

ARIEL DORFMAN

*HOMBRES DE MAÍZ:*  
EL MITO COMO TIEMPO Y  
PALABRA

---

A U N Q U E sus orígenes se pierden en remotas regiones y sus coordenadas socioculturales todavía se discuten, la novela hispano-americana actual tiene una fecha de nacimiento bastante precisa. Es el año 1949, cuando salen a luz pública *El Reino de este Mundo* de Alejo Carpentier y *Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias. A esta última obra, vertiente y vértebra de todo lo que hoy se escribe en nuestro continente, le ha cabido un extraño destino, como tanta obra que abre una época y que clausura el pasado.

Buena parte de los ensayistas han opinado que es deficiente, señalando en particular su falta de unidad, su segmentación desgarrada y escurridiza, su vacilación genérica, frente a esa sólida catedral (iglesia satánica) de coherencia dinámica, *El Señor Presidente*, la novela más famosa, la de más ediciones, la más traducida, premiada y comentada, de Asturias. Muchos dedican a *Hombres de Maíz* sólo un par de líneas, o la ignoran del todo, irritados por esa confusa, explosiva astilla que no parece insertarse normalmente dentro del ordenado y cómodo desarrollo del autor hacia lo político en su posterior trilogía bananera, ansiosos por pasar de la novela sobre la tiranía interna de un país a las que retratan la tiranía externa del imperialismo. Los lectores deben encontrarla aburrida y difícil, conclusión que deduzco de múltiples conversaciones y, lo que es más probatorio, de las escasas tres ediciones (1949, 1954, 1957) del libro, hasta que, con un atraso de diez años, la Editorial Losada, forzada por el Premio Nóbel, ha sacado la cuarta.

Otros, los menos, han reconocido su extraordinaria calidad, aunque por lo general no alcanzan a rebatir los argumentos de sus detractores, afirmando su grandeza, a pesar de sus defectos, defendiénd-

dose más que atacando. Giuseppe Bellini, el que le ha dedicado la más cariñosa y atenta consideración, al justificar la novela, asevera que la unidad no se halla en la trama sino en el "clima", en la atmósfera. Acepta la dispersión de la obra como una cualidad, algo inevitable para transmitir el "espíritu de Guatemala". También, para apuntalar su singular estructura, se la ha calificado de "poética", de "poema sinfónico", o se llama la atención hacia su mezcla de lo social y lo mítico. Sin embargo, el uso de estos términos, vagos e insuficientes, sintomatizan una básica incompreensión del texto, y son inadecuados para describir una obra que ha contribuido a fundar una dinastía de lo real, una nueva manera de ver lo americano. La única forma de entender la relación de *Hombres de Maíz* con el futuro que enciende su semilla, y que nos permita, de paso, resolver el problema de su unidad, es un análisis detallado de sus seis partes, que algunos han criticado por ser discontinuas y que otros han tratado de unificar y semblar mediante la atmósfera de un lenguaje poético que verbalizaría mágicamente conexiones inexistentes, algo "menos que epopeya, más que novela"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Vale la pena reseñar brevemente las reacciones ante la novela. Seymour Menton, que ha escrito el mejor análisis que conozco sobre *El Señor Presidente* ("La Novela Experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica", *Humanitas*, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nueva León, Año 1, Nº 1, pp. 409, 464), se equivoca en relación a *Hombres de Maíz* en su *Historia Crítica de la Novela Guatemalteca* (Guatemala, Editorial Universitaria, 1960), mencionando "el método artificial que emplea el autor para atar todos los cabos sueltos, o mejor dicho para entrelazar con hiedras los distintos troncos individuales", sugiriendo que Asturias echó a perder "una magnífica antología de cuentos y de folklore maya", debido a que "desgracia-

damente... insistió en revestir el libro de forma novelesca". Esta opinión, que comparten, entre otros, Anderson Imbert, Zum Felde, encuentra su manifestación excelsa en la actitud de Francis Donahue, quien en "Miguel Angel Asturias: su trayectoria literaria", (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 186, Junio, 1965) sólo le dedica, en un ensayo de 20 páginas, cuatro líneas a *Hombres de Maíz*, fenómeno grave si se considera que este caballero ha escrito una tesis doctoral (que no he leído por razones obvias) sobre Asturias.

Podríamos compilar una larga lista de juicios semejantes, que hablan de "ininteligibilidad", "falta de solidez arquitectónica", "un alto en el camino novelístico", pero como muestra debe bastar este trozo sacado del ensayo de José An-

tonio Galaos, en "Los dos ejes de la novelística de Miguel Angel Asturias", (*Cuadernos Hispanoamericanos* Nº 154, Octubre, 1962); "pertenecce al género novelístico, porque es en éste donde se sitúa cuanto en literatura es inclasificable. Unas veces semeja una serie de relatos unidos entre sí por el simple vínculo geográfico y étnico; otras, meras evocaciones de esos personajes y esas gentes... es una enorme retorta donde se han mezclado cosas tan dispares como la poesía y el más insoportable prosaísmo".

También hay defensores. Fernando Alegría (en su *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana*, Ediciones Andrea, México, 1959) la considera la obra de "mayor envergadura" de Asturias, pero no ha probado sus juicios con un análisis detallado de la novela. Bellini (*La Narrativa di Miguel Angel Asturias*, Milano, La Golliardace, 1966?) afirma que la trama importa menos que el clima y "Ciò che ad Asturias interessa è rendere, in sostanza lo spirito del Guatemala, la sua consistenza fenomenica, ma soprattutto la sostanza spirituale, che lo rende entità permanente nel tempo. Perciò egli situa la sua vicenda in un succedersi diluito di eventi, i quali sono unicamente un pretesto per raggiungere il fine indicato", es decir, acepta el desorden como necesario, agregando además que el quinto episodio (María Tecún) "presenta tenui legami con la trama centrale del libro". A pesar de estas limitaciones, su estudio es el mejor que se ha publicado acerca de *Hombres de Maíz*, comprendién-

do a la novela como una superación de un modo de ver pasatista. Atilio Jorge Castelpoggi, en *Miguel Angel Asturias* (Ed. La Mandrágora, Buenos Aires, 1961), que ha hecho el único análisis serio de la trilogía bananera, demostrando la calidad que tantos críticos le han negado, halla la unidad de *Hombres de Maíz* en el último capítulo, que considera un resumen, una cifra, de los anteriores, pero no la examina a lo largo del texto y no explica en qué consiste esta "notable unidad", aunque sí tiene juicios certeros ("el libro de Asturias vive de esta confrontación de lo invisible y de lo presente, de la magia y de la realidad"). Juan Carlos Ghiano, citado por Castelpoggi, *op. cit.*, p. 71) afirma que el libro es "menos que epopeya, más que novela" lo que agrega bien poco a nuestros conocimientos. Orellana Riera, en una memoria inédita (Miguel Angel Asturias, El Señor Presidente y otras obras, "Santiago de Chile, 1954"), advierte que *Hombres de Maíz* "es un profundo poema sinfónico, donde no se excluye ninguna nota del pentagrama nativo; así, es una novela folklórica por lo colorido de las descripciones de costumbres típicas, de tradiciones religiosas, por el empleo de giros lingüísticos de acentuado sabor popular; novela social por el cuadro sórdido del indígena, y el perfil áspero de su explotación; novela mitológica por la sucesión de hechos fantásticos, trabados en una línea de exaltación legendaria y mágica". El análisis de Ray Angel Verzasconi, en una tesis doctoral no

## I. GASPAR ILOM

El primer capítulo cuenta cómo Gaspar Ilóm, el cacique de las tierras de Ilóm, inicia una guerra en contra de los que siembran maíz con fines comerciales. El Señor Tomás Machojón, a instancias de su esposa, Vaca Manuela, da veneno al cacique y éste, abandonado por su mujer, La Piojosa Grande, se bebe el río para apaciguar sus entrañas, logrando salvarse, pero de nada le vale, ya que el Coronel Chalo Godoy ha aprovechado su ausencia para matar a los lucha-

publicada "Magical Realism and the Literary World of Miguel Angel Asturias", (University of Washington, 1965), es un intento por encontrar la unidad en algo dentro del texto, en los personajes y sus problemas, y no en una entidad impalpable y vaga: la lucha entre venganza y fertilidad, la unión de los personajes en torno a un conflicto psicológico que da sentido al desarrollo aparentemente desordenado de las acciones. El problema principal del libro sería la lucha entre la tierra y el maíz, la creación reiterada, la generación que muere para revivir, la lucha entre hombre y mujer ("On the one hand, the male is moved by his instinctual desire to propagate his race —the 'hombre de maíz' is the symbolic fertile kernel of corn. On the other, the female stimulates her partner's instinct, but at the same time, she acts as a barrier against unlimited procreation". "Gaspar Piojosa, Machojón, Tomás, Machojón, María Tecún, Goyo Yic and Nicho Aquino are all involved in this life and death struggle"). Estas exploraciones freudianas me parecen poco convincentes.

El mejor defensor de *Hombres*

de Maíz resulta ser el propio autor, que en dos ocasiones ha señalado los caminos que ha de seguir quien intente comprender su libro. "Toda mi obra se desenvuelve entre estas dos realidades: la una social, política popular, con personajes que hablan como habla el pueblo guatemalteco; la otra imaginaria, que les encierra en una especie de ambiente y de paisaje de ensueño", (citado por Claude Couffon, "Miguel Angel Asturias y el realismo mágico", *Alcor*, Asunción, Marzo-Junio, 1963) y "Una novela en la que presento como aspecto social de la vida americana el hecho tan corriente entre nosotros, y que todos hemos vivido, de sucesos reales que la imaginación popular transforma en leyendas o de leyendas que llegan a encarnar acontecimientos de la vida diaria. A mí me parece muy importante en el existir americano esa zona en que se confunden, sin límite alguno, la irrealidad real, como diría Unamuno, de lo legendario con la vida misma de los personajes", (en una entrevista que reproduce Ricardo Triqueros de León, *Perfil en el Aire*, El Salvador, Ministerio de Cultura, 1955).

dores indios. Gaspar se arroja al río para no tener que sobrevivir a sus guerreros.

Esta acción debe ser descifrada por el lector, que se sumerge en una abejorreante chorrera de palabras que flotan ensoñadamente entre lo real y lo ficticio, una atmósfera que se desarrolla, densificándose, lloviendo claridad y oscuros colores que luchan en nubarrones verbales. Hay que interpretar, desencantar los hechizos lingüísticos, desenterrar de esa fluyente caverna el perfil de un sentido. Este modo narrativo sirve para indicar que nos encontramos frente a un momento, al principio del libro, en que sueño y realidad cohabitan, en que lo mitológico aún se encarna plenamente en el hombre, en que lo humano y lo natural son idénticas conjugaciones, fusionados hasta por el uso intercambiable de los mismos términos designativos.

Utilizando ciertas fórmulas iterativas, mágicas, el "suelo" trata de despertar a Gaspar Ilóm, que duerme, enterrado, "sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo". La tierra "cae soñando", pero no puede seguir en su dormir porque no hay sombra, no hay vegetación, "despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm", se la ha violentado, sacándola fuera de su estado natural, sagrado, imposibilitando la mágica unión de hombre y naturaleza, el primordial vínculo que es posible en una etapa prelógica, irreal, donde todo duerme y todo sueña, no como ahora, presente en que existe "tierra maicera de agua hedionda de tanto estar despierta". Provocada por la acción de los maiceros que queman la vegetación para poder crecer maíz para su venta, ofendida por la destrucción de sus bosques sombreadores para convertirlos en inútil oro, necesitando desesperadamente volver a dormir y a magiar, la naturaleza exige que Gaspar Ilóm extermine a los sembradores, que instaure una simetría de la retribución, haciendo con ellos lo que ellos han hecho con la tierra: "trozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua". Se proclama la purgación de los males, el retorno al equilibrio, la venganza contra quienes han separado al hombre de la naturaleza, haciendo inevitable la explotación. Esta pérdida del origen, tema que recorre toda la obra de Asturias, trae consigo necesariamente la opresión, sea la de un dictador local, de un conquistador español o del imperialismo norteamericano. El maíz "sembrado para comer es sa-

grado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz". Hay dos tipos de hombres de maíz, los que viven la mágica plenitud de una continuación sensual con la naturaleza, formas de un sueño, de un dormir, y los que son el despertar, el hambre, la muerte. Estos últimos se desarraigan, pierden su raíz, no sólo en un sentido metafórico, sino de una manera literal y efectiva, se convierten en vagabundos sobre la tierra, negadores del sacro crecimiento vegetal. Por eso, la semipresencia de lo picaresco en toda la producción de Asturias y en esta obra en particular: el movimiento insensato en busca de sustento, el peregrinaje absurdo, viento que pasa y repasa y se hace ruina, "desmerecerá la tierra y el maicero se marchará con el maicito a otra parte, hasta acabar él mismo como un maicito descolorido en medio de tierras opulentas", con la nostalgia del reposo en el viento de sus ojos, el recuerdo de la inmovilidad primera que imitaba el Gaspar Ilóm, y que equivale al paraíso perdido. *Hombres de Maíz*, como veremos luego, es una visión de ambos tipos de hombres de maíz, los que viven el exilio del nunca-descanso y los que se fijan en el mito.

En su lucha, Gaspar tiene el auxilio de las fuerzas cósmicas, los conejos amarillos para quienes "no hay secreto, ni peligro, ni distancia", el espíritu del fuego que guerrea más allá de la muerte del mismo cacique, que es una emanación del orden natural buscando perdurar en su ser. Todo lo que se refiere a Gaspar se ve a través de lo mítico, humaradas de aparente caos, donde todo vibra con la secreta vertebración de lo ritual. El lenguaje exacerbado, su barroca sintaxis de serpiente, un mundo que avanza culebreando, unión de elementos disímiles, transfiguración por medio del verbo, sagrado, solemne, lejano, entrevisión de lo que sucede, todo recrea en la mente del lector el proceso del primitivismo envolvente que el personaje mismo está viviendo, y fuerza a nivelar el sueño y la realidad, lleva a mezclar ficción y factum sin poder —y sin querer— separarlos<sup>2</sup>. El tema principal de la novela, la relación entre el mito y lo real, tiene en esta fusión su correlato narrativo y lingüístico, pero sólo se da plenamente en el primer capítulo, donde la piel mitológica cubre

<sup>2</sup>"Il confine tra realtà e leggenda è così tenue che i piani dell'una si fondono con quelli dell'altra,

fluctuando continuamente", Bellini, *op. cit.*, p. 71.

todo. El hecho de que leyenda y realidad, palabra y hecho, sean una misma experiencia para lector y personaje, contrastará con el resto de los capítulos, donde justamente la distancia y la cercanía de estas dimensiones se problematizan, impidiendo una unión enseñada, como la que se da, por ejemplo, al narrar el envenenamiento de Gaspar Ilóm.

Si tratáramos de dar a este momento un orden cronológico o meramente lógico, encontraremos dos secuencias sucesivas, quizá paralelas, que coinciden en ciertas recurrencias (el Gaspar es envenenado, el veneno está constituido por dos raíces blancas, la Piojosa Grande huye), pero cuyo entrelazamiento no permite ubicar con exactitud cada acontecimiento ni imponerle un orden a esa turbamulta de imágenes, vaticinios, prefiguraciones. Una de las dos secuencias (¿cuál de las dos?, ¿y si fueran ambas?) es un sueño premonitorio (o recordatorio) de la Piojosa Grande. La repetición, una vez en sueño, otra vez en realidad, sin poder definir cuál es cuál, desdibuja y borrea el modo habitual en que las cosas ocurren en nuestro mundo. El lector debe simplemente absorber lo que pasó, debe interpretar eso, convertido a su vez y de golpe en mago. Lo que se sueña y lo que se vive son inextricables y esto significa que todo esfuerzo de quien lee por ordenar ese mundo lo falseará y terminará en un fracaso. Así como sus personajes luchan contra la civilización y contra la fría realidad cotidiana, Asturias proseguirá en el resto de la obra, si bien en foma más apagada, con el empeño de destruir la mentalidad racional, utilizando, aunque menos desafortadamente, todo procedimiento viable para hacer hervir el lenguaje: soltando desórdenes en el tiempo, entretejiendo puntos de vista impersonales e interiores, confundiendo el habla popular y el pensamiento de los personajes con la supuesta objetividad de las acciones, silenciando a los hombres y animando a la materia vegetal-animal, desligando los puntos de referencia, barriando los moldes de las convenciones académicas, gran experimento, gran parto del futuro. El fuego, uno de los protagonistas de la novela, es también el principio formal de ella: las palabras son llamas, chisporrotean, no se encasillan, saltan, conejos amarillos centelleantes, bajan y suben como el incontenible ritmo de la venganza, la consumación por el fuego-abuelo-hijo, el castigo, y hemos llegado al segundo capítulo, que narra cómo se castiga a los que traicionaron a Gaspar Ilóm.

## II. MACHOJON

Al morir el cacique, los brujos de las luciérnagas habían augurado la muerte de todos los conductores del veneno y de sus hijos y que "su semilla de girasol sea tierra de muerto en las entrañas de sus mujeres...". La maldición comienza a cumplirse en el segundo capítulo, con la muerte del Señor Tomás y su hijo Machojón, así como la de Vaca Manuela.

El que primero desaparece es Machojón, que iba camino a pedir la mano de su novia, Candelaria Reinoso. Nadie sabe qué ha sido de él; sólo nosotros, los lectores, presenciemos directamente la maravilla sobrenatural de su absorción por las luciérnagas, ese fuego que salta desde las palabras de los brujos: "Del sombrero le chorreó tras las orejas, por el cuello de la camisa bordada, sobre los hombros, por las mangas de la chaqueta, por los empeines velludos de las manos, entre los dedos, como sudor helado el brillo pabiloso de las luciérnagas, luz de principio del mundo, claridad en que se veía todo sin forma cierta".

De pronto, corre el rumor de que Machojón cabalga cada vez que se quema una tierra, en ese momento anterior a la siembra del maíz. Esta versión origina en la visita que una misteriosa mujer le hace a Candelaria Reinoso. Todo indica que ella es una criatura semimaginaria: no se sabe quién es ni de dónde viene, se la refiere como "mujer fantasma", otro cliente no la ve, se mencionan varias veces "sus dientes blancos como manteca" y "la ropa mantecosa", lo que es significativo si se piensa que Candelaria vende precisamente manteca y lo que afirma es también vago: —"Sí, niña, los que salieron a quemar, quién se lo dice a usted, vieron entre las llamas a Don Macho montado; dicen que dicen que eiba vestido de oro". Perdida en el decir ajeno, anónimo, desconocido, coincidente con lo que el narrador ya ha develado, la leyenda de Machojón nace a la realidad. De inmediato, "cerró los ojos Candelaria Reinoso y soñó o vido que de lo alto del cerro en que estaban quemando bajaba Machojón en su macho cerrero...". Se deja en suspenso si ella vio eso o lo soñó.

Candelaria, a su vez, transmitirá lo que ha escuchado, o lo que ha deseado, o lo que ha imaginado, al señor Tomás, quien comenzará a ceder tierras para la roza, con tal de ver a su hijo que "se aparecía en lo mejor de las quemas, montado en su macho, todo de oro... las espuelas como estrellas y los ojos como soles". El Señor

Tomás consolida la leyenda, trata de provocar la presencia de lo sobrenatural, aunque él nada puede ver, y los maiceros se aprovechan de su debilidad, ya que les conviene obtener tierras para sus siembras "sin cerrar ningún trato", alientan su locura asegurando ver a Machojón paseándose entre las llamas, repitiendo las mismas palabras que ya están en boca de todos. Así, esta leyenda, que tiene un origen humano y que se inventa desde las necesidades diarias de cada hombre y mujer, acrecentará la acción del fuego, más y más, hasta que llega la noche en que el Señor Tomás, dándose cuenta, por boca de los niños y los locos (que se burlan del cuento y transforman a Machojón en un espantapájaros), decide disfrazarse de Machojón, imita la aparición de su hijo tal como se lo describe en la jerga popular, prende fuego a los maizales secos "para pasear entre las llamas montado en el macho y que lo creyeran Machojón". El quiere que ese Machojón de oro exista (a pesar de que no puede verlo, sabe que es real), y quiere que los maiceros (que dicen poder verlo, pero que no creen en su realidad) sean los testigos. De a poco, el fuego se propaga, se retorna al tono del primer capítulo, el fuego del Señor Tomás se convierte en el fuego mítico de las luciérnagas, en el vengador que fluye desde las palabras de los brujos: "Una luciérnaga inmensa, del inmenso tamaño de los llanos y los cerros". Primero se dice que es "igual a orejas de conejos amarillos, por pares, por cientos, por canastadas de conejos amarillos, huyendo del incendio, bestia redonda que no tenía más que cara, sin cuello, la cara pegada a la tierra, rodando, bestia de cara de piel de ojo irritado, entre las pobladas cejas y las pobladas barbas del humo". De la comparación ("igual a") se pasa a la metáfora y de ahí a la presencia plena y real, no sólo narrativa o narrada, de los conejos amarillos, del elemento mitológico: "Las orejas de los conejos amarillos pasaban sin apagarse por los esteros arenosos de aguas profundas". Así, en la simultaneidad de un instante, los hombres crean una acción (incendiar) y en efecto provocan otra (la venganza de los conejos amarillos), son los sirvientes del fuego y de la leyenda que se ha convertido en realidad. El origen del fuego y del mito se encuentra en acciones humanas, pero tiene su fundamento, su razón de ser, en el mundo mágico, en el cumplimiento de una maldición. El Señor Tomás, los maiceros, y también Vaca Manuela, son consumidos por el incendio que ellos prendieron, que es al mismo tiempo el fuego cósmico castigando su traición.

Justamente, Gaspar Ilóm es el que "había logrado echar el lazo

de su palabra al incendio que andaba suelto en las montañas de Ilóm, llevarlo a su casa y amarrarlo, para que no acabara con los árboles trabajando a favor de los maiceros negociantes y medieros". La muerte del indígena significa la libertad del fuego, porque "El fuego es como el agua cuando se derrama. No hay quién lo ataje". Los hombres se transforman en "meñiques de una voluntad oscura que pugna, después de milenios por libertar al cautivo del colibrí blanco, prisionero del hombre en la piedra y en el ojo del grano de maíz", ese fuego que está ahí, pronto a desatarse: "el cautivo puede escapar de las entrañas de la tierra, al calor y resplandor de las rozas y la guerra". Cuando hay guerra (los hombres destruyen a los hombres) o hay rozas (se destruye la tierra), el fuego puede salir, contagiado por la acción humana, ayudado por los gestos de los seres que, sin saber el ilimitado, mítico, poder de su instrumento, lo utilizan para fines propios, liberando el gran fuego universal que busca vagar libre y destructor. "Su cárcel es frágil y si escapa el fuego ¿qué corazón de varón impávido luchará contra él, si hace huir a todos despavoridos?". Por eso, por ser mágico, sólo la *palabra* podía atar el fuego "para que no hiciera perjuicio". Lo sobrenatural no puede intervenir arbitrariamente, debe ser invocado desde lo humano, debe originarse en el quehacer de cada día, tal como la leyenda, que tiene su origen en la pequeña palabra humana, se proyecta gigantesca porque una vez que el hombre la ha lanzado comienza a crecer, incharse, por su propia cuenta. El mito, como el fuego, está frágilmente encarcelado, y bastará una minúscula chispa para permitir la conflagración final, una palabra en una desconocida boca llena de dientes que se caen, una nada que habla, para que un relato salga victorioso a recorrer mundo y se apodere de la realidad. Las palabras de los brujos se cumplen. La leyenda de Machojón termina por ser lo real, creando un incendio, provocando una imitación que lleva a la venganza deseada.

Se ha afirmado que el tema fundamental de Asturias es la libertad<sup>3</sup>. A mí me parece que, por el contrario, lo que más le preocupa es la tiranía, la enajenación, la deforme presencia del castigo, en cualquiera de sus formas, en un mundo decaído. La dictadura, que en *El Señor Presidente* se manifestaba en lo político, es ahora una dictadura del fuego y de la palabra, pero siempre una tiranía que

<sup>3</sup>"il quale, in sostanza, non canta che un unico grande tema, la libertà..." *Ibid*, p. 13; "su tema

novelístico es la libertad", Galaos, *op. cit.*, p. 126.

el hombre mismo pide, adora, ayuda a construir. Tal como el Señor Presidente puede ejercer su mandato porque está sustentado en el miedo y en el apoyo consciente o involuntario de otros, así la leyenda puede imponerse a la realidad porque el hombre la vive plenamente como modo de rescatar su humanidad, y así el fuego cósmico puede desatarse porque el hombre concurre con su esfuerzo para liberarlo. Los "bultitos humanos" del mundo de Asturias terminan por destruirse, por ser desintegrados por las mismas fuerzas que ellos soltaron o suplantados por las palabras que emitieron. Los antropólogos sociales han demostrado de qué manera la ley de una comunidad primitiva nace de la maldición, cómo la justicia ordenada depende de la magia, hecho que menciono debido al paralelo que es posible trazar entre el mundo político y el mundo mágico de Asturias. Aunque es viable argumentar que la tiranía política es antinatural y antihumana, y que la tiranía del lenguaje y de la tierra es una ley, esencial para que el cosmos se desenvuelva armoniosamente, es de todos modos indudable que el fantasma de poderes inhumanos enredado al hombre recorre toda la obra de Asturias, desde *El Alhajadito* hasta la victimización que sufre el hombre en Tierrapaulita, ese mágico y pantagruélico dominio de *Mulata de Tal*. El consuelo que Asturias le deja al hombre es que el ser humano es responsable de esta condición suya.

Y la la venganza prosigue.

### III. VENADO DE LAS SIETE ROZAS

Los hermanos Tecún matan a todos los Zacatón. Ostensiblemente, es para terminar con el embrujo con que los Zacatón han "prejuiciado" a la Señora Yuca, al "meterle por el ombligo un grillo"; pero en efecto se trata de castigar a los Zacatón por haber sido los farmacéuticos que vendieron el veneno que se utilizó contra Gaspar, como recién sabremos en el último capítulo. Es el Curandero el que logra que una acción sobrenatural se encauce por manos humanas. Para saber quién había causado el daño, era "menester un fuego de árboles vivos para que la noche tenga cola de fuego fresco, cola de conejo amarillo", e intuimos que los Tecún son el portavoz del fuego, son el instrumento mediante el cual lo mágico cobra su venganza: "El Curandero se acuñó a la puerta, bañado por los grillos, mil pequeños hipos que afuera respondían al hipo de la enferma, y estuvo contando las estrellas fugaces, los conejos amarillos de los

brujos que moraban en piel de venada virgen, los que ponían y quitaban pestañas de la respiración a los ojos del alma". Los hipos y los grillos que tiene la madre de los Tecún son de hecho una parte de la naturaleza, provocados por el curandero en conjunción con con los conejos amarillos. Y las cabezas decapitadas de los Zacatón serán quemadas, consumidas por las palabras, llamas verbales, de los brujos: "Las llamas, al olor de la sangre humana, se alargaron, escurriéndose de miedo, luego se agazaparon para el ataque, como tigres dorados".

Como segunda parte del capítulo, se narra la muerte del venado de las siete rozas, que es en realidad el curandero. Comienza con esto el tema del animal y el hombre como una sola entidad: "Eran uno. El Curandero y el Venado de las Siete Rozas, como vos con tu sombra, como vos con tu alma, como vos con tu aliento".

Pero hay en este breve capítulo otro foco de interés. Ya han transcurrido siete años desde la muerte del Gaspar. Asturias nos ha alejado paulatinamente de ese momento, abriendo una brecha de tiempo que permitirá la creación de una leyenda. El libro entero está lleno de diálogos en que se discute el pasado y se ritualiza un acontecimiento hasta moldear su permanencia lingüística. A veces este suceso, ya presenciado por el lector, se repite tal cual, palabra por idéntica palabra, se vuelve a contar lo ocurrido. Otras veces, el intercambio que comenta eso anterior va deformando el hecho original, va transformando su sentido. En todo caso, el significado de estos diálogos es claro: la leyenda se hace no sólo en el momento fundador, en la acción humana, sino también en la transmisión, en la elevación o caída de ese instante olvidable e inolvidable<sup>4</sup>. A medida que pasan las páginas, entreverado con la vida de los hombres de maíz, cosido con el tiempo imperceptible, el mito se va haciendo residuo, se dinamiza en presente y futuro, se rehace, resbala hacia el porvenir acompañando al hombre. Y es esta presencia del tiempo, esta dimensión fundamental para toda la narrativa americana actual, la que va a cambiar la interrelación, distancia y cercanía, entre mito y realidad. Para Asturias, el tiempo transcurre ahí donde el hombre se hace hombre, fuente de toda mentira y de todo conocimiento, sitio donde se tocan la imaginación y la historia: el lenguaje<sup>5</sup>.

"La leyenda que no muere, porque oralmente, o por la intuición que transmite la sangre, sigue a través de lo popular", Castelpoggi,

*op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>5</sup>Asturias mismo ha dicho, acerca del lenguaje americano: "Este lenguaje no es el uso del modismo

## IV. CORONEL CHALO GODOY

En ese mundo poblado de decires, de "según asigunes de habla antigua", de sucesos transformándose en recuerdos, las palabras de los brujos pesan cada vez más en la memoria del último maldito, el Coronel Chalo Godoy. Durante toda la cabalgata en el postrer día de su vida, la luz va jugando con él, rodeándolo lentamente de signos de su próxima desaparición, gusanos de fuego, "resplandor de caos", que él no sabe interpretar, hasta que será quemado vivo.

La forma en que se narra su muerte es singular e indica otra etapa en la evolución del mito y de lo real. Nunca presenciamos la agonía de Godoy como un hecho objetivo, nunca tenemos seguridad de cómo ocurrió, no estamos apoyados por el conocimiento omnisciente del narrador, que rehusa relatar esa muerte, entregando la voz a uno de sus personajes, Benito Ramos que, por haber hecho un pacto con el Diablo, tiene los dones proféticos necesarios para contarnos, a pesar de que está a mucha distancia de los hechos, cómo murió (o cómo está muriendo en ese instante, lejos del sitio donde galopa Benito) el Coronel. Ese acontecimiento, por lo menos para nosotros, nunca existe fuera de las palabras de Ramos. El hecho es memoria antes de que suceda, eco antes de ser voz, leyenda antes que realidad. Lo fabuloso, alejándose del eje mitológico a medida que pasan los años, desdibujándose en un mundo post-arcádico, se hace verosímil, una íntegra y plena parte de lo real al partir de la perspectiva de un personaje. Sumidos en lo cotidiano, exiliados de lo mágico, pero aún capaz de invocar su presencia desde la leyenda gargantándose real, los hombres de maíz originan, como en una creación continua, sin respiros, lo sobrenatural que los acompaña.

Benito, con su versión, resulta un colaborador de la venganza, fija para siempre la forma en que esos hechos (que pudieron haber ocurrido en múltiples acciones humanas que se van mencionando como de paso sin hacer mayor hincapié en ellas: el puro de Godoy quedó prendido, los Tecún atraparon al coronel e incendiaron el bosque donde estaba, y muchos años —muchas páginas— después, se nos avisará lo que decía el parte oficial, la mentira oficial: "En el parte

---

simplemente. Es la interpretación que la gente de la calle hace de la realidad que vive: desde la tradición hasta sus propias aspiraciones per-

sonales", palabras que reproduce Salvador Cañas, en "Homenaje a Miguel Angel Asturias" (*Repertorio Americano*, Marzo, 1950, p. 82).

que dio el gobierno apenas decía que el Coronel Godoy y su tropa, de regreso de un reconocimiento, perecieron por culpa de un monte que agarró fuego") quedarán en la imaginación popular, la manera de su verdad confundida con la manera de su transmisión.

Y es el fuego nuevamente el centro de la venganza, el elemento que une lo real y lo ficticio: uno de los círculos que rodea al Coronel y le da muerte "parece jarrilla hirviendo, y está formado por incontable número de rondas de izotales de dagas ensangrentadas por un gran incendio... Sus cuerpos los forman las luciérnagas y por eso, en invierno, están por todas partes, brillando y apagando su existir". Es la séptima roza, época profetizada para la muerte de Godoy: "y la séptima... será de fuego de búho dorado que desde el fondo de sus pupilas lanzarán los búhos". Y este fuego, creándose mitológico desde los ojos interiores del hombre, desde las lenguas que resbalan como humo y brasas en torno a su esencia, es simultáneamente el mismo fuego con que la tierra se quemaba, el fuego que se utilizaba y se utiliza para destruir y comerciar, venganza del fuego que fue muerte de la tierra y ahora es muerte del hombre que traicionó a Gaspar: "La huelencia, sin embargo, ya era fuego en el aire, fuego de roza, de quema de monte". Más irónica resulta esta muerte si se toma en cuenta que el Coronel jugaba con el fuego: "Guerrear con guerrillas", dice unos momentos antes de morir, "es como jugar con fuego, y si yo le pude al Gaspar Ilóm fue porque desde muy niño aprendí a saltar fuegarones, vísperas de Concepción y para San Juan". Su muerte coincide con la momentánea resurrección del curandero, cuya presencia es necesaria para que comience el fuego mortífero: "Reviví y sólo para sacar de enmedio al que también le llegó su séptima roza". El fuego se identifica con el tiempo, se hace ubicuo, elemento con el cual se mide la vida: en vez de años, rozas.

Los primeros cuatro capítulos, por lo tanto, muestran una evidente unidad, desarrollándose en torno a la muerte de Gaspar Ilóm y la venganza que se ejerce sobre sus verdugos, castigo que se realiza por manos humanas y por razones sobrehumanas, destrucción que es realidad y a la vez leyenda. El paso del tiempo permitirá ir consolidando cada episodio en un cuento, mitificado por cada generación posterior. El quinto capítulo, sin embargo, parece fugarse de esta unidad. Se ha comentado que es una joya en sí misma, pero reiteradamente se ha afirmado que se trata de un episodio independiente de los demás, sin relación orgánica con el resto del libro.

## V. MARIA TECUN

Parecería, a primera vista, que los críticos tienen razón. ¿Qué relación con lo anterior podría tener esta historia del ciego Goyo Yic, quien recupera la vista para poder buscar a la mujer María Tecún, que lo ha abandonado? Sólo tenues hilos argumentales unen este episodio con los cuatro anteriores, parecería desarrollarse en otro período de tiempo, casi en otro espacio geográfico<sup>6</sup>.

No obstante, esta historia es esencial al desarrollo profundo del libro. De hecho, el capítulo narra el proceso de un olvido, la pérdida progresiva de una mujer dentro de los senderos de la memoria, debido al paso pasito del tiempo.

El herbolario opera a Goyo Yic para que pueda emprender la búsqueda de María Tecún; pero al recobrar colores y formas y distancias y luz, se da cuenta de que "los ojos le eran inútiles", porque María Tecún era su "flor de amate... , flor invisible a los ojos que ve por fuera y no por dentro, flor y fruto de sus ojos cerrados, en su tiniebla amorosa que era oído, sangre, sudor, salida, sacudimiento vertebral", y el mundo cotidiano, que entra por los ojos, sustituye su visión imaginativa interior, su relación original con esa mujer que lo abandonó. El la había creado adentro, en la conjunción de todos sus sentidos; al asemejarse a los demás hombres, pierde esa experiencia que lo mantenía conectado con María Tecún<sup>7</sup>. Se relata cómo va traicionando involuntariamente esa imagen real, cómo pierde en el transcurrir de las fechas su vínculo con la mirada primera, la que tenía cuando aún era ciego, cuando aún su mundo se creaba como un sueño, se hacía imagen fantasmal y segura desde una invisibilidad tangible. "Buscaba a la María Tecún, pero en lo remoto de su conciencia ya no la buscaba. La había perdido".

<sup>6</sup>Verzasconi, *op. cit.*, pp. 155-160, une este episodio con los demás a raíz del tema de la fertilidad y en el paralelismo con la Piojosa Grande, utilizando tanto el Popol Vuh como la tradición judeo-cristiana. Es la única interpretación que trata de relacionar este capítulo con el resto de la novela. Menos convincente resulta el paralelismo que trata de descubrir entre Gaspar

Ilóm y Goyo Yic.

<sup>7</sup>"quando il cieco Goyo Yic recupera la vista perde ogni possibilità di comunicazioni con il mondo che sta oltre le aparenze della realta, l'unico vero, a contatto del quale era vissuto fino allora, in intima comunicazione, proprio per la dua disgrazia," Bellini, *op cit.*, pp. 71-72.

Una noche ve su sombra a la luz de la luna. Es la de un tacuatzín, "con una bolsa por delante, para cargar sus crías", su nahual, su animal protector, pero más que eso, es su esencia guardiana, el aspecto fundamental de su alma magnificada, animalizada. Tal como el venado para el curandero, el tacuatzín es el doble de Goyo Yic, pasión dominante de su personalidad: "Vos sabés que los hijos los lleva el hombre en las bolsas como tacuatzín". Este animalito que lo acompaña por todas partes, es el símbolo de su necesidad de encontrar a María Tecún y a sus hijos, tanto que "Goyo Yic era conocido más que por su nombre, por el apodo de Tacuatzín". Pero al tener relaciones sexuales con otra mujer, desaparece el tacuatzín, la posibilidad de encontrar a su mujer a pesar de haber perdido la flor de amate: "La flor de amate, convertida en tacuatzín, acababa de dejar el fruto vacío, escapando para que, como a la María Tecún, no la viera el que no estaba ciego, el que ya veía a otras mujeres. A la mujer verdaderamente amada no se la ve, es la flor de amate que sólo ven los ciegos, es la flor de los ciegos, de los cegados por el amor, los cegados por la fe, los cegados por la vida". Después de la huida de su animal guardián, Goyo Yic vaga por tierras, cayendo en un olvido salpicado de recuerdos, como palomas entre humo: "Sólo cuando oía hablar mujeres, acordaba Goyo Yic que andaba buscando a la María Tecún. Ultimamente ya no pensaba mucho en ella. Pensaba sí, pero no como antes, y no porque estuviera conforme, sino porque... no pensaba". Es el tiempo el que cava entre la mujer y su recuerdo, el tiempo que amontona experiencias entre un momento y otro: "Los años, la pena que no ahorca con lazo, pero ahora, los malos climas en que había estado viviendo a la quien vive, en sus vueltas de achimero, registrando todos los pueblos y aldeas de la costa, y el paño de hígado en la cara de tanto beber aguardiente para alegrarse un poco el gusto amargo de la mujer ausente, lo fueron apocando y apocando, hasta darle la condición de uno que no era ninguno". Y al final del capítulo llega a confesarle a su compadre, Domingo Revolrio, con quien irá a la cárcel como supuesto contrabandista: "Pero ha pasado tanto tiempo, que ahora ya no siento nada. Antes, compadre, la buscaba para encontrarla; ahora para no encontrarla".

De hecho, todos los seres humanos viven la experiencia de Goyo Yic, su borroneado pasado, su deformación imprescindible de lo que ha vivido, su distanciamiento de un oscuro momento inicial, y todos, como él, andamos en busca de esa pureza previa, perdiendo su

huella en la cascada gota por gota, ritmo de tiempo interviniendo y golpeando. Goyo Yic se va alejando de su identidad original tal como los otros personajes se separaban de los acontecimientos anteriores a ellos, esos momentos que personalmente no han vivido pero que conocen de oídas, que han quedado en forma de palabra, de recuerdo conversado. Goyo Yic se despide de la primera imagen que él tenía de María Tecún, pierde la flor de amate, pierde su ceguera y su tacuatzín, pierde su yo arcaico, mastica su pasado y recuerda ennubecidamente algo que le sucedió a otro Goyo Yic, lejano a él, y entre uno y otro se ha ido acumulando picaresca y realidad y mujeres y caminos, eso que caracteriza a los hombres de maíz vagabundos. Esta incapacidad para seguir siendo él mismo, el desgajamiento de su continuidad en el tiempo, permite a la vez que su vida quede separada del modo en que aconteció, es el primer paso hacia su deformación, su esencialización en la mentalidad popular. Lo que él hace con el primitivo Goyo Yic y con la anterior imagen de María Tecún es lo que hará el pueblo con la historia de su vida; la transformarán en leyenda y su mitificación es posible y hasta necesaria debido al deseo de recuperar mediante la memoria, mediante la palabra, el primigenio ser perdido.

Así, Goyo Yic experimenta el mismo fenómeno que se narra en el resto de la novela, el mismo proceso de alejamiento y pérdida de un hecho primitivo, sólo que aquí corporizado en un hombre determinado, en el cual se auscultan las raíces psicológicas de una realidad que parecía sólo social. Goyo Yic vive una determinada experiencia de olvido, subjetividad absorbida por la picaresca del tiempo. Es lo mismo que sucede en el resto de *Hombres de Maíz*, donde algo se vive o se hace para que posteriormente permanezca en la palabra futura, se aleje de su forma factual al reflejarla, engañoso espejo que deforma, pero que captura la esencia palpitante mediante la leyenda, trascendiendo la triste certeza de lo cotidiano. Este capítulo, por ende, permite fundar la constitución de la leyenda en la experiencia humana individual del tiempo, en la desintegración interior que todo hombre sufre. Lo que a Goyo Yic le ocurre en su transformación mental es lo que sucede con la humanidad en su transformación histórica. El alejamiento del ex ciego de sí mismo, este desdoblamiento entre realidad y ficción en la vida del hombre depositario de esa experiencia, es el primer paso hacia la leyenda posterior. El primero en turbar la realidad, en transmutarla, es el sujeto mismo, que se hace cómplice en el proceso de conversión. En

los episodios anteriores, los que deformaban el hecho original eran seres que no habían vivido esa experiencia, seres que no eran testigos sino meros puentes de comunicación de aquello que no habían presenciado.

Claro que la raigambre sico-biográfica de lo ficticio no ocurre sólo en este capítulo, sino que recorre toda la novela. Uperto, uno de los Tecún, vive un fenómeno similar: "Con los ojos de la imaginación veía al venado muerto por Gaudencio, en lo oscuro del monte, lejano al monte; y con los ojos de la cara, el cuerpo del Cuandrero allí mismo tendido. "Esta diferencia entre los ojos de la imaginación y los de la cara es la que sustenta toda relación, conflictiva o de cooperación, entre lo real y lo imaginado. En el caso de Goyo Yic los ojos de la cara desplazan a los ojos de la imaginación, sustitución necesaria, corrupción implacable del origen, fuente de toda verdad futura, ventana para que el mito sople en el centro vital de cada hombre. Podemos observar algo similar en el Señor Tomás: él no ve con los ojos físicos a Machojón, pero sí lo ve con los ojos de la fantasía. Ve la verdad profunda, su castigo, crea su destino y su muerte de acuerdo con esa verdad, pasa más allá de la superficie e instala para siempre la leyenda de su hijo en el tembloroso núcleo, el eternizarse, de la conversación cotidiana.

Al hacer individual y personal el fenómeno mítico en el presente capítulo, al hacerlo coincidir con el ciclo vital de cada hombre, su irremediable distensión y pérdida de sí mismo, Asturias ha explorado, ahora desde un nuevo ángulo, la creación de lo legendario, insistiendo en partir desde el concreto minuterio que tic-tac-triza nuestras vidas, desde aquello que destroza plasmando el mito, un acontecer más allá de nosotros mismos, un rozar a otros desde bocas que nos reproducen y lenguas que nos repiten.

## VI. CORREO-COYOTE

Para que estas leyendas corporicen realidad, es esencial que el tiempo pase, que los hombres se alejen de ese pasado, para que la acción que ocurrió no desmienta la palabra que la transmite. En este último capítulo, ya muchos años han fluido. Un personaje menciona que "un tatita mío contaba que él vió patente un curandero que se cambiaba en venado de las siete rozas; pero todo eso es tan antiguo..." y "cada vez son más los terrenos ruineados por los maiceros". Siempre, al hablar del pasado, al reubicar y reiterar las leyendas de

Gaspar, de Machojón, de Chalo Godoy, los personajes tratan de dar la impresión de una distancia vasta, infranqueándose hacia atrás, lo irreversible detenido en abismo. La transformación del pasado en mito arroja a los personajes a un tiempo eterno, inconmensurable confusión de cronologías y lejanía de puntos de referencia. Se destruye o se ignora la duración habitual, al hombre ilimitado no se lo puede medir con el reloj. La historia de Machojón, por ejemplo, no sólo va de boca en boca, autónoma, alterada ("Creyó ver luciérnagas, tan presente llevaba el recuerdo de aquel jinete Machojón, que se volvió luminaria del cielo cuando iba a la pedimenta de la futura", cuento que se repite con variaciones, unas seis veces en el capítulo), sino que se ha fusionado con el vocabulario popular que se utiliza para interpretar la realidad, palabra que aflora automáticamente al ser adecuado su uso, una estructura mental que el hombre aplica desde su inconciencia hasta que los hechos que los lectores presenciaron sólo perviven en dichos populares, ese diccionario que nace de la conversación diaria: "convertido en un Machojón de granizo" y un personaje pasa por una talabartería donde ve caballos "casi con movimiento de luciérnagas... se le figuraba ver al Machojón, como dicen que se ve cuando están rezando. Pura luminaria del cielo".

Esta incorporación del pasado a la imaginación de cada presente se enfatiza por los frecuentes diálogos, tal como ya vimos, en que la leyenda se va haciendo desde la palabrería de los hombres. Se vuelve a vivir eso que parecía pasado, cambiándolo ("oír todo aquello que pasó antes como si estuviera sucediendo ahora"), para evadirse de la cárcel del tiempo regular ("quizás la historia se haya inventado para eso, para olvidar el presente"). Es la metamorfosis de lo impersonal en una voz humana individual: el acontecimiento, que antes existía como palabra al nivel del narrador, pasa a ser palabra en boca del personaje. El conocimiento "objetivo", a que tenía acceso el lector mientras los personajes sufrían la tiranía de los hechos, pasa a integrarse al mundo, digerido por mil estómagos anónimos, devuelto a lo concreto para que pueda seguir rodando. Se ha independizado de su situación factual y vive solo en su situación lingüística, accede de alguna manera a lo intemporal.

Pero para que exista esta otra dimensión, este más allá de un contexto comunicativo que engañe al reloj, el tiempo es necesario. En este sentido, Asturias entronca con Proust, Mann, Joyce, que han

mostrado la aparición de lo eterno, de lo mítico, en la corrosión de cada momento, en la muerte minúscula de cada objeto.

Por eso no resulta paradójal que, frente a esa vaga acronología, frente a ese naufragio de fechas, haya también menciones concretas a un tiempo medible, regular, tal como frente al lenguaje mágico y asociativo encontramos los giros prosaicos de un hablar cotidiano. Es en el gran mosaico de lo que crece envejeciendo, de las vidas desarrollándose, donde la leyenda puede aparecer y transformarse. Entre la primera página de la novela y la última media no más de cincuenta años, aunque también los separa una eternidad. Candelaria Reinoso, novia de Machojón, aún está en edad de casarse al finalizar la novela; Benito Ramos (que se casó con María Tecún) está pronto a morir; Musús, otro acompañante del Coronel, se ha casado; María Tecún, que sólo tenía un año cuando murieron los Zacatón, es una mujer madura, con hijos mayores, al término de la novela; el ciego Goyo Yic ha cumplido tres años y siete meses en prisión. Muchas de estas menciones se contradicen entre sí y hasta impedirían aparentemente que la leyenda se cimentara (por ejemplo, en el caso de María Tecún, que casi se convierte en palabra antes de haber vivido), pero permiten encerrar a los personajes dentro de límites fijos, aunque fluctuantes, desde donde lo mítico se hace cercano y lejano a la vez. Este contraste entre dos tipos de tiempo, el vivir entre una y otra dimensión, que puede también advertirse en *El Señor Presidente* (como lo ha hecho Ricardo Navas Ruiz<sup>8</sup>) y en las demás obras, esta eternidad y esta sujeción, entrelazan aun más la ficción y la realidad, duplican temporalmente los planos fundamentales de la novela.

Por otra parte, esta prisión arrolladora en que maduran y se pudren los personajes, es el castigo por haber roto el reposo en que la tierra se soñaba una con el hombre, el movimiento que aplasta a los hombres de maíz comercial, otrora maíz divino, signo de un mundo degradado, repleto de seres enfermos, mendigos, ciegos, personajes predilectos de Asturias en toda su producción. Así, la deformación del mundo en el lenguaje, las vertiginosas metáforas que exprimen los objetos más allá de todo reconocimiento, el reino de lo grotesco, ese espejo donde el tiempo y el verbo se enjuagan en monstruosa copulación, es mucho más que recurso literario o una influen-

<sup>8</sup>Ricardo Navas Ruiz ha analizado el fenómeno en *El Señor Presidente* ("Tiempo y Palabra en Mi-

guel Angel Asturias", *Quaderni Ibero-Americani*, N° 29, 1963), aunque con un enfoque diferente.

cia del surrealismo europeo. Es trasunto de un deseo de plasmar el horror por la pérdida de lo mágico, manifestar la decadencia de un mundo a través del barroquismo de las carnes disolviéndose, significar una realidad demoníaca por medio de los torcidos lentes de lo bestial. Tal vez sea, en el fondo, el problema de esa fuerza misteriosa que nos controla y que deseamos exorcizar, una conjura que repite la imagen del infierno que quiere alejar<sup>9</sup>.

La magia todavía reina en ese mundo donde vagan sin descanso y con escasa esperanza los exiliados, pero ya no evidencia el primitivo y benéfico poder que sustentaba el sueño de Gaspar Ilóm. Si antes hermanaba todo en un gran animismo primordial, eje de esencias buscándose, ahora es la unión de lo disimilar, la presencia caricaturesca de desencuentros y aullidos, zona donde lo diabólico busca manifestarse. Y sin embargo, en ese vestigio de la magia que continúa, venganza en el tiempo que corrompe, descomposición de las formas, muerte del origen en la boca desdentada de las eras cayendo sin fin, en la sombra que dejó el sol al extinguirse, en el castigo, encuentra el hombre, a la vez que su nada, su libertad humana. El mito, nostalgia de lo que se ha perdido, falsificación de lo original, es también un modo de recuperación, un recobrarse para algo tal vez mejor.

¿Cómo es posible, entonces, que este mito, que cambia y tritura lo que ocurrió en un principio, puede a la vez ser depositario de la verdad humana?, es decir, ¿cómo se encuentran en la leyenda el tiempo y la eternidad?

La respuesta que Asturias da a esta interrogante puede dilucidarse a través de un examen de los dos episodios más importantes del sexto capítulo de *Hombres de Maíz*.

La mujer de Nicho Aquino, el correo de San Miguel, lo ha abandonado. Se repite, por lo tanto, la situación básica de Goyo Yic, cuya historia, hecha leyenda, ha sufrido considerables variaciones. A toda mujer que huye se le llama "tecuna" (tal como en el caso de Machojón, el nombre propio ha pasado a ser un sustantivo de uso común) y todo hombre abandonado es un "ciego": "acordate de lo que cuentan que le pasó al ciego que se embarrancó por andar siguiendo a la

<sup>9</sup>Es de especial interés Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963. (Hay trad. española). Véase en particular, pp.

34-37 y 184-189. Kayser separa lo grotesco y el movimiento surrealista, lo que podría llevar a repensar la relación de Asturias con este movimiento europeo.

María Tecún. La oyó hablar y en el momento en que iba a darle alcance, recobró la vista, sólo para verla convertida en piedra y olvidarse de que estaba a la orilla del precipicio". Esta misma versión, adornada de una u otra manera, la repiten muchos otros personajes demostrando que de la historia original de Goyo Yic y María Tecún queda muy poco. La imaginación popular ha tijereteado lo inútil, la superficie que no representa la verdad esencial de lo humano y ha dejado lo que puede recordarse, aunque la versión final (que cambiará a su vez en el tiempo) dista mucho de corresponder con exactitud a los hechos efectivos. El hombre, a su vez, queda atrapado en la leyenda: su comportamiento se orienta por esa historia y es atraído por ella, hasta que la realidad comienza a imitar la ficción.

El ejemplo más típico de esto lo vemos en la supervivencia de la maldición de los brujos. Ellos habían dicho que los responsables de la muerte de Gaspar Ilóm no podría tener hijos. Pero lo significativo es la forma en que esto se cumple: si la mujer de Benito Ramos tiene un hijo, la única explicación posible es que ella lo engañaba; cuando Musús tiene uno, "es un hijo suyo de otro". No se puede poner en duda la leyenda, que resulta ser tan real que determina la conducta de los hombres y su interpretación. Por el solo hecho de haber sido emitida, la maldición surte efecto; al dársele crédito, ya logra su cometido. Todo lo que ocurre cobrará certeza o se invalidará según el convencimiento a priori de los hombres. "Esos seres se sacrifican para que viva la leyenda", dice don Déferic, y agrega: "Nada importan las víctimas con tal que se alimente el monstruo de la poesía popular". Todo arquetipo, que parte de una situación individual, casi insignificante, crece hacia su eco justificatorio.

Pero esta dictadura ("Desaparecieron los dioses, pero quedaron las leyendas, y éstas, como aquéllos, exigen sacrificios; desaparecieron los cuchillos de obsidiana para arrancar del pecho el corazón al sacrificado, pero quedaron los cuchillos de la ausencia que hiere y enloquece") es posible debido a que existe una internalización de esa dimensión imaginaria, una caída hacia las regiones más profundas, universales, de lo humano: "El grito (de María Tecún) se perdió con el nombre bajo una tempestad de acentos en la profundidad de sus oídos, en los barrancos de sus oídos. Se cubrió los oídos y lo siguió oyendo. No venía de afuera, sino de adentro. Nombre de mujer que todos gritan para llamar a esa María Tecún que llevan perdida en la conciencia". El desarrollo supuestamente arbitrario de la leyenda es en realidad un movimiento hacia lo humano perdurable, va

modelando el deber ser del hombre, y en su imitación se desliga de toda forma contingente que no sea útil: "¿Quién no ha llamado, quién no ha gritado alguna vez el nombre de una mujer perdida en sus ayeres? Quién no ha perseguido como ciego ese ser que se fue de su ser, cuando él se hizo presente, que siguió yéndose y que sigue yéndose de su lado, fuga, 'tecuna', imposible de retener, porque si se para, el tiempo la vuelva piedra". Y al final de la novela, después de que Nicho ha descendido hacia su nahual (el coyote) en busca de su mujer, el curandero (venado de las siete rozas) explicará que la piedra de María Tecún es en realidad María la Lluvia, la Piojosa Grande, que "erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío". De pronto, nos acordamos de esa otra mujer, la primera que huyó de su marido, Gaspar Ilóm; la misma situación ha circulado tres veces por el libro, en cada ocasión variando, disfrazándose, cada vez constituyendo a la leyenda, a la necesidad de relatar bajo una forma intemporal, el hecho de la separación, la pérdida del pasado y del origen, la necesidad de hacerse roca contra el tiempo.

Un personaje, sin embargo, no cree en las "tecunas", y con esto llegamos a la segunda secuencia del último capítulo: el arriero Hilario Sacayón ha inventado una leyenda, que se ha independizado de su creador, creciendo por su cuenta, objetivizada por el pueblo. "¿Quién no repetía aquella leyenda que él, Hilario Sacayón, inventó de su cabeza, como si hubiera sucedido? ¿No estuvo él en un rezo en que se rogó a Dios por el alivio y descanso de la Miguelita de Acatán? ¿No se ha buscado en los libros viejos del registro parroquial, la partida de bautizo de aquella criatura maravillosa?" Es la famosa Miguelita, "que nadie conoció y de quien todos hablan por la fama que en zaguanes de recuas y arrieros, fondas, posadas y velorios, le había dado Hilario Sacayón". Aquí, por primera vez, Asturias enfoca el problema de la leyenda desde el inventor, al que saca de la anonimidad para enfrentarlo al desmesurado crecimiento autónomo de su propia mentira, producto de borracheras y alegrías. Es aún otro ángulo para el binomio mito-realidad. Hilario Sacayón no acepta la veracidad de las historias que lo rodean porque sabe que el origen de cada leyenda (sea de Machojón, de un nahual, de Gaspar Ilóm, de María Tecún, de Miguelita) reside en falsas nubes de alcohol.

En vano Ña Moncha le explica que "uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que

uno efectivamente está haciendo es recordar, lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre...". Hilario se niega a ser el puente hablante que comunica con un preexistente pasado, se niega a ser el que "salvó del olvido" esa historia, para que pudiera "seguir como los ríos". Pero una de las leyendas en que él no cree se apoderará de su ser, y lo hará admitir la realidad de ciertos mitos.

Nicho Aquino ha partido con el correo a la capital. Don Déferic temiendo que éste se desbarranque en la legendaria piedra de María Tecún, contrata a Hilario para que le dé alcance y lo acompañe al cruzar el punto difícil. Hilario no lo encuentra, pero ve un coyote al pasar por la piedra: "Allí estaba la duda, en que lo vio bien, vio que no era un coyote, porque al verlo tuvo la impresión de que era gente y gente conocida"<sup>10</sup>. Y la idea de que es Nicho a quien ha vislumbrado se va hundiendo en su ser como un parásito, muy de a poco, contra su racional voluntad, lo mágico se apodera de su mente y lo obsesiona con su posibilidad: "él ya casi lo sabía y ahora ya estaba convencido de lo que no quería convencerse, de lo que rechazaba su condición de ser humano, de carne humana, con alma humana, el que un ser así, nacido de mujer, parido, amamantado con leche de mujer, bañado en lágrimas de mujer, pudiera a voluntad volverse bestia, convertirse en animal, meter su inteligencia en el cuerpo de un ser inferior, más fuerte, pero inferior". Así, el que inventó una leyenda debe reconocer que lo imaginario e imposible es verdadero, debe en el fondo aceptar que él no ha inventado "su" leyenda, sino que pertenece a otros hombres y que ningún individuo puede negar su vinculación mágica con otro mundo, no cotidiano, ya que el sentido profundo, auténtico, de la historia corregirá esa invención y el hombre la utilizará para explorar su propio destino. Hilario acepta ser un punto en una cadena minuciosa de ficciones verdaderas: "él lo sabía, con todas las potencias del alma que no están en los sentidos, lo sabía, irremediablemente aceptado por su conciencia como real lo que antes para su saber y gobierno sólo había sido un cuento".

<sup>10</sup>Hilario piensa, después, en cómo contará la aparición del coyote: "que alcancé a ver al correo Aquino en forma de coyote, aullando (esto ya sería arreglo mío)", y en esas palabras, "esto ya sería arreglo mío," estamos presenciando la

transformación de lo cotidiano en mito y su aproximación hacia la verdad que late por debajo de las apariencias: el nahual es el hombre. La mentira estaría imitando, involuntariamente, la realidad.

La verdad, para Asturias, no se halla en la correspondencia que se puede establecer entre un cuento y los sucesos factuales que relata y que le dieron origen, sino que algo es más real mientras más profundamente transmute esos hechos hacia lo inolvidable, recate el mito de su circunstancial inicio, aunque para eso tenga que destruir y desmemorizar parte de lo que aparentemente sucedió. Los seres humanos, ciegos, perdidos en un mundo bajo, sólo poseen sus mitos para orientarse en la oscuridad, para comprender su esencia desperdigada en el tiempo. La realidad comienza a imitar esa leyenda, el hombre se transforma en el instrumento que prolonga a otros seres, que toca para otros oídos. Así, en el acto poético, el de Asturias y el de sus personajes, se encuentra el individuo con su ser social, se palpan lo real y lo imaginario, el tiempo se eterniza y la eternidad se hace mortal, se reconcilian los dos tipos de hombres de maíz, cuya oposición y lucha se ha mostrado por fin como una intensa síntesis solidaria, dos dimensiones de un único hombre irreductible. Mito y movimiento se sostienen mutuamente, se necesitan para poder existir: la eternidad se alimenta en la vagabunda movilidad de los seres humanos, fluctuaciones imperfectas en las venas del tiempo, y ese correr es posible porque se sustenta en el acompañamiento perdurable de lo imaginario.

Esta unidad de los hombres de maíz encuentra su correlato en la evolución unitaria de todo el texto: lo que parecía caos es un orden más profundo, lo que se despreciaba como irregularidad narrativa es la inauguración de una nueva cosmovisión, lo que parecía disperso es de hecho la temporalización de realidades volviéndose palabras. Asturias narró esta experiencia (tiempo, mito, realidad, lenguaje, interiorización de lo social, América, nuestra América) de la única manera posible en que se podía narrar. Nunca Ña Moncha dijo tanta verdad (y hablaba con Asturias, que la inventó como Hilario inventó a Miguelita) como al explicar que "si no hubieras sido vos, habría sido otro, pero alguien lo hubiera contado pa que no por olvidada, se perdiera del todo, porque su existencia, ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de estos lugares y la vida no puede perderse, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde".