

LOS RASGOS SURREALISTAS EN  
HOMBRES DE MAIZ DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA  
Facultad de Ciencias y Humanidades

LOS RASGOS SURREALISTAS EN  
HOMBRES DE MAIZ DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

William Lee Mitchell Alvarez

Trabajo de investigación presentado para optar  
al grado académico de


Licenciado en Letras



Guatemala

1996

Vo. Bo.:

(f)   
Licenciada Ana María Urruela de Quezada  
Asesor

Tribunal:

(f)   
Licenciada Ana María Urruela de Quezada

(f)   
Licenciado Gustavo Adolfo Wyld

(f)   
Licenciada Margarita Carrera

Fecha de aprobación: 24 de octubre de 1996

A Dios,  
a mi esposa y  
a mi familia

## RESUMEN

Este aporte pretende dar a conocer los principales rasgos surrealistas en *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias. De esta manera, se inicia con una exposición del surrealismo tradicional: sus antecedentes, proponentes y principios básicos. Dado a conocer en el primer manifiesto surrealista en 1924 por André Breton, el surrealismo es, en realidad, sólo la última manifestación en una serie de intentos por liberar la verdad de nuestra concepción de la realidad impuesta por Occidente. Al buscar esta liberación en la forma del automatismo psíquico, lo onírico, la yuxtaposición de imágenes y la ausencia de una preocupación estética o moral, se logra una unión más íntima entre el lenguaje y el pensamiento. Esta experiencia representa un choque a la percepción pero nos trae, a cambio, un acercamiento único a la realidad.

En América, estos principios evolucionaron a mano de los artistas mestizos al interrelacionarse con los mitos autóctonos. Desde 1,926 comienzan a destacarse los artistas surrealistas como José Juan Tablada, José Antonio Ramos Sucre, Enrique Gómez-Correa y Octavio Paz. En este continente la escuela impacta más en la narrativa, donde se desemboca en los movimientos conocidos como lo «real maravilloso» y el «realismo mágico». Fue Asturias quien puso de manifiesto este último, al recorrer a sus experiencias infantiles en su Guatemala

natal.

Tras una infancia inundada por relatos de campesinos e indígenas, el joven Asturias comienza a dedicarse al periodismo y a la política. Viaja a Europa en 1,924 y dos años después, en el contexto del surrealismo francés, comienza a traducir la versión francesa del *Popol Vuh*, lo que constituye un momento determinante para su producción artística, en especial para su creación de *Hombres de maíz*.

El surrealismo incursiona con mayor fuerza en la novela asturiana en *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz*. El primero se apega más al surrealismo tradicional al caracterizarse por la yuxtaposición de imágenes (en especial, el «ojo de vidrio») y una inversión de valores.

El surrealismo en *Hombres de maíz* puede dividirse en rasgos tradicionales (la yuxtaposición de imágenes, la ruptura del tiempo, lo onírico) e innovadores (lo natural, el lenguaje, lo mágico, el rumor y la inversión de realidades).

Esta obra es representativa del surrealismo americano por su mezcla de elementos indígenas y mestizos y por su manejo de temas eminentemente latinoamericanos como la revolución y las etnias. No obstante, al escribirla, la finalidad del autor fue más artística que social o antropológica.

## CONTENIDO

	Páginas
I. INTRODUCCION	1
II. EL SURREALISMO	3
A. El surrealismo en América	14
III. MIGUEL ANGEL ASTURIAS: VIDA Y OBRA	20
IV. MIGUEL ANGEL ASTURIAS Y EL SURREALISMO	25
A. El surrealismo en <b>El Señor Presidente</b>	27
B. <b>Hombres de maíz</b> , una obra surrealista latinoamericana	41
1. Rasgos tradicionales	44
a. La yuxtaposición de imágenes	45
b. La ruptura del tiempo	48
c. Lo onírico	52
2. Rasgos innovadores	56
a. Lo natural	59
b. El lenguaje	65
c. Lo mágico	71
d. El rumor	75
e. La inversión de realidades del mundo indígena	83
V. ANALISIS DE RESULTADOS	
A. El realismo mágico	90
B. <b>El Señor Presidente</b> comparado con <b>Hombres de maíz</b>	92
C. <b>Hombres de maíz</b> como obra representativa del surrealismo americano	94

	1. El conflicto	96
	2. La revolución	99
	3. La cosmovisión del indio y del latinoamericano	100
	D. Las finalidades de la obra	104
VI.	CONCLUSIONES	108
VII.	BIBLIOGRAFIA	110

## I. INTRODUCCION

El presente estudio constituye un trabajo de tesis en la Universidad del Valle de Guatemala.

Dada su trascendencia como representante de la literatura guatemalteca y el reconocimiento con que goza a nivel universal, el autor escogido para este estudio es Miguel Angel Asturias. Dado que el estamos en 1996, el centenario del nacimiento del padre del surrealismo, André Breton (1896-1966), y el año en que se firma la paz en Guatemala, se determinó estudiar los rasgos surrealistas en **Hombres de maíz**. Representa uno de los grandes logros de Asturias, del surrealismo y de la novela latinoamericana.

La modalidad escogida para llevar a cabo el estudio consistió en la lectura comentada del texto mencionado y la consulta de otras fuentes sobre la vida y obra del autor. Esta tesis hace hincapié especialmente en las distintas categorías de surrealismo utilizadas por el autor y su potencial uso como clave para comprender la unidad, los personajes y el ambiente de la obra. Para comprobar los resultados, además, se hizo una comparación entre los rasgos surrealistas de **El Señor Presidente** y los de **Hombres de maíz**.

Durante la realización de esta tesis, sobresalieron ciertos elementos de la obra en cuestión: el uso de elementos tradicionales del surrealismo (la yuxtaposición de imágenes, la ruptura del tiempo, lo onírico) vinculados a novedades surrealistas (la naturaleza, el lenguaje poético, lo mágico, el rumor, lo indígena).

Pudo determinarse que algunas de estas novedades (en especial el «rumor» y lo indígena) pueden aplicarse como guías para otros tipos de análisis. Asimismo, se reconoció dentro de la obra el predominio de lo artístico frente a lo social o antropológico.

El surrealismo, aunque asociado tradicionalmente con Francia y otros países europeos, de alguna forma encuentra uno de sus campos más fértiles en el paisaje variado y mítico de América Latina. Más que un simple discípulo del movimiento, nuestro continente, de hecho, llega a concebir y expresar su misma identidad al acoger en sus brazos a André Breton y sus ideas, ya desde la segunda década de nuestro siglo. De esta manera, su influjo resulta determinante como elemento y modo de expresión en las obras latinoamericanas y necesario para nuestra concepción de las éstas.

....

.

## II. EL SURREALISMO

[...] ¿por qué veía ahora sin sus ojos?

(Hombres de maíz  
pág. 32) <sup>1/</sup>

Quizá mejor descrito por Marcel Raymond, al declarar que (Baciu 1974:34): «Jamás en Francia una *escuela* de poetas había confundido de esta manera, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser», este movimiento paradójicamente pone en tela de juicio las concepciones fundamentales acerca del hombre mientras confirma la misma existencia humana. Reduce las diferencias entre el hombre y el mundo. Aunque el surrealismo no surge hasta 1924 (con el primer manifiesto), constituye, en realidad, uno de los últimos pasos en una larga serie de revoluciones iniciadas en la época moderna por el Renacimiento, como atestigua Octavio Paz (De la concha 1982:44):

«Para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los alumbrados" españoles en el siglo XVI; negación necesaria de Occidente, viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro.»

Representa un llamado a la pasión entre muchos que se han manifestado a través de la historia; es una de las expresiones

---

<sup>1/</sup> Todos los epígrafes proceden de Hombres de maíz. Todas las citas textuales de dicha obra vienen de la edición crítica: Guatemala, Editorial Piedra Santa, 1996.

de la búsqueda del hombre por la verdad, una verdad que siempre se halla en algún punto del movimiento del gran péndulo histórico mientras vacila entre la razón y lo estático. Esta oscilación constante entre rebelión y reconciliación encuentra sus inicios en el momento en que la religión aún se constituye como vigilante de la región del sueño, como la que hostiga y encierra el inframundo y lo enmascara al convertirlo en pecado (la hechicería o creencias, religiones y concepciones foráneas o «peligrosas») o rito (el sueño, la oración y la moral). Al caer la religión como sistema de pensamiento y de poder político dominante, caen las ataduras de opresión intelectual, comienzan a florecer los rincones desconocidos de la mente, se levanta la ciencia y también lo que antes fue prohibido o tomado para su uso exclusivo por la Iglesia. Cuando la religión ya no pudo controlar el pensamiento, se dio lugar a la aparición de distintas y nuevas cosmovisiones y concepciones de la realidad. En efecto, la realidad misma recibió voz y voto y recuperó lo que una vez fue el derecho exclusivo a la verdad, que, así, da a conocer. En otras palabras, la realidad se hizo real. Al lograr ser real y multifacética, la realidad convierte prejuicios, parámetros y concepciones antiguas en algo obsoleto, lo cual trae como consecuencia la crisis en tanto despierta actitudes reaccionarias.

Esta discusión se ahonda al considerar la transformación

del concepto de la verdad que acompaña este renacimiento de la realidad. Para comprender a fondo este problema y volverlo al desarrollo del surrealismo, conviene conocer las palabras de Ernesto Sabato (1982: 33):

«Un novelista no tiene por qué ser coherente ni estar exento de contradicción. Tiene que ser verdadero, que es muy distinto. Más todavía: si sus personajes son verdaderos la incoherencia es inevitable [...]»

Así, la verdad y la realidad divergen; nuestra finalidad no es hacer que nuestras conclusiones sean coherentes respecto de la realidad, sino que aflore la verdad misma, que, como dice Sabato, es muy distinto. Esto, unido al concepto de que existen «guardianes de realidad» porque, innegable y necesariamente, son relacionados por la percepción dominante de esa realidad; en efecto, el que rija la realidad, rige la verdad. La verdad, de cierta manera, se encuentra en las distintas perspectivas o interpretaciones de las máscaras que definen nuestra «realidad».

Después de sufrir de descuido por la religión (la realidad es un asunto moral aunque sí existe lo irreal), y luego la ciencia (donde la realidad se limita al mundo físico y comprobable), la verdad se liberó de la realidad y se acogió al arte, a los sueños y a otros movimientos pseudo-religiosos (el espiritismo, la Nueva Era) y pseudo-científicos (la psicología, el marxismo y la sociología: la denominada

«escuela de la sospecha», inspirada en el pensamiento de Freud, Nietzsche y Marx). Así, antes del movimiento del surrealismo, se creía que la verdad era como el cuerpo inextricablemente unido a la cabeza, que es la realidad: separados no subsisten. Por esta equivocación, el movimiento es rechazado y mal interpretado: no se entiende dentro de esta realidad y, por tanto, no tiene caso; *ergo*, no es verdad. Pero al despojarnos de ese mecanismo de defensa, entendemos que, en ocasiones, la realidad sólo nos aleja de la verdad. Como nos dice Octavio Paz (De la Concha 1982: 39): «su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias para que muestre por fin su verdadero rostro». Al conocer la verdadera realidad y, por consiguiente, lo que es realmente verdad, al fin se acepta un hecho liberador tanto para la comprensión del surrealismo como para la vida misma: la realidad no es buena ni mala; es simplemente real; la verdad no es mala ni buena, sino perfecta.

Que el arte sea bello es un accidente; que sea verdadero es una necesidad, cuyo derivado siempre redundará en belleza. De igual forma que sentimos gozo estético al ver algo que ya reconocemos como bello, la verdad provoca un sentimiento de satisfacción al conocer lo que buscábamos.

Estas concepciones llegan a consolidarse formalmente en el movimiento surrealista, cuyo fundador, André Breton, despierta mediante las siguientes palabras (1994:76):

«Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Será inútil buscar otra razón a la actividad surrealista que la esperanza de determinación de este punto.»

Pero este movimiento resulta ser, como muchos otros, multifacético y esquivo a la hora de definirlo; corresponde al conjunto de movimientos denominado «vanguardismo». André Breton, en su **Manifiesto del surrealismo**, lo define así (1994:27):

«[...] automatismo psíquico puro por medio del cual se desea expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, fuera de cualquier preocupación estética o moral [...].»

En la definición anterior se valora la inspiración de los sueños y la exploración del subconsciente: ello se plasma en una escritura automática que cultiva la liberación de ideas y, por ende, la de los hombres, a lo que alude Paul Eluard (Baciu 1974:59):

«El surrealismo, que es un instrumento de conocimiento y, por esto mismo, un instrumento de conquista como también de defensa, trabaja para revelar la profunda conciencia del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres.»

Este concepto de «instrumento de conocimiento» permite vislumbrar su sentido liberador: el movimiento trató de acercar a los hombres para hacer una sociedad mejor y más justa, hecho manifestado en la participación de personas como Charles Fourier y Leon Trotsky. Pero lejos de ser una utopía, el surrealismo es, más bien, un pensamiento en acción.

Tales definiciones nos son útiles como orientación; pero, para nuestro propósito, no logran ilustrar la realidad plena del mundo al cual nos acercamos en el presente aporte. Al considerar otras ponencias, que son a la vez académicas e imparciales por provenir de artistas que producían surrealismo sin pertenecer efectivamente a su movimiento, ampliamos nuestra perspectiva y reforzamos nuestro contacto con la verdad. Octavio Paz, representante estelar --como poeta, como pensador-- del movimiento en América, en su ensayo «El surrealismo», promueve la idea de que (De la Concha: 1982:41) «la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión», lo que exige que «pongamos en entredicho a la realidad y que busquemos una salida. El surrealismo no pretende otra cosa: es poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad [...]». Continúa, para luego decir que (De la Concha 1982: 46):

«[...] el surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es

una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni de una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.»

Más adelante, agrega a la discusión atributos adicionales:

«A diferencia del dadaísmo, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma. El surrealismo no parte de una teoría de la realidad: tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real.»

De este modo, la literatura surrealista llega a constituirse en la unión más íntima entre el lenguaje y el pensamiento; la palabra y la realidad misma. Como movimiento ambiguo, sin juicio estético, representa una alternativa moderna que viola el arte y la filosofía, se vuelve anticuada la línea divisoria entre la vida y el arte. Viviendo al margen de lo cotidiano, pegado a la existencia auténtica del hombre, es una solución a la vida, donde la poesía se vuelve a unir con ella. En verdad, el surrealismo puede definirse como la unión más íntima entre el lenguaje y el pensamiento, la palabra y la verdad.

En razón de lo anterior, nos prestamos a decir, lo real y lo surreal son, fatalmente, espejos el uno del otro.

Pero el advenimiento de nuevas percepciones trae consigo contradicciones y crisis para el lector. Por la negación que constantemente ejercemos, se cree que el surrealismo no tiene gracia. No obstante, la expresión contemporánea de esta tendencia, el relativismo, nos sirve de lupa; nos provee de la mentalidad necesaria para despojarnos del prejuicio y aceptar distintas concepciones de la verdad. Antes de proceder a este viaje por las regiones suprimidas del alma, debe aprehenderse la habilidad de aceptar el mito como una verdad de igual rango que la ponencia científica que simboliza.

*El herbolario empezó la operación teniendo a la mano una media docena de aquellos bisturíes vegetales verdes, filosos, hiriendo, raspando, soplando los ojos del enfermo para que aguantara el ardor. El ciego, como un animal atado, indefenso, soltaba mugidos cavernosos [...]*

(pág. 113)

La unión plena con esta nueva realidad viene con un precio: la superación de cierto bagaje cultural (más adelante se verá en la forma del «bolsón» de Correo). Este se muestra ilustrado en el arte plástico surrealista, donde los verdaderos enemigos de esta meta-realidad, la vista y la razón moralizante, nos predeterminan la respuesta. La razón pura, que las técnicas de este movimiento, tras una etapa dolorosa y temeraria, en realidad realzan y complementan, se constituye en nuestro enemigo principal. Es decir, por las idiosincrasias del occidente, muchas veces no percibimos una porción significativa de la realidad, y nos conformamos con percibir la realidad inculcada por la cosmovisión que ha sido dictada por una ciencia jactanciosa, que nos lleva a discriminar a través de los ojos del orgullo y a razonar con la lógica imperfecta del temor. Este invento relativamente reciente, el de la negación de lo que la ciencia volverá a conocer bajo el nombre del *mito* --aunque en realidad la ciencia sea sólo su última expresión--, viene como resultado del rechazo que siente el hombre moderno ante la verdad imposible

que le presenta la imagen de unos «hombrecitos» primitivos, según algunos, los ancestros supersticiosos e ignorantes de nuestra plenitud.

La línea divisoria entre la cultura occidental (hebreo, griego, mestizo) y la primitiva se encuentra minada por la razón. Dicha barrera nos impide llegar completamente a lo mítico; vemos todo desde nuestros prejuicios, según la explicación científica predominante. Esta tarea, como muchas otras, pinta al hombre como inhabilitado, incesantemente buscando el orden por temor a lo desconocido; y lo que carece de orden, cree él, carece de verdad (desde los griegos, la verdad es constringida: aun el caos y el cosmos se ven perfectos). Así, de la misma manera como vemos al mundo perfecto y simétrico, toda búsqueda (sea ciencia, filosofía o arte) es en verdad de índole interna; la búsqueda externa, en cambio, es un reflejo directo de la interna. Los avances tecnológicos son un escape, una negación que nos convierte en algo semejante a un barco fantasma sin piloto; mande la razón, mande la moral, siempre maneja el temor.

*[...] la flor del amate, la flor escondida  
en el fruto, la flor que sólo ven los ciegos...*

(pág. 107)

*[...] dio el sentido por la vida [...]*

(pág. 52)

Esta tarea de procurar mirar el mundo por la lente de lo surreal no resulta ser un mero ejercicio intelectual: como la palabra *surreal* indica, en él está implícito lo *real*. En el juego surrealista, al cambiar de entorno, de realidad, pasamos de nuestra realidad a su realidad; de la realidad a la surrealidad. Como producto de los puntos de referencia y las imágenes de nuestro ambiente, al cambiar de contexto y circunstancia (tal como dice Ortega y Gasset: «Yo soy en mi circunstancia»), se cambia la lente con que miramos, pero el alma no varía. Así, la verdad se mantiene; en el mundo surreal la verdad no sólo se manifiesta, sino que también se desviste, cambia de disfraz y deja de ocultar su esencia.

Además de justificar nuestra labor, esta actitud nos revela hechos quizás invisibles sin tal actitud de empatía. Es decir, según esta óptica, como veremos más adelante, la realidad del indio, por ejemplo, es, aunque sea chocante, real.

A. El surrealismo en América

*Allí la obscuridad no es negra [...]*

(pág. 91)

Los pensamientos de Octavio Paz conducen, por un lado, a una comprensión del universo que nos lleva a entender el surrealismo como concepto; por otro, a reflexionar acerca del papel que asume la identidad latinoamericana para la expresión propia de dicho movimiento en las Américas.

Al volver a las raíces del movimiento, pronto se reconoce que el Continente ha actuado de manera similar a lo sucedido en Europa. A raíz de la separación entre España y el nuevo continente, América Latina se sirvió de las bases sentadas por el movimiento y, luego, las aplicó, en una segunda oportunidad, conforme a su entorno, librándose así de las ataduras de las ideas imperantes que fueron traídas o impuestas desde fuera. El arte en el continente ha abierto su propio camino --recuérdese que es un rechazo constante a los patrones clásicos-- bajo el influjo de aquel movimiento europeo y según las indicaciones particulares que sólo puede dar la creación de algo propio. En efecto, el surrealismo tradicional llega a reformarse, a «surrealizarse» en América al impactar en nuestros escritores sin que éstos remedan, cabalmente, alguna corriente extranjera y ajena. Este

desplome de lo occidental, sin embargo, va acompañado por una derrota eventual de una identidad fija para el americano.

Según Stefan Baciú en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, obra que representa uno de los aportes principales del estudio del surrealismo europeo en el contexto nuestro --hecho confirmado por la participación del propio Breton, quien personalmente verificó la colección de obras--, el movimiento se inicia formalmente en Argentina hacia 1926. Para el autor, este estudio del surrealismo en el contexto latinoamericano se justifica por su producción ejemplar: su participación, en ciertas áreas, es igual a la de Francia, pues ambos se han llamado «los dos polos del surrealismo.» En efecto, como a continuación veremos, lo surreal se cumple en el sur de América.

En nuestro continente, el movimiento vanguardista ha expresado su alternativa ideológica en los campos de la escritura, la plástica y la política. Numerosos precursores abren paso a los cambios fundamentales que los surrealistas, años más tarde, llegarían a aplaudir: el diplomático mexicano José Juan Tablada que publica obras monumentales como *Un día* (1919) e introduce el *hai-kai* y los primeros caligramas e ideográficos en América; el peruano José María Eguren, quien aporta el libro *Simbólicas* (1911); el venezolano José Antonio Ramos Sucre; el argentino Oliverio Girondo; el creacionista,

ultraista y anti-imperialista chileno Vicente Huidobro, y los estridentistas del estado de Jalapa, México. Pero la manifestación más pura se conoce en la poesía, donde Enrique Gómez-Correa, Octavio Paz, Braulio Arenas y César Moro han puesto el surrealismo latinoamericano a la «vanguardia» en el mundo artístico.

De manera especial, los preceptos de la escuela fueron acogidos en Chile, donde su compromiso ideológico fue consistentemente comprobado por personajes como Enrique Gómez-Correa, a partir de 1938, cuando se creó la revista «Mandrágora» (la revista de mayor vida e influjo para el surrealismo a nivel continental), para luego desembocar en las obras de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Teófilo Cid.

Con el fundamento de su revolución en 1910, la primera de nuestra época, México, por su parte, busca su propio camino por el escenario mundial, rechazando, en el acto, lo extranjero. Pese a la participación innegable de grandes representantes de esta corriente --sobre todo Octavio Paz con *¿Aguila o sol?*, además de sus numerosas traducciones--, a una tradición de arte popular eminentemente surrealista, a la presencia de exponentes importantes del movimiento a nivel mundial --Breton, Trotsky, Benjamin Péret--, al fuerte desenvolvimiento de artistas surrealistas mexicanos --Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Diego Rivera--, y a la presencia de artistas extranjeros --en especial la de

españoles como Luis Buñuel-- , los aztecas rehuyen unión plena con el movimiento.

Perú, desde luego, constituye uno de los jardines más robustos; pero al mismo tiempo más resistentes y hostiles para el movimiento: la dictadura y la censura contrastan con los geniales aportes de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro.

El ambiente descrito arriba parece indicar el estado anímico a nivel continental. A partir de los grupos y poetas surrealistas, surgieron varias células comprometidas con la revolución y el surrealismo. No obstante, algunos, como «Sol cuello cortado» de Caracas y «Nadaísmo 70» de Bogotá, manifestaron su fidelidad primordial a La Habana y rechazaron los preceptos surrealistas antifascistas al aceptar la posición cubana respecto de la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968. Aunque esta mezcla de arte y política caracteriza nuestro tema, los años subsiguientes demostraron una tendencia cada vez más partidaria hacia la actividad puramente revolucionaria. Ultimamente, estos principios se han detectado también en la aparición de la «Teología de la liberación», una teología eminentemente surrealista por su postura revolucionaria y antifascista. Estas nuevas expresiones de la represión del desarrollo y de la opresión moral, ahora enmarcan otra expresión de los conflictos antiguos que tanto caracteriza el continente: países en vías de desarrollo (de «terracería») afrontan países en la

supercarretera de la información.

El surrealismo impacta con mayor fuerza y permanencia en la narrativa, un subgénero que toca dicha corriente de forma extraordinaria durante su «segunda ola». Desde finales del cuarto decenio de nuestro siglo, una nueva manifestación del surrealismo comienza a aparecer; una expresión que, como todo lo que se hace en América Latina, es un reflejo del proceso interminable del mestizaje. Lo «real maravilloso» (hecho famoso por Carpentier, al verse influido por el «vudú» y las mágicas tradiciones africanas) y el «realismo mágico» (por un Asturias sorprendido por sus propias tradiciones) son la desembocadura del surrealismo en América. Estos dos autores, que colaboraron conjuntamente en la revista surrealista «Imán» en París, abren el paso a nuevas formas ideológicas de arte y alteran para siempre el ambiente literario latinoamericano. Sirviéndose del ambiente «mágico» que tanto caracteriza al mundo hispano, ambos estilos, es importante recordar, simultáneamente nos vuelven a la realidad al hacer uso constante de los elementos propios de la realidad latinoamericana. Pese a la forma fantástica en que se expresan, estos movimientos, de alguna forma, siempre nos regresan a la verdadera vida latina. Tanto lo «real maravilloso» como el «realismo mágico», a fin de cuentas, son expresiones de realismos que simplemente buscan otro camino hacia una definición de nuestra realidad. La crisis del arte

puede verse como una expresión de la crisis vital en la  
humanidad latinoamericana.

## III. MIGUEL ANGEL ASTURIAS: VIDA Y OBRA

*Nadie que no sea animal y humano puede comprenderme.*

(pág. 284)

Según Martín (1992:461-474), Asturias nace en Guatemala el 19 de octubre de 1899, en el barrio de la Parroquia Vieja. Es hijo del abogado Ernesto Asturias y de la maestra María Rosales. Amenazados por el dictador Estrada Cabrera, Asturias y su familia se trasladan en 1903 a Salamá, Baja Verapaz; allí el futuro escritor frecuenta la estancia de su abuelo materno y entra en contacto, por primera vez, con los indígenas. La familia Asturias retorna a la capital en 1908, donde su padre trabaja como importador de granos y azúcar. Allí, en el patio del almacén, el joven Asturias pasa, por segunda vez, una porción significativa de su niñez conversando con arrieros y campesinos. En 1916, conoce, en el Hotel Imperial, a Rubén Darío, nueve meses antes de que el poeta nicaragüense muriese.

El terremoto de 1917 sacude el país durante varios días. Un año después, Asturias ingresa en la Facultad de Medicina; se dedica al periodismo estudiantil y a las letras; publica sus trabajos en los diarios «La Opinión» y «La Campaña». El siguiente año abandona la carrera de la Medicina y entra en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de San Carlos. En 1920 cae Manuel Estrada Cabrera, después de

veinte años de dictadura. Asturias, ese mismo año, funda, junto con otros compañeros, la Asociación de Estudiantes Unionistas que corresponde al nuevo Partido Unionista; colabora con diversas revistas, especialmente con «Stadium», fundada por él y por David Vela; también publica en «El Estudiante», «La Cultura» y otras.

En 1921 Asturias viaja a México como representante de los estudiantes universitarios, donde conoce a Valle-Inclán, quien será una influencia decisiva para su vida literaria, y a muchos jóvenes escritores e intelectuales. Es uno de los fundadores de la Universidad Popular de Guatemala en 1922; en ella dicta clases de gramática y de alfabetización. El mismo año, se gradúa en Derecho con su tesis sobre «El problema social del indio». Escribe, en coautoría con otros estudiantes, la letra de «La Chalana», que se convertirá en el himno universitario. En «Stadium» publica **El toque de ánimas**, su primer texto literario importante.

En 1924 viaja a Londres para estudiar economía política; desde allí envía y publica sus primeras crónicas en «El Imparcial» de Guatemala, entre ellas las entrevistas «sensacionales» con Miguel de Unamuno y Blasco Ibáñez.

El mismo año viaja a París y estudia con el profesor Georges Raynaud, director de Estudios sobre las religiones de la América Precolombina, en la Escuela de Altos estudios de París. En 1926, junto con J.M. González de Mendoza, empieza

la traducción al español de la versión francesa del *Popol Vuh*, de Georges Raynaud. En mayo del mismo año publica el cuento «La venganza del indio». Allí se relaciona con diversos escritores surrealistas y conoce a Joyce, Unamuno, Tzara, Breton, Picasso, etc. En 1927 edita el *Popol Vuh* por la Editorial París-América. En 1928 pronuncia algunas conferencias bajo el título de la «Arquitectura de la vida nueva»; comienza a escribir *Leyendas de Guatemala* y *El Alhajadito*. El siguiente año viaja por Europa y el cercano Oriente. Publica su cuento surrealista «La barba provisional» y «Rayito de Estrella».

En España asiste al comienzo de la República donde conoce a los más famosos escritores españoles y publica las *Leyendas de Guatemala*. En 1931, publica el cuento «En la tiniebla del cañaveral» que, más tarde, formará parte de *Hombres de maíz*. En 1933, publica el cuento «Le sorcier aux mains noires», que pasa a formar el núcleo de dicha novela.

Debido a los cambios producidos por la depresión, regresa a Guatemala en julio del mismo año; allí rige la dictadura de Jorge Ubico. En 1939 funda, con Francisco Soler y Pérez, el noticiario radial «El diario del aire», de inmensa popularidad en todo el país. En 1939 se casa con Clemencia Amado y nace su hijo Rodrigo; en 1941 nace su segundo hijo. El siguiente año se hace diputado ubiquista; en 1944 el dictador militar es derrocado.

En octubre de 1944 estalla la Revolución en Guatemala, mientras Asturias continúa con la edición de «El diario del aire». Cierra el diario y viaja a México en 1945. Se publica el cuento «Gaspar Ilóm», que después será la primera parte de **Hombres de maíz**. En 1946 Arévalo lo nombra agregado cultural de Guatemala en México. Allí publica **El Señor Presidente**; sale la crónica «Maximón, divinidad de agua dulce».

Al año siguiente se divorcia de su mujer. En 1948 publica **Sien de alondra**, con un prólogo de Alfonso Reyes. El mismo año, la conocida Editorial Losada publica **El Señor Presidente**, la obra que le dará más fama en América. Se dedica durante todo 1949 a terminar **Hombres de maíz**, año en que es editado por la Editorial Losada. Regresa a Guatemala. Es nombrado Ministro Consejero en París, en 1952. **El Señor Presidente** obtiene, en su versión francesa, el Premio Internacional del Club del Libro Francés.

En junio de 1954 se produce la invasión de las huestes de Castillo Armas; Asturias vuelve a su sede de San Salvador, donde renuncia a su cargo diplomático. Desde Panamá se dirige a la casa de Neruda en Chile, y de allí, a la Argentina, donde publica **El papa verde**. Es exiliado en Argentina en 1955, y allí colabora con la Editorial Losada; publica **Soluna**, obra de teatro, y **Bolívar, canto al Libertador**. En 1956 publica **Week-end en Guatemala**; en 1957, la **Audiencia de los confines**, que trata sobre Fray Bartolomé de Las Casas y su defensa de los

indios. Realiza un viaje por Asia.

En 1959, conoce a Fidel Castro en Buenos Aires; más tarde viaja a Cuba, invitado por el mismo Fidel. En 1960 edita *Los ojos de los enterrados* y *Poesía precolombina* en Buenos Aires. Publica, el siguiente año, *El Alhajadito*, novela comenzada en la década de los años veinte. En 1963, *Mulata de tal*.

Se instala en París como presidente del Pen Club francés, en 1966. Ese mismo año, es nombrado embajador de Guatemala en París y se le otorga el premio Lenin de la paz, aparentemente por el contenido de los textos de la trilogía bananera. El 19 de octubre de 1967 se le concede el premio Nobel de literatura; el mismo año es publicado *El espejo de Lida Sal*. En 1968 visita Guatemala: la APG (Asociación de Periodistas Guatemaltecos) le entrega el Quetzal de Jade, y las comunidades indígenas lo nombran «hijo unigénito de Tecún Umán.»

En 1969 publica su última novela *Maladrón* en Buenos Aires. El siguiente año renuncia a su puesto de embajador de su país en Francia. En 1972 se publica *Viernes de Dolores*.

El 9 de junio de 1974 muere el gran escritor y, de acuerdo con su voluntad, sus restos son llevados al Cementerio Pere Lachaise de París.

## IV. MIGUEL ANGEL ASTURIAS Y EL SURREALISMO

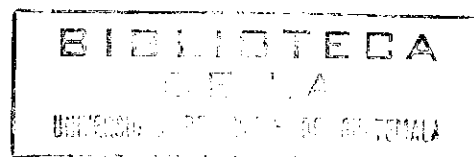
*El herbolario [...]*

(pág. 113)

Ya en la cuna del surrealismo (París) y a la hora de su crecimiento más notable (la década de los veinte), Asturias se ve innegablemente influido por la corriente dominante dentro del ámbito académico y del literario. Su juventud en aquella ciudad también habría de servir de pauta para su vida literaria.

En 1924 Asturias traduce simultáneamente el *Popol Vuh* de Raynaud y se adentra en el movimiento surrealista parisino. Seguramente, más de alguna vez, levantó la vista del escritorio de Georges Raynaud para mirar a través de la vitrina a los universitarios entusiastas que entablaban conversaciones sobre Breton y Eluard; en ocasiones, debió de haber soñado despierto con Ixquic y Xibalbá, mientras releía las reseñas surrealistas. Al retirarse del influjo directo del *Popol Vuh* y del surrealismo europeo, Asturias compuso *Hombres de maíz* en Buenos Aires. Tres fuerzas determinantes (lo indígena, lo surreal, el destierro) se unieron para expresar su conflicto más duradero.

Años después, al aceptar el Premio Nobel, el poeta



confiesa dicho influjo (Martin 1992:696):

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

### A. El surrealismo en El Señor Presidente

[...] los ojos de vidrio [...]

(pág. 36)

Es curioso notar que las obras más significativas y más representativas de Asturias reflejan las ponencias que afirmó al recibir su mayor honor. Mientras **Hombres de maíz** representa una inversión de lo mágico y lo real, **El Señor Presidente** invierte la mentira (o lo surreal) y la verdad (lo real), el bien y el mal. Aunque algunos críticos atribuyen a la segunda obra más carga surreal (una falsedad originada por el hecho de que es una obra más comprensible, más occidental, por lo que sus rasgos surrealistas se resaltan más fácilmente en un contexto real), **Hombres de maíz** produce una inconexión casi total con lo real, lo que causa una desorientación lúdica del lector, un estado surreal (un efecto fácilmente percibido, pero demasiado complejo como para analizarse con facilidad).

Dadas las similitudes entre estas dos obras fundamentales, tanto para comprobar la presencia surrealista en **Hombres de maíz**, como para conocer la individualidad del concepto asturiano de lo surreal, es necesario estudiar más a fondo su expresión en **El Señor Presidente**.

El surrealismo, aunque aparece relativamente en pocas ocasiones, representa un aspecto importantísimo para la

novela. Es, ante todo, la técnica que logra sustraer la vida del papel en que está escrita la obra, para luego introducirla en el lector. La «inyección» comienza a surtir efecto a un ritmo acelerado, con el potente inicio de *El Señor Presidente* (Asturias 1975:9):

«i...Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oído persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...!»

Vemos cómo el lenguaje traspasa las fronteras de los sentidos y se vuelve una experiencia única y misteriosamente real: surreal. La unión de los elementos fonológicos, morfosintácticos y semánticos despierta una sensación de urgencia, de caos, donde la luz se dobla; Luzbel es invocado, desde un ambiente tenebroso, a soltar su ira sobre la podredumbre. El estado frenético, la yuxtaposición de elementos, la convocatoria a seres maléficos conduce a la conformación de un mundo al revés.

Luego se comienza a expresar, con mayor claridad el mundo apenas conocido (1975:26):

«Medio en la realidad, medio en el sueño, corría el Pelele perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia

fina. Corría sin rumbo fijo, despavorido, con la boca abierta, la lengua fuera, enflecada de mocos, la respiración acezosa y los brazos en alto.»

Fiel a las indicaciones del maestro Breton, el texto vacila entre lo real y lo onírico. Este nuevo mundo se entiende en función de escapatoria; es el resultado del miedo, de una realidad demasiado cargada para ser real. Más allá de lo soportable, «perseguido» por todo y por todos, el Pelele -- personaje loco pero de alguna forma representativo por ser el producto de esta dictadura diabólica--, pierde el rumbo, se desubica y comienza a conducirse por el mundo surreal; derrotado, con «los brazos en alto», sucumbe al mundo de los sueños. Para este mundo, donde la mentira se adueña de la razón, el sueño se ha vuelto el camino a la verdad.

Pelele, que nos introdujo en el mundo de **El Señor Presidente**, pronto se rinde ante la opresión de la dictadura y busca su propia realidad, cuya clave es similar a la del surrealismo en la obra: el ojo de vidrio (1975:35).

«El Pelele murmuró:

--¡Nañola, me duele el alma!

Y la sombra que le pasaba la mano por la cara, cariñoteando respondió a su queja:

--¡Hijo, me duele el alma!

La dicha no sabe a carne. Junto a ellos bajaba a besar la tierra la sombra de un pino, fresca como un río. Y cantaba en el pino un pájaro que a la vez que pájaro era campanita de oro:

--¡Soy la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi

cuerpo es mentira y la mitad es verdad; soy rosa y soy manzana, doy a todos un ojo de vidrio y un ojo de verdad: los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran! ¡Soy la vida, la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones!»

El tiempo se desordena, el espacio se viola y la verdad se despoja de su disfraz. De nuevo Asturias incorpora una clave junto a una escena surreal, que ha de convertirse en el objeto onírico más valioso de la obra. El enigmático «ojo de vidrio» --en sí-- logra un juego con la percepción y se burla del enfoque cuadrado, «cristalizado» de la realidad, al cual estamos acostumbrados; en él hallamos una señal de tránsito que nos conduce por los meandros surrealistas, uniéndolos en un solo cauce, en un único desarrollo.

La aparición «angélica» de Cara de Angel constituye el siguiente momento surreal de importancia dentro de la obra y coincide, a su vez, con un momento de opresión; lo irreal se presenta como una válvula de escape: el compañero idóneo para un mundo regido por el miedo (1975: 38-39).

«--Vi que lo desenterrabas --rompió a decir una voz a sus espaldas-- y regresé porque creí que era algún conocido; saquémoslo de aquí...»

El leñador volvió la cabeza para responder y por poco se cae del susto. Se le fue el aliento y no escapó por no soltar al herido, que apenas se tenía en pie. El que le hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca

pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.

¡Un ángel... --el leñador no le desclavaba los ojos--,... un ángel --se repetía--, ... un ángel!

--Se ve por su traje que es un pobrecito --dijo el aparecido--. ¡Qué triste cosa es ser pobre...!

--Sigún; en este mundo todo tiene sus asigunes. Véame a mí; soy bien pobre, el trabajo, mi mujer y mi rancho, y no encuentro triste mi condición --tartamudeó el leñador como hablando dormido para ganarse al ángel, cuyo poder, en premio a su cristiana conformidad, podía transformarlo, con sólo querer, de leñador en rey. Y por un instante se vio vestido de oro, cubierto por un manto rojo, con una corona de picos en la cabeza y un cetro de brillantes en la mano. El basurero se iba quedando atrás...

--¡Curioso! --observó el aparecido sacando la voz sobre los lamentos del Pelele.

--Curioso, ¿por qué...? Después de todo, somos los pobres los más conformes. [...]"

De nuevo, el peso de la lucha diaria por sobrevivir influye tanto sobre los personajes, que deben huir hacia la fantasía y el sueño.

En la próxima aparición de lo surreal, el «ojo de vidrio» vuelve para dar forma a su significado. Representa el símbolo evocador del surrealismo tradicional y la clave para el propio de Asturias. Nos lleva al juego principal de la obra (1975: 83-85):

«[...] Rodas escondió la cara en la sombra que bañaba la cuna de su hijo, y, de mal humor, sin oír lo que hablaba su mujer de los preparativos del bautizo, interpuso la mano entre la candela y sus ojos para apartar la luz, mas al instante la retiró sacudiéndola para limpiarse el reflejo de sangre que le pegaba los dedos. El fantasma de la muerte se alzaba de la cuna de su hijo, como de un ataúd. A los muertos se les debía mecer como a los niños. Era un fantasma color de clara de huevo, con nube en los ojos, sin pelo, sin cejas, sin dientes, que se retorció en espiral como los intestinos de los incensarios en el Oficio de Difuntos. A lo lejos escuchaba Genaro la voz de su mujer [...]

--Genaro: ¿qué te pasa?

Este saltó:

--¡A mí no me pasa nada!

El grito de su esposa bañó de puntitos negros el fantasma de la muerte, puntitos que marcaron sobre la sombra de un rincón el esqueleto. Era un esqueleto de mujer, pero de mujer no tenía sino los senos caídos, flácidos y velludos como ratas colgando sobre la trampa de las costillas [...]

Un ojo se le paseaba por los dedos de la mano derecha como una luz de lamparita eléctrica. Del meñique al mediano, del mediano al anular, del anular al índice, del índice al pulgar. Un ojo... Un solo ojo... se le tasajeaban las palpitaciones. Apretó la mano para destriparlo, duro, hasta enterrarse las uñas en la carne. Pero, imposible; al abrir la mano, reapareció en sus dedos, no más grande que el corazón de un pájaro y más horroroso que el infierno [...]

Fedina le retiró del canasto donde dormía su hijo.

--Genaro, ¿qué te pasa? [...]

--¡Un ojo..., sí, un ojo redondo,

negro, pestañado, como de vidrio! [...]»

En el ejemplo anterior, el surrealismo se ha vuelto premonición, presentada con arreglo a una técnica de prolepsis al realizar ese fantasma de la muerte su triste oficio (1975: 153, 166-168):

«A un salto de las ocho de la mañana [...], fue encerrada la Niña-Fedina en un calabozo que era casi una sepultura [...]

--¡Todo lo que quieran hago; pero antes déjenme que... que... que le dé de mamar al muchachito! ¡Señor, no sea así, vea que no es justo! ¡Señor, la criatura no tiene la culpa! ¡Castígueme a mí como quiera!

Uno de los hombres que cubría la puerta la arrojó al suelo de un empujón; otro le dio un puntapié que la dejó por tierra. El llanto y la indignación le borraban los ladrillos, los objetos. No sentía más que el llanto de su hijo.

Y era la una de la mañana cuando empezó a moler la cal para que no le siguieran pegando. Su hijito lloraba... [...]

Ella no escuchaba la voz del Auditor. El llorar de su hijo, cada vez más apagado, llenaba sus oídos. [...]

Más tarde --ya pintaba el alba-- la trasladaron al calabozo. Allí despertó con su hijo moribundo, helado, sin vida, como un muñeco de trapo. [...]

[...] Se le enfriaba... Se le enfriaba... No era posible que le dejaran morir así cuando era inocente, [...]

El precedente anterior, de un surrealismo que nos da a conocer un ángel malvado al servicio de un dictador diabólico (1975:136): «¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la

tierra de vuestra gloria!», y que, luego, se rebela con hechos de bondad, establece el tono que nos permite conocer una inversión insólita de elementos procedentes de la misma temática. Cara de ángel es como un Lucifer que se levanta para establecer un nuevo reino, un nuevo orden; en este mundo invertido debe subir para fundar esa realidad. De esta manera, la expresión surreal se hace más digna de atención, no tanto en la forma como en el fondo; aunque aparezca de cuando en cuando en el primero, es en el ambiente y la trama, como medio de la denuncia social, que impulsa la trayectoria de la obra, que cobra mayor ímpetu.

La primera manifestación de esta inversión es la confusión de valores y creencias, de bien y mal, de Dios y el Diablo. Así, el Auditor de Guerra es un pecador «cachureco», un fiel asesino (1975:187-188):

«La vieja regresó:

--No me acordaba de decirte que el Padre mandó a avisar que mañana va a decir misa más temprano.

--¡Ah, verdad pues, que mañana es sábado! Despertame en cuanto llamen, ¿oíste?, que anoche me desvelé y me puede agarrar el sueño.

--Ai te despierto, pues...»

Apoyado en una lógica torcida (aunque irónicamente cotidiana), este personaje se preocupa por levantarse para ir a misa porque se ha desvelado en la tortura de inocentes; sadista entre semana, y cristiano de respeto los fines de semana.

Luego, se sienta a tomar café. La yuxtaposición de realidades se conjuga en una «inversión ética»: la mentira se convierte en verdad, y la verdad, en mentira. El juego sutil entre mentira y verdad es el que se da entre realidad y sueño, pues el sueño es un tipo de mentira que, al igual que ésta, siempre trae consigo algo de verdad (1975: 188):

«El Auditor no se dio cuenta de la última entrada y salida de la vieja, enfrascado en la lectura de su última obra maestra: el proceso de la fuga del general Eusebio Canales. Cuatro eran los reos principales: Fedina de Rodas, Genaro Rodas, Lucio Vásquez y... --se pasaba la lengua por los labios-- el otro, un personaje que ése las debía, Miguel Cara de Angel.»

Obra maestra, personajes, reos *principales*: el Auditor aquí no es un funcionario; es un dramaturgo, un titiritero. El escribe la historia a su antojo y el proceso legal vela por la injusticia.

Así, la verdad se ha vuelto mentira, pues los que tienen el poder saben quiénes son los culpables y quiénes son los inocentes (1975:189):

«--¡Vea, señor Auditor --le dijo el Presidente al concluir aquél de exponerle los hechos--; déjeme aquí esa causa y óigame lo que le voy a decir: ni la señora de Rodas ni Miguel son culpables; a esa señora mándela poner en libertad y rompa esa orden de captura; los culpables son ustedes [...]»

El Presidente sabe la verdad y dice la verdad, pero la

verdad no escapa de su palacio infernal; manda a torturar y matar de todos modos. La justicia es un elemento íntimo de la verdad que forma parte de nuestra concepción del mundo y, así, es lo primero en desaparecer en donde la mentira rige.

El Presidente es el único que sabe todo, que sabe la verdad; para los demás es mentira (1975: 196):

«--Lo que te estoy diciendo lo veo muy en su lugar. Le digo que yo no iba a ser tan orejón de matar a ése por placer de matarlo, y que al obrar así, obedecía órdenes expresas del Señor Presidente...

--¡Silencio! ¡Embustero! ¡Ja...!  
¡Aliviados estábamos!»

Asimismo, «orden» o «promesa» tiene otro significado para el Presidente, y Vásquez (quien en sí es otro contraste: afeminado, busca mostrar su hombría con el sexo y la violencia) es castigado por cumplir una orden.

Más tarde, a la hora de la confesión de Camila, conocemos otra expresión de lo surreal en su clave: el «ojo vidrioso» pasa de ser la maldición de los Rodas a la de Cara de Angel y Camila (1975:242):

«Enferma y confesor hablaban como en una catacumba. El Diablo, el Angel Custodio y la Muerte asistían a la confesión. La Muerte vaciaba, en los ojos vidriosos de Camila, sus ojos vacíos; el Diablo escupía arañas, instalado en la cabecera de la cama, y el Angel lloraba en un rincón a moco tendido.»

Lo onírico, tratado anteriormente cuando el Pelele cayó

agotado por la desesperanza, reaparece con intensidad en el sueño enfermizo de Camila, en un capítulo llamado (en una expresión analítica del autor) «Torbellino» (1975:255):

«Creía soñar. Entre la realidad y el sueño, la diferencia puramente mecánica. Dormido, despierto, ¿cómo estaba allí? En la penumbra sentía que la tierra iba caminando... El reloj y las moscas acompañaban a Camila casi moribunda. El reloj regaba el arrocito de su pulsación para señalar el camino y no perderse de regreso, cuando ella hubiese dejado de existir. Las moscas corrían por las paredes limpiándose las alitas del frío de la muerte. Otras volaban sin descanso, rápidas y sonoras. Sin hacer ruido se detuvo junto a la cama. La enfermera seguía delirando...

...Juego de sueños..., charcas de aceite alcanforado..., astros de diálogo lento..., invisible, salobre y desnudo contacto del vacío..., [...]»

Las pesadillas y la enfermedad de Camila no la rescatan del temido símbolo de surrealismo y de muerte. Aquí se anuncia la muerte, el engaño del que es víctima Cara de Angel (1975:317):

«Cara de Angel, llamado con gran prisa de la casa presidencial, indagó el estado de Camila, elasticidad de la mirada ansiosa, humanización del vidrio en los ojos, y como reptil cobarde enroscóse en la duda de si iba o no iba; el Señor Presidente o Camila, Camila o el Señor Presidente.»

El ojo de vidrio, para los Rodas y para Cara de Angel,

simboliza la muerte; para una pareja, el final de su esperanza; para la familia, la base de la sociedad.

Ese ojo exige su última víctima; poseer al Cara de Angel preso (1975: 401-403):

«Aunque se muriera no probaría bocado, y por días y días la lata bajó y subió intacta. Pero la necesidad lo fue acorralando, vidriósele la pupila en el corral ralo del hambre, le crecieron los ojos, divagó en alta voz mientras se paseaba por el calabozo que no daba para cuatro pasos, se frotó los dientes en los dedos, se tiró las orejas frías y un buen día, al caer la lata, como si alguien fuera a arrebatársela de las manos, corrió a meter en ella la boca, las narices, la cara, el pelo, ahogándose por tragar y mascar al mismo tiempo. [...] Más tarde bajaban el bote en que satisfacían sus necesidades corporales los presos incomunicados. La primera vez que el del diecisiete lo oyó bajar, creyendo que se trataba de una segunda comida, como en ese tiempo no probaba bocado, lo dejó subir sin imaginarse que fueran excrementos; hedían igual que el caldo. Pasaban esta lata de calabozo en calabozo y llegaba al diecisiete casi a la mitad. [...].»

Como herramienta del horror, lo surreal es más eficaz; también como modo de establecer el tema y ambiente de la novela. El terror (el relato del tintero, de Fedina de Roda, etc) es tan extremo, que quebranta las leyes de la razón, del orden; tan carente de sentido, que supera los esquemas mentales del lector: el ancianito del relato del tintero muere por accidente; Fedina cuenta la verdad, pero pierde a su hijo

y termina como prostituta solitaria, relatando una historia que nadie cree; su vida anterior, aunque real, parece un sueño tan lejano como el sueño de anoche.

Este sistema de pensamiento ha sido perfeccionado por Julio Calviño (1987:33), quien reconoce una «dualidad entre lo mítico y lo real, una imbricación entre realismo y surrealismo». Pero dicho juego, opina este crítico, es en verdad secundario al tema de la opresión: la inversión de realidades obedece a la inversión de valores, pues trastoca lo real, lo lógico, en un mundo que está tan fuera de lo normal que es superreal. El cuadro de Calviño (1987:37) sistematiza los nuevos valores e ideales de la novela, lo que él describe como los «valores dominantes pluridegradados»:

«Sadismo, agiotaje, cohecho  
(Subrelato del Auditor de Guerra)  
Cobardía, egoísmo, pragmatismo,  
insolidaridad (Subrelato del mayor  
Farfán)  
Venalidad, camaleonismo (Subrelato  
de Lucio Vásquez)  
Egomanía, utilitarismo (Subrelato de  
Genaro Rodas)  
Cresohedonismo (Subrelato de Doña  
Chon)»

En este mundo desordenado, donde los antivalores del Señor Presidente y su régimen inspiran la transformación de la ética, donde un presidente mortal se hace un dios todopoderoso, pero maligno, ciertos vicios y pecados se hacen ideales (Calviño 1987: 42): la erotomanía, la misantropía, el

sadismo, la entidad maléfica, el autoritarismo, el vampirismo, la necrofilia, el resentimiento. Aquí, la represión, la alienación, el nepotismo y la corrupción se han apoderado del lugar que ocupaba la democratización, la solidaridad y el imperio de la justicia.

Esta pluridegradación tendría como connotadores los siguientes (Calviño 1987:48): la mentalidad supersticiosa; el fatalismo quietista; la arbitrariedad del poder; el sadismo; la insolidaridad y el egotismo; la avaricia, la usura, la rapiña; el triunfalismo carismático y la truculencia del panegírico; la hipocresía y la doblez; la irresponsabilidad homicida; el oportunismo y el racismo.

Para este contraste entre un realismo extremo y un surrealismo igualmente sofocante, ni siquiera lo mágico ofrece a los sentidos alguna tregua. En *El Señor Presidente* todos los elementos --incluso lo surreal-- buscan dar vida a un mundo de miseria.

B. Hombres de maíz: una obra surrealista latinoamericana

*[...] nosotros somos hechos de méiz,  
y si de lo que estamos hechos,  
de lo que es nuestra carne hacemos negocio;  
es lo aparente lo que cambia,  
pero si hablamos de las substancias,  
tan carne es un hijo como una milpa.*

(pág. 191)

El argumento:

Gaspar Ilóm se ve obligado a hacer la guerra para retomar la tierra de los ladinos maiceros. Es envenenado, y los brujos maldicen a los culpables y profetizan que todos morirán durante los siete siguientes años: muere Machojón y sus padres en una roza. Los Tecún decapitan a los Zacatón. El coronel muere en la roza. Al cumplirse la maldición, Goyo Yic aparece, abandonado por María Tecún, y, luego, recobra la vista, aunque acaba preso. Correo Coyote es abandonado por su mujer; después de una búsqueda por el mundo subterráneo, se encuentran y vuelven al pueblo de Pisigüilito.

La genialidad de la obra de Asturias alcanza y supera, a la vez, el surrealismo clásico-europeo; cumple con el espíritu y técnica de aquel movimiento, en tanto conquista nuevo territorio: llámese «surrealismo latinoamericano» o «realismo



mágico».

El movimiento, que vio sus primeros días en presencia de Asturias en Francia, durante la segunda década de nuestro siglo, procuró nuevas claves para llegar a la verdad, hasta entonces presa bajo el dominio de la conciencia y la razón, para lo cual se tuvo que acudir al potencial desconocido del sueño y otros estados subconscientes. De igual manera, en la obra, el sueño resulta ser el camino para penetrar en el inconsciente, lo que Breton llamaba los «vasos comunicantes» entre el sueño y la realidad, la reunión del éxtasis con lo cotidiano.

Un medio para alcanzar este estado tan deseado era aprovechar el momento del pseudo-sueño, de la pseudo-conciencia que uno experimenta al iniciar la fase del sueño, donde éstos aún se ven parcialmente dominados por la razón, cuando las realidades se invierten, chocan y producen imágenes insólitas, cargadas de creatividad libre. Los sueños diurnos y nocturnos, el momento de lo surreal, es donde se establece una ósmosis entre lo onírico y lo real, un trance de profundidad psíquica que representa un regreso al inconsciente, que es la voz original y reprimida del hombre.

Por lo tanto, se torna imperativo el uso del surrealismo como guía para el laberinto mágico-indígena de **Hombres de maíz**. Una obra que oscila entre lo real y lo mágico requiere un enfoque especial para su comprensión y una mentalidad única

para que se pueda aprovechar. Así, dada la naturaleza peculiar del movimiento y la potencia desproporcionada de sus signos, es ventajoso para nosotros apreciarlo a nivel de símbolos, dejando otros aspectos --el tema, la unidad, el desarrollo, los personajes-- para otros análisis.

Con el fin de conocer plenamente sus aportes y su naturaleza, partiré de las expresiones provenientes del surrealismo clásico para, luego, pasar a estudiar las novedades que ofrece. Para una novela como ésta, que está totalmente inundada de expresiones surreales, delimitar los ejemplos que conviene utilizar es difícil; es como definir todo un árbol por una sola hoja: todas son diferentes, aunque cada una describe al árbol, cada una propone un testimonio único.

### 1. Rasgos surrealistas tradicionales

Aunque el surrealismo tradicional en verdad proyecta una presencia secundaria dentro de la obra de Asturias, éste constituye su sustento e inspiración constante. La yuxtaposición de imágenes, la ruptura del tiempo y lo onírico --tres expresiones fundamentales del surrealismo clásico--, se manifiestan desde la primera página del texto, como podrá verse enseguida.

a. La yuxtaposición de imágenes

*[...] los grandes entrechocadores de pedernales [...]*

(pág. 270)

El efecto perturbante de presenciar la unión de imágenes o conceptos dispares, una técnica propia de André Bretón y otros fundadores del movimiento original del surrealismo, se expresa en diversas ocasiones a través de la novela. Esto sucede en distintos niveles; por ejemplo, durante la expresión de hechos que simplemente agotan el poder semántico de las palabras, o bien cuando el desarrollo de la trama reúne símbolos contrapuestos.

Asturias nos advierte que las reglas que operan en el mundo «real» han perdido su vigencia y que, por momentos, hay que recurrir a la libertad plena de expresión, donde la imagen que nace de ese experimento no se comprende de forma literal, sino a raíz de la sensación insólita que produce (1996:4):

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

Con expresiones enigmáticamente metafóricas como «la

culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna..." y "goteaba noche de profundidades», el autor nos ofrece una realidad extraña que le sirve para establecer un tono inexplicable pero útil para adentrar al lector en su novela.

Más tarde, durante un episodio igualmente digno de atención, protagonizado por el Coronel Chalo Godoy, nos topamos con un hecho absurdo: un hombre vivo que duerme dentro de un ataúd (1996:85):

«El coronel le apartó el sombrero de la cara con el cañón de la pistola, y el que ocupaba el cajón, al recibir la luna en plena cara, abrió los ojos, levantóse asustado y saltó fuera de la lúgubre canoa. [...]

--Alma de esta vida o de la otra...»

Estamos en un ámbito cuyos personajes no se sorprenden al ver a un vivo dentro de un aislado cajón de muerto --aunque sí les provoca miedo--, y que le dirigen preguntas coherentes: se trata de otro caso que ilustra lo surreal. Es más, ellos creen que es un espíritu: aquí lo mágico es lo real: no hay límites; lo surreal lo puede todo. Pero, además de una unión de elementos opuestos, la escena aporta una clave para interpretar el desarrollo de la historia. En una especie de prolepsis irónica; Asturias nos da a entender que, tal como los vivos andan en ataúdes, los muertos no tendrán sitio de entierro: la montada ha de morir expuesta a los elementos de la naturaleza que ese cajón pretende detener. Asimismo, el

cajón es la imagen del ladino y su actitud acerca de su entorno: se siente más seguro aislado de la tierra, aun cuando esto signifique dormir entre los muertos. Por último, la orden de «fusilar al encajonado» ilustra la negación de la muerte a que aspira el hombre moderno y su separación de la naturaleza; lo condena a la burla que, en sí, le producen sus temores.

b. La ruptura del tiempo

*Para los muertos no hay cerca ni lejos, niña.*

(pág. 32)

*Eso tiene de bueno hacer pacto  
con Satanás. Saber las cosas  
antes de que suceden.*

(pág. 90)

*--¿Era?... ¡Es!  
--Sí [...], es y será [...]*

(pág. 244)

Ariel Dorfman (Kristovic 1994:150), al hablar de **Hombres de maíz**, lo llama un lugar donde «El tiempo se hace eterno y la eternidad se hace mortal.» Dicha eternidad se logra, en gran parte, gracias al rompimiento del tiempo histórico, lo cual crea un tiempo mítico. Es decir, al hacer mito el pasado, se crea una ruptura del tiempo: la distancia que nos separa de los hechos se oscurece; entre los hechos se forman vacíos en la información; estos vacíos se tejen con mitos. El lector, naufrago de fechas, también presencia la ruptura del tiempo en la narración, donde los brotes de magia o sueño --momentos en que el tiempo pierde su medida-- repentinamente se esfuman para volver al tiempo histórico (1996: 5):

«La tierra de Ilóm olía a tronco de  
árbol recién cortado con hacha, a ceniza  
de árbol recién quemado por la roza.  
Conejos amarillos en el cielo,

conejos amarillos en el agua, conejos amarillos en el monte.

No abrió los ojos. Los tenía abiertos, amontonados entre las pestañas. Lo golpeaba la tumbazón de los latidos. [...]"

Este vaivén entre lo real y lo fantástico, entre la conciencia y la subconsciencia, provoca vacilación e incertidumbre en el lector y otorga a categoría mítica a los personajes.

El siguiente texto constituye el comienzo de un párrafo que ocupa páginas enteras y que, poco a poco, llega a cobrar dimensión mágica que hace que el tiempo real se convertirá en pasado lejano. Con una técnica semejante a la del fluir psíquico, también popular en Europa durante la época que coincide con la visita de Asturias, se logra una lejanía incremental respecto del «ancla del pasado», por medio de la cual lo actual --aunque fantástico-- se convierte en lo «real». Dicho en otras palabras, los hechos mágicos, presentados en forma constante y duradera --y aislados por el rompimiento del tiempo--, alcanzan mejor aceptación y mayor articulación para la historia y para nuestra comprensión de ella (1996:41):

«Estaba tan abandonada la casa, desde la desaparición de Machojón, que las ratas, las cucarachas, las chinches, las arañas, vivían en familia con ellos. Apagó el candil. A la mano de Dios y la Santa Trinidad. El ronquido gangoso del janano y las carreras de las ratas, verdaderas personas por el ruido que hacen como si arrastraran muebles, fue lo último que

oyó.

Un bulto con espuelas, gran sombrero y chaqueta guayabera salió del cuarto de Machojón. No era tan alto como el Macho, pero sí la pegaba, sí podía pasar por él. En la caballeriza ensilló una bestia y... arriba. La cabalgadura apenas hizo ruido al salir, guiada por unos bordos de llano que orillaban el patio empedrado. Sin parar, como una sombra, el viejo paseó por los regadillos de Juan Rosendo, por las calles de Pisigüilito, donde ahora vivía la Candelaria Reinosá. Aquí oyó voces. Allá vio bultos. Que vieran, que oyeran. Luego se internó en los maizales secos y les pegó fuego. [...]

Otra modalidad de «crisis temporal» se da al final de la novela. Aquí lo «real» y el tiempo «real» --salvo algunos casos donde el rumor<sup>2</sup> se manifiesta-- se han vuelto a reinar: del mundo mágico y tiempo mítico de los «conejos amarillos» pasamos de un salto al mundo real y tiempo histórico: del sueño a lo real. Pero el desenlace provoca dudas en tanto revela misterios acerca del tiempo. Al final de la novela, la Candelaria Reinosá aún está en edad de casarse; Benito Ramos está por morir; María Tecún, que sólo tenía un año cuando los Zacatón murieron, ahora es una mujer madura con hijos adultos; pero Goyo Yic sólo tiene tres años y siete meses de estar en la cárcel. Así, el rompimiento del tiempo ha provisto a Asturias de una dimensión de la libertad que es imprescindible para la expresión total de lo surreal y del mensaje. La

---

<sup>2</sup> Vid. infra.

espera de Candelaria es más larga de lo que aparenta; la distancia entre Ramos y sus días con la montada es mucho más extensa que la que se expresa; la María Tecún ha madurado más de lo que se imagina; Goyo no ha avanzado tanto como la razón dicta.

c. Lo onírico y el retorno

*El sueño es el gran remedio [...]*

(pág. 11)

*Sonrió dormido.*

(pág. 111)

Una de las enseñanzas que se encuentra al sobrepasar lo real y lo surreal es la interioridad psicológica, donde se vislumbra una unión íntima entre la adultez y la infancia, la niñez y el alma pura, no lejos del concepto neotestamentario («hay que ser como niño para entrar en el reino de Dios»). Este movimiento es, en realidad, un «retorno» a lo infantil; es la ruptura del cordón umbilical; donde el sueño predomina, lo surreal es real, el paciente se desorienta y la importancia de la emoción va en aumento; es el punto donde se cree lo que se ve, no lo que se piensa. Así, Asturias, durante su estudio del *Popol Vuh*, dentro del ambiente surrealista francés, por primera vez regresa al estado onírico de la niñez.

El retorno se da como un volver a lo primitivo: agobiados por la razón y vaciados por la tecnología que destruye a los seres humanos, nos impone la necesidad de elaborar estructuras que permitan el regreso a esa inocencia, a esa pureza. La evasión de las verdades innatas nos deja ante dos opciones que

nos conceden una liberación: el sueño y la niñez. Este retorno consiste en moverse hacia el punto de la niñez, en el cual los influjos de la educación (que consiste en enseñarnos cuándo morir) aún no han sembrado los prejuicios en el hombre occidental. Dicho en otras palabras, el sueño constituye un retorno al vientre materno --cuyas imágenes, como la del agua que representa la fertilidad y la purificación--; es una lucha contra la modernidad.

De esta manera, la obra comienza a voces de ritos extrarreales, a voz de chamán. En realidad, la obra en sí puede describirse como una larga noche de sueños intercalados: como cuando uno vuelve a experimentar las mismas imágenes varias veces a lo largo de una noche, o bien a juzgar un sueño con hechos proporcionados por visiones anteriores; en igual forma la novela progresa oníricamente, llevándose su carga de recuerdos y leyendas.

La obra se inicia con sueños premonitorios: Gaspar duerme sobre la tierra, acusado, recriminado por ella misma; luego, la Piojosa Grande anticipa el destino de su esposo cuando ve raíces blancas mientras duerme.

La venganza de los brujos de las luciérnagas se manifiesta, a su vez, en una «visión». Durante una escena eminentemente surreal, Candelaria Reinoso se halla entre el sueño y el despertar: para ella, la esperanza se hace realidad al cerrar los ojos y esperar ver lo que acontezca; para ella

esta esperanza es real porque aquí soñar y ver son iguales. Pero su esperanza se apremia con más esperanza: para su cosmovisión ladina, las visiones nunca serán una verdadera realidad (1996: 32-33):

«El color del camino de tierra blanca, finísima como ceniza que el aire levantaba a veces en nubes cegadoras, era el color de la niña Candelaria Reinososa, desde que desapareció Machojón.

Si no veía por otros ojos que los del Macho, ¿por qué veía ahora sin sus ojos? Su gusto de mujer sola, el domingo, era pasarse el día con los párpados cerrados a la orilla del camino y abrirlos de repente, cuando, después de oír a distancia pasos de caballerías, éstas se acercaban, con la remota esperanza de que en una de tantas fuera Machojón, ya que, como decían otros, puede que se haya ido a rodar tierra, a pasar a caballo por todos los caminos del mundo. [...]

Cerró los ojos Candelaria Reinososa y soñó o vido que de lo alto de cerro en que estaban quemando bajaba Machojón en su macho cerrero, las árganas con agua graciosa y quesadilla y el sombrero oloroso y medio que ella se lo dejaba en las rodillas, para que el cuerpo le güeliera ocho días.»

En el mundo surreal asturiano, el sueño engaña, pero también da respuestas: Calistro habla dormido. El sueño provee soluciones, nos cura de enfermedades y de angustia (1996:50):

«A instancias del curandero, habló Calistro, habló dormido.

--Mi nanita fue maleada por los Zacatón y para curarla es necesario

cortales la cabeza a todos éstos.  
Dicho esto, cerró los ojos.»

Los sueños y las visiones (como el relato profético de Benito Ramos) durante el resto de la narración, proporcionan unidad a los hechos aparentemente desligados, que condicionan al visitante de la obra (lector) a digerir los datos sin depender enteramente de la conciencia. Los sueños se pueden analizar, pero no dominar. Desde nuestro punto de vista, desde nuestra realidad, todo parece ilógico y fortuito. Para experimentar la obra plenamente, es necesario abrir los ojos de la fantasía y cerrar los de la razón.

## 2. Rasgos surrealistas innovadores

Con base en su conocimiento y en la expresión de las técnicas surrealistas tradicionales y de los mitos indígenas, Asturias ha logrado superar lo surreal europeo o académico mediante el realismo mágico. Al exceder los límites del lenguaje, de lo natural, lo mítico y lo indígena, nuestro autor rebasa, a la vez, las fronteras intelectuales del movimiento y el trasfondo artístico de su continente. Dicho de otra forma, Asturias logra el acoplamiento de ambos mundos y asiste el nacimiento de la criatura formada: el realismo mágico.

Al conocer sus raíces más remotas y primitivas por intermedio de su maestro Georges Raynaud, Asturias conoció la mejor fuente mítica y mágica de una literatura que explicaba nuestra realidad: animales que hablan, objetos que se animan, dioses que combaten con procedimientos insólitos.

Así, como mencionamos anteriormente, lo «real maravilloso» y el «realismo mágico» son la desembocadura del surrealismo en América. En el caso de lo real mágico, los antecedentes europeos se unen y se articulan con la verdadera narrativa hispanoamericana. Es una búsqueda de identidad frente a las presiones que imponen los poderes imperialistas y que, a la vez, debe partir de sus presupuestos foráneos. Los escritores hispanoamericanos se desvelaban tratando de hallar, en las recónditas materias de su continente, unos fermentos naturales

menos intelectualizados que lo que estaban preconizando los surrealistas: es decir, el retorno al mundo primitivo, la posibilidad artística de los tabúes. El Regionalismo y el Criollismo anticipan esta búsqueda; pero, al no acercarse lo suficiente al latido americano, pasan la antorcha al realismo mágico.

El acercamiento al realismo mágico asturiano está alfombrado de naturaleza y lenguaje. Las expresiones surrealistas dentro de la obra tienen como antecedente narraciones donde lo natural y el lenguaje poético se destacan.

Tal como ocurre con las técnicas de yuxtaposición de imágenes, rompimiento del tiempo y la inversión onírica, el surrealismo también unifica la obra en los aspectos formales (el lenguaje) y en el sustrato del fondo (la naturaleza). El juego entre forma y fondo, ese «coito sensual» (como la unión mística-carnal que experimenta Gaspar Ilóm al inicio de la obra) entre la belleza de la forma y el alma del fondo, da luz al surrealismo como suceso real: donde el fondo se hace forma, allí hay surrealismo.

Aunque la denuncia social se presenta constantemente, cuando se da a conocer la lucha por la tierra y contra su destrucción, así como el proceso de ladinización y la pobreza, la superposición de planos intensifica la sensación

experimentada por el lector. Lo sensorial (encarnado en el lenguaje) se complementa con el pensamiento (la naturaleza, el mito), y viceversa.

a. La naturaleza

*El humo a la llama, la llama a la brasa,  
la brasa al leño, el leño al árbol,  
el árbol a la tierra, la tierra al sueño.*

(pág. 242)

*--Sí, la arena tiene color de sueño.*

(pág. 65)

*Se perdieron en el rumor de las hojas.*

(pág. 87)

Al leer las primeras oraciones de la obra, nos damos cuenta de que comienza por una realidad donde lo surreal se expresa sustentado en la naturaleza; así como le roban el sueño, le roban su tierra con el hacha; la obra cuenta un sueño que vive y muere como la naturaleza (1996: 3):

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

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

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

El Gaspar Ilóm movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas

mil vueltas de ludo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo.

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

El personaje mágico --Gaspar-- está unido al suelo, conversa con él, de él sustrae su fuerza (1996:9):

«Grande era su fuerza, grande era su danza. Su fuerza eran las flores. Su danza eran las nubes.». En este mundo, la fuente del poder de un ser mítico corresponde a la misma naturaleza; lo natural inspira y fortalece lo surreal.

Así, a lo largo de la novela, lo natural cobra preeminencia, no sólo dentro de la esfera indígena, sino que también en todos los ámbitos. Al desaparecer el Machojón, un personaje plenamente ladino, lo buscan en los lugares en que predominan lo natural (1996:29):

«--Se lo tragó la tierra --dijo el alcalde con la voz tanteada para no herir mucho al señor Tomás, agregando, mientras soltaba todo el humo del cigarro oloroso a higo, por la nariz--: Por buscarlo no quedó dónde buscarlo, dónde se pudiera decir aquí no lo buscamos, hasta bajo las

piedras, y en los barrancos no se diga, visto que fuimos rastreando hasta ver atrás de la cascada que queda por las manos de los pajonales de piedra blanca.»

La naturaleza se instaura como un elemento fundamental para el realismo mágico asturiano, como cómplice (o instigadora) de las fechorías y ensalmos de los brujos de las luciérnagas.

Lo natural conforma lo extático, una fuente de expresión desenfadada. Para escapar de su cruenta realidad, Gaspar se hace naturaleza (1996: 61-62):

«[...] El Gaspar se ahogó, no porque no supiera nadar --como vos decís era un pescado en el agua--, sino porque en lugar de gente, en el campamento encontró cadáveres, lo habían hecho picadillo, y esto le dolió a él más que a ninguno, porque era jefe, y entonces comprendió que su papel era también irse con los que ya estaban sacrificados. Sin darle gusto a la patrulla, se echó al río como una piedra, y no como hombre. Vas a ver que cuando el Gaspar nadaba, primero era nube, después era pájaro, después sombra de su sombra en el agua.»

En el instante en que desaparece el conflicto hombre-naturaleza, el personaje trasciende lo real para llegar a lo surreal.

Pero, para los que no reconocen el poder de lo natural, la expresión fantástica adquiere la forma de personaje (1996:71):

«--Pues a mí me gusta este tiempo --  
dijo reconciliado con el subalterno--,

porque me arrecuerda. Ver quemar como a estas horas es puro como ver guerrillas. El chirivisco hace ruido de balaceadera cuando arde y hay humazón, y hay resplandor de artillería en las lomas, y se ve que avanzan tropas donde el fuego priende rápido y que se repliegan apenas sopla aire contrario. Estos son los puntos que te vengo explicando. La guerrilla es igual al fuego de la roza.»

Se presentan los contrincantes, y la quema, como expresión de lo natural, adquiere los atributos de un ser animado; es la corporización de la guerrilla. Para Chalo Godoy, «huele a guerrilla», a guerra sin cuartel, sin orden, sin frente; para el ladino la naturaleza es un enemigo esquivo.

Pero lo natural es también una fuente de conocimiento, de guía (1996: 122):

«--Vos que sos el santo de los achimeros, tacuatzín, podés llevarme por los caminos más torcidos o por el camino más derecho, al lugar en que está la María Tecún con mis hijos.»

Goyo Yic mira hacia su nahual, lo animal, lo natural, como en busca de una fuente de respuestas y consuelo: mientras el ladino huye de lo surreal, él, que confía en estas respuestas, conocerá verdades ignoradas.

Al final de la obra, cuando el Correo Coyote llega a conocer la gruta en la Cumbre de María Tecún (uno de los pasajes más cargados de lo real mágico) vemos que la

naturaleza es compañera fiel y necesaria del surrealismo asturiano. Aquí, en un contexto donde lo surreal es conocido desde el punto de vista ladino --desde afuera--, donde el lenguaje carece de la carga poética que alguna vez tuvo, las dos realidades están presentes (1996: 270):

“--Soy uno de los grandes brujos de las luciérnagas, los que moran en tiendas de piel de venada virgen, descendientes de los grandes entrechocadores de pedernales; los que siembran semillas de luces en el aire negro de la noche, para que no falten estrellas guadoras en el invierno; los que encienden fogarones con quien conversar del calor que agostará las tierras si viene pegando con toda la fuerza amarilla, de las garrapatas que enflaquecen el ganado, el chapulín que seca la humedad del cielo, de las quebradas sin agua, donde el barro se arruga y pone año con año cara de viejo bueno.”

En este ejemplo, como cuando el maíz se vuelve conejo y huye veloz de las rozas, y cuando lo primero que Goyo Yic ve al ser curado de su ceguera corresponde a elementos de la naturaleza, el entorno se hace presente durante los instantes surreales.

La naturaleza, asimismo, ofrece apoyo al tema del choque de culturas. Como el indígena, que encuentra su misma identidad en la tierra, pierde algo muy propio e íntimo al morir su entorno; al desaparecer lo natural, también se esfuma la expresión de esa identidad (su cultura), o bien, se

transforma ante los cambios. Sueño es naturaleza, es cultura. Aun al final de novela, donde lo real comienza a reemplazar a lo mágico, esta estructura se mantiene unida, cuando estos tres elementos (sueño, naturaleza, cultura) se hacen razón, maltrato de la naturaleza, muerte de la cultura y abuso del mito.

b. El lenguaje

*[...] a buscar quién se las leía los labriegos  
de cuero duro y ojo musgoso de sueño  
que sobre el papel notaban  
los escarabajos de las letras.*

(pág. 155)

Al dar un paso más y penetrar en este mundo mágico, al introducirnos en otro nivel de análisis, el surrealismo se manifiesta específicamente en el lenguaje. En este mundo creado por Asturias, el indicio que nos alerta sobre la presencia de lo surreal, junto con lo natural, es el lenguaje. Cuando el significado ya no cabe en las palabras, o el significante es insuficiente para contener lo surreal, el lenguaje se adapta, tan radicalmente, como lo surreal se había adaptado a lo real.

Aquí el lenguaje poético desempeña una imprescindible función: en un caso de hechizo lingüístico, sirve de puente entre el mundo ladino y el indígena. Constituye, además, aunque sea la causa de nuestro desconcierto, la fuerza, el misterio que distingue al indígena del ladino.

Para Asturias, la realidad domina a la fantasía en tanto el espacio y el tiempo hagan posible establecer categorías. Sin embargo, la «anulación de la realidad por la fantasía», y

La suspensión de la vigencia del espacio y el tiempo como marcos constantes dentro de la obra, nos presentan, en efecto, otra realidad. La «vara mágica» que invierte las realidades es el lenguaje particular del indígena asturiano. Este es un código, el equivalente moderno del paralelismo indígena, tan característico de la magia de los manuscritos antiguos (1992: 711):

«[...] en los textos indígenas es un juego de matices que para nosotros occidentales no tiene valor, pero que indudablemente permitía una gradación poética imponderable, destinada a provocar ciertos estados de conciencia que se tomaban por magia.»

Así, donde el lenguaje rebasa lo occidental, la obra también se sustrae de nuestra realidad: el aparato cultural, quizá más cargado de cultura, el que expresa la cosmovisión dentro de la lengua, debe sustituirse antes de poder transportarse al mundo no-occidental. En la escritura automática, el significante tiene mayor poder y materialidad (Martin 1992:702):

«En **Hombres de maíz** las frases ondulan, las frases crean otras frases entre ellas, fraguan diferentes... hay una fabulación de la frase, la palabra adquiere un sentido sagrado [...]»

El lenguaje es un compañero constante del viaje surreal en que participamos; una joya estética que profundiza todo encuentro con lo indígena (1996:11):

«Aroma de palo rosa esconde al guerrero con olor de cenizote. El hule de noche oculta al guerrero que huele a colibrí. La diamela al que transpira a micoleón. Los que sudan a jaguar deben sentir a lirio silvestre. A ruda los que saben a guacamayo. A tabaco los que sudando se visten de charla de loro. Al guerrero-danta lo disimula la hoja de higo. El romero al guerrero-pájaro. El licor de azahar al guerrero-cangrejo.»

La unión de elementos, sonidos y realidades se realiza con plenitud mediante un lenguaje que, como las palabras mágicas de un chamán, cautiva y manipula. «Sudar a jaguar», «sentir a lirio silvestre» y «vestirse de charla de loro» son frases que violan la lógica del lenguaje cotidiano, para trascender a sensaciones que no se lograrían de otra manera. En busca de la verdad, no hemos de descartar ninguna fuente, sin importar los límites que deban romperse, sean de la realidad o del lenguaje. Este lenguaje no-occidental desata «frases creadoras», donde la palabra se hace sagrada y se reviste de tonos musicales; constituye, en consecuencia, una de las más grandes conquistas de la literatura latinoamericana.

Asturias comparte el método y el secreto de su proceso creativo (Martin 1992:715):

«Saltando sobre puntuaciones, sustantivos, y suprimiendo adjetivos, y usando y abusando de la repetición, llegó a crearse un idioma que ya no era del reino verbal, solamente, sino del reino musical

[...] Alguna vez y más despacio volveremos a tratar el tema. Hoy queda la evocación de aquel tiempo en que prendió en nosotros la preocupación por la palabra, como la querían los indios americanos, instintiva y sabia para interpretar la vida verdadera que está entre lo real y lo mágico, el hecho y el sueño, y todo a empezar.»

Donde este reino musical y verbal del indio se inscribe es en el ruido natural de las antiguas lenguas que, como el son tocado con pequeños golpes sobre las tablas de caoba de una marimba, permea el ambiente de un pueblo del altiplano: la onomatopeya (Martin 1992:715):

«La poesía-lenguaje que sustenta nuestra novela, es algo como su respiración [...] Sí, es el ambiente de poesía, naturaleza convertida en idioma robado al poema... onomatopeyas que evocan con su sonido viejas equivalencias, sagradas magias [...]»

Esta onomatopeya es el eco del paisaje de la naturaleza asimilada a los afectos; es el testimonio de nuestras frases y el grito de nuestro arte, como dice Asturias (Martin 1992: 711): «En la aventura de nuestro lenguaje lo primero que debe plantearse es la onomatopeya [...]». Ella es símbolo de las verdades que se vislumbran detrás de la literatura indígena; proyecta otra imagen de las lenguas mayas. El lenguaje y la cultura oculta del mundo asturiano crean el ambiente apropiado para que se perfile la derrota de la teoría lingüística de la arbitrariedad, en donde la unión entre el significado y el

significante es visto como una casualidad. El juego verbal del autor se suscita al colocar un signo sobre la base del lenguaje natural. Al recrear desde el fonema --y en casos desde el morfema--, regresa al origen del signo lingüístico, del lenguaje y de la cultura mayas; al expresarse por la acústica, vuelve la señal y se recobra el testimonio de la naturaleza misma.

Es la maestría de James Joyce que le hace oír (Martin 1992: 714):

“[...] las posibilidades mágicas de la palabra: todo empezaba por una melodía y el encanto de la melodía sugería inmediatamente una realidad: en Joyce, como en el lenguaje de los dioses y los hombres mayas, la palabra creaba por su sola sonoridad una realidad mágica.”

Además de manifestarse en la narración, esa sonoridad aparece también en el diálogo (1996:72):

“--iLas veces que habré pasado por aquíííí... y siempre me da miéééEEEdo!  
 --iYo no conozco el miéééEEEdo!  
 ¡Explica cómo éééEEEs!  
 ¡ExplicáááAAAmelo!”

Aquí la onomatopeya sirve para perfilar la lucha entre el hombre y la naturaleza. Aun en el reino del sonido, el hombre piensa poderla amonestar; Chalo Godoy trata de imponerse al rugido de la naturaleza con palabras de ladino; intenta acallar la rabia de la naturaleza.

La magia de la palabra que nos introduce en lo surreal,

y la realidad mágica que nos enseña la sonoridad de los mayas, sirven de armas para el escritor. Con la palabra, el novelista hace y ve, crea sonido y magia, y el embrujo verbal lo convierte en hechicero, en taumaturgo.

Este lenguaje que cambia la realidad, esta asociación entre la soltura del lenguaje con el traspaso a otra realidad o naturaleza, como una señal de bienvenida, se expresa más claramente revestida con el ropaje sugestivo de la imagen y la metáfora (Martin 1992:703):

«[...] es [...] el idioma de las imágenes. Nuestras novelas aparecen escritas no sólo con palabras sino con imágenes [...] nuestros novelistas están empeñados en universalizar la voz de sus pueblos.»

Para Asturias, más que un recurso técnico, la metáfora es una forma de ver la realidad; escribir con imágenes en vez de palabras nos lleva, por medio del inconsciente colectivo, a la universalidad. En la sociedad latinoamericana, donde la leyenda, la colectividad y la religión se funden o se sincretizan, experimentamos la naturaleza mágica.

c. Lo mágico

*Con los ojos de la imaginación veía [...]*

(pág. 60)

*No era la gruta de un cuento de niños.  
Era efectivamente real.*

(pág. 269)

Donde los mundos humano y natural aún son intercambiables, donde lo mítico aún se encarna en el hombre, allí conocemos lo mágico. Lo mágico, el instante cuando lo supernatural se materializa y lo real se encoge, irrumpe constantemente durante la obra.

Aunque se puede decir que (1996:17) «Lo mágico en *Hombres de maíz* es poesía», el libro contiene varios momentos de magia narrativa (1996:6):

«Así pensaba el Gaspar. Así lo hablaba con la cabeza separada del cuerpo, picuda, caliente, envuelta en estropajo canoso de luna. Envejeció el Gaspar, mientras hablaba. Su cabeza se había caído al suelo como un tiesto sembrado de piecitos de pensamientos.»

Una cabeza hablante que se encuentra separada del cuerpo constituye un suceso mágico que, como muchas de las expresiones surrealistas, representa, simbólica y premonitoriamente, el poder de los brujos de las luciérnagas

y revela el destino del Gaspar. Nos une, asimismo, con otro momento mágico: la maldición de los brujos (1996:24-25):

«Luz de los hijos, luz de las tribus, luz de la prole, ante vuestra faz se ha dicho que los conductores del veneno de raíz blanca tengan el pixcoy a la izquierda en sus caminos; que su semilla de girasol sea tierra de muerto en las entrañas de sus mujeres y sus hijas; y que sus descendientes y los espineros se abracen. Ante vuestra faz sea dicho, ante vuestra faz apagamos en los conductores del veneno blanco y en sus hijos y en sus nietos y en todos sus descendientes, por generaciones de generaciones [...]»

Lo mágico es una realidad, y los hechizos, efectivamente, producen cambios. Los brujos, los guardianes de la tierra y de la cultura, se encargan de la venganza de lo salvaje, de la sociedad autóctona; son sus representantes porque la magia los une a esa cultura, a esa naturaleza. La magia es la aliada de la naturaleza activa, que se defiende del ser humano.

Veamos cómo Benito Ramos --(1996:94) «se quedó entre los izotales. Las llamas no lo tocaban. Para eso tenía su buen pacto con el diablo»-- se detiene en la quema; es un momento eterno, reverberante. Allí, mira entre el humo y el calor (1996:91, 92):

«Mientras esto sucede en el fondo del embudo, el coronel, sus hombres, el bastimento, las bestias remolonas, alrededor del embudo se van formando tres cercos, tres coronas de muerto, tres círculos, tres ruedas de carretas sin

ejes y sin rayos. El primero, contando de adentro afuera, de abajo para arriba, está formado por ojos de búhos. Miles y miles de ojos de búhos, fijos, congelados, redondos. El segundo círculo está formado por caras de brujos sin cuerpo. Miles y miles de caras que se sostienen pegadas al aire, como la luna en el cielo, sin cuerpo, sin nada que las sostiene. El tercer círculo, el más alejado, no es el menos iracundo, parece jarrilla hirviendo, y está formado por incontable número de rondas de izotales, de dagas ensangrentadas por un gran incendio.»

Rodeada la tropa, se forman tres círculos de ojos de búhos, caras de brujos (*sin cuerpo* en alusión al experimento de Gaspar) e izotales. Objetos voladores, elementos de la naturaleza y de la magia, colores y calores: aun un campo de batalla es capaz de llenarse de vida y energía en la narrativa asturiana.

A la altura de la piedra de María Tecún acompañamos al Correo Coyote en su búsqueda dantesca, que se convierte en lo que quizá constituye el clímax mágico de la obra. Al acercarse al mundo subterráneo --pero irónicamente etéreo--, ya se ha convertido en su nahual (1996:264):

«En lugar de cabello, pelo de música de flauta de caña. Un pelo de hilos finos que su mano de hoja con dedos peinaba suavemente, porque al hundir mucho sus uñas cambiaba el sonido, se le resbalaba como un torrente. Asistía a grandes derramamientos de piedra con un sentido de ferocidad en la carne de zapote sin madurar el vello helado,

zacate repartido sobre sus miembros.  
[...] En su rascarse imitaba la risa del  
hombre. Extraño ser así como era:  
animal, puro animal. El ojo de pupila  
redonda, quizás demasiado redonda,  
angustiosamente redonda. La visión  
redonda.»

Convertido ahora en un ser zoomórfico, la magia lo ha unido a  
la naturaleza y liberado del yugo del mundo ladino  
(simbolizado por su bolsón de correspondencia); la magia le ha  
proporcionado respuestas que lo real era incapaz de darle.

d. El rumor

*[...] dicen que dicen [...]*

(pág. 32)

*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 hieren y enloquecen.*

(pág. 198)

*[...] mas el que la sabe huída y se ve viudo  
de una ausente, sólo encuentra consuelo  
en perder los sentidos y perderse él...*

(pág. 162)

Lo mágico se manifiesta en la obra mediante lo mítico, que a su vez encuentra su sustento en la tradición oral, en el rumor. Este método tradicional latinoamericano inicia el trazo que dibuja el proceso de mitificación de un hecho o de una persona; es el virtual nacimiento del mito, su combustible y antecedente. Así, tal como *Cien años de soledad* narra la historia de un pueblo y *Los pasos perdidos* la misma historia del hombre, aquí se narra el nacimiento del mito. Es una especie de mito de raigambre oral que une la vida cotidiana y el arte, la vida individual y colectiva. Estas características distinguen el mito asturiano del rumor

occidental; éste es creado por el hombre con un propósito lúdico, como escape consciente de la verdad abrumadora de su ambiente, sea por estética o por antojo; en contraposición, el rumor indígena asturiano carece de duda y se carga de fe en lo mágico; es una concepción que nosotros asociamos con la fantasía, con lo surreal. La diferencia entre estas dos realidades se ilustra cabalmente en el caso de Hilario: él, burlescamente, inventa leyendas; pero, con el tiempo, el rumor asturiano confiere al mito vida propia, y la creación se vuelve independiente de su creador. El mito es una expresión auténtica y vital de la autonomía y de la «falta de responsabilidad» del indígena. Así, es un testimonio acerca de él, en especial respecto de sus percepciones: el rumor que enciende el mito de las luciérnagas, como causa de la desaparición del Machojón, por ejemplo, se funda en una asociación entre la naturaleza y el indígena (la verdadera causa de su muerte). Para los personajes, de alguna forma, muerte a manos de la naturaleza es sinónimo de muerte a manos del indígena.

Así, el rumor se liga íntimamente con la magia: lo mágico depende en ocasiones del rumor. Un ejemplo de ello es la derrota de la montada: si bien es posible que los soldados simplemente se hayan quemado y Benito Ramos desertado, el rumor que él reparte, como el único testimonio del hecho, convierte la quema (real o ficticia) en verdad. El rumor no

sólo es el primer paso en el proceso de la mitificación, sino que aquí constituye, incluso, el inicio de la existencia.

La figura mítica de Gaspar, a su vez, se origina en los rumores que circulan sobre él. El rumor dota al personaje de una tercera dimensión; da vitalidad al personaje latinoamericano (1996:8):

«El Gaspar es invencible, decían los ancianos del pueblo. Los conejos de las orejas de tuza lo protegen al Gaspar, y para los conejos amarillos de las orejas de tuza no hay secreto, ni peligro, ni distancia. Cáscara de mamey es el pellejo del Gaspar y oro su sangre -- "grande es su fuerza", "grande es su danza"-- y sus dientes, piedra pómez si se ríe y piedra de rayo si muerde o los rechina, son su corazón en la boca, como sus carcañales son su corazón en sus pies.»

Luego, Machojón es persuadido por el chisme de los demás; los detalles del incidente se vuelven secundarios y la colectividad lo coloca en una especie de infierno indígena-surreal (1996:31):

«--Si, 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 con vestido de oro. El sombrero, la chaqueta, la albarda, hasta las herraduras de la bestia doradas. Una preciosidad. Por lo riendoso dicen que dicen que lo conocieron.»

Y la verdad es cambiante; con el tiempo el destino del

Machojón evoluciona junto con el rumor; resulta que el primero es una farsa inventada por los maiceros para apropiarse de más tierra; luego, los niños lo convierten en espantapájaros.

De esta manera, entre el hecho real y la leyenda surreal, opera el rumor. El rumor confronta los dos lados de la verdad, dos perspectivas de la historia (lo real frente a lo mágico), pues hay una fuente real en todo rumor.

Giuseppe Bellini dijo (Kristovic 1994:151) que, en *Hombres de maíz*, «la unidad está en el clima, no en la trama.» Aunque el rumor no se relaciona con el clima, puede aportar su propia teoría en cuanto a la unidad. De tal manera que el rumor tiene el poder de «crear» o «rehacer» un hecho; en la medida que se repita a través de la obra, puede también recuperar ese instante, puede recobrar el tiempo perdido. Como veremos en los siguientes ejemplos, todos los capítulos del libro («Gaspar Ilóm», «Machojón», «Venado de las Siete-Rozas», «Chalo Godoy», «María Tecún», «Goyo Yic» y «Correo Coyote»), es decir, todos los relatos se mantienen vivos y presentes gracias a la tradición oral popular.

Muerto en el primer capítulo, Gaspar sigue vivo en el tercero, en las palabras de los que lo sobreviven (1996:61):

«--La guerra sigue. En Pisigüilito, según dicen, son bastantes los que no creen que Gaspar Ilóm haya hecho viaje al otro mundo con solo tirarse al río. El hombre parecía un pescado en el agua y fue a salir más bajo, onde la montada ya no podía darle alcance. Debe estar

escondido en alguna parte.»

En el capítulo final, el recuerdo mantiene vivos a Goyo Yic y a María Tecún entre los habitantes actuales del pueblo, a pesar de que hace mucho que han desaparecido (1996:159):

«--¿La cabeza?... ¡Mejor no hablemos, porque a mí me gusta hablar las cosas claras! En fin, vamos a dar orden de captura para que la agarren, y cuidado te vas siguiéndola, porque acordate de lo que cuentan que le pasó al ciego que se embarrancó por andar siguiendo a la María Tecún. La oyó hablar en el momento en que iba a darle alcance, recobró la vista, sólo para verla convertida en piedra y olvidarse que estaba a la orilla del precipicio y, para tu saber y gobierno, todavía lo andan buscando.»

Entre cada capítulo opera el rumor, elemento que da la anhelada unidad estructural a la obra. Salva el aparente abismo entre historias, capítulos, personajes, tal como las hondas de radio, rítmicas portadoras de música e ideas, permean todo aunque no se vean. En verdad, cada capítulo es un rumor del anterior: no sigue directamente la línea de los que le proceden, pero de alguna forma depende del pasado mítico como fuente.

El fenómeno del rumor también se asemeja a una cadena de sueños durante una noche: pasamos por sueños que creemos repetidos, pero, al reflexionar, advertimos que hemos soñado cosas nuevas y que los sueños anteriores son la base del proceso onírico. Esta hipótesis también puede explicar el

rompimiento del tiempo que se observa en la obra, pues hay veces que el sueño que creemos más reciente resulta ser el primero. El rumor es el hilo que hilvana los sueños de cada capítulo.

Así, el rumor puede tener dos funciones: crear o iniciar un suceso, y recordarnos o regresarnos a aquel momento. Estas funciones también inciden en la interpretación del ambiente, del tono de la obra.

Para una obra que se caracteriza por la presencia de subtemas, como el choque de culturas, el abuso de la naturaleza, la venganza, la búsqueda de la unidad familiar y de la reconciliación, la inconformidad y el deseo se hacen primordiales. Y la inconformidad y el deseo, a su vez reducidos, nos llevan a la ausencia. El libro constituye una experiencia colectiva de la ausencia: Gaspar lucha porque se le ha distanciado de la naturaleza; Tomás busca recuperar a su descendencia; Candelaria espera el regreso de su novio; los Tecún tratan de recuperar al venado de las Siete-rozas; Chalo Godoy intenta retomar el control de la montaña; Goyo Yic anhela recuperar a su esposa e hijos; Correo quiere volver a su nahual. El abandono, contra el cual luchan los personajes solitarios de la obra, repercuten en la ausencia y, al final de la obra, en el «silencio».

El remedio para esta enfermedad es el rumor. El rumor es la omnipresencia frente a la soledad y el conflicto que es la

ausencia; una técnica sociológica de consuelo y comunión. Lo opuesto al abuso, al rechazo y al abandono es la omnisciencia, que aquí se encarna en la leyenda. Es un escape frente a la verdad cruenta de los desaparecidos. El rumor mantiene vivo, presente, por ejemplo, al Machojón para Candelaria: el amor, como el mito y la magia, no muere nunca (1996:244):

“--¡Es, dice ella, y tiene razón, porque lo quiso, lo quiere y lo quedará siempre! ¡Lo que se quiere, amigo no tiene ausencia! ¡Muerto, desaparecido, lo que usted quiera, pero siempre presente, mientras vive la persona que le guarda afecto! ¡Ansina es que se entienden las cosas que se entienden a lo macho, como era Machojón!

--¿Era?... ¡Es!...

--Sí, niña Cande --intervino Hilario--, es y será mientras haya mujer que lo quiera, un hombre a caballo y en el cielo luminaria.»

El rumor reduce, por otro lado, la lejanía que separa al ladino de la naturaleza, al ladino del indio. Como una fuerza que trasciende las culturas y los prejuicios, el rumor y el mito constituyen la unión entre el ladino y el indígena, lo real y lo surreal. Reconcilia, para el ladino, la lejanía que separa al indígena que ocupó su tierra, que formó parte de su parentela; para el americano la genealogía es un hecho vivo; para el europeo es un asunto abstracto.

Así, el rumor representa otra de las claves importantes del surrealismo asturiano: ofrece otro enfoque para la unidad y el mensaje de la obra. La costumbre del rumor encapsula la

mayoría de sus elementos: lo indígena, lo onírico, el conflicto de culturas, el rompimiento del tiempo y lo mágico. Aunque no nos aporta respuestas en torno a la yuxtaposición de ideas, el lenguaje, o la naturaleza, la fórmula se completa cuando conocemos el papel que desempeña lo indígena.

e. La inversión de realidades del mundo indígena

*Goyo Yic pensaba cuando hacía girar  
en su mano el sombrero ya terminado,  
en los pensamientos que como  
en una pecera invertida,  
nadarían en él [...]*

(pág. 287)

Hasta aquí se ha conocido todo lo que se identifica como el surrealismo tradicional (la yuxtaposición, el tiempo, lo onírico) y como realismo mágico (la naturaleza, el lenguaje, lo mágico, el rumor). Todo ello se entiende, a su vez, como parte integral del mundo indígena asturiano, un mundo invertido.

En efecto, *Hombres de maíz*, esta unidad de elementos surrealistas, crea un mundo extático en alguna forma ajena, pero aún acorde con nuestra percepción. Desde su epígrafe («Aquí la mujer, yo el dormido») en su influjo del sueño e inversión de lo real-irreal y mujer-hombre, la obra constituye un gran sueño, una realidad surrealista. Originado en las profundidades del sueño, para escaparse de los influjos inmisericordes de Occidente, el surrealismo encuentra su plena expresión en las civilizaciones no-occidentales, y Asturias, como escritor occidental de marcadas tendencias surrealistas, conoce su refugio en el mundo indígena.

La cosmovisión particular del indígena, donde lo que él

conoce como real nosotros lo vemos como mágico o surreal, de ser una visión arraigada en la naturaleza y en lo infantil, pasa a representar una realidad oculta pero presente en la nuestra. Así, al adentrarnos en su mundo, damos un paso necesario en dirección al mundo surreal, que a la vez es otro paso hacia nuestra identidad inexplorada. Al entrar en el mundo del indígena, recordamos verdades olvidadas, omitidas o desatendidas hace milenios; al entrar en ese mundo surreal, conocemos el otro lado de la verdad. Cuando el indio sueña, en verdad *no sueña*: el sueño es verdad para el indígena; ni siquiera lo mágico del libro es un sueño para él: es su realidad, pues sólo desde el enfoque crítico hemos usado el término «surreal». Para él, no es mitología, ni siquiera es religión; es su tradición, su cosmovisión. Así, como esta mitología es de alguna forma universal, con imágenes que tienen los mismos contenidos sin importar el ambiente, al «surrealizar» la realidad llegamos a nuestra mitología oculta (o inconsciente colectivo), que ordena todo. Gracias a este «sincretismo surrealista», donde se parte de lo indígena para llegar a lo surreal, Asturias fue capaz de sacar a la superficie aquellos símbolos universales del subconsciente colectivo. Estos dos planos de realidad, expresiones diversas de aquellos símbolos universales, siempre coexisten en una proporción determinada, por lo que, en nuestro mundo, llegaría a manifestarse en la combinación en donde lo real domina lo

irreal. De esta forma, en la obra esta inversión de realidades es también proporcional: el mundo es un reflejo del nuestro, donde lo irreal domina lo real. Así, para comprender la obra, es menester tanto leerla como analizarla desde su mundo, no desde el nuestro, es decir, desde lo que constituye el surrealismo para nosotros, no desde nuestra ciencia occidental porque, en el mundo indígena, la explicación científica resulta tan inconsistente y risible como la irreal para el nuestro. Así, al aprehender una nueva realidad, una nueva verdad detrás de lo surreal, conocemos algo antes desconocido y, quizá lo más importante, lo real y lo surreal dejan de ser heterogéneos. Como el mundo indígena es, en fin, el mundo nuestro (nuestro origen auténtico; realidad primitiva, universal), ir a lo surreal de *Hombres de maíz* es volver a lo real. Para que esa inversión de mundos logre su objetivo, hemos de experimentarla dentro del mundo mágico al leer la obra, y también al analizarla. Es un texto que se perfecciona en aquel eterno ir y venir entre lector y obra.

De esta forma, volver a lo indígena es volver al mundo de la pre-razón; retroceder a esa realidad es retirarse a lo surreal. *Hombres de maíz*, como creación literaria, por ende, resulta ser más surreal que esa existencia que dejamos atrás hace milenios, pues, en realidad, no es indígena sino una fantasía basada en la liberación de lo occidental. Asturias ha creado una gran sala de juego para los sentimientos y

expresiones reprimidos, donde no sólo se viola lo occidental sino también lo indígena, lo que ahora somos y lo que fuimos alguna vez. En esta nueva realidad, hallaremos cosas que impresionarán cada uno de nuestros seis sentidos atrofiados por la existencia moderna: el lenguaje y la moral; lo sensual, lo natural y la rebelión, sólo se desatan en la región del sueño.

Para Asturias, la búsqueda surrealista (que normalmente se logra al comprender el sueño desde la perspectiva interna del soñador) consiste en recrear la visión indígena de la realidad; mientras los surrealistas tradicionales siguen el postulado freudiano del pensamiento onírico, Asturias sigue la visión indígena. Según el autor, (Martin 1992:709) «[...] el indio está en una especie de sueño-imaginación que le da la posibilidad de dos tiempos: el histórico y el mitológico.» Aquí, donde predomina el sueño y la ruptura del tiempo, para adentrarse en el mundo del inconsciente, repleto de mitos e imágenes colectivas, uno debe trascender los límites de la razón intelectual y la moral, y conducirse al punto en que convergen el sueño y la realidad. Así, en la obra, autor y surrealismo se encuentran entre razón e imaginación.

Según las palabras del mismo autor (Martin 1992:710):

«En los textos precolombinos, en el Popol Vuh... encontramos dos realidades: una que podríamos llamar la palpable, otra la soñada pero en esta superrealidad que después descubren los surrealistas o sobrerrealistas [...].»

Esta inversión constante de realidades transforma paulatinamente el mundo del lector, hasta que lo surreal lo domina y la realidad se convierte en una consideración distante. La inversión de realidades nos hace creer que lo real es surreal, y viceversa, que es la misma meta del surrealismo.

Este juego de realidades se vislumbra cuando aparecen el Padre Valentín (una alusión clara al Padre Ximénez que encontró el Popo1 Vuh y que antecede a Asturias en cuanto a su traducción) y los alemanes. Aquí el mundo real vuelve a predominar y las personalidades extranjeras interpretan las leyendas (lo surreal es visto en nuestro contexto): la piedra de María Tecún debe ser bendecida; los ritos del pueblo son curiosidades antropológicas. Se presencia el análisis de los hechos anteriores y retrocedemos de la pasión a la razón.

En este mundo primitivo y natural, como el del Popo1 Vuh, el hombre se mantiene mágicamente ligado a lo animal, adquiriendo poderes animales: se mueve por el bosque como venado. El lenguaje adquiere tonalidades del habla del indígena (1996:7):

«Gaspar se rascó el hormiguero de las barbas con los dedos que le quedaban en la mano derecha, descolgó la escopeta, bajó al río y desde un matocho hizo fuego sobre el primer maicero que pasó. Un tal Igiño. El día siguiente, en otro lugar, venadeó al segundo maicero.»

En el mundo indígena, lo supernatural se hace normal cuando va tocado por lo natural (1996:11):

«El guerrero indio huele al animal que lo protege y el olor que se aplica: pachulí, agua aromática, unto maravilloso, zumo de fruta, le sirve para borrar esa presencia mágica y despistar el olfato de los que le buscan para hacerle daño.»

Aquí lo mágico es real, y los hechizos efectivamente producen cambios. Las palabras de los brujos, siempre acompañadas de la naturaleza, se encargan de que se cumpla la venganza de la tierra, de la sociedad autóctona; son sus representantes porque su magia las une a esa cultura surreal. Aquí la naturaleza, efectivamente, se vuelve personaje; se deja sentir, reflexiona y se vengá. Por medio de unas palabras mágicas, lo dicho se hace real y lo espíritus toman forma (1996:33)

«[...] Y se quedan insepultos para que por ellos pasen las ánimas en pena, los que andan rodando tierra, los cupos, la montada, los príncipes cristianos, los reyes de las barajas, los santos de las letanías, la escolta, los presos amarrados, los espíritus malignos...

Cerró los ojos Candelaria Reinosa y soñó o vido que de lo alto de cerro en que estaban quemando bajaba Machojón en su macho cerrero, las árganas con agua graciosa y quesadilla y el sombrero oloroso y medio que ella se lo dejaba en las rodillas, para que el cuerpo le güeliera ocho días.»

Para este mundo invertido, el lejano pasado y lo mítico convergen en el presente. Aquí la tierra no es un ser inanimado, no está muerta; tiene, incluso, personalidad (1996:71):

«--Las colinas quisieran regresar al morral de Cabracán. Son avispas. Tienen voluntad de regresar. Pero no las deja el aire del mar que sopla sin descanso.»

Cabracán, divinidad telúrica, está vivo en el pueblo de El Tembladero. El incidente nos recuerda que el *Popol Vuh* no es un simple libro, sino su forma de vida; como «biblia quiché», es fundamental para entender al indígena y su modo de captar e interpretar su entorno.

En fin, el mundo indígena, donde los sueños, rumores y leyendas se materializan en una realidad verdaderamente mágica y exenta de los dictados del tiempo histórico (como el paraíso subterráneo que trae la obra a un clímax) es la fuente de nuevos frutos prohibidos.

## V. ANALISIS DE RESULTADOS

A. El surrealismo asturiano: el realismo mágico

--Alma de esta vida o de la otra...

(pág. 85)

Fieles a los preceptos del movimiento surrealista francés, todas estas expresiones surreales también resultan ser medios de liberación para el hombre. El surrealismo es un testimonio de la realidad americana, una manifestación que obliga a recurrir a lo irreal, al sueño y a la escritura automática (técnica más apropiada para la descripción del sueño). En esta novela, igual que para los surrealistas, se logra una liberación de la normatividad del pensamiento racional; la visión que produce es, para Asturias, un medio de escape de la realidad y también de la sociedad burguesa y sus imposiciones. El surrealismo es una liberación de la coerción que ejerce el sistema de comunicación imperante; la imagen surrealista tiene el efecto de romper la inmanencia estética, de escapar del deber impuesto por las normas que dominan todo arte literario: el alcance de determinados resultados estéticos.

El concepto asturiano del surrealismo está íntimamente

ligado al de realismo mágico, que presenta una relación de representación con la realidad, de donde adquiere una categoría del reflejo (Martin 1992:705):

«Yo estuve en Francia e indudablemente fui influenciado por el surrealismo [...] yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros, el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico... no es una actitud intelectual sino una actitud vital del indio que con su mentalidad primitiva e infantil mezcla lo real y lo imaginario, lo real y lo del sueño.»

Para Asturias, el mito es como una búsqueda de comprensión más allá de la razón. Inspirado en las dos realidades del Popol Vuh, desde el surrealismo, crea un nuevo «mestizo», una unión entre lo occidental y lo indígena. Su surrealismo es, como todo lo ladino, un producto de la reconciliación de dos realidades: un mestizaje surrealista, donde lo intelectual se funde con la actitud vital; una inmersión total en las esencias de ambas realidades.

El realismo de Asturias es «mágico» porque depende de los surrealistas y de los mayas (Martin 1992:696):

«[...] entre estos últimos existe una realidad palpable sobre la cual se enraíza otra, creada por la imaginación, y que se envuelve con tantos detalles que se hace tan real como la otra. Toda mi obra se desarrolla entre esas dos realidades: la una social, política, popular, con personajes que hablan el habla del pueblo guatemalteco, la otra imaginaria, que los encierra en una

especie de ambiente y paisaje de sueño.»

B. El Señor Presidente comparado con Hombres de maíz

*Todo tenía importancia.*

(pág. 240)

El concepto asturiano del surrealismo, como se ha visto, se conoce mejor en las novelas El Señor Presidente y Hombres de maíz. En la primera, si el surrealismo fuera un bautismo, el movimiento se hace presente como una aspersion, una salpicadura en un contexto mayoritariamente real. Se limita, asimismo, a actuar como un medio al servicio de la denuncia en tanto establece un ambiente de miedo, corrupción, mentira, traición y abandono. Aquí se invierten las realidades junto con los elementos. La mentira y la verdad, por ejemplo, se trastocan cuando el general Canales sabe de la mentira de la boda de su hija, una mentira que cobra verdad al creerla, una mentira tan verdadera que se vuelve mortal.

El Señor Presidente, efectivamente, crea una surrealidad hilvanada con embustes y falsedades que afecta a las personas como si fuera real. Sus diabólicas maquinaciones atormentan a Camila tanta como la verdad misma: el secuestro de Cara de Angel, un arreglo complejo donde un doble lo suplanta, mientras que de él se rumorea acerca de sus aparentes viajes;

una mentira logra influir tanto como el hecho mismo.

En contraposición, **Hombres de maíz** es surrealismo por inmersión: es un acercamiento completo y casi constante al movimiento. No se siente ni se ve el agua por estar inundado por ella.

En **Hombres de maíz** Asturias muestra mayor madurez en su expresión surrealista porque ha superado los esquemas de los primeros maestros de aquel movimiento, para hallar, con la inmersión en una atmósfera mágica, un plano más elevado de expresión.

C. Hombres de maíz como una obra representativa del surrealismo americano

*Los europeos son unos "estúpidos",  
piensan que sólo Europa ha existido,  
y que lo que no es Europa, puede ser  
interesante como planta exótica,  
pero no existe.*

(pág. 196)

Más que cualquier otra corriente, el surrealismo abarca todos los elementos que distinguen la novela **Hombres de maíz**: la inversión de lo real y lo irreal, lo onírico, la rotura del tiempo y el lenguaje poético. Esta obra es, en pocas palabras, una muestra ejemplar del surrealismo latinoamericano, y este movimiento constituye el modo de acercamiento más apropiado a la obra. **Hombres de maíz** es una obra relevante porque presenta al mestizo occidental y al indio en su encuentro; es donde los elementos del surrealismo (lenguaje, obras concepciones de la realidad) presencian el conflicto que lo inspira y lo define.

En fin, Asturias busca una conciencia histórica: la de América Latina y del autor; de ahí, la universalidad. Es un texto para todo lector.

América, siempre con una actitud recelosa ante lo modernista y las respuestas de Occidente, busca su propia

solución. Esta búsqueda y su fin se definen en el eterno despertar del eterno soñar americano.

## 1. El conflicto

*[...] de fuego que da las milpas,  
que da los sueños,  
que da los buenos y los malos humores.*

(pág. 49)

Pero el escenario del mundo natural, como acabamos de mencionar brevemente, es también fuente y símbolo de tensión racial y económica. Primero, la lucha por la tierra (el maíz) constituye la raíz del conflicto que impulsa la obra y provee el pretexto para las digresiones mágicas que le brindan su encanto. Segundo, como la naturaleza y el hombre, especialmente en los ámbitos rurales, pertenecen a un mismo mundo, aquélla expresa, a su modo, sus propios dolores así como las frustraciones del hombre que habita en su seno. Y es conveniente hacer notar aquí, en el contexto de este aporte, una confluencia de factores tangentes a nuestro estudio sobre el surrealismo. Los elementos antes mencionados (el rumor, el lenguaje, lo natural y ahora el choque socio-económico) resultan ser cómplices en la representación surrealista de las verdades demasiado ocultas en el alma humana, como para verse desde una óptica realista. Es el gran secreto de la obra: dentro de la dinámica hombre-naturaleza se encuentra el origen de la cultura, del conflicto y del arte. Es en la venganza de

Gaspar Ilóm que se expresa, entre choques sanguinarios, brotes de magia y gritos sublimes de la naturaleza, donde se unifican los aportes más duraderos de la obra. Allí, el hombre indígena y la naturaleza conspiran para derrotar a los enemigos, enemigos que terminan siendo los mismos: las rozas, que comienzan como una forma de sacar provecho de la tierra a corto plazo, que luego se convierten en un medio de venganza para el medio natural y que, por fin, se transforman en una expresión de lo que constituye cada uno de estas contiendas. La roza es el fuego iniciado por la chispa, que es el roce entre culturas, entre realidades, entre mundos. Aquí todo arde constantemente. Las rozas son la nueva expresión de la tierra frente al hombre: con (1996:42) «combustión violenta» y su «hojarasca sanguinolenta», la roza, con color de sangre, es símbolo premonitor. Pero de la quema dolorosa de distintos elementos devendrá una nueva siembra; la muerte necesaria para la fecundación; el sacrificio indispensable para el crecimiento (la reconciliación con el ladino). La cadena alimenticia es un reflejo del ciclo cultural y esboza el ir y venir periódico del hombre de su mundo a la naturaleza.

Este concepto es un modelo que nos alecciona sobre el *rumor*: el maíz es a la roza lo que el rumor es al mito; ambos se inmolan con miras a nuevas creaciones.

En la actualidad esta lucha aún se presenta, pues el conflicto trazado en la obra es, en realidad, una nueva

expresión de lo que sucedió en 1523, antecedente de lo que ocurre en 1996. La firma de la paz, ahora pendiente, es sólo el último intento de reconciliar estas dos culturas y realidades. En mi opinión, esta es una maniobra cuya finalidad es conquistar al indio para ocultar su movimiento bajo el ala del dominio ladino.

## 2. La revolución

*¡Liberarse para quedar atados!...*

(pág. 268)

La novela de Asturias cumple con otro de los requerimientos del surrealismo clásico: la valorización de la revolución y el discurso marxista, la insurrección. Lo surreal busca liberar el lenguaje de la cárcel de las ideas; **Hombres de maíz** intenta liberar el significante del dominio del significado con el retorno a la voz del indio, de la naturaleza: la sonoridad. Este es el trastocamiento de realidades de que nos habló Breton. La explotación de la tierra acarrea la revolución de la tierra; la represión del indígena, la revolución del indígena.

### 3. La cosmovisión del indio y del latinoamericano

*Las colinas quisieran regresar  
al morral del Cabracán.*

(pág. 71)

Volver a lo indígena es regresar al comienzo antropológico, lingüístico y biológico del hombre, y al inicio cultural del guatemalteco, que es el punto de partida para conocer su identidad, su realidad y, por tanto, su arte. De allí el valor del libro.

Por este camino llegamos a la relación íntima entre la naturaleza y el sueño surreal. El mismo paisaje de la Guatemala de Asturias --una Guatemala que es el ombligo de América--, que cobra vida en las palabras de Breton al conocer América, provee un lienzo infinito para la mente surrealista (Martin 1992:699):

«Guatemala es un país surrealista. Todo -- paisajes, hombres y cosas-- flotan en un clima surrealista, de locura y de imágenes yuxtapuestas.»

En la novela, Asturias intenta dar cuenta de su propia práctica literaria y de su relación con el mundo guatemalteco y latinoamericano en general. Es el paisaje dominado por signos de la presencia de lo maya y lo mágico, verde, ondulado, con nichos y secretos inimaginables, infinito; es el

Lugar ideal para una realidad de múltiples planos y para el dinamismo del mestizaje. El ambiente enreda, se arraiga al caer del cielo como maná sobre el paisaje multiforme, como violentos movimientos telúricos de la violencia primal y racial de Guatemala (Martin 1992: 699):

«[...] aquí las metáforas son inútiles, las supera la realidad... las metáforas no las hace el escritor, sino la naturaleza.»

Esta naturaleza, fuente de metáfora y onomatopeya, es también fuente de la misma expresión surreal americana. Según Bretón, el paisaje americano es surrealista (Martin: 1992: 700):

«--Tú puedes reencontrarte aquí mejor que nadie. ¡Todo ha permanecido en su sitio desde hace tanto tiempo!...  
--Es posible preguntarse en qué medida la indigencia de la vegetación europea es responsable de la huida del espíritu hacia una flora imaginaria.»

De alguna forma, regresar al bosque tropical lleva al hombre a un encuentro consigo mismo; el retorno a su esencia. El paisaje europeo es, en comparación, cerrado, llano y sin profundidad; en América uno pronto se halla en busca de lo que, por su intensidad, lo verde lo verde oculta a la vista: sonidos, hombres primitivos, el origen olvidado del hombre moderno.

Nuestro mundo latinoamericano, con sus contradicciones e inversiones de verdad y mentira, sin duda alguna parece un

mundo de sueño y surrealidad. Aquí la policía roba, los servidores públicos se sirven del pueblo y el ejército no defiende el país de ninguna invasión, sino que apunta sus armas a sus propios conciudadanos. Aquí los payasos dirigen el tránsito; la gente muere víctima de enfermedades desconocidas en Occidente desde hace dos siglos; el gobierno se involucra en el crimen organizado, mientras la embajada norteamericana controla todo. Aquí la gente cree en las grandes conspiraciones (el mito moderno), porque en ocasiones lo insólito ha resultado ser la verdad más evidente. En un mundo así, no es de extrañar que lo surreal sea una reacción natural y espontánea del medio.

De la misma forma, en la obra de Asturias, la naturaleza, como el medio en que vive el ladino y el indio, representa el hilván que une estas dos esferas. La naturaleza concilia lo real y lo mágico, traspasando ambos estratos como aquella famosa ventana en la que Breton, en un sueño, vio atravesar a la figura de un hombre. El ambiente determina las creaciones (la cultura) del lugar. La naturaleza es la invitación, el aviso de la inversión de mundos; es la fuerza dominante de la obra y de su concepto del surrealismo; el lenguaje, la misma experiencia extática que es el surrealismo.

En el texto se perfila la huella inequívoca del autor, y la poesía, para Asturias, es un acto irreductible, una copia fiel y viva de la naturaleza y de la vida. Su preocupación

por el lenguaje americano, en efecto, lo ha llevado a crear un idioma que nace de la naturaleza que nos rodea; le ha dado un nombre: la naturaleza y el lenguaje son los verdaderos protagonistas de la obra.

D. Las finalidades de la obra

*Doña Elda, su esposa, trataba de calmarlo,  
haciéndole ver que no se llevara de leyendas,  
que las leyendas se cuentan, pero no suceden  
más que en la imaginación de los poetas,  
creídas por los niños y vueltas  
a creer por las abuelas.*

(pág. 196)

*Un sueño incompleto [...]*

(pág. 66)

La concepción que Asturias tiene de la literatura consiste en una conciliación entre una exterioridad y una interioridad, mientras los demás elementos de su obra se cargan de menor fuerza. Sus metas y logros fueron, sobre todo, artísticos, aunque la novela no deja de aportar novedades en los campos de la sociología y la antropología.

En busca de los orígenes del arte, Asturias conoció los libros sagrados de los mayas. Aprendió que el arte es el poder de la magia, de la unión entre lo real y lo imaginario, lo material y lo inmaterial. Como un chamán, como un teólogo artista, un sacerdote-mago que codifica los libros mágicos, revela la conciencia mítica y la visión mágica que traen consigo una verdadera liberación.

Así, no buscó tanto una denuncia social como una denuncia real, es decir, una denuncia de la realidad; no denuncia de

poder ladino o extranjero sobre lo indígena sino el poder de lo real frente a lo surreal.

Asturias estudió el Popol Vuh bajo la tutela del intelectual francés, Raynaud; sin embargo, él hace uso de la magia, de la poesía y del mito como medios para subsanar su desconocimiento del indígena concreto, de carne y hueso. El propósito de Asturias es tener una escritura propia alimentada por nuevas fuentes. Para él el origen del arte está en la magia; los personajes suscitan rumores para atestiguar fenómenos y, con ello, los elevan a categoría artística. Pero, desafortunadamente, sólo los personajes de su obra experimentan acercamientos mágico-divinos que les crean imágenes irreales y fantásticas; el autor, a fin de cuentas, un occidental, tuvo que inspirarse, en buena medida, en las corrientes artísticas de su época (como el surrealismo) y depender de la magia del inframundo del Popol Vuh para llegar a las profundidades del alma. Asturias retoma lo mágico igual que los llamados «sacerdotes mayas» retoman su religión hoy. Buscó acercarse a los mayas por los caminos de la razón y, aunque llegó lejos, no alcanzó una proximidad completa; sin embargo lo surreal y lo mágico lo condujeron por esas últimas gradas que la mente no alcanzó a ver. Con lo surreal no llega a la realidad auténtica del mundo indígena, aunque penetra en todo lo que es humano. Así como el fondo se conoce como el territorio de la razón y la forma como el de la expresión de

la pasión, Asturias no quiso tanto plantear una denuncia como buscar un desahogo; el tema fue su pretexto; su finalidad, el goce estético.

De alguna forma, el libro representa un retorno a sus días en Salamá: allí tuvo constante contacto con los indios, aunque sin llegar a ser uno de ellos. En su niñez, como en su obra, buscó acercarse sin poder consumir la unión; buscó recrear el mundo de su época de sueños y la obra de aquellos chamanes. Quiso recrear la frustración de su pueblo ladino, la frustración de llevar consigo parte de lo indígena sin entenderlo ni poder colocarlo en su mundo.

Como dice Mazariegos (1996: 16): «Hay en la novela una reconciliación, la más importante, la reconciliación de un hombre con su memoria, con su niñez, con su tierra perdida, con sus sueños: Miguel Angel Asturias se reconcilia con su patria a través de la prosa poética.» A través de su obra, Asturias busca volver de Guatemala a Salamá, del exterior a su patria. (Mazariegos 1996:17) «Asturias escribió **Hombres de maíz** para encontrar su ciclo de vuelta al seno, llámesele patria, tierra, infancia, cielo, pacto o reconciliación.»

Después de redactar una tesis que se ha calificado como racista, Asturias, al traducir el **Popol Vuh**, tuvo una experiencia religiosa que cambió sus ideas y su cosmovisión: su forma de ver la vida y su forma de recrearla artísticamente.

El mundo surreal de Miguel Angel Asturias no se entiende sólo por la razón, sino a través de sus propios signos; es necesario analizar la obra a nivel de símbolos y, como decía Bellini, por «el clima». Quizá el signo que más encarna este juego complejo es el «hombre de maíz», ese ser atormentado por la naturaleza y la mujer, un personaje que, como el indígena, nos cautiva. La obra no promueve la solidaridad con el indio y su lucha, sino con la tierra y su factura mágica.

El título apenas se presenta dentro de la obra; el hombre hecho de maíz no es un personaje que respira, sino es recordatorio de que somos de la tierra y, por lo tanto, seres mágicos.

## VI. CONCLUSIONES

- A. Tanto para la escuela europea como para la latinoamericana, la finalidad del surrealismo es liberar la verdad que está oculta detrás de la realidad visible, la que sólo se inscribe en la región de lo sueños.
- B. La cosmovisión indígena asturiana es surrealista.
- C. El surrealismo se manifiesta en la obra en los aspectos formales (el lenguaje) y en el fondo (la naturaleza).
- D. El surrealismo de la obra se origina en el surrealismo tradicional (la yuxtaposición de imágenes, la ruptura del tiempo, lo onírico) y desemboca en el surrealismo asturiano o realismo mágico (lo natural, el lenguaje poético, lo mágico, el rumor, el mundo indígena).
- E. La obra alcanza una surrealidad plena, sin consumir un encuentro con el indígena. Las metas y los logros de Asturias fueron, sobre todo, artísticos, no sociales ni antropológicos.
- F. El concepto asturiano del surrealismo está íntimamente ligado a su creación del realismo mágico. Mientras el surrealismo francés es visto como más «intelectual», el de

Asturias es de (Martin: 1992: 705) «carácter completamente mágico... es la actitud vital del indio, que con su mentalidad primitiva e infantil mezcla lo real y lo imaginario, lo real y lo del sueño.»

## VIII. BIBLIOGRAFIA

- Albizúrez Palma, Francisco. *La novela de Asturias*.  
1975 Guatemala, Editorial Universitaria. 209 pp.
- Asturias, Miguel Angel. *El Señor Presidente*. San José,  
1975 Costa Rica, Editorial Universitaria  
Centroamericana. 430 pp.
- Asturias, Miguel Angel. *Hombres de maíz*. Guatemala,  
1996 Editorial Piedra Santa. 314 pp.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista  
latinoamericana*. México, D.F., Editorial Joaquín  
Mortiz. 243 pp.
- Breton, André. *Antología (1913-1966)*. 9a edición. México,  
1994 D.F., Siglo veintiuno editores. 333 pp.
- Calviño, Julio. *Historia, ideología y mito en la narrativa  
hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Editorial  
Ayuso. 294 pp.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. México, D.F., Siglo  
1989 XXI editores. 456 pp.
- Cuddon, J.A.. *Dictionary of Literary Terms and Literary  
Theory*. 3rd. ed. London, Penguin Books. 1051 pp.
- De la Concha, Víctor García. *El surrealismo*. Madrid, Taurus  
1982 ediciones. 373 pp.
- De Lión, Luis. *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala,  
1996 Artemis Editor. 103 pp.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá,  
1986 Editorial Oveja Negra. 325 pp.
- Hesse, Carlota. «Dadaísmo y surrealismo». *Cuadernos  
hispanoamericanos*. Madrid; (350): 45-53.
- Kristovic, Jelena. *Hispanic literature criticism*. Detroit,  
1994 (EE.UU.), Gale Research Inc. Detroit, EE.UU.. 2  
v.
- Megged, Nahum. *El universo del Popol Vuh*. México, D.F.,  
1991 Editorial Diana. 388 pp.
- Martin, Gerald. *Miguel Angel Asturias: Hombres de maíz*,

- 1981 edición crítica de las obras completas. México, D.F., Fondo de cultura económica. 474 pp.
- Martin, Gerald. *Hombres de maíz*, edición crítica. Madrid, 1992 Colección Archivos. 764 pp.
- Mazariegos, Guillermo. *Personajes y unidad en Hombres de maíz*. Trabajo de «Seminario de literatura guatemalteca» de la Universidad del Valle de Guatemala. 17 pp.
- Olivero, Juan. *El Miguel Angel Asturias que yo conocí*. 1980 Guatemala, Editorial cultural centroamericana. 209 pp.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Postdata: *Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D.F., Fondo de cultura económica. 351 pp.
- Popol Vuh. Guatemala, Editorial Piedra Santa. 268 pp. 1984
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, 1982 Editorial Losada. 232 pp.
- Schmelkes, Corina. *Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis)*. México, D.F., Harla S.A.. 214 pp.