al movimiento de un mundo misterioso en el que vive, sigue viviendo, su diminuta esposa, o sea la tierra que él ha traicionado y vendido y que, sin embargo, se dispone a salvarlo. La riqueza ha estancado el mundo de Celestino, por más que la mulata lo trastorne con su furia y sus caprichos. Hasta que la enanita embriaga a la mujerdemonio con el humo de la marihuana y la encierra —78→ en la cueva de la luna, una «cueva con espejo»¹²⁴ donde la magia tiene su reino, guardada por el malhumorado pájaro Enojón. «Vestida de risa interminable»¹²⁵ la mulata entra en la cueva e invade el cerebro por el humo de la marihuana entabla un largo combate con la luna, hecho que aprovecha Niniloj para cerrar con una gran piedra la gruta. Advierte Asturias:

El mito vuelve a jugar papel. La mujer-tierra *enanita*, *figura-hecha-de-barro*, de barro como las figuritas de los *nacimientos*, logra, en su lucha con la *Mulata de tal*, mujer-lunar, encerrar a ésta, aprisionar a ésta en una caverna, en una gran caverna (caverna implica la gran oscuridad, -oscuridad-claridad-, del principio del mundo), donde podrá fumar abundantemente el humo que la saca de lo real (tabaco o marihuana...), y es así como ella vuelve, la mujer-tierra "enanita", a recobrar al hombre, al macho, al elemento viril

que le había sido arrebatado por el diablo (o demonio), para entregarlo a un ser-lunar, la *Mulata de tal*, ahora encerrada en la caverna (con la Luna).¹²⁶

Se comprenderá más tarde, en la lucha entre los demonios terrígenas y el demonio cristiano, que la entrega de Celestino Yumí a la mulata infecunda tiene el significado de la continuación de la lucha contra el hombre que separó su ritmo del de la tierra. Pero, perdidas sus riquezas, asoladas sus casas y destruidos los campos por el terremoto, o por Tazol que se venga del trato deshecho, Celestino —79→ Yumí quedará siempre, por su pacto con el demonio -Asturias lo explica- «tocado de lo inefable o brujería, de una especie de luz o resplandor misterioso»¹²⁷, no puede volver a ser leñatero, sino que va con la enanita -castigo del demonio- y el oso, por las aldeas del campo como saltimbanquis. Se repite en sus danzas lo milenario del mito guatemalteco. El escritor recuerda en sus «Apuntes sobre *Mulata de tal*»¹²⁸ la relación con «brujos» y «brujitos» que en el *Popol-Vuh* representan las fuerzas del bien y del mal, la permanencia de los mitos, a los que se coliga la novela en este punto, en las danzas populares.

Descriptor poderoso, Miguel Ángel Asturias saca de la experiencia milenaria de su tierra fuerzas para representar la apocalíptica dimensión del terremoto que acaba con las riquezas de Yumí. Ante un terror universal en el que, mezcla de la magia con la realidad, todos huyen, y detrás de todos el tiempo, el viejo, cansado Reloj de Babilonia, «al que salían pies de tic-tac, tic-tac, tic-tac, los pies del tiempo que son los más veloces para huir», y detrás de él «venados, coches de monte, monos, micoleones, jaguares, leoncillos, dantas...»¹²⁹.

La descripción nos reconduce a una suerte de cataclismo de los orígenes del mundo, en un trepidar del terreno y ramalazos de agua, en la súbita inmovilidad de todo y el calor de incendio, en la invasión —80→ del mar iracundo y la caída de todo lo erecto: árboles, montes, casas que se doblan en sus pilares «como piernas de borrachos», techos que se van al suelo «de un sentón»¹³⁰, paredes que en un abrirse y cerrarse caen al suelo, y cornisas que ondulan «como si por ellas corriera el temblor hecho serpiente»¹³¹. Y al final, después de esta humanizada hecatombe, el silencio de un mundo ya sin vida:

Un levantarse el sol, sin trinos, en el desolado silencio de la muerte, sin el balar de las ovejas, sin el cantar de los gallos, sin el ladrar de los perros, sin el mugir de las vacas.¹³²

En la general destrucción asume valor singular la consideración: «Mejor no hubiera amanecido»¹³³.

El significado de la destrucción, sin embargo, no es negativo. Celestino Yumí pierde la riqueza, recibe un castigo que es en realidad su rescate, la vuelta a una recobrada pureza, si es posible. Y es la victoria no ya del diablo sino del bien; lo expresa la enanita Niniluj: «Cuando Dios quita, quita de veras»¹³⁴. Y vuelve el motivo del viaje en la empresa de ganarse el pan. La única riqueza que le queda a la pareja, destruida Quiavicús, ciudad del mal, es la libertad del camino. Celestino, sin embargo, no se ha

purificado del todo, pues, en una mezcla de bien y de mal, piensa que Dios le va «a volver a dar», que podría «hacer las paces» con Tazol¹³⁵. Con estos —81→ auspicios el viaje no será, naturalmente, hacia el bien, sino nuevamente hacia el mal. Lo inefable de la magia se vuelve brujería.

La segunda aventura de Celestino y la Catalina Zabala, alias Niniloj, empieza con el oso en los pueblos. El hombre recobra por un momento su inocencia confesando a su esposa el trato hecho con Tazol, sintiendo la «cosquilla interior de la sangre acobardada»¹³⁶ frente a la aparente indiferencia de su esposa. Y es la aventura con los *salvajes*, hombres que disfrazados de jabalíes y enardecidos por la bebida fueron atraídos por Tazol al monte cerrado y engendraron con los jabalíes hembras sus hijos.

¿Qué representa esta aventura, en la que los *salvajes* acaban por ser los salvadores de la Catalina y su esposo? El lector sigue con curiosidad el juego de invención, que inmediatamente es, como le gusta a Asturias, juego de palabras, repetición de la sílaba *ja* delante y detrás de los nombres propios, como estilan los *salvajes*. El novelista se divierte. La de los jabalíes o *salvajes* es otra leyenda popular. Asturias se sirve de ella para entregarse a un juego que afirma serle ejercicio querido, propio de los indígenas de su país, la multiplicación de las sílabas de los nombres ¿A qué fin? Explica:

Sencillamente porque en esa forma lo que se hace efectivamente es ocultar el verdadero nombre, lo que designa a la persona o al objeto, al animal o a las cosas. El nombre real debe ocultarse, de —82→ otra suerte, la magia de la palabra, al pronunciarlo, permite al que lo pronuncia, al que lo dice, apropiarse de lo que aquel nombre designa.¹³⁷

Es una lección que los *salvajes* dan a los viajeros, o seres errantes, para que oculten tras las sílabas añadidas o juegos verbales su identidad, «a que no se sepa, por las fuerzas que los persiguen, que son ellos»¹³⁸.

En una mezcla del mito y lo popular se inserta la leyenda de las «vueltas del diablo», nombre con que, indica Asturias¹³⁹, se llaman en Guatemala los caminos todos vueltas de los montes. Lo popular consiste en el personaje legendario del borracho, el rico que se emborracha y queda insatisfecho, así que nunca se siente feliz, y cuando es hombre quiere convertirse en piedra, y cuando es piedra en hombre.

Los planos de la realidad y la irrealidad se confunden. El cuento de «Las nueve vueltas del diablo» representa un *intermezzo* fantástico que acaba por sumergir al lector en un clima irreal de leyenda. Lo acentúa en dimensión mágica la «Evasión cabalística a través del 9 de los destinos», por donde logran Celestino y Catalina salvarse del diablo, después de que el hombre acertó a arrancar de la espalda del «labriego» -demonio narrador- a su esposa, que de tal manera volvió a su estatura normal.

El sentido sagrado del número nueve vuelve a los —83→ dos personajes, a la vida¹⁴⁰. Cuando regresan a Quiavicús no sólo el pueblo es distinto sino que ellos mismos son «extraños y viejos». Un tiempo infinito, de dimensiones fabulosas ha pasado; ya no existe memoria en los del pueblo y nadie reconoce a los ancianos ni se

acuerda de ellos. Los dos personajes recobran entonces la inocencia. Celestino se dedica a su viejo trabajo de leñatero y Catalina a comprar, como por el pasado, un poco de maíz y frijoles para el común sustento. O sea, la pareja vuelve, con más años y más sabiduría, a su primitiva condición. Marcha atrás hacia la miseria, marcha adelante hacia la liberación de la esclavitud de la riqueza y hacia el bien.

La envidia ha desaparecido en Celestino. La vida se les representa, a él y a su esposa, como el único bien, perdida ya la ilusión. A la incitación de los vecinos a que se den buena vida contestan: «la buena vida es la vida y nada más, no hay vida mala, porque la vida en sí es lo mejor que tenemos»¹⁴¹. ¡Gran sabiduría! La experiencia enseña.

La representación que Asturias nos ofrece de la pareja en su sumisión es extraordinaria. Es un vivir mínimo, resignado, donde la cuenta de los años no tiene lugar, aunque precisamente por ello marca una edad de comienzo remotísimo. Celestino y Catalina parecen, aunque viejos, de edad incontable, nacer de —84→ nuevo. En la escueta realidad en que viven representan la suprema irrealidad. «Pensar que hablando así, todo lo vuelven ustedes irreal, nada se siente que exista»¹⁴², les dice uno de sus interrogantes.

Con extraordinaria habilidad Asturias logra crear esta atmósfera nebulosa, introducción sapientísima a la nueva aventura de la mujer que quiere su desquite, ser «bruja-curandera», y de Celestino que aspira a «brujo-zahorí». Comienza así un nuevo viaje cuya irrealidad va anunciada por una inquietante relatividad de las cosas. El tiempo parece totalmente anulado. Me refiero al tiempo de la primera experiencia de los dos esposos con Tazol y la mulata. El terremoto parece haber borrado la memoria de las cosas. Todo parece ser y no ser, y los protagonistas salen de una edad decrepita, sin años contables. Lo relativo de las cosas va representado ya desde la salida del pueblo de Quiavicús, en la peregrina consideración que ella es «salida para el que se va y entrada para el que regresa»¹⁴³. La normalidad absoluta de la observación ahonda, al contrario, en una atmósfera de relatividad que ya linda con lo irreal. Meta de los dos personajes es ahora Tierrapaulita, «el tenebroso reino de la magia negra»¹⁴⁴.

En Tierrapaulita la realidad es pura irrealidad, o mejor dicho, asume el aspecto de una realidad «otra». El terror a la magia negra se apodera hasta de Tazol, que la Catalina Zabala -ahora Catalina Jazabalajajá, —85→ así como Celestino ya es Jayumijajá, en homenaje a los jabalíes-salvajos que tanto los ayudaron lleva «atado a la cruz del Santo Dios»:

con todo y ser diablo, al aproximarse al laberinto de cerros en que está Tierrapaulita, empezó a desasosegarse, a querer volver atrás igual que un perro que se lleva atado.¹⁴⁵

A partir de este momento entramos en un mundo alucinante y torcido. Comenta Asturias: «asistimos a visiones delirantes como las que produce el jugo de algunas plantas que se tiene por sagradas, el peyote, digamos, o bien de los hongos alucinógenos»¹⁴⁶.

El caso es que Celestino y Catalina llegan a Tierrapaulita en el momento más tremendo de la lucha entre demonios terrígenas y demonios cristianos, cuando los primeros deciden abandonar la ciudad ante los demonios cristianos, demonios llegados a América siglos antes, con los conquistadores, por la diversidad de sus fines y sus métodos.

Entiende Miguel Ángel Asturias que éste es, «acaso», el verdadero fondo de la novela «en su más amplia concepción global»¹⁴⁷. Conflicto entre dos concepciones diametralmente opuestas por lo que se refiere al mundo, al hombre y su obra. El demonio cristiano empuja a la multiplicación, a la propagación de la especie, porque «A más hombres —86→ [...], más hombres para el infierno»¹⁴⁸. La concepción de los demonios indígenas, telúricos, responde a una moralidad mayor, y es que los hombres que han salido de su función pasiva en el mundo y se han hecho dueños de sus propias obras, deben ser, con sus obras y el mundo, destruidos, totalmente aniquilados. Cashtoc, «el Grande, el Inmenso», como con ritualidad eficaz siempre lo nombra Asturias, decide la destrucción del hombre a causa de la traición que hizo a su naturaleza volviéndose individualista, egoísta, o sea, olvidándose de su función de grano, grano de maíz, de una unidad absoluta, la mazorca. Y de maíz está hecho, según Cashtoc y la leyenda indígena de la creación consignada en el *Popol-Vuh*, el hombre verdadero, que deja de existir «cuando no vive por la Comunidad», y por eso debe ser destruido¹⁴⁹.

La pretendida felicidad original del mundo indígena es un mito en el que Miguel Ángel Asturias sigue creyendo, en su adhesión total a su gente, acentuada por la nostalgia del destierro. No olvidemos que cuando el novelista guatemalteco escribe *Mulata de tal* está desde hace años lejos de su país, en un duro exilio¹⁵⁰. Por debajo de esta adhesión, sin embargo, hay algo más, o sea el llamado al hombre de su tierra para que vuelva a descubrir la solidaridad y abandone el individualismo.

—87→

En un sentido más elevado Cashtoc, vuelto ya moralizador como los demonios de los *Sueños* de Quevedo, pero con mayor dignidad y grandeza de divinidad, expone los términos de la cuestión, que es la tracción del hombre a la unidad de la creación. Al hombre solamente se le ha ocurrido «hacer existencia aparte, tomar la vida para su uso exclusivo, sólo al hombre que debe ser destruido por pretender existir aislado, ajeno a los millones de destinos que se tejen y destejen alrededor suyo!»¹⁵¹.

Todo lo contrario en la concepción del demonio cristiano. Frente a la insidia que su actividad representa, la derrota de la cohorte de deidades indígenas es total. Las legiones que se reúnen en torno a Cashtoc dejan, pues, Tierrapaulita, mientras cae sobre la ciudad una «lluvia de ángeles con cuerno», ángeles «todos hechos de cielo»¹⁵². Es un pasaje de extraordinaria eficacia, que una vez más nos conduce a Quevedo, a la larga lista de nigrománticos del *Sueño del Infierno*.

Es así como Asturias describe las legiones de «forajidos forjadores de tinieblas, endemoniados y desendemoniados, nigrománticos, astrólogos, alquimistas, magos», etc.¹⁵³, que avanzan con los demonios cristianos a la toma de la ciudad que Cashtoc y los suyos acaban de abandonar.

Con la fuga de los demonios indígenas concluye la segunda aventura de Celestino y Catalina, o mejor, la primera parte de su segunda aventura. En ella —88→ hemos presenciado portentosas magias; no sólo la punición de Celestino Jayumijajá por arte de su esposa, ya «Poderosa Giroma», en cuanto engendró a Tazolito por el ombligo, preñada de Tazol, sino su transformación en gigante; el baile de los gigantones; el pleito de las cabezas; la transformación de los cocos en frutas con sexo femenino, por donde se vacía el intentado contrabando de agua bendita de parte del cura, en la frustrada empresa de vencer a los diablos terrígenas.

Asturias se muestra aquí conocedor profundo del folclore. Bailes, farsas, danzas, cábalas y brujerías se suceden en estas páginas, en un amontonamiento de enredo complicado que acentúa su sabor local. Así como la expresión, que se vuelve originalísima, incidiendo en el tono de una «picardía», como la define el novelista, que «se acrecienta en la escena de los cocos con sexo de mujeres, y otros pasajes»¹⁵⁴.

Especial importancia atribuye Asturias a la fusión de mitos y creencias en el baile de los gigantones y la decapitación de San Juan. Se mezclan en ellos las creencias católicas con lo popular maya-quiché, o sea, el mito del gigante Zipacnac, uno de los que sostienen la tierra en sus hombros. Decapitada la cabeza de San Juan, al momento de enterrarla crece enormemente transformándose en monte o volcán. La invención, la capacidad fabulosa de invención de Asturias juega aquí su papel más desenfrenado. La realidad se tambalea por todas partes; es y no es al mismo tiempo. Todo anda desorbitado, torcido. Y —89→ al final se insinúa la duda: ¿todo lo que leemos ha realmente ocurrido a los protagonistas de la ficción o sólo es efecto de un sueño?

El cura, el viejo cura de Tierrapaulita que abandona la ciudad cuando se van los demonios terrígenas, pues antes no le daban lugar, parece despertar de una pesadilla. El sacristán vive entre el sueño y la realidad distorsionada, ya irrealidad. Sobre ambos ha caído la quevedesca «momentánea imagen de la muerte que roba al hombre sus sentidos»¹⁵⁵. El cansancio síquico es fácil y explicable consecuencia de los trastornadores efectos de la magia.

Mulata de tal es, en este sentido, la cumbre de un originalísimo *realismo mágico* dentro del propio *realismo mágico* de Asturias. La extraordinaria arquitectura de la novela se sostiene por lo inagotable de la creación, por la continuidad de la sorpresa. Mauricio de la Selva asignaba a la obra el mérito de otorgarle al autor un «lugar casi único» en el ámbito de la narrativa hispanoamericana¹⁵⁶. A distancia de tiempo podemos afirmar que nada ha igualado después esta novela, ninguna obra hispanoamericana se ha acercado a su fervor creativo. Las fantasías más inéditas se levantan de un magma en continuo hervor germinativo para dar forma a un mundo torcido, descompuesto, trastornador como lo es el mundo del pecado, cuando el hombre ha perdido su contacto unitario con la creación.

Porque Tierrapaulita es la ciudad del pecado. Por —90→ encima del delirio creativo, de la magia que por todos lados desborda, se afirma el sentido moral de la novela asturiana. La ciudad está cercada, nueva ciudad de Dite, por una muralla insalvable y un ancho foso, y en ella está encerrado el infierno. Acaso por eso se haya podido acercar *Mulata de tal* a la *Divina Commedia* de Dante¹⁵⁷. El mundo de la novela de Asturias rebosa de demonios de toda categoría, terrígenas y cristianos, brujos y «chimanes», y está sometido a una serie de voluntades y tensiones diabólicas

divergentes. Pero, más que a la *Comedia* dantesca, *Mulata de tal* debe ser acercada a los *Sueños* de Quevedo, gran lectura de Asturias, especialmente en los años en que se dedicaba a esta novela, y en los sucesivos¹⁵⁸. Naturalmente, le falta a *Mulata de tal*, y es su mérito, el ceño amaestrador que domina la obra de Quevedo, sin que con ello queramos disminuir el valor de la tensión moral del gran satírico español.

Más que por el pulular de diablos, los terrígenas expresión, al fin y al cabo, de una conciencia moral, vale el acercamiento en cuanto preside ambas obras una extraordinaria fuerza de invención, un lenguaje de gran intensidad expresiva. Más que nunca, aquí Asturias es genial innovador del lenguaje; los juegos de palabras, los innumerables neologismos, le otorgan un rango especialísimo entre los forjadores — 91→ del castellano de todos los tiempos¹⁵⁹. *Mulata de tal*, en realidad, se califica como obra de total autonomía; ella surge poderosa del mundo tropical americano, del mundo guatemalteco, para subrayar, con la maravilla del mundo de América, su inquietante dimensión espiritual, el animismo que desde siempre lo caracteriza, y al mismo tiempo la condición desolada del hombre, abandonado de los dioses y de Dios, perseguido por el pecado, acosado por demonios terrígenas y cristianos¹⁶⁰.

Tierrapaulita es una nueva ciudad-símbolo de la perdición, ciudad que vive de una perturbadora realidad, sometida a las alucinaciones de la magia que todo lo deforma. Ciudad donde todo se presenta torcido. Celestino y Catalina así la ven desde el primer momento, cuando se aprestan a buscar las oraciones mágicas: «no hay nada derecho»¹⁶¹, calles torcidas, casas, iglesia, plazas, también torcidas. Y hasta las criaturas, incluso el cura, «con una pierna más larga que otra [...], un ojo fijo, saltón, y el otro medio muerto bajo el párpado caído», y el sacristán, —92→ «un hombrecillo con el espinazo quebrado. Las caderas como pistolas bajo su chaqueta de faldones largos»¹⁶².

También en la iglesia todo es deforme, «todo navegaba torcido»¹⁶³, y las imágenes del Viacrucis más parecidas a «cartas de baraja»¹⁶⁴. Es posible que Asturias se inspirara, en esta descripción, en el abigarrado aspecto de alguna iglesia guatemalteca, por ejemplo la de Chichicastenango, donde lo cristiano y lo indígena se mezclan con tanta evidencia. Aunque Asturias, en la conocida entrevista con Luis Harss, afirma que «así son las iglesias de nuestros países. Es un tipo de catolicismo muy mezclado con las creencias locales, en el que los oficiantes indios a veces tienen más autoridad que el cura en su propia iglesia»¹⁶⁵.

La eficacia de la descripción de este mundo descomunal, insólito, es extraordinaria. La deformación penetra hasta en las casas. De pesadilla es la visión que se les presenta a los dos protagonistas de la aventura, Celestino y Catalina, desde la ventana abierta de una habitación:

Caídos de un lado y otro los asientos de las sillas, la mesa inclinada, un sofá con dos patas derechas y dos no. Y un espejo, colgado de la pared, haciendo la reverencia de arriba abajo, tragándose todas aquellas torceduras.¹⁶⁶

Nos explicamos el por qué la tiniebla nocturna que cae sobre la ciudad es «mantecosa»¹⁶⁷. Es un mundo negativo que cobra todo su significado espeluznante en una descripción dantesca:

Desapareció Tierrapaulita, se la tragaron las sombras de la noche como si se hubiese hundido, y no se habría sabido que existía a no ser por las mechas de los candiles y candelas encendidas que soltaban por las rendijas de las ventanas y puertas una luz terrosa, muerta, sin reflejo, que algún gato sentado en algún pretil se untaba con la lengua el pelo electrizado. También oíase hablar tras de las puertas y una rociada de malas palabras turbó el silencio de una esquina, al paso de picamulos que tornaban chacoteando. Y a partir de este último avivarse de voces, nada, la tiniebla vacía.¹⁶⁸

Realidad-irrealidad perfecta, la ciudad del pecado se levanta dominando la novela. Ciudad infernal inconfundible en la larga serie de las ciudades infernales creadas por la literatura.

La gran herencia del surrealismo, y más que todo la íntima participación al surrealismo indígena, lleva a Asturias a grandiosas creaciones. Ya señalé que el Bosco, gran inspirador de Quevedo en los *Sueños*, bien pudo serlo también del novelista guatemalteco¹⁶⁹. Sólo que con mayor plasticidad en —94→ Asturias y con más atrevimiento todavía; de modo que el trastorno que el lector experimenta es total. Exactamente se ha dicho que al leer *Mulata de tal* el que sea «forastero» a la visión indígena americana «se siente perdido ante la realidad circundante, la incoherencia»¹⁷⁰. Pero más que perdido, diría, el lector se siente conquistado y la incoherencia se le vuelve coherencia perfecta, en el dominio de la fantasía, en ese «ensueño de mundos en potencia», «estado coloidal de fantasmas», como se expresa el escritor guatemalteco¹⁷¹, en la intervención constante de lo maravilloso, lo extrahumano, la magia imperante.

La situación de Celestino Yumí se debe siempre a su primer trato con el diablo, trato que «Se tornó infinible»¹⁷². Parecía que en la novela se había olvidado —95→ el pasado, pero ahora éste vuelve a aflorar, a partir del capítulo titulado «Gran Brujo Bragueta convertido en enano por venganza de su mujer», conectando la obra con la primera aventura de Celestino. Con función de recuerdo, en este sentido, aparecen el *salvajo* amigo y la memoria improvisa de Quiavicús cual patria añorada, con mucho de autobiografía del autor: Celestino «suspiró y en el suspiro se le oyó decir Quiavicús, como al expatriado, al desterrado, que, cuando suspira, aunque no hable, se oye que dice el nombre de su tierra»¹⁷³.

La dimensión infinita del tiempo parece borrarse a través de una reactualización de la aventura demoníaca, consecuencia del pacto con Tazol. En realidad el tiempo se vuelve sin dimensión por la polivalencia que presenta el texto asturiano. A la par que el pasado de repente empieza a actualizarse, con la reaparición de personajes propios de la primera aventura de Yumí, reanudando así el progreso de un orden cronológico nuevo de los hechos, el tiempo parece ahora ensancharse, salir de la órbita actual y transformarse en tiempo de los orígenes, cuando el comienzo de la lucha entre

divinidades indígenas y cristianas, entre los demonios terrígenas y Candanga con sus legiones.

El primitivo mundo feliz, en la idealización de Asturias, queda inmediatamente alborotado, sacudido, por la conquista europea y la nueva concepción religiosa. Todo lo que ocurre en la segunda aventura de Celestino es efecto de un trastorno por el cual — 96→ todo aparece desquiciado, desorbitado, revuelto. Hasta un gallo se traga su *ki-ki-ri-ki* en un sonido al revés, *ikirikik*, ridículo y forzado¹⁷⁴. Los poderosos señores de la destrucción, Huracán y Cabracán, están tramando un apocalíptico fin para las endemoniadas «superpuestas ciudades tierrapaulitanas», formadas de estratos subterráneos y de pisos visibles, ciudades que «subían del mar al cielo por terrenos altos, más altos, más altos, piso sobre piso»¹⁷⁵. Arquitectura inquietante que nos lleva a pensar en algunas del Bosco, como *El Jardín de las Delicias* o *La Adoración de los Reyes*.

Antes de la destrucción final, destrucción de las destrucciones, que se verifica al final de la novela, se desarrolla una nueva, larga aventura de Celestino y Catalina. El viejo cura, enloquecido casi por su infructuosa lucha en Tierrapaulita contra los demonios, ha sido relevado de su puesto, decisión de un obispo cuya incompreensión y ausencia se manifiestan en un característico juego quevedesco relacionado con el verbo *gastar*¹⁷⁶.

Un ligamen interno entre *Mulata de tal* y los últimos libros de Asturias, especialmente *El Alhajadito*, anterior, y *Maladrón*, posterior a la novela de que tratamos, se establece sobre el tema de los adoradores del Mal Ladrón¹⁷⁷.

Fuerzas nuevas son enviadas contra los demonios —97→ terrígenas. Hasta el momento el cura decrepito -del que ni siquiera se indica el nombre- parecía haber tenido como enemigos sólo a los demonios indígenas. El nuevo cura, padre Mateo Chimalpín, en cambio, será el blanco del asalto concéntrico de demonios indígenas y cristianos, al mismo tiempo en que éstos libran entre sí una batalla definitiva. Porque si el cura llega a la ciudad infernal, acompañado de un sacristán y secretario, viejo estudiante fracasado de medicina, llevando consigo en un maletín la «artillería gruesa contra Satán» -y otra vez en la descripción de los títulos de esta "mosquetería" contra el infierno encontramos la presencia de Quevedo, el de la lista nigromántica del *Sueño del Infierno*, en parte hispanoamericanizada, digamos, pues figura también la *Apologética* del Obispo Las Casas, tan amado, y tratado, por Asturias¹⁷⁸-, Celestino Yumí y Catarina Zabala, «que iban para grandes brujos, aún les faltaba sufrir otras transformaciones»¹⁷⁹, vuelven a Tierrapaulita acompañados de una «legión de espantos y espíritus malignos» que — 98→ se aparta de la «cola de cometa de agua y fuego» arrastrada por Cashtoc¹⁸⁰, que por otra parte «seguía presente en todo lugar de la hechicería»¹⁸¹. Gran cortejo fúnebre que llega a la ciudad infernal cuando un «ligero chipichipi» mojaba las casas y las calles, y en el que va también el Siguapate, «mono demoníaco», alentador a los «órganos sagrados» del hombre, que con eficaz metáfora quevedesca Asturias define:

"Gran Concubino de la Muerte", a la que fornica por los agujeros de las cavidades ilíacas, dejándola como rama tronchada de flores siempremuertas, con sus ojos de calavera, imaginativamente cerrados y condenada por aquel amancebamiento a usar su guadaña sólo en la cosecha de los

viejos, ya que el Siguapate diezmaba a los seres antes de ser engendrados, vivitos y coleando como están en el licor de la vida de sus progenitores, y por eso ya no había niños, y ya no había jóvenes.¹⁸²

Espeluznante visión de la muerte, que, partiendo de un evidente gusto quevedesco por el tema, se presenta aún más macabra y apocalíptica. Es el motivo por el cual el demonio cristiano, necesitado de almas para su infierno, incitará al engendro.

El clima de la magia ya presente en las remotas *Leyendas* de Guatemala vuelve aquí con conexión patente a través de la mención de algunos de los acompañantes de Yumí y la Zabala, como el Sombrerón y la Tatuana. El mundo mágico asturiano —99→ se exalta significativamente en *Mulata de tal*. Pero al inaugurarse el reinado de Candanga, la magia pierde sus colores atractivos por un generalizado color fúnebre: «Negreante, huraña la alta noche de Tierrapaulita. Las calles húmedas, sombrías. Las casas dormidas, como gallinas blancas, una pegada a la otra»¹⁸³. Mientras corre por toda la población el grito imperioso del diablo cristiano que incita al engendro, a la copulación forzada, pues «Se susurraba que entre los remisos, los que no respondían al grito en debida forma, metía el diablo su gallo y era el gallo el que varoneaba»¹⁸⁴.

La demoníaca procreación forzada es juntamente con la renovada lucha entre demonios terrígenas y cristianos, entre Cashtoc y Candanga, el tema fundamental de esta tercera parte de *Mulata de tal* -que va del último capítulo de la primera parte, en la división de Asturias, «Brujos y espantos regresan a Tierrapaulita», abarcando toda la segunda y tercera parte establecidas por el propio novelista-; es el momento en que la *Mulata de tal* vuelve a la acción, metida ahora, por contraste, en la persona del sacristán, mientras Candanga se oculta en la de Yumí, «confusión de los mitos y creencias»¹⁸⁵, gran batalla entre las fuerzas demoníacas de opuesto signo.

El retorno de la mulata introduce la lucha sexual, «la sexualidad suelta de los días de Semana Santa —100→ -explica Asturias- en climas en que esta fiesta religiosa corresponde a la entrada de la primavera»¹⁸⁶. Una orgía del sexo se consume en estas páginas, en una serie de representaciones oníricas que dan bulto a transformaciones increíbles de los personajes. Realidad e irrealidad del sueño, de la pesadilla, con una evidencia que se detalla con meticulosidad en los dos planos, el de la magia y el del mito, de la extrarrealidad y la realidad más creíble:

choque de fuerzas ciegas, de destinos sin ojos, de seres que no se ven y se los siente batallar por su empeño de destruirse, con una especie de gozo, de gozo heroico, de aniquilación total.¹⁸⁷

El combate entre el puercoespín y la araña ensotanada, un Viernes Santo, en la iglesia de Tierrapaulita, bajo la advocación del Mal Landrón, alcanza el significado máximo del trastorno causado en el hombre y el universo por los demonios y representa dramáticamente la trágica desgarradura del hombre americano frente a la magia, a la

religión indígena, y a la religión de importación, la católica. Asturias nos presenta aquí una síntesis de las macabras ceremonias que se acostumbraban en la Europa de la Edad Media, como él mismo declara¹⁸⁸, y lo sanguinario de las ceremonias propias del mundo indígena, con heridas y destrozos, en una fiesta del mal en la que Satán queda triunfando sobre Coshtoc y sus legiones.

Ya el demonio cristiano es dueño del terreno cuando empieza a contar del tabaco, planta arrancada —101→ del Paraíso Terrenal para perder al hombre, en oposición al sentido sagrado que ella tenía para el mundo de las divinidades indígenas. Pero, la que más llama la atención es la condición de víctima de la mulata, asexuada y reducida a la mitad de su cuerpo «por no haberse mantenido a la altura» en el combate contra el demonio cristiano¹⁸⁹. Y ello debido al sentimiento del amor, que Asturias declara en el mestizo «sentimiento bastante confuso»¹⁹⁰, que lleva a la mujer-demonio, ahora más mujer que nunca, hacia su antiguo marido, en la actualidad indio picado de viruela que devuelve al Padre Chimalpín el guante de su desafío a Candanga. Metida en el cuerpo del sacristán, Jerónimo de la Degollación, representando a Cashtoc, la mulata pierde su poder agresivo frente a Celestino, en el que se esconde Candanga mismo.

Horrible combate entre las dos potestades y el cura. Lucha formidable entre una araña ensotanada y el enorme puercoespín. Misas negras de esponsales. Navegación alucinante en un mundo de puro trastorno. Esta es la conclusión de la novela, en un juego de imágenes desorbitadas e insistidos abracadabras, juegos de palabras en los que se manifiesta, una vez más, toda la infinita potencia creadora y la habilidad inventiva de Asturias, con razón definido por Pablo Rojas Guardia «el apasionado del verbo», uno «de los que prestigian cuanto tocan»¹⁹¹.

—102→

La lucha entre el demonio cristiano y los demonios terrígenas concluye con una nueva y más tremenda catástrofe. Tierrapaula, como ahora «con nombre modernizado» se llama Tierrapaulita¹⁹², es sólo escombros. En un alucinante cabalgar, llevado por una mula endemoniada y carnívora, en medio de los trastornos de la pesadilla, el cura Chimalpín presencia el juntarse del cielo con la tierra, el sacudirse de ésta «de todo lo que le habían puesto encima... iglesia... edificios... casas...»¹⁹³. Mientras inquietantes presencias en el sueño hacen apremiante para el mismo cura la urgencia del universal engendro pregonado por Candanga.

Parecería que la batalla estuviese ganada por el demonio cristiano, que va a instaurar su reino, incontrastado ya, sobre el mundo americano; pero se trata de un mundo de ruinas y escombros, del que «pocos se salvaron»¹⁹⁴, de un universal dominio de la nada. Una suerte de misteriosa explosión atómica todo lo destruye, en el momento en que el mismo cura entra en la ciudad gritando, ya como Candanga, «¡Al engedrooooo! ¡Al engendrooooohoy!»¹⁹⁵. De Tierrapaula, como ahora la llamaban los vecinos «amigos de modernizar los nombres»¹⁹⁶, no queda nada; tras el deslizamiento de las montañas vino

un alud, no de nieve, de luz blanca, fuego de la familia de la lava, *fuego blanco* que peor que la —103→ lava volcánica, que es fuego negro, consumía, evaporaba, disolvía y al que los chamanes y agoreros llamaban *lo que nos sobrepasa* y del que la gente de antes decía, sin soltar mucho

la lengua, las arrugas, que era un fuego tan terrible que acabó con otras ciudades allí con ellos, a fecha fija, según estaba escrito en los jeroglíficos de la *mesa de las astronomías*.¹⁹⁷

«Holocausto apocalíptico» ha definido Luis Harss al clima de la novela¹⁹⁸. En realidad apocalipsis recurrente, como recurrente es la lucha entre el bien y el mal. Y recurrente el castigo cuando el mal sale vencedor. Que la idea de la destrucción atómica, su apocalíptica imagen, dominara en la imaginación de Asturias al componer el final de la novela es evidente, si volvemos a los «Apuntes sobre *Mulata de tal*». El «fuego blanco» alcanza al cura y «le produce una enfermedad parecida a la que causa la quemadura por irradiación atómica», explica el novelista¹⁹⁹. Pero en Asturias está presente también un sentido sagrado del pecado y la punición. Su comentario lo confirma: «Tierrapaulita fue sepultada y quemada con "lava blanca", reminiscencia, en la creencia popular, del castigo celeste a las ciudades pecaminosas»²⁰⁰. Y, más todavía, el escritor pretende dar, con la teoría de la destrucción recurrente, una explicación también a los misteriosos vestigios de las ciudades mayas abandonadas.

—104→

Grandiosa alegoría del pecado, *Mulata de tal* parece no prospectar ninguna visión positiva hacia el futuro. Al lector le queda, imborrable, la impresión de una cegadora luz de destrucción después de una noche del pecado, que Candanga parecía decidido a no dejar terminar nunca -«¡Ah, no amanece, no amanecerá nunca! ¡Candanga no deja, dejará pasar la aurora, hasta estar satisfecho del engrudamiento de hombres y mujeres!»²⁰¹- y un «auditivo» silencio anunciador de la catástrofe definitiva:

...El silencio, el silencio también, callaba entre los cielos y la tierra, mientras iba pintando el día cubierto de plumas de fuego inmensas, sobre las que en estrías aún más luminosas corrían regueros de plumitas de colores que se amontonaban empujadas por quién sabe qué vientos, hacia el sitio en que estuvo Tierrapaulita, y está, sólo que soterrada, [...] ²⁰².

En su hospital el Padre Chimalpín, apeado ya de su mula, real o ficticia que fuera, quemado por el fuego de la destrucción, vive su última transformación navegando en un extraño mundo de nuevas pesadillas y trastornos, rescatado al final para la salvación por el recuerdo auditivo del coro de niños y niñas que preparaba en Tierrapaulita para la primera comunión:

Yo soy feliz,
yo nada, nada espero,
porque el azul
del cielo, es ya mi casa!²⁰³

—105→

Un final aparentemente de renuncia, en realidad victorioso. No la fuga de la realidad, a pesar de todo, sino la inauguración, por fin, de una perspectiva distinta. Sobre la destrucción es posible pensar en la restauración de un mundo nuevo, acaso, como lo prospecta en sucesivo poema, *La espada encendida*, Pablo Neruda, nueva etapa de la humanidad. Dice Rosía: «Desde toda la muerte / llegamos al comienzo de la vida»²⁰⁴.

En el poema nerudiano el futuro se inaugura bajo el signo del amor; en *Mulata de tal* es sólo una vislumbrada esperanza, igualmente sugestiva. Este final de remanso imprevisto contrasta eficazmente con el clima de acumuladas invenciones, de torrencioso curso de la novela. En *Mulata de tal* se afirman cabalmente todas las prodigiosas cualidades inventivas de Asturias, en la representación de un mundo, hervidero colosal, en el que se funden mitos y creencias, el pasado y la actualidad. Sorprende, pues, la escasa comprensión de algunos críticos que han ido buscando en la novela una trama más consistente y ordenada, cuando de propósito, para sus fines, el escritor la rechazó. Viejos reparos, como lo son los que denuncian la escasa posibilidad de comprensión de los significados, cuando el autor mismo parece divertirse ostensiblemente acumulando en su texto una pluralidad de significados que desorienta al lector, y al crítico por supuesto; tupida enredadera de —106→ la que sólo el autor conoce los secretos más recónditos²⁰⁵.

Con *Mulata de tal* queda, a distancia de tiempo, una de las más vigorosas creaciones artísticas de Miguel Ángel Asturias. El tiempo no ha hecho más que confirmar su valor en este sentido, destacar su unicidad —107→ en el ámbito de la novela hispanoamericana contemporánea, mejor dicho, de la novela *tout court*. El mito, la leyenda, el paisaje, la presencia de una Guatemala fabulosa y mágica brotan en todo su resplandor de la casa de la magia, de la que es rector absoluto el artista. Pero la magia no es fin a sí misma, ni medio portentoso al servicio de la evocación. Lo que fundamentalmente queda por encima de las preocupaciones de Asturias es el hombre, un hombre metido en un mundo de fábula y sin embargo desheredado, infeliz, desposeído de su riqueza por la llegada de los que en *Maladrón* definirá «seres de injuria»²⁰⁶, los conquistadores, que introdujeron con la violencia la noción del pecado. Visión utópica, por cierto, de un primitivo mundo feliz, legitimada, sin embargo, por la íntima fusión del artista con las raíces imperecederas de su pueblo y su cultura, su espiritualidad.

El escritor comprometido al que nos habían acostumbrado las novelas anteriores, a partir de *El Señor Presidente*, no desaparece en *Mulata de tal*. Como en *El Alhajadito*, y en las obras que siguen a la *Mulata*, *Maladrón*, *Viernes de dolores*, las narraciones de *El espejo de Lida Sal*, Asturias se nos presenta en un momento extraordinariamente sugestivo de su actitud de exilado ante la tierra natal, cada vez más añorada. Podría decirse que con *Mulata de tal* empieza el camino de la memoria, pero de una manera originalísima, pues en lugar de ser evocación autobiográfica es afirmación de la grandeza y unicidad —108→ de un ámbito espiritual del cual el autor se siente parte activa.

Si en las *Leyendas de Guatemala* apreciamos ya la toma de conciencia, por parte de Asturias, de la dignidad civilizada de su mundo, que tiene sus orígenes en los años de estudio parisinos con Raynaud, sobretudo a través de la traducción del *Popol-Vuh*, en *Mulata de tal* esta conciencia se exalta en la concreción de un mundo que es reino

incontrastado de lo mágico y como tal único, insustituible. Y dentro de este mundo el hombre, como exactamente lo ha individuado Aubrun, «l'homme en situation, à l'épreuve de l'événement, c'est le héros définissant une conduite, un paradigme moral (ou, pour le dire dans le nouveau langage, formulant un "pattern")»²⁰⁷. Precisamente en torno al hombre vuelve a determinarse, con más categoría, el compromiso de Asturias en la denuncia de la gran orfandad que lo ha desposeído de la magia, sumiéndolo en la alienación. Largo momento de reflexión para reconstruir los caminos, reanudando los hilos secretos que nos unen al pasado y que sólo se hacen patentes en la gran realidad superior que comienza en el sueño.

—109→

△

Héroes y aventureros en *Maladrón*

La obra de Miguel Ángel Asturias se mueve constantemente entre mito y realidad. A partir de las remotas *Leyendas de Guatemala* (1930), que entusiasmaron a Paul Valéry por su carácter de «poema-sueño-fantasia»²⁰⁸, para llegar a las obras de mayor empeño que siguieron, hasta las más recientes, esta atmósfera se define y se aclara ulteriormente, pasando ya por cimas eminentes de fusión mito-realidad, como es el caso de *Hombres de maíz* (1949), ya cediendo, al contrario, a las más vivas exigencias de lo real, en un ímpetu de denuncia, cual se expresa en *El Señor Presidente* (1946), en la trilogía bananera -*Viento fuerte* (1949), *El papa verde* (1950), *Los ojos de los enterrados* (1960)- y en el extraordinariamente sentido *Week-end en Guatemala* (1956). Pero ya en *Los ojos de los enterrados*, en sí tan dominado por un sentimiento de rebelión contra la desesperada condición guatemalteca, coligándose a los mitos y a las sobreentendidas brujerías de los dos tomos anteriores de la trilogía, a las mitologías astrales y al sustrato ya poético, ya escalofriante de las ocultas presencias que actúan en el alma popular —110→ en *Hombres de maíz*, dando a todos estos elementos un relieve preminente, indicaba una exigencia atormentadora de recuperación más directa y total de una atmósfera mítica y mágica de la cual la narrativa de Asturias había surgido, y con ella toda su obra, incluso la poesía y el teatro. El llamado irresistible de la primera matriz se manifestaba a través del juego de invenciones de una extraordinaria fantasía indio-barroca, no tanto en *El Alhajadito* (1961), que representa un significativo punto de encuentro entre el clima del pasado -el de las *Leyendas*- y las punzantes nostalgias del presente, sino más bien en *Mulata de tal* (1963), libro que califica con una nota de magia, nueva y antigua al mismo tiempo, un período de renovado vigor en el escritor guatemalteco, en que la fantasía y la palabra se manifiestan con resultados del todo excepcionales.

Los libros sucesivos a *Mulata de tal* se encuentran firmemente situados en el clima que esta novela ha inaugurado, pero con una originalidad de fondo que los califica hasta en el plano del sentimiento, como una marcha progresiva de acercamiento a la zona más íntima y sentida. En la poesía, *Clarivigilia primaveral* (1965) vuelve a los temas de la civilización maya y su concepción cosmogónica; en el teatro, *Torotumbo* (1969), acto único sacado del homónimo cuento de *Week-end en Guatemala*, aunque dominado por el compromiso, político y humano, destaca el fondo mítico del país; en la narrativa, las leyendas de *El espejo de Lida Sal* (1967) parecen consagrar de manera definitiva el encuentro con el mundo mítico y mágico mesoamericano, en una fusión armoniosa —

111→ de planos temporales en los que el pasado se vuelve actual y el presente esfuma sus confines en notas voluntariamente vagas, repitiendo el milagro de los orígenes del mundo.

Las primeras páginas del «Pórtico» introducen, programáticamente, en una dimensión íntima y fabulosa del mundo guatemalteco, realidad-sueño, especie de paraíso anclado firmemente en regiones valederas del sentimiento, por encima del fluir del tiempo. Los planos de la realidad y el sueño se funden, como ya en las *Leyendas de Guatemala*, pero con una fuerza creadora que atesora los resultados alcanzados hasta *Mulata de tal* y que confirma la madurez de Asturias a través de un largo arco de tiempo, el de toda su creación artística.

Por encima de la perspectiva de «paisajes dormidos», sobre los que llueve una «Luz de encantamiento y esplendor», se impone el «País verde»:

País de los árboles verdes. Valles, colinas, selvas, volcanes, lagos verdes, verdes, bajo el cielo azul, sin una mancha. Y todas las combinaciones de los colores florales, frutales y pajareros en el enjambre de las anilinas. Memoria del temblor de la luz. Anexiones de agua y cielo, cielo y tierra. Anexiones. Modificaciones. Hasta el infinito dorado por el sol.²⁰⁹

El contacto con el *Popol-Vuh* es nuevamente evidente, pero el resplandor del paraíso terrenal creado por los dioses progenitores y descrito en el libro sagrado de los quichés aparece originalmente —112→ acentuado en Asturias a través de matices de luminosa transparencia, tonalidades cálidas en la gama verde-oro, que transforman en materiales preciosos los elementos de la naturaleza, sean ellos cosas, vegetales, animales, pájaros o reptiles. Las metáforas y las definiciones de unicidad del mundo descrito destacan el carácter mágico e irrepetible de Guatemala, paraíso terrenal y celeste al mismo tiempo, fusión de realidad y magia, en un tiempo sin tiempo. La serie de las notaciones, expresadas en períodos breves, mira a destacar el valor del detalle; las repeticiones adjetivales, las exclamaciones controladas, expresan la condición extrahumana de dicho mundo; el rápido sucederse de las series verbales da vida interior intensa a un paisaje en apariencia dormido en el resplandor de su belleza, en el cual, al contrario, todas las cosas viven, tienen voz y sentimientos. Las menciones de vegetales y animales, la alusión a edades geológicas, a huracanes celestes, la nota polícroma de los pájaros, las huellas ilustres de una civilización remota, el acento puesto sobre los minerales y las piedras preciosas, que en sí llevan la sugestión de las civilizaciones desaparecidas, las civilizaciones precolombinas, de las cuales han acabado por transformarse en símbolo, acentúa el clima mágico en el que se confunden las edades. El tiempo, indiferenciado y eterno, domina enigmático el paraíso, en el que el hombre vuelve a ser la miserable criatura que los progenitores fabricaron para su placer egoísta. Las diversas leyendas que aparecen en el libro no lo desmienten.

—113→

La novela que sigue a los cuentos de *El espejo de Lida Sal*, *Maladrón* (1969), confirma, con la atmósfera mágica, el alcance del llamado que en Asturias ejerce una bien individuable zona espiritual, la del mundo precolombino, pero con referencias continuas al presente. La vuelta decidida y ya desarmada al mito, si por un lado supera lo acentos de crudo realismo protestatario, no elimina en el escritor su compromiso, lógica expresión de su moralidad. En *Maladrón* el peso de la realidad es cada vez menos perceptible, en cuanto parece esfumarse en la invención fantástica, sin ser por ello menos importante. El tiempo de la acción es el del derrumbe del mundo indígena maya-quiché y de la conquista española, pero las implicaciones de este hecho se presentan muy actuales. Si en las *Leyendas de Guatemala* Asturias había entendido representar el compósito mundo indo-hispánico de su país, suspendido entre la época de la conquista y el tiempo presente, y a distancia de años, en *Mulata de tal*, acentuando los caracteres barrocos y mágicos de *Hombre de maíz*, había destacado las peculiaridades y los conflictos de un universo a punto de desaparecer frente al advento de la civilización mecanizada, en *Maladrón* resuscita el clima de tragedia en el que el paraíso indígena sucumbe frente a las fuerzas hispánicas, contemplando también, por otro lado, la trágica y poética locura del recién venido, que lo mueve a recorrer los sorprendentes caminos del mundo conquistado, en busca vana de realidad para los sugestivos espejismos en los cuales de repente, y con fuerza ciega, cree.

La intención del novelista aparece claramente en —114→ el subtítulo del libro, «Epopéya de los Andes verdes». La atmósfera de *El espejo de Lida Sal* tiene una continuación inmediata, pero el «País verde» ya no es sólo un paraíso mágico, sino que Asturias lo interpreta con el dolor y la añoranza con que se contempla al paraíso perdido, destruido en su intacta pureza por la llegada de «seres de injuria», los españoles conquistadores, venidos de «otro planeta» para acabar con la paz de un «mundo de golosina», poblado de gente tranquila, de «venados» y de «pavos azules». Un mundo mítico y mágico, situado en un tiempo remoto, con todas las atractivas del bien perdido.

Como siempre, en las novelas de Asturias hace falta prestar atención al epígrafe. En el que precede las primeras páginas de *Maladrón* se resume el clima espiritual en que se desarrolla la investigación del escritor. Lo que a primera vista no parecería del todo exacto es el subtítulo de la novela, «Epopéya de los Andes Verdes», puesto que esa epopeya ocupa tan sólo los ocho primeros capítulos del libro, por un total de 49 páginas sobre las 217 que forman la edición bonaerense. La novela parecería, por ello, sufrir de cierto desequilibrio, en cuanto se presenta formada de dos partes no declaradas, de diversa dimensión y diferente intención: en la primera, la más breve, toma consistencia la epopeya del pueblo Mam; en la segunda, la parte más extensa, se cuenta la odisea de algunos españoles que persiguen el sueño de descubrir la conjunción de los océanos, uno de los tantos mitos que fascinaron a los conquistadores. —115→ Un corte tan neto entre las dos partes de la novela no ayuda a su unidad, que hubiese sido mayor si Asturias eliminaba el subtítulo. Aunque, al fin y al cabo, se trata de un detalle que *Maladrón* hace olvidar fácilmente, en cuanto siempre de epopeya se trata: antes la de los vencidos, que desemboca en tragedia, luego la de algunos valientes españoles cuyo fin también ocurre bajo colores de tragedia.

La estructura de *Maladrón* revela una elaboración que lleva a numerosos resultados de particular valor en el orden de una multiplicidad de motivos, que van de las descripciones del paisaje al estudio de la tragedia humana, a la nota de divertido humor. El valor de la novela reside sobre todo en la originalidad y genuinidad con que, en los

numerosos diálogos de los protagonistas hispánicos y Zaduc, adorador del Maladrón, el escritor recrea el idioma castellano de tiempos de la Conquista, al que aporta nuevo vigor expresivo a través de sus prodigiosas cualidades de dominador del idioma, de artífice excepcional que gusta del neologismo y la adjetivación inédita. Insertado en la prosa de Asturias, de tan particular significado emotivo y poemático, el castellano del siglo XVI no representa una nota desafinada. El novelista, en efecto, lo vivifica constantemente con el aporte de su invención, haciéndolo desbordar del diálogo a los pasajes descriptivos, a las intervenciones personales, liberándolo de todo sabor arqueológico. Asturias mismo, en una conversación, subrayó el valor particular del libro en este sentido, como aporte de estilo y sobre todo de lengua, denunciando hasta el abuso idiomático que comete vertiendo —116→ en las páginas de *Maladrón* todo el castellano que conoce, enriquecido de indigenismos, de arcaísmos, en una reacción decidida al movimiento de empobrecimiento del idioma que le parecía en auge en América latina. De ahí el «uso y abuso del idioma con toda la mano y toda la manga larga». A ello aporta una nota determinante la lección de los grandes prosistas hispánicos, Quevedo, y particularmente Cervantes, del cual Asturias afirma haber aprendido la adjetivación y que proclama «el genio que ha logrado colocar los adjetivos mejores», con especial referencia al insuperable ejemplo de la carta a Dulcinea. A los escritores del Siglo de Oro se reconoce deudor por la lujuria, la magia del idioma; pero reconoce no menor su deuda hacia algunos exponentes de la Generación del 98, especialmente Baroja «que nos da esa idea anárquica de la lengua». Al mundo indígena, sin embargo, se debe el barroquismo que aparece en toda la obra de Asturias —«si yo tengo algún barroco es por esa forma indígena»—, así como ciertas particularidades estilísticas, paralelismo, multiplicación silábica, alusión, ese decir las cosas como por subterfugio —«nada dice directamente el indígena, sino a través de subterfugios»—. La estructura misma de *Maladrón*, en la sucesión de los breves capítulos de que se compone, en su abrirse sobre la descripción de un mundo de excepción, implica una conexión con la forma y la atmósfera de los textos sagrados mayaquiché, pero con un acento que ya preanuncia, en el destino otoñal de la naturaleza, el fin de un mundo:

—117→

Al final del verano, entre la tempestad de hojas secas que el viento del Norte arrebató, muele contra las piedras y reduce a polvo [...], cada hoja sedienta se enrolla sobre el pedúnculo para pincharse y morir; al final del verano, entre la pavesa del sol y la tostadura de la helada, campos y montes marchitos devorándose en la perspectiva de ocre, jaldes, amarillos, parduzcos [...]²¹⁰

A pesar de que, sobre este ajarse y morir de la naturaleza, permanece el verde eterno de la cordillera —«al final del verano sólo queda verde la gran cordillera flotante como nube sembrada de aéreos pinos, cipreses voladores y cumbres de cuya excelsitud no dan cuenta nieves eternas [...]²¹¹—, la impresión es la de un mundo en agonía. En la situación de la naturaleza se refleja la de todo el pueblo Mam en el choque con los españoles. A propósito de *Maladrón* se ha hablado de un «espécimen indiano de dudosa ortodoxia» que vendría a continuar, después de veinte siglos escasos, en la épica occidental, los poemas homéricos, o que al menos de alguna manera se rebela a los «moldes consagrados» de género y personajes²¹²; pero no parece el caso de acudir a

parentescos tan remotos y dudosos. *Maladrón* es, en su primera parte, epopeya y elegía, al mismo tiempo, del pueblo indígena en lucha desigual contra el invasor. El esplendor del mundo de golosina pone de relieve con su ocaso —118→ los rasgos más característicos de la tragedia, que es sobre todo tragedia de hombres, frente a un mundo exterior y que no comprenden. En esto Miguel Ángel Asturias repite el clima que domina en las predicciones sagradas del área náhuatl, la concepción cíclica del mundo, por la cual toda nueva edad se impone sobre la extinción violenta de la anterior. El choque entre españoles invasores e indígenas representa en modo concreto este momento crítico. La crisis se manifiesta sobre todo en el vértice, entre quien está calificado a interpretar la historia y el destino del pueblo indio. La guerra se verifica entre dos mundos diversos, es un «Choque de dioses, mitos y sabidurías»²¹³, no es guerra de religión, sino de magias²¹⁴. La verdad es que la concepción mágica ha perdido su sugestión sobre el «Mam de los Mames»; él percibe exactamente que el choque ocurre entre una técnica y medios progresados y un concepto elemental de la guerra, superado y que ya no sirve. Caibilbalán repudia, por consiguiente, la magia, así como repudia la guerrilla porque tiene una concepción más evolucionada del Estado civilizado²¹⁵. Por encima de la tragedia del pueblo indio, por encima de la destrucción del mundo maravilloso, «nube terrenal en que nace el maíz»²¹⁶, por encima de los horrores de la guerra y el sacrificio de los indígenas, que se tiran sobre el hierro del enemigo para arrestar la destrucción de su pueblo²¹⁷, domina la naturaleza —119→ hamlética de Caibilbalán. Su desconfianza en la magia es desconfianza en los dioses: «El Señor de los Andes Verdes lleva y trae sobre sus hombros, la noche entera, el peso de sus dudas»²¹⁸. Son estas dudas que lo pierden; las derrotas de su pueblo recaerán sobre él como responsable único: depuesto y retrocedido a simple taltuza acabará, pues, su vida confinado en el «país del lacandón y el mono», mundo sin tiempo, como si perteneciera a otro planeta.

Caibilbalán es un héroe desdichado, ya vencido antes de la derrota real. Él representa un momento nuevo del mundo indígena y se pierde precisamente por sus capacidades racionales. En él Asturias entiende representar la pérdida fatal de su gente. Las grandes masas que se mueven en la guerra, indias y españolas, constituyen el fondo más idóneo-rico en luces y sombras, envuelto en las fantasmagorías del mito y en los datos mágicamente transformados de la realidad- para que destaque su naturaleza compleja e íntimamente atormentada, su categoría heroica. El novelista representa esta complejidad dispersando los datos de su preocupación y su duda a lo largo de varios capítulos, hasta su condena final. En el medio están los grandes murales, en los que todo se mezcla, hombres y animales, cosas y vegetales, realidad e irrealidad. El resultado es la creación de un ambiente mágico cuyos colores, cálidos o matizados, quedan inconfundibles en la narrativa hispanoamericana.

—120→

Para expresar la magia del mundo que entiende celebrar Asturias acude a la enumeración, a una adjetivación hábil, a la comparación frecuente. No pocas veces acude también al contraste; al paisaje otoñal, con gérmenes de ineluctable ruina, de la primera página, sigue la descripción de los Andes Verdes, «cerros azules perdidos en las nubes»²¹⁹, entre «siembras y resiembras de lo bello, flores sean dichas, de lo dulce, frutas sean dichas, dicha sea todo [...]»²²⁰; a este paisaje de sueño, al que se presenta a los invasores, al mundo que los españoles sueñan, entre troncos de árboles, montes verdes y oscuros barrancos, al recuerdo dominante de las bellezas de la costa marina, se

opone el paisaje sofocante y hostil en que está confinado el Señor de los Mam, representado con contraste más inmediato a través del recuerdo de los Andes Verdes, «su ombligo, su cuna, su juventud, su vida...»²²¹, y la enumeración de detalles hostiles, parte integrante del nuevo país, «su exilio, su vejez de guerrero-taltuza y acaso su muerte»:

[...] la selva cálida, húmeda, el agua podrida, la sabana sin fin, los micos sociables, los monos peludos, las serpientes de barbas amarillas, los venados, las ciudades de piedra blanca, sin desenterrar, la escalofriante esgrima de los colmillos de los jabalíes, el retemblar de la selva y el atronar de los árboles, palmeras, escobillos, guárnales, derribados al paso de las dantas que se —121→ abren camino en lo más intrincado del bosque [...] ²²²

La enumeración menuda de animales, vegetales, insectos, lleva a veces a Asturias a juegos de palabras que, si nada añaden a la belleza de la página, muestran sin embargo una vez más sus capacidades de invención, de fantasía y lenguaje, el gozo personal que siempre experimenta en la creación de su obra²²³.

El clima indígena está representado con viva adhesión mediante la adopción de formas expresivas típicas de la mentalidad aborígen. En el capítulo sexto el diálogo entre Caibilbalán y los guerreros que le reprochan su rechazo de la guerrilla, y por consiguiente la pérdida de la nación, se funda todo en la alusión y la metáfora, en el recurso a fórmulas rituales que, entre repeticiones y expresiones formales de consideración, ya son evidentes en el *Rabinal Achí*; un estilo que nada dice directamente y que es característico del formalismo indígena. El clima trágico del fin del pueblo Mam se expresa patéticamente a través de las reiteraciones de la lamentación fúnebre sobre el héroe Chinabul Gema caído en combate. El acento de la epopeya se convierte aquí en sentida elegía y la prosa de Asturias parece resucitar las cadencias solemnes y muy íntimas de la poesía indígena que celebra el héroe, el cual en su desdicha encuentra su grandeza. En el *Canto General* afirmó Neruda que el hombre es más grande que el mar y que sus —122→ islas²²⁴; Miguel Ángel Asturias proclama su grandeza con acentos no menos profundos²²⁵, suscitando la sugestiva atmósfera que procede de las repeticiones rituales propias de los cantos nahuas en memoria de los guerreros difuntos²²⁶.

La tonalidad dominante en la primera parte de *Maladrón* es de plena poesía. Aquí Asturias es una vez más el "Lengua" de su gente. A través de su palabra la historia se transforma en fábula, en magia, con acentos religiosos. Los datos temporales se esfuman en un contorno vago, los orígenes de la Conquista, que no es necesario ni útil fijar en fechas exactas. La poesía brota de cada palabra, fluye inarrestable, penetrando seres y objetos, la fauna como la flora. Se podría pensar que esta primera parte de la novela haya sido concebida antes como poema, luego prosificada y continuada en la parte que cuenta las gestas del grupo de españoles en busca de la conjunción ístmica, «donde según creencias se juntan los Océanos en nupcias de sal blanca, sin igual»²²⁷, concreción de esa «fábula verdad» que, según Pedro Paredes²²⁸, uno del grupo, es característica del mundo americano. Asturias nos asegura que no es así, y a pesar de ello si la tonalidad poética se mantiene también en la segunda parte de la novela, en la

primera se podrían aislar secuencias rítmicas —123→ numerosas, como al comienzo del libro: «Al final del verano...».

El mismo clima de poesía empapa la descripción del mundo guatemalteco, repitiendo la atmósfera maravillosa del *Popol-Vuh*, pero con originalidad de cromatismos delicados que transforman los datos de la realidad en algo mágico, que se esfuma en la irrealidad:

Es la nube terrenal en que nace el maíz. El primer grano de maíz que hubo en la tierra. El puma rosado se refugia en sus colinas antes de bajar el tiempo del cielo. Tempestades blancas. Rebaños de témpanos de hielo. Costas y majestad de mar cubierto por glaciares. Espumas salobres y borrascas de látigos de nieve, antes de bajar el tiempo del cielo al fruto, edad del árbol, del cielo al trino, edad del pájaro, del cielo a la palabra, edad del hombre. [...] ²²⁹

Entre colores e impresiones de luz y sonido surge el mundo asturiano, suspendido entre la atmósfera ritual sagrada y la realidad transformada en magia. El alba está representada como en los primordios de la creación del mundo, una atmósfera religiosa y solemne en la que vibra un lirismo sutil:

En los fuegos arden las resinas sagradas. El humo blanco de copal masticado por las brasas se alza a saludar la aurora. Espirales que suben en columnas a sostener el cielo, la belleza del día, sus ámbitos, sus benéficos dones. Orientes rosados, cada vez más rosados, cárdenos al rasgarse las neblinas, de fuego y oro al dibujarse el sol. —124→ Poco a poco se alumbran las nubes, las colinas, los árboles. Porosidad de los seres para la luz y la tiniebla. Absorben la luz y la tiniebla, como la esponja el agua. No anochece y ya es oscuro el bosque. No amanece y ya es claro el barranco. ²³⁰

También el recuerdo, que confina con el sueño, transforma las cosas en magia. Blas Zenteno -«al que llaman Redoblás, por gigante y hablador»- suscita un mundo de golosina para procurar alejar a sus compañeros de la idea de su loca empresa de buscar la conjunción de los océanos. En su descripción del clima y la abundancia de frutas de la costa Asturias celebra nuevamente la unicidad del mundo mesoamericano:

[...] clima de pluma de paloma entre palmeras con sombra de pelo de mujer, brisa marina bajo los abanicos de los cocales y a la mano, por el suelo, los cocos, agua y carne de hostia, y las pinas, oro dulce, oro con perfume, y las anonas, plata de sueño, y los plátanos rosados en trementina, y la caña de azúcar, y los zapotes rojos, y las granadillas, y

las tunas, y los nances, y las cerezas, y los membrillos, y los caimitos, y las guayabas, los duraznos, los matasanos y las piñuelas...²³¹

La transfiguración de lo real se cumple a través de una serie de metáforas, con las que Asturias destaca las cualidades excepcionales de cada fruta, una sucesión de adjetivos que solicitan sensaciones de —125→ color, de olfato y gusto; la abundancia del mundo americano aparece acentuada por la serie anafórica en que se sucede la mención de las frutas tropicales. El mundo de golosina se presenta totalmente indefenso ante la injuria de la gente venida de afuera. El orden perfecto y primitivo de valores positivos se derrumba; el paraíso sucumbe ante el asalto del infierno, porque «¡De otro planeta llegaron por mar seres de injuria...!»²³².

La desconcertante epopeya de los buscadores de la conjunción de los océanos - «Ellos no querían conquistar, sino descubrir. Descubrir las compuertas en que el Eterno ordena a los dos grandes bueyes azules ¡Juntad vuestros testuces!; y los deja uncidos; al istmo que tiene forma de yugo»²³³- empieza concretamente a partir del octavo capítulo. Ángel Rostro, Duero Agudo, Quino Armijo, Blas Zenteno no son sólo personificaciones de cuanto negativo representa la Conquista, sino también de lo que de positivo ella significa como espíritu de aventura, capacidad de fantasía -la reviviscencia de los mitos-, explicación de valor individual. En los protagonistas se cumple el primer encantamiento de la naturaleza americana sobre el hombre europeo. Su "locura" tiene algo inevitable y buscado al mismo tiempo. Los hombres que se alejan del grueso de los conquistadores para seguir la quimera de la conjunción de los océanos, parecen vivir en un mundo fuera del tiempo. Las nociones temporales han desaparecido —126→ por completo; sólo una última noticia los alcanza, la de la caída de la gran fortaleza de los Mam. En torno a ellos se rompe todo lazo de unión con el mundo concreto del cual han venido. En el silencio que los rodea parecen experimentar el terror físico que acompaña a quien se pierde en tierras desconocidas; el terror histórico del hombre que siente cortados los lazos con su pasado y se encuentra solo, en poder de las fuerzas de una naturaleza desconocida, parece repetirse. A veces los protagonistas de la empresa oceánica tiemblan frente a la «horrorosa duda de si se habían quedado solos en el mundo, aññamiento que les cortaba el resuello [...]»²³⁴; tienen la impresión de vivir en una especie de encantamiento que aumenta el miedo, el de estar «condenados a ir a pie hasta el fin de los siglos por aquel paraíso de lagos y volcanes [...]»²³⁵.

Para representar a un mundo tan distinto del mundo hispánico, en vilo entre la realidad y la fábula, cuya misteriosa esencia no puede alcanzar quien viene de afuera y es, en substancia, bárbaro -puesto que Asturias considera bárbaros a los conquistadores, comparada su rudeza con el refinamiento cultural del mundo precolombino que idealiza-, el escritor acude a todo el poder de su fantasía, aprovechando una vez más la lección aprendida del surrealismo, acudiendo a los elementos oníricos, a las figuraciones más sorprendentes. Los mitos indígenas le ofrecen un auxilio concreto y la morosidad con que Asturias insiste sobre ellos le permite —127→ resultados muy notables de desrealización de lo real. El mundo que se presenta a los buscadores de la conjunción oceánica resucita en ellos las fantasías y los miedos de la Edad Media europea de la que salen. El mundo indígena está poblado de seres vestidos de colores simbólicos incomprensibles -«Un hombre tiñoso, tiña de arcoiris, todos los colores del

iris en las manos y en la cara, un dedo azul, un dedo verde, otro rojo, violeta la frente, amarillos los párpados, una oreja naranja y otra oreja celeste, se cruzó con ellos en una ciudad desierta, deshabitada [...]»²³⁶-, presenta ritos extraños y sugestivos, los de los *tremolantes*, adoradores del gran Cabracán -volcán-dios-, «supremo hacedor de terremotos»²³⁷, de los *oscilantes*, que cuelgan de los árboles cabeza abajo -«frutos con ojos»²³⁸-, semiocultos entre las frondas de una ceiba enorme que pueblan de «gorjeos semejantes a voces humanas»²³⁹. La fantasía medieval de los descubridores cree vivir los encantamientos de los libros de caballería, y en los extraños seres colgados de los árboles de manera tan rara cree ver a «caballeros desdichados» a los que hay que prestar auxilio para romper el encantamiento²⁴⁰.

Esta interpretación ingenua apenas marca la distancia entre un mundo complejo y la simplicidad de los venidos de afuera. En el mundo americano que —128→ ellos están pisando todo oculta su significado y a pesar de ello, o precisamente debido a ello, todo contribuye a fascinarlos. No solamente los hombres poseen un náhuatl, sino que todas las cosas hablan y se mueven. Sugestionados por el ambiente, hasta los caballos de los conquistadores y los del expirata Ladrada, ya nativos del país, entablan una larga conversación. La indígena Titil-Ic -«Eclipse de Luna»²⁴¹- es el único trámite de comprensión entre el mundo indígena y el mundo hispánico. Amante de Blas Zenteno, de ella procede el fruto de la esperanza futura, puesto que el hijo que da a luz representa la fusión de las dos razas. Asturias acepta, pues, como hecho positivo, el mestizaje -ni podía ser de otra manera-, antes, en él ve el comienzo de algo prometedor y grande. El indio Guinakil susurra al oído de la mujer una frase que resonará más veces en el libro: «¡Todo está ya lleno de comienzos!»²⁴². Mientras que el padre sueña un porvenir fantástico para ese «vástago de dos razas fundidas ya para siempre como dos Océanos de sangre, nacido en estas Indias de padre advenedizo y nativa madre, bajo un cielo que creía estrenar esa noche todas sus estrellas!»²⁴³.

Los acontecimientos, mágicos y reales al mismo tiempo se desarrollan ante la presencia dominante de un paisaje que acentúa y legitima la atmósfera maravillosa que caracteriza todo el libro. Miguel Ángel Asturias recarga los colores, los esfuma, acude —129→ a acercamientos violentos o a matices evanescentes; al denso cromatismo se opone la transparencia²⁴⁴. Su paleta en *Maladrón* resulta extraordinariamente rica, y también por este motivo la novela es un seguro logro artístico, así como marca una época nueva en la narrativa del escritor guatemalteco.

Hasta el mundo subterráneo participa de colores mágicos. La estatua viviente del Maladrón -«Señor de nuestra Muerte, intacta, total, nuestra y sólo nuestra»²⁴⁵- en la gruta en que Ladrada lo está talando en la madera por orden de los españoles, observa la existencia de un universo caleidoscópico que la atrae, hasta desear ya no irse, de ser ahí «esqueleto verde y no esqueleto blanco como son los huesos de los que mueren en otras latitudes»²⁴⁶. En el mundo americano hasta la muerte asume un aspecto inédito, diverso, de todos modos, del tradicional: al color lívido de la realidad occidental sustituye el de un verde transformador y germinante. En el nuevo mundo el mismo Maladrón -«Hijo legítimo de la materia, Ángel de la Realidad, Señor de las cosas ciertas»²⁴⁷- parece no saber resistir la atracción de la conversación, que se concretiza en un panteísmo continuamente cambiante. La América verde es un milagro inagotable, donde hasta los minerales tienen vida y las minas de oro son «piedras de ojos preciosos»²⁴⁸. Ante tanta maravilla todo parece desarrollarse fuera del tiempo, en una —130→ realidad fantástica, vista como a través del humo del tabaco -planta sagrada de los dioses-, que

«separa la memoria de las cosas visibles, de los objetos que nos rodean»²⁴⁹. Todo parece liberarse de las nociones temporales, así el recuerdo de las conversaciones que Duero Agudo tuvo con el saduceo Zaduc, en el barco que lo llevaba a las Indias, y que lo convirtieron al culto del Maladrón, como la realidad del mundo americano, donde los españoles experimentan la sensación de un viaje infinito, sin término visible, en una nube de paz sin espacio ni tiempo, «en el humo de un mundo nuevo, sin tiempo, ni espacio»²⁵⁰, precisamente.

Con la celebración de la belleza paradisiaca del mundo mesoamericano y su primitivo orden feliz, el motivo dominante en *Maladrón* es la condena de la conquista española que dicho orden ha destruido. La visión de una España evangelizadora resulta repudiada netamente por Asturias -ya lo había hecho, por otra parte, en *La Audiencia de los Confines*, celebrando al Padre Las Casas-. De la conquista el escritor, en *Maladrón*, denuncia los aspectos más negativos, la codicia y la violencia. Después de las escenas de guerra -no muchas, la verdad, pero eficaces- de la conquista de los Andes Verdes y la derrota del pueblo Mam, con la presentación escalofriante de los horrores que la guerra implica, la acción bélica ya no aparece en primer término; en su desarrollo constituye sólo un fondo vago y lejano, —131→ más allá del panorama verde en el que se mueven los protagonistas. Permanece, sin embargo, su significado trágico, junto con una interpretación sagrada del sacrificio humano: «La guerra sirve para abonar la tierra con seres humanos»²⁵¹. La figura del Maladrón -o sea de quien en el Gólgota rechazó la salvación que el Cristo le ofrecía- es el Dios verdadero de la Conquista.

El tema del Maladrón interesaba desde hacía tiempo a Asturias y en su obra aparece ya en las páginas de *El Alhajadito*, donde formaba parte de esa realidad-sueño ante la cual el joven descendiente de los Alhajados experimentaba vibraciones íntimas²⁵². La leyenda del misterioso personaje agitaba su alma, pensando en ese 29 de febrero -fecha fuera del tiempo-, día del Maladrón, en que fracasó la empresa de fundir una campana excepcionalmente preciosa para glorificar al «Crucificado materialista que no creyó en el Paraíso, Nuestro Verdadero Señor y Padrecito»²⁵³, en cuanto resultó sin voz. Los orígenes del tema del Maladrón están en el interés de Asturias por la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, pero sólo en la novela de que tratamos toma cuerpo definitivamente, para llevar a la condena de la Conquista. Las numerosas definiciones del Maladrón -dios de la realidad sin más allá, destructor de toda esperanza humana- van determinado su real sustancia. La mayoría de los —132→ españoles que fueron a América era, según afirma Asturias, judaizantes, y entre ellos había un grupo de adoradores del Maladrón²⁵⁴.

El novelista ha aclarado²⁵⁵ que el Malandrón se ríe del paraíso en cuanto materialista, no por bafa. Pero haciéndolo dios de la Conquista, Asturias hace de él un personaje totalmente negativo, «¡Señor de todo lo creado en el mundo de la codicia, desde que el hombre es hombre!»²⁵⁶. El reproche constante a los españoles, de parte del escritor, es el de haber repudiado la enseñanza del Cristo para hacerse, según las acusaciones del Padre Las Casas, que hace propias, «tiranos, robadores, violentadores, raptos, predones...»²⁵⁷. El Maladrón es el Señor de la Conquista «en el doble papel de incrédulo y ladrón»²⁵⁸; en su falta de dimensión humana está su condena. Cuando Lorenzo Ladrada talla su figura en la madera por cuenta de Agudo, al fin de obligar a los indios *tremolantes* a rendirle homenaje, lo hace a propia imagen y semejanza, o sea, tuerto, y lo condena por la eternidad a ser predicador de la materia:

[...] tú seguirás despierto enseñando que el hombre es sólo una mezcla de sustancias vivas, hecho no a semejanza de Dios, sino a imagen y semejanza de los metales, los vegetales, los animales, el agua y la tierra que lo componen.²⁵⁹

—133→

La condena de la materia bruta no podía ser más neta. El repudio y la destrucción de la cruz del Maladrón, la muerte violenta, por parte de los indios, de los que quieren imponer su culto, es la condena del espíritu negativo de la Conquista, realizada a la enseña de la materia. Proclama Güinakil:

-¡No otra cruz! ¡No otro Dios! ¡La primera cruz costó lágrimas y sangre! ¿Cuántas más vidas por esta segunda cruz? ¿Más sangre? ¿Más sufrimientos? ¿Y más tributos? [...] ¡Oro y martirio fueron pagados, sin tasa ni medida, por el Dios de la primera cruz! ¿Por el barbudo de esta segunda cruz, más carne de trabajo y matanzas?... [...]

-¡No habrá segundo herraje, ni habrá segunda cruz! Si la primera, con el Dios que nada tenía que ver con los bienes materiales y las riquezas de este mundo, costó ríos de llanto, mares de sangre, montañas de oro y piedras preciosas, ¿a qué costo contentar a este segundo crucificado, salteador de caminos, para quien todo lo del hombre debe ser aprovechado aquí en la tierra?... Si el de la primera cruz, el soñador, el iluso, nos costó desolación, orfandad, esclavitud y ruina, ¿qué nos esperaba con este segundo crucificado, práctico, cínico y bandolero?... Si con la primera cruz, la del justo, todo fue robo, violación, hoguera y soga de ahorcar, ¿qué nos esperaba con la cruz de un forajido, de un ladrón?...²⁶⁰

La presencia del Maladrón, el largo hablar en torno a su figura y su doctrina, la animación improvisa de la figura de madera y, en planos remotos, los de la existencia real, improvisamente vivos, el recuerdo —134→ de su triste voluntad de repudio de la salvación, acompaña a los protagonistas de la empresa del descubrimiento ístmico. A lo largo de su camino ellos se enfrentan con una serie de problemas que califican profundamente la condición humana, entre ellos la sensación de limitación que se desprende de la comparación entre la juventud y la desdicha de la vejez: frente a la juventud, «dueña de tantos caminos», está la vejez, «con sólo el sendero fatal del más allá que se nos torna cada día, cada hora, cada instante que pasa, en más acá...»²⁶¹. Bajo este juego de palabras se impone la seriedad de un problema que recurre con insistencia en la obra de Asturias. La carrera del tiempo destruye progresivamente las ilusiones que, en palabras de Antolín Antolín, «año tras año la vida nos va cortando o bien se nos mueren en el cuerpo»²⁶². La infelicidad del futuro, cerrado a toda esperanza, es

sentida particularmente por Ángel Rostro, quien se descubre vuelto enemigo de sí mismo, en cuanto quiere prolongar su propia vida a fin de aplazar una muerte sin más allá: «vuéltome yo mi enemigo, mi contrario, sosteniéndome el vivir por dilatar mi muerte sin esperanza...»²⁶³. El problema de la existencia del alma lo trata, pues, el mismo personaje, con argumentaciones y ejemplos fundados siempre en su profesión de soldado:

Y si en un ejército hay diferencias y contradicciones tenedlo por demasiada probanza de que —135→ el alma existe, pues de no hacernos Dios tan grande merced, obedeceríais como irracionales...²⁶⁴

Parece un pasaje de Quevedo, que el mismo estilo recuerda. A pesar de su materialismo, tampoco Antolín Antolínares logra destruir la duda en torno a la eternidad:

Empero, la duda se me aposenta y nada por el cuerpo en lo de la eternidad. No me resigno a no tener eternidad, ¡maldita sea!²⁶⁵

Aunque Duero Agudo intenta una explicación materialista -«el hombre tiene eternidad, no como prolongación de su persona, de su unidad, pero sí como prolongación de sus desintegraciones infinitas de la plural armonía de sus secuencias»²⁶⁶-, Dios es también presencia atormentadora, sobre todo porque «puede decirse de Dios lo que no es, no lo que es»²⁶⁷. La negación de la existencia del más allá es lo que más espanta a Zenteno, para el cual el tiempo es la única cosa incorpórea, mientras todo lo demás es «real, material, corpóreo»²⁶⁸. Es tanta la duda, tanto el miedo acerca de estos problemas, que los adoradores del Maladrón exaltan y aprecian en su Dios el valor que tuvo para resistir a toda atracción de permanencia futura, «al no dejarse arrastrar —136→ al espejismo del más allá, para erguirse y afirmar ante la muerte que allí acaba todo»²⁶⁹.

Antolín Antolínares resume eficazmente la situación real del grupo de españoles cuando afirma que «Da más miedo la vida que la muerte en los ajusticiados»²⁷⁰, precisamente por el fin miserable del hombre en la materia. La concepción cristiana del infierno es muy poca cosa frente a lo que espera al materialista. Afirma Duero Agudo:

A todos, a todos nos arredra no seguir como personas en una segunda vida. El infierno comparado con el absoluto fin que nos espera no es nada. En el infierno, al menos, seguiríamos siendo nosotros.²⁷¹

La condena del Maladrón está en su soledad, que procede de haber destruido la esperanza en la eternidad: «[...] solo, completamente solo (la soledad de la materia infinita, y él no era más que materia, sustancia, naturaleza)»²⁷².

Al final de su vida Antolín Antolínarees vuelve a pensar en el alma, reconociendo su cualidad suprema:

...el alma qué haría en este caso... alguna maña ...el alma es maña... es lo mañoso del hombre y por eso vale más alma que cuerpo, ¿más vale maña que fuerza...?²⁷³.

—137→

Los protagonistas de la busca de la conjunción oceánica se pierden, entre la afirmación de la materia y el tormento de la duda en torno al más allá. En ellos fracasa, simbólicamente, la Conquista. Miguel Ángel Asturias proclama su condena. El último vencido es Antolín Antolínarees Cespeditos: escapado a la justicia de los indios *cabracánidas* con su hijo niño, la concubina Titil-Ic y Lorenzo Ladrada, parece realizar su sueño del descubrimiento ístmico. Pero en ese momento, precisamente, en él la locura se acentúa: deseoso de adelantarse a Ladrada en la comunicación oficial del feliz encuentro, huye por días y noches hasta cuando, destruido por el *palmito*, acaba miserablemente una existencia materialista en la materia más ínfima. Miguel Ángel Asturias insiste complacido en la destrucción divertida del personaje, presentándolo en el tormento de «retortijones», «pedos» y diarrea²⁷⁴. Cuando al final Ladrada lo encuentra y quiere llevarlo a la extraña fortaleza con facciones humanas que se levanta en el desierto -«[...] una fortaleza cuyo frontis semeja la máscara de un guerrero soterrado, no hasta los fosos, sino hasta las fosas nasales, balconadas por pómulos y de lado y lado de la puerta, repujamientos que corresponden a las orejas del casco»²⁷⁵-, la muerte ya ha intervenido. El escritor insiste quevedescamente en los detalles de la destrucción orgánica del hombre, con un sentido tan crudo de la miseria humana que recuerda también algunos lienzos de Valdés Leal:

—138→

[...] ya había empezado en su vientre el baile de los gusanos diligentes [...] Allí ya se lo estaban comiendo hormigas, mariposones, sabandijas y moscas verdes.²⁷⁶

Con esta insistencia en los detalles más macabros, en los que sin embargo vierte parte de su magia colorista, el escritor mira a destacar la infeliz limitación del hombre, y más todavía de quien no ha resuelto aún el problema entre el espíritu y la materia, entre la eternidad y la nada.

Maladrón concluye con la desaparición de todos los protagonistas de la locura aventurera de la busca oceánica. Sólo Lorenzo Ladrada -pirata y asesino, dueño de inmensas riquezas después de haber matado a su dueño, Escafamiranda-, se salva de la destrucción general. Pero en sí él lleva la infelicidad de la soledad, fruto de su conducta ligada únicamente a la materia. Su buscar al hijo de Antolínarees y a la mujer de éste,

que quisiera mantener consigo, está en función de la liberación de la soledad -«[...] la amaba (Títul-Ic) porque se sentía solo, inmensamente solo en aquel mundo de golosina»²⁷⁷-; el repudio de Dios y la desconfianza en el demonio lo llevan a la desesperación y la locura, hasta que, después de una tentativa inútil de introducir su voz en el diálogo que se desarrolla en la capilla del castillo-fortaleza entre un Canónigo y el difunto Antolinales, reunidos en contrastada comunidad en el mismo sepulcro, acaba por abandonar los lugares teatro de —139→ tantos acontecimientos, cabalgando una «yegua color de sal» y dirigiéndose hacia el mar: «Necesitaba la inmensa soledad del océano»²⁷⁸.

Maladrón concluye, como había empezado, con una derrota: al comienzo del libro es el mundo indígena que sucumbe; al final son los españoles, aventureros que el mundo americano parece rechazar como por reacción física. Es la victoria de América sobre Europa; el hijo de Títul-Ic y Antolinales, lo que de positivo queda en vista del futuro - «¡Todo está ya lleno de comienzos!»²⁷⁹- desaparece por mano de los indígenas, que lo rescatan a su propia raza. El castillo-fortaleza surreal donde reside Lorenzo Ladrada, parece representar el símbolo de un momento de recogimiento necesario para que el pasado y el presente empiecen un coloquio proyectado hacia el porvenir:

El viento sopla por las troneras, mientras en el silencio misterioso del ayer y el más allá, se abren las venas de la memoria y sangran recuerdos que seca la calcinada soledad en las estancias, los patios, los sótanos, las torres, sin alma viviente.²⁸⁰

La frase recurrente, «¡Todo está ya lleno de comienzos!»²⁸¹, acaba por asumir un carácter definidor en el libro. El mundo indígena penetra el mundo hispánico, se toma su revancha, lo somete sin repudiarlo —140→ y lo abre, en una síntesis lograda, al futuro. Cuando Lorenzo Ladrada, único sobreviviente de ese grupo de «seres de injuria» venidos del mar y que se perdieron en los Andes Verdes, se dirige hacia la costa oceánica, otro capítulo se inaugura en la historia de América, el del mestizaje. El mundo vencido revive concretamente fundiéndose con el mundo hispánico, insinuando en éste los caracteres determinantes de su propia unicidad.

Maladrón es, en definitiva, más que un libro de catástrofes y añoranzas, una novela abierta a la esperanza y una afirmación ulterior de la grandeza del mundo mesoamericano en cuanto representa de valores espirituales. A la catástrofe que domina tantas páginas se opone la certeza en un futuro de signo positivo. Que aún no es el presente vivido por el escritor, pero que ha de venir, en cuanto los años seguidos a la Conquista han planteado sólo su posibilidad concreta.

La trayectoria de Asturias parecería concluirse en esta atmósfera de los orígenes plenamente reencontrada, pero su ahondar en el laberinto mágico que constituye la esencia espiritual de su tierra es sólo el punto de partida para la afirmación de un nuevo momento de su narrativa. La prodigiosa facilidad de renovación que hemos señalado varias veces, tiene su confirmación en *Maladrón*²⁸².

Los ensayos reunidos en este tomo, dedicados a la obra de *Miguel Ángel Asturias* (1899-1974), Premio Nobel de Literatura 1967, confirman el permanente significado del que puede considerarse el mayor novelista hispanoamericano del siglo XX. La narrativa de Asturias representa una etapa insustituible dentro del proceso creativo de la América contemporánea, una renovación extraordinaria del arte de narrar, que se expresa en un particular «realismo mágico», de hondas raíces indígenas. Dedicando su atención a novelas como *El Señor Presidente*, *Mulata de tal*, *Maladrón*, el Autor entiende aquí afirmar, con la novedad y vigencia de la creación asturiana, la honda preocupación del escritor por la inquietante condición del hombre de América.

Giuseppe Bellini es Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Milán. Director de «Studi di Letteratura Ispanoamericana», asesor y colaborador de revistas italianas y extranjeras, ha dedicado numerosos estudios a las letras de América, entre ellos: *La narrativa di M. A. Asturias* (1966), *Neruda* (1973), *Il labirinto mágico* (1973), *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX* (1976), *Il mondo allucinante* (1976), *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e l'America di lingua spagnola* (1977).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario