

01057

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

REJ

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
MAESTRIA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



EL REALISMO MAGICO EN HOMBRES DE MAIZ
DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
(LITERATURA)

PRESENTA:

SAUL HURTADO HERAS

ASESOR:

DR. IGNACIO DIAZ RUIZ

FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F., DICIEMBRE DE 1995





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A los (mis) maestros
Francisco Javier Beltrán Cabrera y
Lino Martínez Rebollar.
Con profundo respeto y admiración.

INDICE

	pág.	
INTRODUCCION.....	1	
CAPITULO I: EL REALISMO MAGICO.		
1. El realismo mágico.....	9	
1.1. El realismo literario. Lo verosímil literario.....	19	
1.2. El lector del realismo mágico.....	33	
1.3. El realismo mágico y los realismos literarios.....	43	
1.3.1. Lo fantástico.....	44	
1.3.2. El realismo mágico: Génesis, evolución, confusión.....	54	
1.3.3. El realismo mágico y lo real maravilloso.....	57	
CAPITULO II: CARACTERISTICAS DE LAS OBRAS MAGICO REALISTAS.....		77
2.1. Preámbulo.....	88	
2.2. Los Arquetipos.....	82	
2.3. Los planos de la historia y el discurso.....	104	
CAPITULO III: ARQUETIPOS EN <i>HOMBRES DE MAIZ</i> DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS.		
3. ARQUETIPOS EN <i>HOMBRES DE MAIZ</i> DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS.....	112	
3.1. Unidad Hombre-Naturaleza.....	115	
3.1.1. El maíz.....	115	
3.1.2. Muerte.....	123	
3.1.3. Nahual.....	136	
3.1.4. Curaciones.....	145	

3.1.5. Refranes.....	155
3.1.6. Mitos, agüeros, supersticiones.....	157
3.1.7. Tierra.....	176
3.2. Los personajes mágico realistas.....	180
3.3. El discurso del realismo mágico.....	184
3.3.1. El lenguaje.....	185
3.3.2. Habla.....	192
3.3.3. Narrador.....	193
3.4. Significación de los arquetipos en <i>Hombres de maíz</i> de Miguel Angel Asturias.....	196
3.4.1. El conflicto de cosmogonías.....	199
3.4.2. La disyuntiva: Tradición o modernidad.....	203
CONCLUSION.....	221
BIBLIOGRAFIA.....	224

INTRODUCCION

Está próximo el primer centenario del natalicio de Miguel Angel Asturias (1899-1974). Más aún, en el contexto finisecular, sorprendido por sustanciales cambios en las diversas manifestaciones de la cultura, cabe dedicar un espacio a aquel hombre controvertido y errabundo.

De Miguel Angel Asturias se ha escrito tanto. Desde aquel prólogo de Paul Valéry que acompañó a la edición francesa de las *Leyendas de Guatemala* en 1931, no se ha suspendido el comentario sobre el Asturias escritor. Algunas veces para ensalzar sus méritos literarios; otras veces para desdeñarlos.

Sorprende, de cualquier manera, "una desconcertante contradicción de juicios críticos en la valoración de su obra"¹. Sobre todo si se trata, como lo ha señalado Pedro F. De Andrea, de posturas irreconciliables. Problemas muy comunes en la crítica literaria.

La obra de Asturias merece una nueva lectura, para que, acompañada a los impactos que produjo en sus primeros receptores, pueda extraerse una conclusión más sólida. En su momento, mucho se especuló si era merecedor del Nobel, más que Borges o que Neruda; si la designación del premio se debió a motivos extraliterarios. No se consideró que quizá lo propiamente extraliterario eran esos juicios obstinados en no ver en la obra de Asturias la riqueza en sus múltiples dimensiones.

A casi medio siglo en que vio la luz por primera vez *Hombres de maíz*, el problema es más o menos el mismo. Bastaría un rápido atisbo para cerciorarse de que la mayor incompatibilidad de criterios gira en torno de esta novela. Es, se dice (cuando se dice), una novela compleja, difícil ¿Qué gran novela no lo es? ¿No

¹ Pedro F. De Andrea, "Miguel Angel Asturias. Anticipo bibliográfico", en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, p. 137.

es, como señala Ignacio Díaz Ruiz, precisamente la dificultad y la riqueza lo que la hace en extremo estimulante?²

Adentrarse en *Hombres de maíz* implica riesgos de consideración. Pero ya rebasados, el lector se interna en un mundo a veces verdaderamente indescriptible. Se desborda una enorme confluencia de sensaciones en todos los niveles. Esto es *Hombres de maíz*. Novela de la que podría decirse tanto y siempre tener la sensación de que se dice muy poco.

El realismo mágico en *Hombres de maíz* es apenas uno de tantos temas. Tal vez sea el más abordado. O quizá sólo el más citado; a veces, incluso, desdeñado.

Ocurre que tanto se manoseó el término en su momento, que en la actualidad no faltan timoratos que aunque lo traten en una obra, no lo refieran como tal. Hay más de una justificación. Para empezar, se trata de una expresión trasladada de las artes plásticas. Y lo más significativo: su referencia llegó al grado de que en lugar de dar cauce a las propuestas, las empantanó. Una obra mágico realista, en términos generales, terminó por ser una obra escrita en América Latina, y que rompía con la tradición viciada del realismo decimonónico. Y cuando se pide abordar el tema, no falta quien proporcione material propio de lo fantástico, o algo por el estilo.

Podrá acusarse a este enfoque de rígido aduanero de la literatura. Tiene, sin embargo, una pretensión mayor: No quiere conformarse con defender una fórmula por simple modismo. La intención es ubicarla, reincorporarla y emprender una interpretación de la obra mágico realista en el contexto actual.

² Véase Ignacio Díaz Ruiz, "Ambigüedad narrativa en Asturias" en *Latinoamérica. Anuario estudios latinoamericanos*, No. 22, UNAM, México, 1991, p. 59.

Por lo demás, quienes censuran las aduanas literarias muchas veces pasan por alto que ellos mismos recurren a éstas. Su desdén por la caracterización de las distintas manifestaciones literarias les hace olvidar que también ellos hablan de poesía, de novela, de drama, etcétera, y que esto es ya una taxonomía del texto. Es como tener una heterogeneidad de frutas en la mesa a la que hay que estudiar. Habrá quienes pretendan agruparlas de acuerdo a ciertas características más o menos afines, con un único interés lúdico. Habrá quienes procedan a lo mismo pero con la intención de profundizar los rasgos de cada elemento. Su objetivo, en este último caso, es clasificar para conocer mejor. Habrá, finalmente, otros abúlicos renuentes a la agotadora y "fútil" caracterización. [¿Serán éstos a los que se refería Alfonso Reyes cuando los aludía como "los que simplemente se conforman con aprovechar a la ligera las conclusiones del especialista, ahuyentados por la sublimidad de unos al par de que por la insolencia de otros, se dejaron ir por la pendiente y dieron en usar términos al capricho?"³]

Por eso, aunque este trabajo consta de tres capítulos, hay dos dimensiones fácilmente perceptibles. La primera, teórica, ha querido constituirse en una seria revisión sobre el realismo mágico. En ningún momento se pretende haberlo agotado, ni mucho menos. Es, eso sí, una invitación para debatir constantemente sobre el tópico, someterlo a continuas revisiones.

El punto de partida para la discusión del realismo mágico aquí emprendida es, cronológicamente, el término lanzado por Franz Roh. No ha interesado si es un concepto originalmente literario o no. Con frecuencia los estudios literarios han trasladado el marco teórico conceptual de otras áreas del

³ Alfonso Reyes, *El deslinde. Obras completas*, tomo XV, FCE, México, 1980, 1ª reimp. de la 1ª. ed., p. 33.

conocimiento. En nuestro caso, lo que ha interesado es someter a estudio las distintas fases en que la expresión "realismo mágico" se vio envuelta.

De lo anterior se asume que, para empezar, la expresión "realismo mágico" se desprende del realismo nacido en la segunda mitad del siglo XIX. Y que la noción que enlaza a todas estas variantes realistas de la literatura es lo verosímil. Más todavía, expresa la pretendida relación entre las realidades literaria (del texto) y social (del lector). Por eso hay una constante insistencia teórica para comprender que el realismo mágico es producto de la relación lector-texto en función de un determinado marco cultural.

Otro de los puntos de la indagación teórica es la desmitificación del realismo mágico como algo exclusivo de la literatura latinoamericana. Con los planteamientos teóricos asumimos la existencia de un virtual realismo mágico universal.

Con esta revisión del término he querido llegar a una interpretación de *Hombres de maíz*. Obra en la que quedan perfectamente identificadas las propuestas de Carl Gustav Jung sobre los arquetipos y de Mircea Eliade sobre la oposición sagrado/profano y los mitos como resquicios del pensamiento tradicional en las culturas contemporáneas. Este esquema teórico valida la consideración de *Hombres de maíz* como novela mágico realista.

En el estudio se destacan cuatro expresiones arquetípicas: El maíz, la muerte, el nahual y la cura de enfermedades. De ellos, el más estudiado por la crítica es el maíz por el alcance simbólico que tiene en la novela. Sin embargo, con la interpretación sobre éste y los otros tres arquetipos se espera ampliar el panorama crítico sobre la novela.

El estudio de los arquetipos, junto con el de otros elementos concomitantes, propicia el encuentro con un proceso de significación del realismo mágico en la novela, tal como se consigna al final de este trabajo.

La obra no está supeditada a la teoría externa. Es la teoría la que está sujeta a las particularidades de la novela. Cuando ha habido oportunidad, he recurrido a los marcos latinoamericanos en las áreas que le conciernen. Un chauvinista que no quiera verlo de esta manera debería dedicarse tal vez a buscar mayores acercamientos con la producción literaria latinoamericana. Es lamentable cerciorarse que gran parte de la crítica asturiana sobre *Hombres de maíz* viene desde fuera. Frente a los estudios como los de Gerald Martin, Richard Callan o Leo Pollmann, algunos críticos latinoamericanos optaron en su momento por negar, o, simplemente, no querer ver a *Hombres de maíz* como vertiente y vértebra de lo que hoy se escribe en América Latina (como lo proclamó Ariel Dorfman). Su obstinación en ver la novela como algo carente de estructura, compleja y confusa, constata, una vez más, como lo ha mostrado la historia del gusto literario, que el horizonte cultural de sus receptores no era acorde con los planteamientos de la novela. Algo también muy característico de toda gran obra. Ese hecho, justificado para aquel momento, no parece acorde con el contexto actual. Frente a la enorme proliferación editorial, *Hombres de maíz* sigue en espera de un puesto de primer nivel. Pocas novelas como esta, muy pocas, son tan densas en diversas dimensiones. En la profundidad de sus estructuras se halla la profundidad del alma de los hombres.

Lejos de ser una novela indigenista y local, *Hombres de maíz* expone entre tantas cosas un antagonismo de cosmogonías. Conflicto que si bien tiene un punto de partida exclusivo (local), llega al plano de la universalidad al manifestar un problema ontológico no sólo del indígena americano, sino del hombre.

Este acercamiento a *Hombres de maíz* es, desde luego, limitado. Hubiera deseado insistir más en sus diversos aspectos. Pero a medida que alguien se introduce en uno de ellos, descubre muchos otros mundos. Cosa de nunca

acabar, como revolverse para salir de un pantano y descubrir que sólo se consigue profundizar más en él. Me hubiera gustado, por ejemplo, retomar otro de los arquetipos estudiado antes por Richard Callan referente al ánima; intentar aprehender las sensaciones contenidas no sólo en las imágenes en la novela, sino las diversas dimensiones que hacen del lenguaje algo verdaderamente singular.

Finalmente, también me queda la satisfacción de haber intentado un acercamiento al realismo mágico de *Hombres de maíz* desligado de los estereotipos teóricos y críticos. Cuando se ha tenido conocimiento de coincidencias, se han hecho saber. El aporte que ambiciona otorgar este enfoque consiste en dilucidar por un lado la dimensión teórica sobre el realismo mágico; y por otro, consolidar los criterios para asumir sin titubeos a *Hombres de maíz* como una novela representativa del realismo mágico.

Contra las discusiones que puedan surgir sobre el realismo (sobre cualquier variante del realismo) hay que insistir que en esta novela el realismo mágico domina con mucho por sobre los demás elementos. Esto no significa que sea el único punto de análisis válido. Finalmente, el realismo mágico es sólo un puente. Se constituye en un signifiante del problema exclusivo de América Latina, y del conflicto universal del hombre.

Por último, quiero expresar mi reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Universidad Autónoma del Estado de México por sus apoyos para concluir esta investigación. Agradezco también a mis colegas profesores de la UAEM, entre los que siempre tengo presente las personas de Francisco Javier Beltrán Cabrera y Lino Martínez-Rebollar. Con ellos he tenido la fortuna de compartir (a veces debatir) diversos temas de nuestra área; de ellos he retomado (a veces simplemente copiado) estilos de trabajo, estrategias, comentarios, en fin. Agradezco también a mis alumnos, quienes en distintos

momentos fortalecieron con sólidas observaciones críticas lo que finalmente queda planteado aquí.

Un reconocimiento y agradecimiento especial debo al Dr. Ignacio Díaz Ruiz. Tengo siempre presente su confianza, primero, y luego sus minuciosas observaciones y orientaciones sobre el enfoque de este tema. Más todavía, su comprensión para el estilo de trabajo hizo posible un clima de respeto y actividad constante.

México, D. F., diciembre de 1995.

**CAPITULO I:
EL REALISMO MAGICO**

Vos sos incrédulo porque sos pretencioso.
En todo pretencioso hay un incrédulo. Para
creer se necesita ser humilde. Y sólo las
cosas humildes crecen y perduran.

Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*

1. EL REALISMO MAGICO

Sobre el realismo mágico hay al menos dos problemas fundamentales:

- a. "Realismo mágico" designa actualmente una sorprendente heterogeneidad de conceptos.
- b. La falta de una sólida teoría que permita entender al realismo mágico como noción concreta en la crítica literaria.

El primer inciso encierra la problemática general. Las dificultades mayores, hoy en día, consisten en que con frecuencia no quedan bien definidas las fronteras entre conceptos concomitantes (lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico), sobre todo entre el realismo mágico y lo real maravilloso.

Antes de emprender una discusión debemos tener presente que todo lo expuesto aquí, y lo que está por venir, poca relevancia tendrá si nuestro estudio se enfrasca en definir si un tipo de literatura ha de llamarse mágico realista, real maravillosa, etcétera. Lo de menos sería llamarle de tal o cual manera, siempre que se convirtiera en el vehículo para el intercambio de ideas en la valoración de los productos artísticos. Pero por fortuna, la comprensión y valoración de la literatura mágico realista en la circunstancia latinoamericana aporta otros elementos para entender lo peculiar de América Latina⁴, tanto lo privativo de sus

⁴ El marco de este trabajo no permite detenerse en la discusión sobre el concepto "América Latina" (o Latinoamérica), que ha propiciado diversos debates. Geográficamente, América Latina incluye diecinueve países de habla española (Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, El Salvador, Uruguay y Venezuela), uno de habla portuguesa (Brasil) y uno de habla francesa (Haití). Estos veintiún países están ubicados a partir de la frontera de México con Estados Unidos hacia el sur del continente. En toda esta región geográfica existe cierta homogeneidad cultural, política, social, lingüística y religiosa.

producciones artísticas, como lo característico de la conciencia colectiva, del contexto en que se inscriben dichas producciones artísticas.

Sobre las confusiones que encierra la expresión "realismo mágico", algunos críticos las atribuyen a los textos inaugurales de Alejo Carpentier con su prólogo

Cuando la expresión sea propia, emplearé esta noción que, según estudiosos, debe distinguirse de:

- a. "Hispanoamérica" (Incluye a los países de habla hispana)
- b. "Iberoamérica" (Conjunto de países que fueron dominados por España y Portugal, incluidos éstos).
- c. "Mesoamérica" (Acuñado en 1943 por Paul Kirchhoff para referirse a las culturas precolombinas que habitaron desde la mitad meridional de México hasta una considerable porción del territorio contiguo de Centroamérica. También estos pueblos vivieron una historia común, de tal suerte que las semejanzas en diversos aspectos de su cultura integraron una tradición).

Si bien las distinciones entre "América Latina" y "Mesoamérica" son más nítidas, respecto a "Hispanoamérica" e "Iberoamérica" hay mínimas diferencias geográficas y culturales. Bajo tal consideración, se respetará el término empleado por determinado autor que lo utilice.

Entre los varios textos sobre este tema pueden consultarse los siguientes: José Luis Martínez, *Universidad y diversidad de la literatura latinoamericana* [Joaquín Mortiz, México, 1979, 2a. ed., 134 pp]; César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura* [Siglo XXI (Serie "América Latina en su cultura"), México, 11^{a.} ed., 1988, 494 pp]; Noé Jitrik, "Entre el ser y el siendo identidad, latinidad y discurso" en *El balcón barroco* [UNAM, México, 1988, pp. 37-47]; Alfredo López Austin, "El mito en la tradición religiosa mesoamericana", en *El conejo en la cara de la luna*, [CONACULTA, (Col. Presencias, No. 66), México, 1994, pp. 43-48]. También son de gran utilidad los artículos de varios autores en *La latinidad y su sentido en América Latina*, [UNAM, México, 1986, 340 pp] y en Néstor García Canclini, Francisco Miró Quesada y otros *Temas de cultura latinoamericana* [UAEM, México, 1987, 255 pp].

a *El reino de este mundo*⁵ y al conocido texto de Angel Flores, "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana"⁶.

El segundo problema, la falta de una teoría sobre el realismo mágico ha encontrado fundamentalmente dos tendencias: Por un lado, quienes entienden que una discusión sobre el tema es ya infructuosa, debido a la fatal ambigüedad del término. En el otro extremo, se sitúan quienes postulan la necesidad del debate para poner en claro la problemática surgida⁷.

Conocer la esencia del realismo mágico nos obliga a ubicarlo incluso en el contexto de su génesis como expresión. En este sentido, es inocultable su filiación con el concepto matriz aparecido en Europa desde mediados del siglo XIX. El realismo literario, surgido como resistencia contra la concepción romántica del arte y la vida, ha sido desde entonces el modelo para comprender la naturaleza del mundo ficticio creado por el escritor, pero fundamentalmente es el eje en

⁵ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Monte Avila, Caracas, 1992, 132 pp.

⁶ Angel Flores, "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana" en *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá (Col. La red de Jonás), México, 1985, pp. 17-24.

⁷ Hay quizá una tercera tendencia caracterizada por defender un sistema de pensamiento latinoamericano para ubicar su problema ontológico. Desde este punto de vista, una discusión sobre el realismo mágico resulta vana. La razón es que "realismo mágico" y "real maravilloso" conllevan implicaciones culturales. El realismo mágico nació originalmente en Alemania; lo real maravilloso fue creado en América Latina. El problema fundamental (cultural) ha sido, según esta postura, la porfiada pretensión de comprender la literatura latinoamericana con etiquetas europeas como el realismo mágico. [Conclusiones emanadas del Seminario de Investigación y Tesis conducido por el maestro José Luis González, sesión del 11 de mayo de 1994, Facultad de Filosofía y Letras (División de posgrado), Universidad Nacional Autónoma de México].

torno al cual giran las diversas variantes realistas de la literatura contemporánea. El realismo mágico no escapa a esta generalización.

A partir de su introducción en la crítica literaria como concepto⁸, la polémica más frecuente consiste en definir si debe distinguirse entre "realismo mágico" y lo "real maravilloso" carpenteriano⁹. Muchos han caído en la tentación de entenderlos y emplearlos indiscriminadamente. El propio Carpentier no creyó

⁸ Hasta donde se sabe, en el contexto universal la expresión "realismo mágico" la introdujo por primera vez en 1925 el crítico alemán Franz Roh para calificar la pintura postexpresionista de finales de siglo XIX y principios del XX. En América Latina, fue Arturo Uslar Pietri quien lo abordó de soslayo en 1948 en su libro *Letras y hombres de Venezuela*; luego, citado también de manera muy general por José Antonio Portuondo en *El heroísmo intelectual*. Estos textos han sido poco menos que ignorados en las discusiones actuales. El ensayo que se considera formalmente inaugural en Latinoamérica es de Angel Flores, quien en diciembre de 1954 lo presentó como ponencia durante los trabajos de la Modern Language Association of América. Su aparición pública fue en 1955.

⁹ Lo "real maravilloso americano", es el contenido fundamental del prólogo a *El reino de este mundo*. El texto fue publicado por primera vez en abril de 1948 con el título "De lo real maravilloso americano"; luego incorporado como prólogo a la novela citada en 1949. Véase de Roberto González Echevarría, "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico" en *Revista Iberoamericana*, [Vol. XL, No. 86, enero-marzo de 1974, nota a pie de p. No. 13].

Pocos años después, durante el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, en París, 1956, Alexis Jacques Stephen presentó una ponencia titulada "Acerca del realismo maravilloso". Este trabajo aporta algunos datos para comprender la naturaleza híbrida de Haití, producto de la confluencia de diversas culturas, principalmente la africana. La ponencia, publicada en *Arte, sociedad, ideología*, [No. 4, diciembre-enero 1977-78, pp. 71-86], ha sido ignorada en las discusiones sobre el tema.

A partir de la década de los sesenta, el texto de Carpentier es ampliado e incorporado a un conjunto de ensayos publicados bajo el título de *Tientos y diferencias y otros ensayos*.

adecuado fundir las nociones en una sola, lo cual resulta claro si se estudia con detalle el conjunto de trabajos sobre el problema.

Por lo anterior, conviene una reflexión sobre la necesidad de la teoría.

¿Es posible una definición única, final y acabada sobre un objeto de estudio en el campo de las ciencias sociales, de la literatura en particular? O por el contrario, ¿estamos conminados a formular nuestros propios conceptos y aplicarlos en forma individual? Si optamos por la primera alternativa, ¿Para quién o para quienes dicha definición podrá operar como "única", "final" y "acabada"?

Hemos visto que uno de los problemas asociados a la noción "realismo mágico" es la consecuente falta de una teoría sobre el fenómeno, con diversas soluciones.

Hay autores escépticos a la utilidad que brindaría la apertura de espacios para debatir sobre el realismo mágico. Entre ellos, Emir Rodríguez Monegal afirma categóricamente que a estas alturas una discusión es propiamente un diálogo de sordos. Con la fórmula "realismo mágico" --sostiene Monegal-- hay un peligro de generalización. Desde que Angel Flores la usó por primera vez ha habido un exacerbado abuso de ella para calificar a todo escritor hispanoamericano que no sea claramente naturalista¹⁰. Estas sobradas razones han generado sobre el realismo mágico una atmósfera de sospecha y nebulosidad, que ha llevado a algunos críticos a dudar, o, simplemente, a negar la necesidad de este concepto en la narrativa hispanoamericana¹¹.

¹⁰ Emir Rodríguez Monegal, "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos" en Varios, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad del Estado de Michigan, U.S.A., 1975, pp. 26 y 27.

¹¹ Lo que ha desbordado el escepticismo es la creencia de que muchas veces realismo mágico, real maravilloso y literatura

Las razones de la crítica escéptica consisten en señalar que los trabajos de algunos escritores figuran indistintamente en antologías con adjetivos de "fantástico" o "realismo mágico"¹². De ahí la necesidad de cuestionar la validez del término.

En torno a la tercera tendencia, habría que introducirse en otra discusión sobre el ser latinoamericano. Aquí también se ha visto la pluralidad de direcciones que ha encontrado la indagación filosófica. Conviene balancear su contenido, pues esta tendencia también niega la necesidad de espacios para el debate. A las razones señaladas con anterioridad se agrega otra de índole cultural. Según este punto de vista, el problema de fondo consiste en que la expresión "realismo mágico" fue creada por un europeo; lo "real maravilloso", por un latinoamericano. Y es que el marco teórico europeo muchas veces no ensambla con la realidad de América Latina¹³.

fantástica son la misma cosa, por lo que sobran unos de ellos. Pero además, --como se ha llegado a creer-- porque los componentes del realismo mágico están íntegramente contenidos en el surrealismo. Véase Lucila Inés Mena, "Fantasía y realismo mágico" en varios, *Otros mundos, otros fuegos...*, op. cit., pp. 63-68.

¹² Dale Carter, en *Antología del realismo mágico*, incluye cuentos de Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Juan Rulfo, y Jorge Luis Borges. Cfr. Celia Zapata, "Realismo Mágico o cuento fantástico?", en Varios, *Otros mundos, otros fuegos...* op. cit., p. 57. Véase también, en ese mismo texto, Lucila Inés Mena, "Fantasía y realismo mágico" pp. 63-64.

¹³ Véase nota 3. Esta tendencia coincide con la de Roberto Fernández Retamar y Mario Benedetti, quienes postulaban hace algunas décadas la necesidad de construir una teoría literaria latinoamericana apegada a su circunstancia. (De Retamar Véase *Para una teoría de la literatura latinoamericana* [Nuestro tiempo, México, 1981, 3ª. ed., 196 pp.] y *Calibán* [Diógenes, México, 1974, 2ª. ed., 108 pp]. De Benedetti, véase principalmente *El ejercicio del criterio* [Nueva imagen, México, 1989, 4ª. ed., 306 pp] y *El escritor*

La literatura latinoamericana ha discurrido por caminos sinuosos e intrincados. Desde el momento de la emancipación de las colonias españolas, la reflexión sobre el ser latinoamericano llegó también al ámbito literario. Fueron muchos los que en su momento, como lo hizo José Carlos Mariátegui, observaron las necesidades de consolidación del quehacer literario como muestra contundente de la manifestación de una cultura latinoamericana con caracteres propios¹⁴.

Ya desde el siglo pasado acudimos a la búsqueda constante del ser latinoamericano, de una manera más sistemática y persistente. En América Latina, el movimiento romántico tuvo ese signo. Luego, en el presente siglo, tras el triunfo de la revolución rusa en octubre de 1917, el espíritu emancipador de los pueblos latinoamericanos encontró su máxima expresión. La creación literaria, sin embargo, parecía no sacudirse por completo el pesado manto de la dependencia cultural¹⁵. Los esfuerzos del modernismo liderado por el nicaragüense Rubén Darío no eran todavía suficientes para lograr el reconocimiento de la literatura latinoamericana en el contexto universal como expresión propia de una cultura. Los escritores de América latina eran acusados continuamente de epígonos de lo europeo o (en el mejor de los casos) de chauvinistas obsesionados en los problemas sociales. No había pues ningún elemento que permitiera entender el quehacer literario genuinamente latinoamericano.

latinoamericano y la revolución posible [Nueva Imagen, México, 1986, 7a. ed., 181 pp].

¹⁴ Véase José Carlos Mariátegui, "El proceso de la literatura" en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Solidaridad, México, 1969, p. 245-372.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 253 y ss.

La literatura latinoamericana encontró el reconocimiento tantas veces buscado gracias a lo que en la década de los años sesenta se conoció como el "boom". Era ya el momento en que el mundo ponía los ojos en el fenómeno literario latinoamericano muchas veces por encima de los méritos de otras literaturas¹⁶. Fue entonces cuando se comprendió la esencia latinoamericana expresada en sus mitos¹⁷.

El "boom" ocurrió poco después del triunfo de la revolución cubana, que encendía el espíritu emancipador de los pueblos de América Latina. También era el momento en que polemizaba el prólogo de Alejo Carpentier a su novela *El reino de este mundo*. En ese prólogo, Carpentier proclamó las peculiaridades de una literatura auténtica que exaltaba la identidad de los pueblos de América Latina¹⁸. La novela social, la novela de la selva, daba el paso a la novela mítica

¹⁶ Afirmaciones de ese tipo abundan. Por ejemplo, Noé Jitrik expresa: "La creación, sostenemos con fervor, está en América Latina y esa creación es esencialmente narrativa, la primera del mundo". Para Jitrik, la principal razón es que la narrativa latinoamericana está fortalecida doblemente: Primero con el trabajo de escritores como Jorge Luis Borges (quien a su vez influye en Europa); luego, con la influencia europea. Véase Noé Jitrik, "Tendencias actuales de la narrativa latinoamericana", en *El balcón barroco*, UNAM, México, 1988, p. 17. De este mismo autor véase también "El difícil proceso de consolidación de la palabra literaria en América Latina" en varios, *El problema de la identidad latinoamericana*, UNAM, México, 1985, pp. 77-87. Véase también Carlos Rincón, "Acerca de la 'nueva crítica latinoamericana'" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 339-344.

¹⁷ Véase Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1984, 1ª. reimp. de la 6ª. ed., 98 pp.

¹⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, op. cit., p. pp. 7-12.

que, sin renunciar a la preocupación social, enaltecía las virtudes de una literatura de renovación técnica.

Con *Los pasos perdidos*, el programa cultural de Alejo Carpentier tuvo su máxima expresión. Pero no puede soslayarse que las huellas del pensamiento racionalista europeo no se borraron. Sobre la autenticidad de la expresión hay varios artículos que la han cuestionado¹⁹. Por lo tanto, la resistencia propalada por la tercera solución queda descartada por sí misma, toda vez que lo "real maravilloso" era ya una tentativa de búsqueda del surrealismo francés²⁰. El gran aporte de Carpentier fue haber ubicado lo real maravilloso en la cotidianidad americana. El surrealismo, por el contrario, al que el propio Carpentier censuraba, lo buscaba con trucos artificiales.

Lo que no puede perderse de vista es que realismo mágico y real maravilloso mueven a dos tentativas de comprensión:

¹⁹ Carpentier estuvo estrechamente vinculado al surrealismo, del que finalmente se desvinculó. El prólogo a *El reino de este mundo* expresa esa influencia que por lo demás, él no negó. Sobre los cuestionamientos a la expresión véase de Emir Rodríguez Monegal el prólogo al libro de Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso*, [Monte Avila Editores, Venezuela, 1983, 236 pp]; también de Monegal "Alejo Carpentier: Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", en *Revista Iberoamericana*, [Nos. 76-77, Vol. XXXVII, julio-diciembre de 1971]; de Leonardo Padura Fuentes, "Realismo mágico y lo real maravilloso: Un prólogo, dos poéticas y otro deslinde" en *Plural*, [No. 270, marzo de 1994, pp. 26-37]; Leo Pollmann, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, [Gredos, Madrid, 1971 [c1968], p. 127]; Blas Matamoro, "Alejo Carpentier o la sangrienta Primavera de la historia" en *Panoramas de nuestra América* [No. 2, UNAM, México, 1993, pp. 51-62], Adolfo Cruz-Luis, "Latinoamérica en Carpentier: Génesis de lo real maravilloso" en *Casa de las Américas*, No. 87, Vol. XV, noviembre-diciembre de 1974, pp. 48-59, entre otros.

²⁰ El auténtico aporte de Carpentier no está en la fórmula, sino en su contenido, que es lo que más interesa.

a). Teórica.

b). Hermenéutica.

En el nivel de la comprensión hermenéutica los conocimientos asociados a uno o a otro variarán en un autor romántico, un realista o un contemporáneo²¹. A nivel de comprensión teórica, por el contrario, los conceptos constituyen un aparato teórico-crítico una vez que la comunidad hermenéutica concientiza un fenómeno y crea los conceptos que lo definen.

Como corriente universal, el realismo ha desatado fuertes polémicas debido a los desacuerdos para entender lo real y, en consecuencia, lo verosímil. En este caso presenciamos una tentativa de comprensión hermenéutica. Pero al mismo tiempo, cuando hablamos de "realismo" hay en nuestra mente un conjunto de caracteres que definen la producción literaria inaugurada por la corriente francesa del siglo pasado. En este último caso, nos referimos a una tentativa de comprensión teórica.

Trasladada al sitio de las discusiones sobre el realismo mágico, esta situación es análoga. Quizá sin advertirlo, nos movemos continuamente en cualquiera de estas dos tentativas complementarias, no excluyentes. Tal es el caso de quienes simpatizan con la primera solución al problema: La falta de una teoría sobre el realismo mágico.

Con todo ello, es preciso perseguir continuidad en las propuestas críticas. No está más alejado el diálogo que cuando no se persigue siquiera.

En el campo de las humanidades difícilmente se logrará un consenso sobre la naturaleza de los fenómenos descritos. No es posible pensar siquiera, en nuestro caso, sugerir definiciones totales y acabadas. Se puede, eso sí, discutir

²¹ Walter Mignolo, "El misterio de la ficción fantástica y el realismo maravilloso" en *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986, pp. 113-159. pp. 115 y ss.

sobre la forma en que los fenómenos observados se aparecen a la vista de sus observadores para extraer al menos conclusiones parciales, sujetas a continuas revisiones, a nuevos hallazgos. Siempre y cuando se tenga presente el nivel en el que se desarrolla la reflexión.

Con Irleamar Chiampi²² y con Leonardo Padura Fuentes²³, comparto la opinión de la falta de espacios para reflexionar sobre el tema. Es necesaria la discusión para generar ideas comunes, no el aislacionismo y la incomprensión. Después de todo, quizá lo ambiguo de la fórmula "realismo mágico" se deba a la falta de espacios para el análisis. Sobre el realismo mágico hay actualmente muchos trabajos y a la vez muy pocos. Por fortuna, ha sido en los últimos años cuando el tema empieza a cobrar los tintes de una discusión formal.

Por tal razón dedicaremos las siguientes líneas para enunciar los caracteres generales del realismo literario del siglo pasado y encontrar los elementos esenciales del realismo mágico latinoamericano.

1.1. EL REALISMO LITERARIO LO VEROSIMIL LITERARIO

"El realismo es la pintura verdadera de los objetos", sostiene un apologista del realismo²⁴. Pero en otro extremo, un detractor de dicha corriente se esfuerza por demostrar que la literatura no es más que una pálida sugerencia general o indefinida de la realidad. Según Chernishevski, por más que lo intente, la

²² Véase, Irleamar Chiampi, *op. cit.*

²³ Véase Leonardo Padura, "Realismo mágico y lo real maravilloso: Un prólogo, dos poéticas y otro deslinde", *art. cit.*

²⁴ Fernand Desnoyers, "Sobre el realismo" en George J. Becker (comp.), *Documentos del realismo literario moderno*, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 1975, p. 75.

literatura nunca podrá alcanzar lo comúnmente encontrado en personas típicas de la vida real. Por eso sus imágenes son débiles, anémicas, indefinidas, siempre que se las compare con imágenes de la vida real²⁵.

Los criterios anteriores muestran de entrada el controvertido tema del realismo en la literatura. La génesis de la polémica se sitúa en la tendencia de quienes han querido comparar una situación imaginaria (manifiesta en el texto literario) con la situación de la vida real.

Desde siempre ha existido una inextricable tendencia a la confrontación de dos realidades análogas pero distintas en esencia.

El debate sobre el realismo literario data desde la antigüedad, en las discusiones platónicas y aristotélicas sobre el tema. Sobre este punto, Morroe Berger ha hecho notar que desde siempre la relación del arte (de la literatura en particular) con la vida o con la realidad ocupa un lugar central en todas las especulaciones intelectuales. El arte era considerado importante o serio en la medida en que constituía un reflejo de la realidad o arrojaba luz para su comprensión²⁶.

Con lo anterior se entiende que el reto de la literatura lo constituye la necesidad de retratar la vida con exactitud, de crear un mundo que el lector pueda identificar de la misma manera como identifica el suyo. La intimidad entre la vida, el arte y el lector ha sido un logro de la novela realista²⁷. En esta tarea, la literatura enfrenta los desafíos de las demás ciencias del espíritu, ocupadas en la

²⁵ N. G. Chernishevski, "Vida y estética" en George J. Bécker (comp.), *Documentos del realismo literario moderno, op. cit.*, pp. 50 y ss.

²⁶ Véase Morroe Berger, *La novela y las ciencias sociales*, FCE (Col Breviarios, No. 280), México, 1979, p. 13.

²⁷ Las afirmaciones anteriores tienen su base en la reflexión de Morroe Berger en su texto citado.

descripción y explicación de la naturaleza humana. Su proclama ha sido que la literatura revela una verdad más alta que la ciencia²⁸.

Todo esto permite entender el problema de fondo: A saber, que la necesidad de expresión de la verdad ha embargado continuamente las reflexiones sobre el quehacer literario. Con Desnoyers, son varios los que han proclamado el arte realista como la forma más sincera de describir la realidad²⁹.

Estas reflexiones iniciales implican tocar un problema con doble cara. Por un lado, conocer qué tan estrechas son las relaciones entre el mundo ficticio expresado en la literatura con el mundo real al que hace referencia. Por otro lado, conocer la noción de realidad.

En torno al primer punto, el mal entendido surge de la sujeción metodológica en el conocer emprendido por las ciencias humanas, ciencias del espíritu, al método de las ciencias naturales. Porque, como lo ha asentado Hans Georg Gadamer, lo que distingue a las ciencias del espíritu de las ciencias naturales no es el método, sino los objetivos de conocimiento³⁰. La necesidad de las ciencias humanas por demostrar su pertinencia las orilla frecuentemente a adoptar el método de las ciencias naturales. De eso se comprende los constantes esfuerzos del arte literario por semejarse a la realidad o por ser su expresión. Sin embargo, en el propio ámbito de la teoría han quedado claras las diferencias entre el quehacer literario y cualquier otro. Alfonso Reyes clasificó las actividades

²⁸ En los últimos tiempos la principal función de la literatura descansa en el conocimiento profundo y complejo del hombre y su sociedad, expresa Ernst Cassirer citado por Víctor Manuel Aguilar E. Silva en *Teoría de la literatura*, Gredos, (Col. Biblioteca Románica, No. 13), España, 1981, 4ª. reimp. de la 1ª. ed., pp. 70-71.

²⁹ Desnoyers, art. cit., p. 76.

³⁰ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método* [tomo 1], Sigueme, España, 1993, 5ª. ed., pp. p. 11.

generales del hombre. Y en esa taxonomía se nota claramente la orientación de cada disciplina. La ciencia estudia el suceder real permanente; la historia, el suceder real perecedero³¹. La literatura se ocupa del suceder imaginario (relacionado con la realidad)³².

De lo anterior se comprende que la expresión exacta de la realidad no está delegada a la literatura. Por los estrechos vínculos entre ambas, la literatura adquiere el carácter de verosímil, pero nunca podrá exigirse apego fiel a los hechos que describe. Uno de tantos ejemplos sobre esta polémica se encuentra en una aclaración que hizo alguna vez Héctor Aguilar Camín por los reclamos sobre la referencia a la realidad en una de sus novelas. Aguilar Camín, se decía, no se apegaba a la verdad. El respondió que intencionalmente había insertado algunos personajes reales para darle un toque verosímil a la narración, pero que a fin de cuentas se trataba simplemente de una novela, sin responsabilidad para dar cuenta exacta de los hechos³³.

Otros casos los ha mostrado Alfonso Reyes al deslindar la naturaleza de la literatura en sus correspondencias con otras áreas del quehacer del hombre (principalmente con el científico y el histórico)³⁴.

Lo anterior permite comprender que aún en los grados extremos de realismo en literatura nunca podrá soslayarse que se trata de un texto literario,

³¹ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XIV, F.C.E. México, 1983, 1ª reimp. de la 1ª ed., p. 82. Reyes se refiere a las ciencias exactas, ciencias de la naturaleza, aunque se ha demostrado que hasta las verdades permanentes son relativas.

³² *Loc. cit.*

³³ Héctor Aguilar Camín, "Las claras verdades de la pasión", [Entrevista con José Ramón Enríquez], *La jornada semanal*, Nueva época, No. 107, 30 de junio de 1991, pp. 18-23.

³⁴ Véase Alfonso Reyes, *El deslinde*, *op. cit.*

y que no por sus constantes correspondencias con la realidad es la realidad misma. Hay que insistir en la necesidad de diferenciar la realidad literaria contenida en el texto de la realidad social³⁵. La realidad literaria se rige por sus propias leyes, acordes o no con las leyes del mundo real. Por eso, el término "realismo", por principio de cuentas, refiere una convención en el ámbito literario para describir las peculiaridades de un tipo de literatura caracterizada por la exaltación de lo verosímil.

La otra cara del problema es aún más difícil de resolver. La noción de realidad ha enfrentado polémicas diversas. En este caso habría que introducirse en otro terreno como el filosófico para comprender el enigma ontológico del hombre y su relación con la naturaleza. Una teoría del conocimiento como la de Juan Hessen puede auxiliarnos en esta tarea³⁶.

Si el realismo se esfuerza incansablemente por dar cuenta exacta de la realidad, ¿qué es la realidad? Este planteamiento no resuelto hasta ahora satisfactoriamente en ningún ámbito del conocimiento deja traslucir el problema fundamental. Según un sistema de pensamiento, hay al menos dos tipos de realidades: Una subjetiva (comprendida en el ámbito de cada hombre, cada grupo, cada cultura o cada momento histórico); la otra es objetiva, "real", pero imposible de ser conocida completamente por el hombre. Cuando más, las concepciones sobre lo real son acercamientos a la realidad, variables en todo momento y en toda circunstancia.

³⁵ En lo sucesivo identificaremos a estas realidades como realidad literaria (la del texto, del universo ficticio) y realidad social (la realidad "real" del lector), respectivamente.

³⁶ Juan Hessen, *Teoría del conocimiento*, Porrúa (Col. Sepan Cuántos), México, 1982, 2ª. ed., 171 pp.

El concepto de lo real también es función del origen de dicha concepción. La filosofía parte de un principio racional; la religión tiene como fundamento la fe religiosa y depende de valores subjetivos. Para el arte, su fundamento es la vivencia y la intuición³⁷.

La concepción de lo real está vinculada con otras nociones como "conocimiento" y "verdad". Augusto Messer sostiene que: "El problema de la realidad, es decir, de la cuestión de si podemos conocer, y en qué manera, un mundo real que existe independientemente de nosotros contiene los dos conceptos de 'conocimiento' y de 'realidad'"³⁸. Mientras que para algunos, la realidad es función del conocimiento ("El conocimiento crea la realidad", concluye Arthur Mcdowall al referirse a las concepciones pragmáticas e idealistas³⁹), para otros, hay dos tipos de realidades: una subjetiva y otra objetiva; la primera depende del grado de conocimiento que sobre la naturaleza tenga el sujeto cognoscente; la segunda existe con independencia del sujeto cognoscente.

Pero el conocimiento humano no se limita al ser fenoménico; avanza hasta la esfera metafísica, para alcanzar una visión filosófica del universo. También la religión da una interpretación del sentido del universo⁴⁰. En este sentido, la religión es una esfera completamente autónoma. Descansa íntegramente sobre sus propias bases. Y el fundamento de validez no lo tiene ni en la filosofía ni en la

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁹ Arthur Mcdowall, "Conclusiones y aplicaciones" en George J. Becker (comp.), *Documentos del realismo... op. cit.*, p. 468.

⁴⁰ Véase Hessen, *op. cit.*, p. 81.

metafísica, sino en sí misma, en la certeza inmediata peculiar al conocimiento religioso⁴¹

También el concepto de verdad se relaciona estrechamente con la esencia del conocimiento. Para la filosofía, "verdadero conocimiento es sólo el conocimiento verdadero, lo demás es error o ilusión"⁴². Esta posibilidad del conocimiento ha tenido diversas soluciones: Para el dogmatismo, no hay problema del conocimiento. Da por supuesta la posibilidad y la realidad del contacto sujeto-objeto. Su antípoda, el escepticismo, considera imposible toda posibilidad absoluta de conocimiento⁴³. Por otro lado, para el subjetivismo y relativismo, la verdad tiene validez limitada. No hay verdades universalmente válidas. El pragmatismo considera la existencia de verdad, pero lo verdadero es lo útil, lo valioso. El criticismo resuelve la antítesis entre dogmatismo y escepticismo. Su conducta es reflexiva. Examina todo pero no despreocupadamente⁴⁴.

Estos problemas que embargan a la posibilidad del conocimiento sobre la realidad afectan directamente a la literatura. Enfrascada a veces en estas

⁴¹ *Ibid.*, p. 83. [casi textual].

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ Hay que situar distintos niveles del escepticismo. En un extremo se encuentra el escepticismo radical o absoluto. Para él, todo conocimiento es imposible.

En otro sitio se sitúa el escepticismo metafísico (identificado con el positivismo). Este niega toda posibilidad de conocimiento suprasensible. Según esta posición debemos atenernos a los hechos inmediatos de la experiencia y guardarnos de toda especulación metafísica.

Entre ellos se encuentra el escepticismo medio, que proclama la imposibilidad de un saber. Según esta postura, nunca tenemos la certeza de que nuestros juicios concuerden con la realidad, pero hay probabilidad de que eso suceda.

⁴⁴ Véase Hessen, *op. cit.*, pp. 18-23.

dificultades, la teoría sobre el realismo en la literatura opta frecuentemente por soluciones todavía más intrincadas. Como lo ha señalado Gadamer, conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, presuponen la referencia a un ser auténtico del que el ser estético [artístico] sería diferente⁴⁵. Y es que --siguiendo a Gadamer--, tradicionalmente, el arte (incluido el arte literario) se determina como ejercicio de una actividad complementadora y enriquecedora en el marco de los espacios otorgados por la naturaleza. En este sentido, antes que ocultamiento o deformación de la realidad, la literatura sería un perfeccionamiento de ella. Sin embargo desde que lo que acuña a la noción de arte es la oposición entre realidad y apariencia, queda roto el marco abaricante que constituía a la naturaleza. Y entonces, el arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio original y autónoma⁴⁶.

Y es a partir de ese momento que proliferaron las proclamas sobre las relaciones entre el arte y la realidad. Quienes postulan a la literatura por encima de la realidad⁴⁷, en el fondo asumen una postura de las ya descritas en torno a las posibilidades de conocimiento de lo real. Finalmente, el conflicto no se desarrolla entre la literatura y la realidad, sino entre los procedimientos emprendidos en las distintas disciplinas.

Aquí es donde caben los aportes de la hermenéutica de Gadamer, quien ha señalado que las ciencias del espíritu confluyen con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte, con la de la historia. Ellas son formas en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica. Sin

⁴⁵ Hans George Gadamer, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 122.

⁴⁷ En general se habla de la esencia del arte. En estas consideraciones me limito al arte específicamente literario.

embargo, hay teorías estéticas que se dejan limitar por el concepto de verdad de las ciencias⁴⁸. Gadamer está convencido de lo indispensable de una legitimación filosófica a la pretensión de verdad en estas formas de conocimiento exteriores a la ciencia, pero igualmente tiene presente que desde sus orígenes, es indiscutible la aspiración a la verdad.

Este problema, que es un problema del sujeto cognoscente y no de la disciplina, es el responsable de los malos entendidos sobre las relaciones entre el arte literario y la realidad.

En un sentido estricto, no hay posibilidad de confrontar en todos los niveles el mundo ficticio con el mundo real. Cuando más, se habla, como lo ha mostrado la sociología de la literatura, de homologías, transformaciones de una concepción del mundo.

El concepto que mayor aceptación ha tenido para señalar estas correspondencias es el de verosimilitud⁴⁹, que tan exhaustivamente se ha ocupado en aclarar Alfonso Reyes⁵⁰. La realidad literaria es verosímil si se la compara con la realidad social. Tiene apariencia de verdad. Puede o no expresarla. Pero cuando la expresa, el sujeto cognoscente puede encontrar en el hecho literario datos poco probables de obtención bajo el rigor metodológico de otras ciencias.

⁴⁸ Hans George Gadamer, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

⁴⁹ Tzvetan Todorov, citado por Víctor Antonio Bravo, entiende la existencia de lo verosímil en una obra en la medida en que haga creer que se conforma a lo real, no a sus propias leyes. Lo verosímil, señala Todorov, es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto. Véase Bravo, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988, p. 21.

⁵⁰ Alfonso Reyes, *El deslinde y La experiencia literaria, ops. cits.*

Este tipo de relaciones dio origen al concepto de realismo. Etimológicamente, "realismo" quiere decir "cosismo". La primera definición de "real" se refiere a las cosas, no a las personas⁵¹. Fue a mediados del siglo XIX cuando el realismo quedó asentado como noción en la teoría literaria. Como corriente, el realismo se opuso en sus inicios al romanticismo y al idealismo. En ese momento se acusaba al romanticismo de haber perdido contacto con una realidad cotidiana y ordinaria⁵². En el tratamiento de los temas había una gran diferencia. Para los románticos, el primer requisito era lo bello o lo maravilloso. Para los realistas, en cambio, la primera condición era que lo tratado fuera de interés humano⁵³.

Realismo significa la representación objetiva de la realidad social contemporánea. Pretende ser omniexclusivo en el tema y aspira a ser objetivo en el método, aún cuando esta objetividad difícilmente se logra en la práctica.

⁵¹ Véase Harry Levin, *El realismo francés*, Laia, Barcelona, 1974, p. 49.

⁵² Véase George Bécker (comp), *op. cit.*, pp. 14-15. El autor señala que hay quienes han visto al realismo como una continuación de su precedente. Lo que distingue a uno y a otro --agrega Bécker-- son las posiciones filosóficas estrictamente diferentes sostenidas por las dos escuelas. El romanticismo reposa en una metafísica idealista y su visión del arte concuerda con esa concepción metafísica. El realismo surge entre teorías filosóficas y científicas positivistas características del siglo XIX. El realismo negaba la existencia de una realidad de esencias o formas que no fuera accesible a la percepción ordinaria de los sentidos. Insistía en que la realidad debía considerarse como algo común a la ordinaria experiencia humana, abierta a la observación [casi textual].

⁵³ Harry Levin, *op. cit.*, p. 550.

Rompe con la exaltación romántica del yo⁵⁴. Pero también es, según la consideración de Bécker, una fórmula de arte que concibe la realidad de cierta manera y trata de presentar un simulacro de ella, sobre la base de leyes más o menos fijas⁵⁵.

Para los realistas de mediados del siglo XIX, el arte debía dar una representación exacta del mundo real. Por tanto, debía estudiar la vida y las costumbres contemporáneas por medio de la observación meticulosa y el análisis cuidadoso. Debía hacer esto desapasionada, impersonal y objetivamente⁵⁶. En ese tiempo, la novela se distinguió por una fidelidad concienzuda y extensa hasta por los mínimos detalles de la realidad cotidiana. El realista literario se interesó demasiado por los acontecimientos humanos: detalles, incidentes y características de la vida común. Por eso, en un sentido general, el realismo literario significa la representación directa y fiel de tales detalles, incidentes y características⁵⁷.

El término "realismo" ha encontrado mayor exaltación desde mediados del siglo XIX. En un sentido más estrecho refiere los logros de grandes novelistas franceses del siglo pasado (Balzac, Stendhal, Flaubert). A partir de entonces, la disputa sobre el realismo ha desencadenado otras variantes realistas: "realismo psicológico" (Proust, Dostoievski), realismo socialista (Gorki), etcétera, hasta llegar

⁵⁴ René Wellek, "El concepto de realismo en la investigación literaria", *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 189 y 190.

⁵⁵ George J. Bécker (comp.), *op. cit.*, p. 39.

⁵⁶ René Wellek, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁷ Ralph Flores, "El ámbito del realismo", en Angel Flores, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 12.

al realismo mágico, considerado este último por gran parte de la crítica, exclusivo de América Latina.

Ya asentado como corriente, devino una fuerte polémica en torno al realismo. Criterios encontrados sobre el tema pueden localizarse en la recopilación que George J. Bécker hace en su antología. En ese texto resaltan igualmente las explicaciones de Bécker sobre la polémica. Su exégesis resulta aplicable no sólo para el realismo de aquel entonces, sino para cualquier otra derivación, como la del realismo mágico que nos ocupa. Bécker señala que los detractores del realismo argumentan que toda obra siempre ha tenido elementos realistas. Nietzsche, por ejemplo, citado por Eric Heller, sostenía que el realismo en el arte es una ilusión. Todos los escritores en todos los tiempos estaban convencidos de que eran realistas⁵⁸. En ese sentido no hay discusión: Por muy desvinculados que parezcan estar con la realidad, los elementos realistas siempre guardan estrecha correspondencia con ella. Pero lo que sí hace falta tener presente es que --siguiendo a Bécker-- los oponentes del realismo pasan por alto que pocas veces, antes del declarado realismo del siglo XIX, el carácter realista dominó y controló la obra en su conjunto⁵⁹.

Lo curioso es que los escritores, incluso los etiquetados como realistas, no estuvieron de acuerdo con los halagos al realismo. Gustave Flaubert decía que la realidad no debía ser sino un trampolín: El arte no es la realidad. "Sea lo que quiera que uno haga, está obligado a escoger entre los elementos que ella le da". Quienes elogian al realismo, decía Flaubert, están convencidos de que la realidad

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, citado por Erich Heller, "La falacia realista" en George J. Bécker, *op. cit.*, p. 490.

⁵⁹ George J. Bécker (comp.), "Introducción: El realismo moderno como movimiento literario", en *op. cit.*

es todo el arte, lo cual es un grave error⁶⁰. Sostuvo también que *Madame Bovary* no tenía nada de cierto, que era una historia totalmente inventada. Por tanto, el término realismo le parecía execrable. Por el contrario, a Flaubert lo asediaba el espíritu positivista para la comprensión de la realidad: "Cuando la literatura llega a la precisión de resultados de una ciencia exacta, es que eso marcha", escribió⁶¹.

Tampoco Marcel Proust compartió los postulados realistas. Decía que hay una gran diferencia entre impresión verdadera de una cosa e impresión ficticia. Para él, el problema del arte realista era su visión exacta. "Nada aleja más de lo que realmente hemos percibido, que semejante visión cinematográfica. Pues hay una realidad profunda en la que el arte realista debe penetrar"⁶².

Similarmente, Dostoievski se opuso al realismo fotográfico y defendió el interés por lo fantástico y lo excepcional. "Mi idealismo es más real que su realismo", decía a los realistas. Dostoievski se quejaba de que lo consideraran psicologista. El se creía un realista en el más alto sentido de la palabra, un realista que pinta las profundidades del alma⁶³.

Por eso, podemos entender con Ralph Flores que el simple término "realismo" es problemático por su naturaleza difusa y proteica. Puede usarse para describir una actitud ante la vida o bien para referirse a un tipo de literatura. En literatura, como hemos visto, se habla de "realista" por los

⁶⁰ Gustave Flaubert, "Sobre realismo" en George J. Becker (comp.), *op. cit.*, p. 90.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 87 y ss.

⁶² Pasaje de *En busca del tiempo perdido*, recopilado también en George J. Becker (comp.), *op. cit.*, p. 462.

⁶³ Citado en René Wellek, *op. cit.*, p. 202. Ver también George J. Becker (comp.), *op. cit.*

supuestos vínculos que guarda con la realidad, con "lo real" en oposición a lo caprichoso o ilusorio)⁶⁴.

Pero entonces, si diversos escritores y diversas épocas tienen distintas concepciones sobre la realidad, nuestra concepción de lo "real" es función de diversos factores, principalmente culturales. Algunos hechos o fenómenos descritos en la literatura pudieron parecer sorprendentes algún tiempo ("maravillosos"); en otro momento, lo más "normales". Esto último sugiere, de acuerdo con Ralph Flores, que el mundo es suficientemente amplio para contener muchas realidades.

Y si cada época tiene su propio realismo, eso se debe a que la noción "realismo" es asimilado por una comunidad hermenéutica que al recibir el mensaje de la obra literaria confronta dos realidades: la realidad literaria y la realidad social⁶⁵. Si, como sostiene Ralph Flores, el mundo es tan amplio para contener muchas realidades, se puede intuir que la realidad no es única y total, (o por lo menos no es única y total la concepción que de ella tienen los hombres que la comprenden). Cada hombre, cada grupo, cada cultura, cada momento histórico ha tenido su propia concepción de la realidad en función de un específico horizonte de cultura⁶⁶.

⁶⁴ Ralph Flores, art. cit.

⁶⁵ Estos comentarios sobre la comunidad hermenéutica los expone ampliamente Walter Mignolo en *Teoría del texto e interpretación de textos*, op. cit. Más adelante los retomaremos.

⁶⁶ La noción de horizonte cultural la entenderemos, como la teoría hermenéutica, como el conjunto de experiencias, visiones y nociones que sobre la realidad tienen los receptores de los textos. Cfr. Hans George Gadamer, op. cit., pp. 372-373.

1.2. EL LECTOR DEL REALISMO MAGICO.

Ahora veamos cómo la noción matriz de "realismo" no es sino el resultado de la interacción fundamentalmente entre texto-lector⁶⁷. Para eso, hay que introducirnos primero en los aportes de la teoría hermenéutica de la recepción. Con base en sus conclusiones optaremos por la responsabilidad del lector en la caracterización (clasificación) de los textos literarios. Sobre todo porque de esta correspondencia lector-obra, al concebir las relaciones entre la realidad social y la realidad literaria, dependerá la peculiaridad o no de la obra mágico realista.

Los aportes de la hermenéutica de la recepción resultan valiosos para comprender este fenómeno. Uno de los méritos de la teoría de la recepción consiste en que rehabilita al lector. Las teorías anteriores no lo consideraban como elemento fundamental, constitutivo de la obra. Incluir este aspecto lleva una concepción más amplia: A saber, que el arte no se constituye como tal hasta el momento que llega al lector⁶⁸.

⁶⁷ Lector, receptor, incluso intérprete, los entenderemos en este trabajo como significantes de un amplio concepto que puede resumirse en la palabra "lector". Sus variaciones son de matiz. En tal caso, habremos de señalarlas.

El concepto "lector" puede adquirir un sentido con distintas vertientes: Puede tratarse de un lector individual, real o implícito (Eco), de una "comunidad de lectores" (de una época histórica determinada) (Jauss), de la función "lector" (Todorov). En nuestra concepción no nos apartaremos de ninguna de estas nociones. Nuestra discusión podrá remitirse fundamentalmente a la función lector, de un lector virtual, que bien puede ser una comunidad de lectores.

⁶⁸ Sobre esta exposición Cfr. Luis A. Acosta Gómez *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica, No. 368), Madrid, 1989, pp. 16 y ss.

En su *Obra abierta*, Umberto Eco⁶⁹ propone la participación del lector como elemento fundamental para comprender e interpretar el hecho literario⁷⁰. La obra de arte en general llega al lector como una obra abierta, susceptible de una multiplicidad de lecturas, en función del lector virtual, y en función del estado emocional y cultural de cada lector. Con su exposición, Eco reconoce que la significación de la obra depende en un alto grado de la lectura que de ella se haga⁷¹. Como tal, ofrece la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la inventiva del intérprete. Esta generalización es válida para toda obra. Cualquier obra tradicional, señala Eco, aunque materialmente el receptor no la reciba incompleta, exige de él una respuesta libre o inventiva. No puede ser comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor⁷². A conclusiones similares llega Wolfgang Iser cuando entiende que la clave en la lectura de toda obra literaria es la interacción entre la estructura del texto y su receptor⁷³.

Con los hallazgos de Hans Georg Gadamer comprendemos que el verdadero sentido de la obra literaria está en su recepción, una recepción

⁶⁹ Umberto Eco no es considerado propiamente como teórico de la hermenéutica; sin embargo, es incuestionable el aporte que ha dado a la teoría de la recepción con la *Obra abierta*.

⁷⁰ Eco habla en general del receptor de la obra artística. Para nosotros el que más interesa es el lector del texto literario.

⁷¹ Umberto Eco, *Obra abierta*, Origen-Planeta (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, No. 16), México, 1985, 312 pp.

⁷² *Ibid.*, fundamentalmente pp. 74 y 75.

⁷³ Wolfgang Iser, "La interacción texto lector: Algunos ejemplos hispánicos" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, p. 351.

históricamente cambiante. Un ente "es" en la medida en que continuamente es otro, dice Gadamer. Así como la ejecución de una obra dramática o musical es distinta cada vez, también la recepción de un texto literario es peculiar en cada momento histórico, pues el espectador no sólo ve de manera distinta, sino que también ve otras cosas. De una ocasión a otra hay una determinación distinta. Y si una obra se nos convierte en vivencia sin que originalmente haya estado determinada para una acepción como la nuestra, ello ocurre gracias a que en la interpretación de lo literario sucede la transformación de un mundo extraño y muerto en algo cotidiano, no obstante la distancia real que puede existir entre el "mundo" original que habló la obra y el "mundo" de quien la comprende. Por tanto, la obra no es un objeto intemporal; pertenece a un mundo y sólo éste acaba por determinar su significado. El verdadero significado de la obra de arte sólo puede comprenderse a partir de este mundo.

Para Gadamer queda claro que sólo en la comprensión de la obra se produce la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo.

Por otro lado, con Hans Robert Jauss⁷⁴, entendemos que en la actividad estética las funciones de la acción humana [TECNICA (*poiesis*), COMUNICACION (*catarsis*) e IMAGEN DEL MUNDO (*aisthesis*⁷⁵)] propician las partes de la relación lector-texto:

⁷⁴ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, España, 1992, 2ª. ed., 446 pp.

⁷⁵ *poiesis*: En el sentido aristotélico del "saber poiético" (placer producido por la obra hecha por uno mismo).

aisthesis: Placer estético del ver reconociendo y del reconocer viendo. Se entiende como la experiencia básica estético receptiva.

catarsis: Experiencia básica estética-comunicativa (placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía capaces de llevar al receptor a un cambio de sus

- a) Efecto (Momento de la concreción del sentido, condicionada por el texto).
- b) Recepción (Momento condicionado por el destinatario).

Pero además, en el análisis del lector o de la comunidad de lectores, cada una de estas dos partes tiene que ser diferenciada, interpretadas como dos horizontes diferentes:

- a) Literario (Interno, implicado por la obra)
- b) Entornal (Aportado por el lector de una sociedad determinada)⁷⁶.

Con ello se reconoce que la expectativa y la experiencia se entrelazan entre sí (lo cual produce un momento de nueva significación).

El observador puede considerar un objeto estético como imperfecto, abandonar su postura contemplativa (*aisthesis*) y convertirse en co-creador de la obra, con lo que perfecciona la concientización de su figura y su significación.

Con los aportes de Jauss podemos entender que el arte involucra al propio observador en la constitución del objeto estético (a partir de entonces, la poiesis supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra). Esto implica la liberación de la recepción estética de su pasividad contemplativa⁷⁷.

convicciones como a la liberación de su ánimo). Cfr. Jauss, pp. 75-76.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷ Estas consideraciones las basa en conclusiones de Dewey, a quien Jauss considera un antecedente de su trabajo. Dewey une dos aspectos de la actividad estética (*poiesis* y *aisthesis*):

1. El artista pasa de la producción a la recepción para corregir su obra en ciernes.

2. El espectador debe hacerse creador él mismo. Ante la obra no adopta una actitud pasiva, como si fuera un objeto terminado, si quiere que la percepción estética sea algo más que un simple reconocimiento. Véase Jauss, pp. 189-190.

Otro punto de interés que hay que resaltar de la hermenéutica de Jauss es la convicción similar a la de Gadamer en el sentido de que la percepción sensorial del hombre no es una constante antropológica. Por el contrario, es históricamente mutable. Desde siempre el arte ha tenido como función descubrir y contraponer nuevas formas de experiencia en una realidad por sí cambiante. A esto hay que agregar que la mirada humana, por su propia naturaleza y por interés no se conforma con lo que se le ofrece de inmediato, y está expuesta a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto⁷⁸.

En Tzvetan Todorov también presenciamos una clara convicción por el importante papel que juega el lector en la recepción y la consecuente clasificación de los textos⁷⁹. Por ello es que para Todorov un determinado tipo de literatura (en su caso la fantástica) implica no sólo la existencia de un acontecimiento peculiar, sino también una manera de leer⁸⁰. Tanta es la importancia que Todorov atribuye al lector que no cree imprescindible que coincida el plano de la diégesis (el del personaje) con el plano de la lectura (el del lector). En la mayoría de los casos coincide, pero no es un requisito.

Quien mejor ha relacionado los hallazgos de la hermenéutica con el realismo mágico es Walter Mignolo⁸¹. Mignolo señala cómo se puede observar el fenómeno de las diversas literaturas realistas desde dos puntos de vista. Por un lado, analíticamente, lo real maravilloso existe sólo desde mediados del siglo XX,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁹ Se trata no de un lector en particular, sino de la función "lector" implícita al texto.

⁸⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá (Col. La red de Jonás), México, 1981, 2ª. ed., p. 29.

⁸¹ Walter Mignolo, *op. cit.* No se refiere al realismo mágico, sino a lo real maravilloso. Sin embargo, sus observaciones son igualmente valiosas para el realismo mágico.

en adelante; desde que una comunidad hermenéutica ha tomado conciencia de eso y forjado sus propios conceptos para identificarlo. Por otro lado, desde el punto de vista cultural sí puede hablarse con anterioridad de la existencia de tal tipo de literatura. Por eso, analíticamente, un elemento real maravilloso o mágico realista sólo puede serlo después de que el concepto ha nacido⁸². El asunto de la realidad "dudosa" tiene que ver con la concepción del mundo y de la época, no con un programa estético como lo había entendido Carpentier⁸³.

Además, por lo que hemos visto sobre los problemas de la realidad, los temas que guardan relación con ella mueven a dos tentativas de comprensión:

a). Teórica.

b). Hermenéutica.

En el nivel de la comprensión hermenéutica los conocimientos asociados a lo fantástico, a lo real maravilloso o al realismo mágico, variarán en un autor romántico, un realista o un contemporáneo⁸⁴.

Todo lo anterior esclarece muchos puntos sobre la polémica. Primero, porque como se ha visto, desde siempre la definición de los textos ha estado en función de las relaciones entre la realidad social y la realidad literaria, con lo que queda de manifiesto cómo la clasificación de la literatura realista se realiza desde el plano de la recepción. El lector ve lo que puede y quiere ver del texto en función de su horizonte cultural.

⁸² Aquí se nota claramente cómo la realidad puede ser independiente del concepto que la identifica. Desde siempre puede haber existido una realidad real maravillosa o una realidad mágico realista latinoamericana, pero no desde siempre se había concientizado este hecho.

⁸³ Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 115 y ss.

Algunas ocasiones se ha creído que la identificación de los textos se realiza desde el punto de vista de los personajes de la historia literaria; otras veces, incluso, desde el plano de la creación (el autor determina el tipo de literatura); en ambos casos se trata de un equívoco. No es posible entenderlo desde el punto de vista de los personajes ficticios por más de una razón. La más importante es que los textos adquieren etiquetas efímeras. Un texto, en determinado momento y en determinadas circunstancias puede resultar "maravilloso"; otras veces, el mismo texto puede ser "fantástico"; otras más puede ser "un simple texto realista".

En un sentido estricto tanto la literatura real maravillosa como la mágico realista son para el latinoamericano "simples textos realistas" toda vez que hay una correspondencia entre su realidad social y la realidad literaria que observa. Muchas de las incomprensiones (igualmente muchos de los elogios) sobre los textos clásicos se generan a raíz de un inocultable distanciamiento de realidades. Bajo ninguna circunstancia podemos leer *La Biblia*, o *La Iliada* con los mismos ojos con que los miraron destinatarios inmediatos. Por eso no sería exagerado pensar que muchos de los textos son (o fueron, o serán) "simples textos realistas" en algún momento.

Un texto es mágico realista para quien su realidad social no se corresponde con la realidad expresada en el texto literario. Desde su realidad social, el observador del texto determina si la correspondencia es realista, mágico realista, o de otro tipo.

Los personajes literarios viven su mundo; las personas reales viven el suyo. Hay aquí, como lo ha mostrado Víctor Antonio Bravo, una puesta en escena de dos ámbitos (ficción y realidad) y un límite que los separa e interrelaciona⁸⁵.

⁸⁵ Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 39.

Cuando un personaje literario, por ejemplo el protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, reflexiona sobre su propio mundo, y formula puntos de vista, frecuentemente asistimos a una imbricación de funciones; en casos como esos es el autor, la persona real, quien ve y opina sobre el mundo tras la máscara de un personaje ficticio.

El protagonista de *Los pasos perdidos* observa, analiza e interpreta un mundo para él *real maravilloso*; para los habitantes de Santa María de los Venados se trata de un mundo cotidiano⁸⁶.

Pero además, inscrita en una realidad social, la realidad literaria es incapaz de verse a sí misma como tal. ¿Pueden los personajes ficticios determinar las correspondencias entre las realidades (los ámbitos, siguiendo a Bravo)?⁸⁷

Víctor Antonio Bravo, cuyo trabajo resulta interesante y valioso a la hora de entender lo fantástico, cae sin embargo en una contradicción al referirse a las correspondencias entre los dos ámbitos. Contra lo expuesto por Todorov sobre el papel del lector en la caracterización de los textos, Bravo sostiene que lo fantástico (en su caso) es consustancial al hecho narrativo, y no precisamente

⁸⁶ En este caso es evidente, como ya lo han observado otros, que la concepción racionalista carpenteriana se hace presente en el protagonista de la novela, quien continuamente se muestra maravillado ante lo ordinario de una realidad para él extraña, insólita. Véase Suzanne Jill Levine, "'Lo real maravilloso': De Carpentier a García Márquez", en *Eco*, [No. 120, tomo XX/6, abril de 1970], Bogotá, Colombia, 1970, pp. 566.

⁸⁷ Hay varios casos en la literatura que muestran interpenetraciones de los ámbitos. *Don Quijote de la Mancha*; *Niebla*, de Miguel de Unamuno; cuentos de Borges, ("Las ruinas circulares, "El aleph"), etcétera. En casos como esos, los personajes ficticios asumen su mundo como real, aunque en ningún momento deja de ser ficticio. Esos textos connotan problemas metafísicos, propios para analizarse en otro trabajo.

responde a contingencias extratextuales. Sin embargo, Bravo escamotea un detalle que contradice su propio argumento. Este autor reconoce que el ámbito de la ficción siempre existe con relación al ámbito de lo real, mediante un límite que los separa, pero a su vez susceptible de ser transgredido ("lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo, o aniquilarlo"⁸⁸). pero el mismo Bravo nunca explica desde qué horizonte se determinan las irrupciones de un ámbito en otro. En lo intratextual que él defiende, las determinaciones pueden darse al menos por dos vías.

a). Por los personajes.

b). Por los caracteres en el conjunto de elementos que estructura la obra.

En la exposición de Bravo esto no queda claro, pero todo sugiere que lo atribuye a la segunda vía (inciso b). De cualquier manera, sea cualquiera de las dos vías, la explicación del autor pasa por alto todo lo que hemos señalado de la teoría hermenéutica, fundamentalmente lo planteado por Mignolo.

Si esta determinación fuera consustancial al hecho narrativo, ¿Cómo explica Bravo las variantes temporales y culturales respecto a las relaciones de los ámbitos y su irrupción? ¿Cómo se explica que, desde el punto de vista hermenéutico los caracteres realistas de un texto estén sujetas a continuas modificaciones? ¿Por qué, pues, para un lector europeo un texto es mágico realista mientras que en el mismo momento para un lector latinoamericano puede no serlo?

Esto no debe hacernos creer que los criterios para clasificar los textos con base en sus características deban ser siempre extratextuales. La distinción clásica de los géneros demuestra lo contrario. Es insoslayable, sin embargo, que la

⁸⁸ Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 33.

determinación de los textos realistas, cualquiera que sea su tipo, se sujeta en lo general, si no siempre, a este hecho. Como variantes realistas, lo fantástico, al igual que lo real maravilloso y el realismo mágico, no son la excepción.

En otro momento puede creerse que la caracterización del texto literario corre por cuenta de su creador. Este es el caso de Uslar Pietri, quien entiende que lo mágico realista es producto de la captación del ser misterioso de las cosas. También Luis Leal lo atribuye al autor⁸⁹. En casos como éstos se pasa por alto la aisthesis, como función contemplativa del autor. Hemos visto que poiesis y aisthesis no son funciones irreconciliables. El autor contempla su propia obra creada, pero cuando lo hace, deja de ser su creador para convertirse en su espectador. En esos momentos su actitud se desplaza al plano de la recepción, de la lectura. Y la tipificación que de su propia obra hace, la realiza desde el plano del lector receptor. Por eso, cuando emite determinado punto de vista, determinada caracterización, la realiza el "autor" en funciones de lector.

Con mayor razón podemos decirlo cuando el juicio es emitido por el crítico, cuya función es principalmente contemplativa.

Mucho se ha discutido también si el realismo mágico es exclusivamente latinoamericano. Esta declaración que tiene algo de cierto, en el fondo está basada en las relaciones de las dos realidades. La concepción racionalista del europeo choca inmediatamente al contemplar un texto característico del realismo mágico. Pero ya vimos que para un latinoamericano la realidad descrita puede resultar por demás cotidiana⁹⁰, por eso el texto es simplemente realista.

⁸⁹ Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", en *Cuadernos americanos*, No. 4, Vol. CLIII, julio-agosto de 1967, pp. 230-235.

⁹⁰ No es necesario creer en su totalidad la realidad descrita en el texto mágico realista. Lo que sí ocurre, es, como lo dijo Miguel Angel Asturias en diálogo sostenido con Günter W. Lorenz, que cuando se vive en medio de una serie de

Si tuviera que discutirse lo realista o no de un texto a poco nos conduciría si no percibiéramos que en la literatura latinoamericana del realismo mágico hay rasgos característicos que expresan en forma más contundente lo privativo de nuestra cultura. De allí nuestra intención en definir sus coordenadas.

Más adelante analizaremos qué tan latinoamericano es el realismo mágico; o en su defecto, qué es lo esencialmente latinoamericano del realismo mágico.

1.3. EL REALISMO MAGICO Y LOS REALISMOS LITERARIOS

En la crítica literaria de los últimos años, deambulan expresiones para señalar cada una el tipo de relación entre la realidad social y la realidad literaria de los receptores del texto. Las nociones "fantástico" "real maravilloso" y "realismo mágico" pretenden definir por su cuenta las peculiaridades de la producción literaria latinoamericana. Algunas veces son confundidos⁹¹.

La confusión acerca de la naturaleza del realismo mágico radica en que lo que intuimos por realismo mágico guarda estrechos vínculos con términos nebulosos como lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico, lo sobrenatural⁹². Conviene, por tanto, emprender una somera revisión para conocer sus particularidades.

tradiciones y creencias, aunque en principio no se crea en ellas, quien las recibe descubre que esas historias adquieren un peso. Todo eso tiende a transformarse en realidad, sobre todo si en el seno de la cultura existe una base religiosa [citado por Leonardo Padura Fuentes, "Realismo mágico y lo real maravilloso...", art. cit.p. 34].

⁹¹ Sobre las confusiones se ocupan Lucila Inés Mena y Celia Zapata, arts. cit.

⁹² Véase Lucila Inés Mena, art. cit. p. 64.

1.3.1. LO FANTASTICO

Los criterios para definir lo fantástico varían de autor a autor, lo cual desborda cierto escepticismo en quienes no se convencen de las peculiaridades de cada tipo de literatura.

Pero por muy semejantes que sean los rasgos de cada tipo de literatura, cada uno mantiene particularidades muy específicas.

Hemos visto cómo la literatura suele caracterizarse según las correspondencias entre la naturaleza del mundo ficticio (realidad literaria) imaginado por el escritor y el experimentado por el lector del texto literario (realidad social). Estas correspondencias, a veces semejantes, estrechan los vínculos entre obras fantásticas, mágico realistas u otras.

Pero si los vínculos no son idénticos, ¿Qué es lo que, como señala Mena, hace que escritores como Asturias, Carpentier, Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa, etcétera, sean más mágico realistas que otros como Quiroga, Borges, Hernández, Cortázar, Sábato, etcétera, si la cosmovisión es tan completa, profunda y poética en todos ellos⁹³?

Conviene no perder de vista los argumentos de Tzvetan Todorov al definir lo fantástico. Según Todorov, lo fantástico ocurre con base en una relación con las leyes de la naturaleza: "En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sifídes, ni vampiros se produce un acontecimiento difícil de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar"⁹⁴.

En el pensamiento de Todorov radica la insistencia en el papel que juega la participación del lector y su concepción sobre la realidad. La explicación de los hechos ocurridos en la realidad literaria se realiza con base en un apego a las

⁹³ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit., pp. 24 y ss.

leyes o no de la naturaleza⁹⁵. Este apego lo hacen tanto los personajes como el lector. "Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados"⁹⁶. Tanto para el lector como para el personaje involucrado, ante un acontecimiento poco cotidiano existen sólo dos posibilidades de solución sobre lo ocurrido: O se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, en tanto las leyes naturales permanecen inalterables, o bien *el acontecimiento se produjo realmente*, es parte de la realidad [El subrayado es mío]. En este último caso se trata de una realidad regida por leyes que el lector desconoce.

Lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre. Cuando se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico. "*Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente natural*"⁹⁷.

Con Todorov, puede verse que la noción "fantástico" se define con relación a las concepciones de lo real y lo imaginario. Su idea está basada en las

⁹⁵ La *alteridad*, le llama Víctor Antonio Bravo a este fenómeno. "El ámbito de la ficción siempre existe --dice-- en relación al ámbito de lo real". Esa relación tiene dos vías de manifestación: Una, en la que la ficción, en un intento de transparencia, deja de existir para que en su lugar exista lo real; en este caso, la ficción se identifica con un verosímil que a su vez se identifica con lo real. Esta es la literatura realista.

La otra vía es de separación. En este caso, la ficción intenta asumir su textura, convertirse en una realidad distinta y guardar con lo real relaciones complejas. Esta es la literatura fantástica, que se caracteriza por la irrupción de un ámbito en el otro (ficticio en el real) y transgrede el límite que los separa. Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 24. [El subrayado es mío]

consideraciones de Vladimir Soloviev⁹⁸, Montague Rhodes James y Olga Reimann, entre otros.

Con Todorov, se ven tres condiciones para el cumplimiento de lo fantástico:

1. El texto obliga al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales.

El lector vacila entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.

2. La vacilación puede ser sentida por un personaje. El papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje (La vacilación está representada. En tales condiciones se convierte en uno de los temas de la obra).

3. El lector adopta una determinada actitud frente al texto, rechazando la interpretación poética así como la alegórica. De las tres, las imprescindibles son la primera y la tercera, aunque es frecuente que se cumplan todas.

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como existe para la opinión corriente⁹⁹.

Sin embargo, hay algunas consideraciones de Todorov sobre lo fantástico que no resultan del todo convincentes. La prueba de lo endeble de sus argumentos está en que casi no hay una exacta referencia a lo fantástico como él lo entiende. Véase por ejemplo el siguiente fragmento:

⁹⁸ Citado por Boris Tomashevski, "Temática" en Tzvetan Todorov (Ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1987, 5ª. ed., pp. 199-232, específicamente p. 218.

⁹⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 30.

Al finalizar la obra, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que hay que admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso¹⁰⁰.

Hay que notar que bajo estas consideraciones, lo fantástico, como el propio Todorov lo reconoce, tiene una vida llena de peligros. Lo peor es que el efecto fantástico se diluye al concluir la lectura. Eso supone dificultades mayores para clasificar la literatura fantástica, porque lo fantástico es sólo un estado pasajero. Con este criterio, toda literatura puede ser extraña o maravillosa pero además fantástica, porque, como lo reafirma más adelante, "El efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura. Cosa que se esfuma a la hora de concluir la lectura"¹⁰¹.

Un camino similar, no idéntico, sigue Víctor Antonio Bravo al definir lo fantástico. "Lo fantástico --dice--, se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo"¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 37. Aunque en otro momento considera errónea la pretensión de que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos --agrega-- que conservan la ambigüedad hasta el final, incluso más allá del final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste.

¹⁰² Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 33.

Para la concepción de lo fantástico también resulta estimulante la lectura de *Los juegos fantásticos* de Flora Botton¹⁰³. Principalmente porque resalta algunas cuestiones que permanecen dudosas en la obra de Todorov sobre el mismo tema.

Con algunos inconvenientes, Botton se apoya fundamentalmente en los criterios de Todorov para caracterizar lo fantástico. En general, las disensiones son mínimas. Pero lo que más agrada del texto de Botton es la claridad de la exposición sobre lo fantástico, apoyada también en algunos de los mismos textos que Todorov ha citado en su *Introducción a la literatura fantástica*.

Roger Caillois, citado por Botton, define lo fantástico como la irrupción de lo insólito en lo banal. Según observa Botton, este punto de vista es muy general¹⁰⁴. Simplemente porque puede provocar reacciones diversas: mover a risa, a extrañeza, provocar sorpresa, mover al miedo y al terror (que es muy común en lo fantástico pero no imprescindible). "El sentimiento de lo fantástico - sostiene Botton- no es más que una de las sensaciones que pueden ser provocadas por lo inesperado"¹⁰⁵

Para Louis Vax, por su parte, lo fantástico será o no asignado por el lector en función de su formación cultural.

¹⁰³ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983, 217 pp.

¹⁰⁴ Julio Cortázar concibe algo similar a Caillois. Sostiene que lo fantástico está en función antes que de la razón, de la intuición. Lo fantástico puede ser algo cotidiano, excepcional, pero que no necesariamente tiene que diferenciarse de la realidad ordinaria. El hecho fantástico es irreplicable. Véase Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978, p. 42.

¹⁰⁵ Flora Botton, *op. cit.*, p. 10.

La anterior afirmación de Vax es muy importante. Para él, el concepto habrá de variar según la época y el contexto cultural. Esta insistencia la retoma Botton cuando advierte que los motivos que pueden ser fantásticos varían según la cultura. "En un pueblo, en que, por ejemplo, se acostumbra la conversación con los antepasados, las almas de estos se convierten en seres familiares, cotidianos, y su aparición no puede dar lugar al sentimiento de lo fantástico"¹⁰⁶. Por otro lado, Botton afianza la tesis de Vax y Todorov sobre la participación del yo del lector para aceptar o rechazar que un relato sea o no fantástico:

Un hecho no puede imponerse por la fuerza como "fantástico" a su conciencia si ésta no lo considera como tal. Prueba de ello es que algo netamente fantástico en nuestra cultura puede no serlo en otra, sino ser percibido como un acontecimiento perfectamente normal¹⁰⁷.

Con lo anterior, se puede entender un primer acercamiento de Todorov y Vax sobre lo fantástico. Para Todorov, lo fantástico desaparece en la medida en que desaparece el misterio.

Por su parte, Vax cree que la explicación no destruye necesariamente lo fantástico siempre y cuando el misterio se haya vivido con la suficiente intensidad y si la explicación es buena¹⁰⁸.

Botton está más de acuerdo con Todorov.

"La 'fantasticidad' de un cuento fantástico --señala Botton-- reside en la medida en que carece de solución"¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁸ Véase *Ibid.*, pp. 40-41.

Puede notarse cómo el desenlace en el texto fantástico es opuesto al del texto policiaco. En la literatura policiaca, el misterio se encamina desde el inicio hacia su solución. Se presenta para ser resuelto. En el cuento fantástico, en cambio, el misterio está *para no ser resuelto*¹¹⁰.

Algunos rasgos característicos de la literatura fantástica pueden ser los siguientes:

-En cuanto a temas, no los hay exclusivamente fantásticos: todos pueden serlo.

-El misterio es esencial

-Transgresión a las leyes de la naturaleza¹¹¹.

-Sentimientos provocados, emocionales, no racionales¹¹². (miedo, inseguridad, duda, inquietud); todos ellos, cosas de la emoción, no del raciocinio. "En la medida en que el texto compromete sus emociones, el lector participa realmente en el cuento. Un cuento que no despierta emociones, es un cuento fallido"¹¹³.

-Las emociones más comunes en la literatura fantástica son horror, terror, miedo. Aunque pueden incluirse fantasmas, vampiros, aparecidos, etcétera. Basta con que suscite en el lector un sentimiento de extrañeza, de inquietud, que puede o no llegar al temor¹¹⁴.

Un detalle recurrente en estas preocupaciones por definir lo fantástico es la insistencia en las relaciones con la realidad social. Este punto contribuye a

¹⁰⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹¹ Botton, *op. cit.*, p. 45. Véase también Todorov, *op. cit.*

¹¹² Aunque, como señala Botton, quizá no todos los cuentos fantásticos escapan al dominio de la razón. Tómese en cuenta el caso de los cuentos de Borges.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

localizar las peculiaridades de lo fantástico respecto al realismo mágico. A grandes rasgos, una distinción radica en las relaciones entre realidad social y realidad literaria. En el texto fantástico, hay una apelación a leyes extrañas, desconocidas o incluso supranaturales.

Pero además, no parece gratuito el que gran parte de la literatura fantástica recurra con frecuencia al narrador en primera persona para contar la historia. Este detalle es localizado continuamente en los escritores consagrados en lo fantástico: Jan Potocki, Shelley, Hoffmann, Poe, etcétera. En América Latina, el mismo caso se presenta en los cuentos de Lugones, Hernández, Borges, Cortázar, etcétera.

Una de las implicaciones de la narración en primera persona es el pretendido nivel de verosimilitud, al establecer un vínculo más estrecho entre personaje literario y virtual lector. Al relatar su propia historia, o la de seres muy cercanos a él, el narrador la lee al tiempo que la cuenta. Es su primer lector.

Localizamos una inocultable intención por conducir al virtual lector por los mismos caminos del narrador; de hacerlo ver lo que él ve, de desatar las mismas sensaciones (extrañeza, miedo, duda, ansiedad, etcétera) que el narrador experimenta al dar cuenta de los hechos. La impresión frecuente es la extrañeza. Esto le confiere el carácter fantástico a los textos. Hay generalmente un misterio no siempre resuelto. Se ponen en movimientos las leyes conocidas. Pero siempre hay este distanciamiento de realidades.

En *Frankenstein*, de Mary Shelley, los acontecimientos se aprecian de inmediato sujetos a la explicación racionalista. Incluso para justificar acontecimientos desvinculados de la realidad. Esto se presenta al detallar la forma en que el monstruo aprende el idioma y descubre el paradero de su creador, Víctor Frankenstein. Escondido en una cabaña, Frankenstein se apropia

del lenguaje y algunos hábitos de sus huéspedes con el simple hecho de atisbar por las rendijas de la habitación en que sus anfitriones dialogan todas las noches.

Los argumentos para apropiarse del idioma (complejo ya de por sí) y el conocimiento de la naturaleza le inyectan a la obra un aire de incertidumbre respecto a la verosimilitud de los acontecimientos narrados. Si bien por las explicaciones se puede aceptar la posibilidad de creación del hombre por el hombre, no ocurre al mismo nivel cuando se trata de su relación con la naturaleza física o social (conocimientos de Frankenstein en geografía, lenguas, historia, etc). Sobre todo, tómesese en cuenta la forma en que descubre su identidad y da con el paradero de su creador, sin mantener un solo vínculo con el género humano. Pero si los acontecimientos son o no verosímiles, importa menos que el cuestionamiento y la necesidad por explicar los hechos. Víctor Watson, narrador de la historia, acude al constante asombro en su búsqueda de respuestas a los enigmas astronómicos y el poder de la brújula.

De igual manera, en "La lluvia de fuego" de Leopoldo Lugones, lo fantástico no está propiamente en los acontecimientos, ya de por sí demasiado desconectados de nuestra realidad cotidiana. Lo fantástico radica en el protagonista. "¡Lluvias de cobre! En el aire no hay minas de cobre", dice el narrador extrañado por las partículas incandescente de cobre caídas del cielo. Desde su perspectiva, se trata de un fenómeno insólito de origen desconocido¹¹⁵. Hay momentos en que los acontecimientos cobran una realidad tal que el protagonista los asume sin asombro, asediado por el peligro (en el sótano de su casa).

¹¹⁵ Analizado esto último ya por Ana María Pucciarelli, "Dimensiones de La lluvia de fuego" en Angel Flores, *op. cit.*, pp. 68-69.

Esta constante invocación o alusión a las leyes que gobiernan la naturaleza, la encontramos en textos como *Frankenstein*, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, cuentos de Hoffmann, etcétera. En América Latina, lo mismo puede decirse de cuentos como los de Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, etcétera.

Muy por encima de las diferencias que puedan existir en cada uno de los escritores, hay un rasgo que los vincula. Se trata de sugerir en todo momento la existencia de un límite que separa los ámbitos de una realidad cotidiana y una suprarrealidad.

Este detalle, también presenciado en la literatura del realismo mágico (como más adelante lo veremos) tiene sin embargo una nítida diferencia. En textos como *Hombres de maíz*, *Pedro Páramo* y *Cien años de Soledad* hay una insistente referencia a una suprarrealidad. Vivos y muertos comunicándose sus penas, levitaciones, transformaciones fortuitas de hombres en animales, curas milagrosas, personajes con extrañas malformaciones físicas, etcétera. Pero todos esos acontecimientos son asumidos como parte de una macro realidad, no advertida con los recursos ordinarios.

En el texto del realismo mágico los dualismos no existen. La muerte es una simple prolongación de la vida; las metamorfosis son una posibilidad cotidiana; en fin, no hay transgresión de las leyes naturales. Si la hay, no se asume como tal. Si acaso, la razón la tienen ciertas fuerzas ocultas que no hay por qué indagar.

Estas diferencias existen hasta este momento en el plano de la historia. Por eso, aunque existen estrategias narrativas y recursos muy similares en escritores de lo fantástico y el realismo mágico, la naturaleza de los acontecimientos determina las diferencias. Sin embargo, ésta es una simple diferencia. El carácter del realismo mágico es mucho más amplio y profundo.

1.3.2. EL REALISMO MAGICO. GENESIS, EVOLUCION, CONFUSION

Fue el alemán Franz Roh quien en 1925 empleó por primera vez la expresión realismo mágico para calificar la pintura postexpresionista europea. Actualmente, el término es casi etiqueta exclusiva en el campo de la literatura, específicamente de la literatura latinoamericana de los últimos tiempos¹¹⁶.

En América Latina, quien lo empleó por primera vez fue Arturo Uslar Pietri, en 1948¹¹⁷. Sin embargo, fue Angel Flores quien lo acuñó en forma definitiva mediante una conferencia dictada en 1954 en Estados Unidos.

A partir de Flores, muchos fueron los críticos que sin reparo emplearon la expresión en la crítica latinoamericana.

Vistos de cerca, en cada uno de los trabajos iniciales se advierte la diversidad de direcciones a que apuntan los autores con la fórmula "realismo mágico". Es indudable que todos se refieren a un tipo de realismo, pero con matices particulares. Para Franz Roh, la expresión está relacionada con el

¹¹⁶ No hay consenso en la exclusividad. Hay al menos una corriente italiana encabezada por Massimo Bontempelli que lo enfoca a la producción de aquel país. [Véase Roberto González E., art. cit. También Irleamar Chiampi, *op. cit.*, p. 24. Corre por allí también un artículo de J. Rubia Barcia que pretende extrañamente ver el drama *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca como texto mágico realista. Sin embargo, lo que Barcia hace a fin de cuentas es comentar las generalidades realistas y metafóricas del texto, sin un mínimo acercamiento al realismo mágico. Véase J. Rubia Barcia, "El realismo mágico en la casa de Bernarda Alba" en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, España, 1973, pp. 301-321.

¹¹⁷ Según la versión de Enrique Anderson Imbert, ya por 1928 había escuchado la expresión en una tertulia en Argentina. Pero este dato no ha encontrado trascendencia. [Enrique Anderson Imbert, "'Literatura fantástica', 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso', en Varios, *Otros mundos, otros fuegos...* *op. cit.*, pp. 39-44].

pensamiento racionalista europeo de la época. Dice que desde que la "vida" de la máquina ha sido investida de un valor estético, "desde que el hombre racional, el ensamblador de la lógica, ha sido considerado como capaz de máxima expresión, se ha iniciado una nueva concepción del mundo, seudomecanicista que, si no quiere entender el universo como un mecanismo, del que somos una rueda, concibe por lo menos la vida como una confluencia del espíritu con un mecanismo exterior"¹¹⁸. Con ello, Roh se refería, como páginas más adelante lo pondrá en claro, a un mundo posible (sugerido concretamente en las artes plásticas), no precisamente a un mundo real¹¹⁹. Por su parte, Arturo Uslar Pietri se refiere a un tipo de literatura venezolana que a falta de una mejor denominación puede llamarse realismo mágico¹²⁰.

Esta noción en Uslar Pietri se identifica en lo general con el punto de vista de Angel Flores. Ambos se refieren a un tipo de tratamiento literario que los escritores de los últimos años proponían como reacción a los estereotipos viciados. El "realismo mágico", según la proclama de Flores¹²¹, revelaba la preocupación por constatar una "nueva actitud" del narrador ante lo real. En ese momento no se pensaba en los mecanismos de construcción de otro verosímil. La crítica no iba más allá del "modo de ver" la realidad. Y ese modo extraño, complejo, muchas veces esotérico y lúcido era identificado genéricamente con la magia¹²². Otros rasgos característicos que Flores encuentra en la literatura

¹¹⁸ Véase Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p. 28.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 82-83.

¹²⁰ Arturo Uslar Pietri, "El cuento venezolano", *Letras y hombres de Venezuela*, Ediciones Edime, Madrid, 1958, p. 287.

¹²¹ Angel Flores, art. cit.

¹²² Cfr. Irlemar Chiampi, *op. cit.*, p. 22.

mágico realista son: rechazo al "sentimentalismo empalagoso", búsqueda de la precisión y lo escueto, argumentos lógicamente concebidos (o coherentes o proyectados sobre una perspectiva infinita) y, finalmente, el virtual lector (sofisticado, no popular)¹²³.

La concepción de la realidad propuesta por Carpentier con lo "real maravilloso americano" en 1948 como artículo periodístico en *El Nacional* de Caracas, y en 1949 como prólogo a *El reino de este mundo*, dista mucho de la entendida por Roh y por Flores. Para Carpentier es claro que la realidad americana es, sin más, *americana*. Es una particularidad en la que confluyeron distintas culturas precolombinas y posteriores a la Conquista. Este fenómeno generó un espíritu en el actual americano, de tal suerte que sólo él --en la consideración de Carpentier-- puede asimilar en su totalidad las peculiaridades americanas.

La disensión de Carpentier con el surrealismo, con el que había simpatizado poco antes, le hace entender que América toda es una "maravillosa realidad" ("¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?" --dice en algún momento).

Lo real maravilloso vivido por el americano ("Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente") hace que la literatura americana no consista sólo en una artimaña literaria, aburrida "como cierta literatura onírica 'arreglada'". La latinoamericana, en cambio, surge sin ningún truco, espontáneamente.

¹²³ Angel Flores, art. cit.

1.3.3. EL REALISMO MÁGICO Y LO REAL

MARAVILLOSO. EL OTRO PROBLEMA DE FONDO

¿Realismo mágico y lo real maravilloso se refieren indistintamente al mismo concepto? De no ser así, ¿Qué elementos entrañan las diferencias? ¿Es el realismo mágico exclusivo de la literatura latinoamericana?

La influencia que tuvieron las dos expresiones llega al grado de que hay autores que proclaman a Carpentier como el autor del realismo mágico¹²⁴. Implícita o explícitamente todos ellos asumen que "realismo mágico" y lo "real maravilloso" significan lo mismo. Al parecer fue Fernando Alegria el primero en haber asociado el realismo mágico a lo real maravilloso¹²⁵. Actualmente, las reflexiones sobre el tema tropiezan a cada rato con la fusión de las dos expresiones en una sola. Carlos Fuentes ha afirmado: "*El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez logró cerrar, con cicatriz histórica, las heridas manantes del llamado 'realismo mágico' que inventado por Alejo Carpentier se ha aplicado indiscriminadamente como etiqueta a demasiados novelistas hispanoamericanos"¹²⁶.

¹²⁴ Suzanne Jill Levine le atribuye a Alejo Carpentier el haber introducido el concepto "realismo mágico". Sólo que -- agrega-- fueron Asturias, Rulfo y Gabriel García Márquez quienes lo pusieron en práctica realmente. Véase Suzanne Jill Levine, "'Lo real maravilloso'... art. cit. p. 566.

¹²⁵ Véase Fernando Alegria, "Alejo Carpentier: realismo mágico", en *Literatura y revolución*, FCE, (Col. Popular, No. 100), México, 1976, 2ª. ed., pp. 90-121. La indiscriminación aparece en varios autores. Cito sólo los siguientes: Luis Leal [art. cit. p. 232] dice que después de Uslar Pietri, fue Carpentier quien más se ocupó del fenómeno [el realismo mágico]. *El reino de este mundo*, --sostiene Leal-- es una novela del realismo mágico.

¹²⁶ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, (Col. Tierra Firme), México, 1992, 1ª. reimp. de la 1ª. ed., p. 24.

Por su parte, Jaime Valdivieso no vacila en identificar lo real maravilloso de Carpentier con el realismo mágico. Valdivieso distingue entre "realismo mágico" y "realismo fantástico". En Valdivieso, el realismo mágico se identifica con lo real maravilloso carpenteriano¹²⁷.

Por ese estilo corren muchas afirmaciones en torno al realismo mágico.

Veamos más de cerca el problema: Cuando Carpentier escribe lo que más tarde sería el prólogo a *El reino de este mundo*, la fórmula de Roh tenía varios años de existencia. Por el contenido de ambos textos, nos percatamos de inmediato que los dos se refieren a un tipo especial de realidad descrito en el arte. Es diferente la percepción de la realidad en ambos. Mientras que Roh apela a la comprensión racionalista para asimilar una realidad cotidiana o misteriosa, Carpentier toma como punto de referencia dos elementos fundamentales:

- a) La propia naturaleza americana.
- b) El carácter mítico de la cultura americana.

Es claro que no hay en Carpentier referencia alguna a la realidad descrita por Roh. Más tarde, en forma extraña, se atraviesa la expresión de Angel Flores quien sin una aclaración del origen la emplea para caracterizar el trabajo de escritores cuyas obras reflejaban un tratamiento literario especial.

La lectura del texto de Flores, válida quizá en su momento, aporta muy poco a lo ofrecido por Carpentier. En la generalización de documentos del realismo mágico, nunca incluye a Alejo Carpentier.

Lo que extraña de Flores es que si como mágico realista debía considerarse todo escritor que rompiera con los cánones agotados de la literatura social y de denuncia, Carpentier esté ausente como escritor.

¹²⁷ Jaime Valdivieso, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Joaquín Mortiz, México, 1975, p. 65.

En esta confusión provocada por las dos expresiones ni el propio Carpentier tenía una idea de lo que más tarde podría definir las particularidades en lo real maravilloso y el realismo mágico. Sin dejarse seducir por la fórmula alemana en boga, él expresó en otro ensayo posterior al "Prólogo": "Yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra". Para Franz Roh, en cambio, Carpentier dejaba lo inverosímil: "aquello es realismo mágico porque es una imagen inverosímil, imposible, pero, en fin, detenida allí"¹²⁸.

Si tomamos como punto de partida estas últimas palabras del escritor cubano para valorar textos como *Hombres de maíz*, de Miguel Angel Asturias, notamos poca relación entre los elementos contenidos en la obra del escritor guatemalteco y las características del paisaje descritas por el autor de *El reino de este mundo*, ya que el mayor valor de *Hombres de maíz* no radica en la descripción paisajística, sino en un conjunto de manifestaciones inconscientes de la cultura latinoamericana.

Quizá sin percibirlo entonces, con lo expresado sobre lo real maravilloso, Carpentier se refiere a dos cosas a la vez. Por un lado, lo real maravilloso relata las peculiaridades físicas y geográficas cotidianas del mundo americano; insólitas y extrañas para la comprensión europea. Por el otro, lo real maravilloso se refiere a la cosmovisión americana, más apegada a una visión mítica del universo, regido por leyes no siempre idénticas a la mirada racionalista europea.

Sin embargo, por el peso de las afirmaciones, pero sobre todo, por la realización de un proyecto estético-cultural carpenteriano, percibimos que el

¹²⁸ Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" en *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Plaza Janés, Barcelona, España, 1987, p. 114.

mayor interés está centrado en un aspecto de lo real maravilloso americano: el geográfico.

Los pasos perdidos (1953), novela posterior a *El reino de este mundo* es quizá la mejor muestra de lo real maravilloso americano en esta modalidad geográfica. El protagonista de la novela encuentra lo maravilloso a cada paso, adentrándose en la selva americana, la cual había provocado mucho antes el asombro de los conquistadores europeos. En *Los pasos perdidos*, Santa Mónica de los Venados, el lugar donde emerge una cultura ajena a los códigos de la civilización, está, según las palabras del protagonista, en los orígenes mismos de la creación y a tres horas de vuelo del "progreso". La numeración de aspectos maravillosos está ligada, como lo ha consignado Leonardo Padura Fuentes, con lo real maravilloso geográfico¹²⁹.

A este real maravilloso (La virginidad del paisaje, la magia de la vegetación tropical, "la obscena promiscuidad de ciertos frutos"; el palacio de Sans-Souci, la Ciudadela La Ferrière, la figura misma de Henri Christophe¹³⁰) se refiere Carpentier en el "Prólogo". Pero también señala otro rasgo de lo real maravilloso que apela al recurso de la fe. En este último se trata de "una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad", percibidas en virtud de una exaltación del espíritu. Tal es el caso de Mackandal, que inspiró una fe colectiva en sus coterráneos, quienes le atribuyeron poderes licantrópicos.

¹²⁹ Leonardo Padura Fuentes, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1989, 169 pp. Es, al parecer, el más exhaustivo estudio sobre lo real maravilloso americano.

¹³⁰ "Monarca de increíbles empeños --Dice Carpentier--, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas".

En el "Prólogo" hay una flagrante contradicción observada ya por Leonardo Padura Fuentes y Roberto González Echevarría¹³¹. El recurso de la fe, como procedimiento imprescindible para la sensación de lo maravilloso, le hace perder de vista a Carpentier que para percibir "ciertas características del paisaje" no es necesaria la existencia de la fe¹³². Por lo tanto, suponer, como lo hizo Carpentier, que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea¹³³.

Aunque el "Prólogo" contiene elementos que recurren a la fe (el milagro, por ejemplo), la mayor carga de aspectos citados se refieren al paisaje, al carácter de un medio ambiente que hizo reconocer a Hernán Cortés en sus cartas la imposibilidad de describirlo con exactitud por no encontrar las palabras adecuadas para hacerlo. Y como igualmente sostiene Gabriel García Márquez, en el sentido de que la literatura carece de vocablos para describir la desmesurada realidad latinoamericana¹³⁴.

Vemos pues que Carpentier se refiere a una realidad con dos modalidades:

a) Peculiarmente geográfica, de difícil asimilación por la cultura europea¹³⁵.

¹³¹ Véase, de Leonardo Padura Fuentes, "Realismo mágico y lo real maravilloso..." art. cit; de González Echevarría, véase "Isla a su vuelo..." art. cit. p. 37.

¹³² "La fe no es el presupuesto indispensable para percibir lo maravilloso, sino para vivirlo sin que sea tal: ni maravilloso ni extraordinario". Leonardo Padura Fuentes, "Realismo mágico y lo real maravilloso..." art. cit. pp. 32-33.

¹³³ Véase Roberto González Echevarría, art. cit. p. 39.

¹³⁴ Véase Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe" en Pablo González Casanova, (Coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Siglo XXI, México, 1984, p. 176.

¹³⁵ Véase también el ensayo de Gabriel García Márquez, art. cit.

b). Peculiarmente mítica (su base es la presencia de la fe, la convicción en la existencia de una suprarrealidad no asimilada mediante los recursos ordinarios de la percepción)¹³⁶.

El resultado de comprender estas dos modalidades como una sola es la extrañeza cuando se quieren localizar las similitudes mágico realistas entre textos como *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias, *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. En general, todos ellos caben en lo real maravilloso carpenteriano. La diferencia fundamental es que unos se orientan con mayor claridad hacia una modalidad; otros, a la otra.

Los pasos perdidos es eminentemente geográfica; *Pedro Páramo* y *Hombres de maíz* relatan fundamentalmente el carácter mítico de la cultura latinoamericana. Algunos de ellos refieren ambas (*El reino de este mundo* y *Cien años de soledad*), aunque su peso específico las define en la segunda modalidad.

De las dos posibilidades anteriores podemos entender distinciones de matiz que definen a lo real maravilloso, por un lado, y al realismo mágico por el otro.

Lo maravilloso, identificado en las declaraciones de Carpentier con lo insólito, lo extraño, supone la existencia de una realidad maravillosa (peculiar en sus procesos históricos sociales y en sus comportamientos naturales que puede ser o no independiente de la conciencia del hombre) ya sea a nivel personaje

¹³⁶ Algo parecido puede extraerse del texto de Alexis Márquez Rodríguez, en el capítulo "Teoría carpenteriana de lo real maravilloso" en *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, S. XXI, México, 1982, pp. 27-82.

ficticio, del artista-creador o del receptor¹³⁷. En este caso, siempre se circunscribe en el ámbito de una geografía específica que puede ser o no típicamente americana. Según lo ha mostrado Alexis Márquez Rodríguez, la realidad maravillosa puede darse en diferentes ámbitos: La Naturaleza, el Hombre y la Historia. Por eso es equívoco, dice Alexis Márquez, creer que lo real maravilloso es exclusivo de América Latina. Lo Real Maravilloso puede darse, como de hecho se da, en cualquier época, en cualquier cultura y en cualquier lugar. Sólo que, junto con Carpentier, Márquez Rodríguez entiende que América es un mundo *esencialmente* maravilloso¹³⁸. Aquí nos referimos a la primera modalidad predominante en el "Prólogo". También es la que predomina en el ensayo de Gabriel García Márquez. Para éste último, en América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco. Al contrario, sus esfuerzos descansan en hacer creíble su realidad. "Toda nuestra historia, --agrega García Márquez-- desde el descubrimiento se ha distinguido por la dificultad de hacerla creer"¹³⁹. Esto significa, dice, que la literatura todavía carece de palabras para describir la desmesurada realidad del continente americano.

Para comprender el carácter de lo real maravilloso en América, las declaraciones del escritor colombiano cobran singular importancia. Consideremos los siguientes ejemplos:

Cuando se habla de un río --dice García Márquez--, lo más que puede imaginar el lector europeo es algo tan grande como el Danubio (de 2,790 Km). Es difícil que se imagine, si no se le describe, la realidad del Amazonas (de 5, 500

¹³⁷ Leonardo Padura, "Realismo mágico y lo real...", art. cit. p. 35. En este hecho, Padura no le atribuye responsabilidad al lector, como lo hemos consignado con anterioridad.

¹³⁸ Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 51 y 55.

¹³⁹ Gabriel García Márquez, art. cit. p. 175.

Km de longitud). Igualmente, cuando nosotros escribimos *tempestad*, los europeos piensan en relámpagos y truenos, "*pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar*"¹⁴⁰. [El subrayado es mío].

De estos hechos, García Márquez considera necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad. Sostiene que en todos sus libros no hay una sola línea que no tenga su origen en un hecho real. Como ejemplo cita el estigma de la cola de cerdo en *Cien años de soledad*:

"Yo hubiera podido recurrir a otra imagen cualquiera, pero pensé que el temor al nacimiento de un hijo con cola de cerdo era la que menos probabilidades tenía de coincidir con la realidad. Sin embargo, tan pronto como la novela empezó a ser conocida, surgieron en distintos lugares de las Américas las confesiones de hombres y mujeres que tenían algo semejante a una cola de cerdo. En Barranquilla, un joven se mostró en los periódicos: había nacido y crecido con aquella cola, pero nunca lo había revelado, hasta que leyó *Cien años de soledad*. Su explicación era más asombrosa que su cola: 'Nunca quise decir que la tenía porque me daba vergüenza', dijo. 'Pero ahora, leyendo la novela y oyendo a la gente que la ha leído, me he dado cuenta que es una cosa natural'. Poco después, un lector me mandó un recorte de la foto de una niña en Seúl, capital de Corea del Sur, que nació con una cola de cerdo. Al contrario de lo que yo pensaba cuando escribí la novela, a la niña de Seúl le cortaron la cola y sobrevivió. Acompaño esa foto a esta ponencia, como homenaje a los racionalistas incrédulos que sin duda forman parte de la concurrencia"¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 178.

En otro momento, agrega García Márquez, una misión encargada hace menos de un siglo de elaborar el proyecto para la construcción de un ferrocarril transoceánico en el Istmo de Panamá, concluyó que el plan era viable, pero con una condición: que los rieles *no* se hicieran de hierro, que era un metal muy difícil de conseguir en la región, sino que se hicieran de oro. "Tanta credulidad en los conquistadores sólo era comprensible después de la fiebre metafísica de la Edad Media, y del delirio literario de las novelas de caballería"¹⁴². Hay más referencias de este tipo en el texto de García Márquez.

Por esa senda discurre la exposición de Alexis Jacques Stephen. Stephen entiende que el pueblo haitiano, como otros de origen negro, tiene una visión peculiar de la realidad sensible, del movimiento, del ritmo, de la vida. Por eso, el arte presenta en efecto la realidad con todo lo que tiene de insólito, de fantástico, de sueño, de media luz, de misterio y de maravilloso¹⁴³. Al igual que Carpentier, Stephen atribuye la sensación de lo maravilloso a una sensibilidad particular de la cultura. "El poseído de nuestra religión vudú --señala--, llega a veces a tomar un fierro candente con sus manos sin quemarse y lamerlo; sube alegremente a los árboles aún siendo anciano, logra bailar varios días y noches seguidos; masca y traga vidrio..."¹⁴⁴ Estas declaraciones en el fondo conducen a comprender lo peculiar de lo real maravilloso al que Carpentier hace referencia. Para apreciarlo no es indispensable el recurso de la fe. Se trata de la exteriorización de una realidad exótica en sus comportamientos históricos, naturales, culturales.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 175-176.

¹⁴³ Alexis Jacques Stephen, art. cit. pp. 81-82.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

La segunda modalidad supone la existencia de una realidad mágica de dimensiones míticas. Tiene un carácter subjetivo. Generalmente sólo existe en la conciencia de los hombres que la observan, de acuerdo con sus tradiciones, su cultura, su fe. En general, con su forma de entender el mundo. Aquí hay una inocultable relación con el inconsciente colectivo¹⁴⁵, a nivel personaje, pero fundamentalmente a nivel lector, que valida o naturaliza lo sobrenatural (vida de ultratumba, levitaciones, metamorfosis, curas milagrosas, creencias, etcétera). Esto es lo verdaderamente mágico; es lo que considero propio del realismo mágico¹⁴⁶.

Al igual que la primera, esta segunda modalidad, intuida por el propio Alejo Carpentier, (aunque poco asumida en su programa estético cultural) no es exclusiva del latinoamericano¹⁴⁷. Las expresiones literarias de otras culturas describen rasgos similares al realismo mágico que aquí señalamos. Podemos hablar entonces de un latente realismo mágico universal¹⁴⁸. Sin embargo, es

¹⁴⁵ Intuido claramente en las reflexiones de Fernando Alegria *op. cit.* y Aurora M. Ocampo, "Un acercamiento al realismo mágico" en *Manatí*, No. 2, año 1, tercer trimestre de 1974, pp. 16-21.

¹⁴⁶ Sobre estas diferencias, véase Leonardo Padura, "Realismo mágico y lo real..." art. cit., sobre todo pp. 34 y 35.

¹⁴⁷ Alexis Jacques Stephen en su ensayo "Acerca del realismo maravilloso", [art. cit.] ha mostrado, con mayor claridad que otros, la mixtificada cultura latinoamericana, como confluencia inconfundible de una multiplicidad de culturas. De lo cual entendemos que el germen sigue presente en cada una por separado.

¹⁴⁸ Incluso la cosmovisión mágico realista está presente en manifestaciones no literarias a lo largo y ancho del orbe. Ernesto De Martino, por ejemplo, se ha ocupado de indagar diversas expresiones de lo mágico en la cultura occidental, con lo que confirma la existencia de lo mágico (acientífico) como algo quizá sofisticado pero real. Véase Ernesto De Martino, *El mundo mágico*, UAM, México, 1985, 438 pp.

posible analizar los rasgos característicos, eso sí, del realismo mágico latinoamericano.

Al hablar de realismo en este trabajo no me refiero al concepto acuñado por Franz Roh. Se trata, como lo he señalado con anterioridad, de un tipo de literatura que expresa una concepción mágica del universo a través de mitos, costumbres, tradiciones, supersticiones, etcétera. A fin de cuentas, describe una forma transracional de comprender el universo.

Entiendo el realismo mágico como una variante del realismo decimonónico. El realismo mágico, tal como queda asumido en este trabajo, no se refiere al mismo concepto carpenteriano de lo real maravilloso, aunque en su seno haya sido intuido. Es un tipo de lo real maravilloso relacionado no con la descripción de una cultura sofisticada, sino con un conjunto de expresiones subjetivas que tratan de entender el mundo.

No me ha parecido convincente el argumento de Chiampi para entenderlo como el "realismo maravilloso", por una simple razón: Porque a Chiampi, su afán por estimar el hallazgo de Alejo Carpentier, la encierra en la misma problemática contenida en el "Prólogo". Para Chiampi, a fin de cuentas, "realismo mágico" y lo "real maravilloso" americano son dos expresiones que se refieren al mismo concepto. Ambos pueden ser asumidos como el "realismo maravilloso".

Una de las razones en Chiampi para negar lo mágico como componente de la expresión es que la magia, "en su acepción corriente, es el arte o saber que pretende dominar los seres o las fuerzas de la naturaleza y producir, a través de ciertas prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales"¹⁴⁹. Se trata, dice, de una expresión perteneciente a otra serie cultural. Magia y creación poética son fenómenos complejos y de difícil estructuración. Por eso, es

¹⁴⁹ Irlemar Chiampi, *op. cit.*, p. 49.

improcedente el paralelo entre el modo de conocimiento, intención o ritual mágico con la poesía¹⁵⁰. Su afán por defender lo maravilloso, le hace expresar a Chiampi que la práctica mágica difiere del conocimiento científico; lo maravilloso, en cambio, sugiere la no contradicción del realismo maravilloso con lo natural. "Maravilloso es lo 'extraordinario', lo 'insólito', lo que escapa al curso diario de las cosas y de lo humano. Maravilloso es lo que contiene la *maravilla*, del latín *mirabilia*, o sea, 'cosas admirables'¹⁵¹.

La propia Irlemar Chiampi abre el camino a lo mágico como componente de nuestra fórmula. Su exposición que en nada difiere del concepto carpenteriano de lo real maravilloso, señala los puntos claves que interesa analizar en la novela del realismo mágico. Ese conjunto de manifestaciones del pensamiento prelógico anidado en los arquetipos de la cultura, no del todo desarrollado en el "Prólogo", es lo que nos importa destacar en la novela latinoamericana del realismo mágico. ¿Puede la noción del "realismo maravilloso" o lo "real maravilloso americano" conducirnos a este fin?

La noción de realismo mágico que aquí se propone está mucho más vinculada a lo expuesto por Leonardo Padura Fuentes, con dos diferencias:

Primera: Padura Fuentes le niega a Carpentier el haber intuido lo mágico realista como parte de lo real maravilloso.

Segunda: (la más significativa) Padura Fuentes no otorga importancia al papel del lector en el dictamen y asimilación del realismo mágico. Apoyado en una declaración de Miguel Angel Asturias sobre el realismo mágico, Padura Fuentes atribuye responsabilidades al autor-narrador y a los personajes cuando distingue dos condiciones básicas para la existencia del realismo mágico. Por un

¹⁵⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 53.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 50 y 54.

lado, el punto de vista de los personajes que validan lo sobrenatural y lo mágico. Por el otro, la perspectiva culturalizada del autor que distingue lo que resulta insólito para resaltar su carácter singular (maravilloso). Sin embargo, en las palabras de Asturias¹⁵², como en las declaraciones de la mayoría de autores que hemos estudiado queda implícito el auxilio del lector para la interpretación de la realidad literaria y su consecuente taxonomía. Este hecho, consignado antes, es ignorado en las reflexiones de Padura. Por lo demás, sus aportes han sido de gran importancia. El rasgo más notable en su argumento, del que me he servido en esta reflexión, es la clara diferencia entre los caracteres del realismo mágico y lo real maravilloso americano. Sobre todo, el hecho de haber asumido que con el realismo mágico hay una relación de dependencia con una realidad mágica más que con una voluntad imaginativa del autor.

La indiscriminación de las dos modalidades citadas por Carpentier ha permitido, junto con las generalizaciones de Angel Flores, que textos como *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro¹⁵³ y cuentos de Juan José Arreola, de

¹⁵² *Supra*, nota 87.

¹⁵³ Lo que Emmanuel Carballo considera que puede ubicar a Elena Garro en el realismo mágico es el manejo de una realidad afantasmada, desdibujada. Los hechos citados son: Personajes (Felipe Hurtado y Julia) que vuelan y escapan "como sombra y sueño" de sus perseguidores, o que caminan bajo la lluvia y no se mojan (Felipe Hurtado), o los que se convierten transitoriamente en piedras (Isabel Moncada). En estos casos --aclara Carballo-- "el lector no protesta: asiste complacido a estas metamorfosis tan extrañas como absurdas. Desde las primeras páginas, el lector pierde su mundo razonable y se instala (lo instalan) en el mundo en el que todo es posible por obra y gracia de la imaginación". Véase Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP (Col. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, No. 48), México, 1986, p. 507.

Borges, incluso de Julio Cortázar sean des-acomodados en los archivos del realismo mágico.

Definir un texto tajantemente muchas veces lleva riesgos considerables. En nuestro caso, si partimos de una generalización, es claro que mucha literatura producida en los últimos años en América Latina guarda ciertos elementos del realismo mágico o lo real maravilloso. Pero en pocas, el conjunto de elementos mágico realistas o real maravillosos domina la totalidad de la obra, o al menos gran parte de ella. Esta enorme diferencia no siempre considerada en las reflexiones críticas, ha desatado generalizaciones como las señaladas en el caso de Garro, Arreola, Borges, etcétera.

Para ser considerado mágico realista un texto no requiere que lo sean sus elementos en la totalidad. Basta con que la fuerza de ellos domine por sobre los demás. Así como sería imposible localizar un texto totalmente maravilloso, realista o fantástico, tampoco es de esperarse uno del realismo mágico. De la misma manera, el que un texto sea mágico realista no significa que la obra en conjunto de su autor sea propia del realismo mágico. Cuando decimos que García Márquez es un escritor mágico realista, nos referimos a que alguno o algunos de sus textos es o son mágico realistas. Sobre todo si la tendencia domina en el conjunto de la obra.

Por otro lado, las críticas hechas en torno al realismo mágico pocas veces se acercan a la esencia del fenómeno; en general, ha sido el resultado de una endeble conceptualización sobre el tema¹⁵⁴. En los círculos académicos es frecuente

¹⁵⁴ Hay, por ejemplo, un texto de José Luis Sánchez Ferrer: *El realismo mágico en la novela hispanoamericana* [Anaya, España, 1990, 96 pp]. En ese texto se hace una ubicación contextual de lo que bien puede ser el realismo mágico, pero no hay una discusión sobre el tema, mucho menos un análisis profundo de los elementos que pudieran constituir lo mágico realista de un texto literario. El resultado es que Ferrer logra sólo una

relacionar al realismo mágico con muertos y aparecidos. Este criterio, que tiene mucho de cierto, deja pendiente, sin embargo, el fondo de la literatura de muertos y aparecidos. Bajo este criterio, las *Historias de vivos y muertos* de Artemio Valle-Arizpe, por ejemplo, sería un texto mágico realista.

Hasta aquí ha quedado pendiente otro problema. Originalmente, el realismo literario y sus derivaciones se definen en general como función de las correspondencias establecidas entre la realidad social y la realidad literaria, es decir, todo queda resuelto en el plano de la historia¹⁵⁵, de los hechos ocurridos. En América Latina, el realismo mágico exige mirársele en otro plano, en el plano discursivo. Hay pues una reelaboración del "hecho real" que le da un matiz particular. Mediante tres instrumentos (estructuras literarias, lenguaje y estilo)¹⁵⁶, el suceso, que bien puede ser extraído de la tradición oral, de la anécdota, es reelaborado por el escritor mágico realista latinoamericano, dando como resultado una obra producto de la relación simbiótica entre historia y discurso. Para el realismo mágico, no basta el hecho, sino la estrategia para presentarlo. Esto permite observar una clara diferencia entre las leyendas y tradiciones consignados por Valle-Arizpe en su texto citado y las obras que

revisión histórico sociológica de las obras que el considera mágico realistas.

¹⁵⁵ Entendidos aquí Historia y Discurso como en la teoría de los formalistas rusos: Historia (o trama, o fábula) en el relato literario designa "lo que realmente ocurrió" (o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir). El discurso (o argumento) designa "la forma en que el lector toma conocimiento de la historia". Véase Tzvetan Todorov (ant), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1987, 5ª. ed.; Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Premiá (Col. La red de Jonás), México, 1985, 4ª. ed.; o bien, Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1984, 2ª. ed.

¹⁵⁶ Señalados por Alexis Márquez Rodríguez, *op. cit.*, p. 49.

hemos considerado mágico realistas. En Valle-Arizpe hay una inocultable preocupación por anteponer las fuerzas del más allá con la lógica de los hombres. En sus historias está contenida una latente inquietud para ser vistas como hechos que exigen una explicación lógica o no. En todo caso están más vinculadas a lo que hemos consignado como fantástico. En *Pedro Páramo* o en *Cien años de soledad*, las sensaciones son distintas. En estas dos novelas, la muerte es una simple prolongación de la existencia terrenal. Está ausente todo cuestionamiento por los encuentros entre los personajes "vivos" y los muertos en la novela de Rulfo; algo parecido ocurre en la novela de García Márquez. En *Pedro Páramo*, los personajes (muertos todos según se entera el lector en la medida que sigue el hilo discursivo) asumen su muerte como algo cotidiano:

¿Oyes? Allá fuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?

--Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

--Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados¹⁵⁷.

En *Cien años de soledad*, personajes como el primer José Arcadio Buendía, dialoga bajo el castaño con su víctima Prudencio Aguilar, quien viene del más allá para compensar el abandono producto de su locura. En esa misma novela, el gitano Melquíades regresa después de muerto al mundo de los vivos porque "allá" se aburría de soledad; o bien, el lector atestigua los mensajes que los vivos envían a sus muertos por conducto de Amaranta Buendía Iguarán, próxima a morir.

¹⁵⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1982, 1ª reimp. de la 2ª. ed., p. 79.

Ni en *Pedro Páramo* ni en *Cien años de soledad* hay la preocupación por justificar tales acontecimientos. Los hechos son presentados en forma desinteresada, como parte de una totalidad en su conjunto cotidiana.

Por el contrario, en textos como *Historias de vivos y muertos*, lo primero que resalta es lo insólito y el misterio de los acontecimientos. Se trata de hechos, si bien frecuentes en la época en que se inscriben, no perfectamente ensamblados con la realidad cotidiana.

Algo más: la reelaboración del texto mágico realista se refleja en la peculiaridad discursiva. Una característica notable en estos escritores es el manejo de un lenguaje plagado de imágenes que le dan todo un giro¹⁵⁸. Esta reelaboración (plano del discurso), sentida ya en *El señor presidente* (1946) (sin ser propiamente una obra mágico realista), mucho mejor lograda en *Hombres de maíz*, de Asturias, junto con la referencia a una cosmovisión propiamente latinoamericana, expuesta en las manifestaciones del inconsciente

¹⁵⁸ Juan José Arreola, en entrevista con Emmanuel Carballo, ha dicho de Rulfo: Rulfo ha hecho una estampa trágica y atroz del pueblo mexicano. Los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes vemos que todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso. Parece tan real y es tan curiosamente artística y deforme. Véase Carballo, *op. cit.*, p. 474. Este juicio, junto con el de Salvador Elizondo, corren por la misma línea. También Elizondo dice del autor de *El Llano en llamas*: "yo digo que él inventa el lenguaje y él insiste en que es el lenguaje que se habla normalmente en la región de los Altos de Jalisco o en otras regiones del estado. Entonces me parece que su modestia es demasiada para un artista, porque es imposible que las gentes hablen naturalmente con una afinación literaria tan marcada que no se nota. Yo he estado en Jalisco y nunca he oído hablar a nadie como en los cuentos de Rulfo, lo que pasa es que él trata la esencia de ese lenguaje y puede transcribirla a la escritura, que es el problema más difícil que existe, el de transcribir un habla a un lenguaje literario y escrito y que conserva su condición de habla..." Véase *Rulfo en llamas*, texto editado por la Universidad de Guadalajara y la revista *Proceso*, México, 1989, 3ª. ed., p. 33.

colectivo, es lo que le otorga a *Hombres de maíz* la grandeza que se mira en toda obra mágico realista. Para el realismo mágico, no es suficiente con la tentativa de verosimilitud. Va más allá; trasciende los límites del realismo, al que Macedonio Fernández reclama despegarse del tratamiento artístico¹⁵⁹.

Esta labor en el plano discursivo está ausente en *Historias de vivos y muertos* y en otros textos que pudieran impresionarnos en algún momento. Otros más, indiscutiblemente valiosos desde otro punto de vista, como el citado *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, si bien muestran un lenguaje y estrategia discursiva bastante parecidos al de los textos mágico realistas, adolecen en el plano de la historia de acontecimientos mágico realistas. El peso de los acontecimientos citados por Emmanuel Carballo al considerar a *Los recuerdos del porvenir* como texto mágico realista, queda prácticamente arrollado por el de situaciones de mayor relevancia de esa novela.

Hay también otras novelas más recientes (*La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982) y *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel (1989)) a las que la crítica les ha negado algún valor trascendental, sobre todo a la novela de Laura Esquivel.

Ambas novelas pueden considerarse propiamente textos mágico realistas, aunque también debe advertirse que se trata de textos que distan de lograr la grandeza de los autores que hemos citado.

La casa de los espíritus, de Allende, parecida a las singularidades de *Cien años de soledad*, se estructura en una primera parte dentro de un marco

¹⁵⁹ "Las tentativas de alucinación de realidad en el realismo son eficaces, pero no auténticas; al contrario, parece que van directamente contra el arte que es por esencia lo sin realidad". Macedonio Fernández, cit. por Victor Antonio Bravo, op. cit., p. 21.

mágico realista; en una segunda parte, este carácter es retirado para asumir prácticamente una modalidad realista con tendencia política.

A la luz de nuestras aclaraciones, el terreno del realismo mágico es habitado por una cantidad mucho menor de obras que desde hace tiempo han sido consideradas mágico realistas.

Si el camino hasta aquí recorrido se conformara en clasificar los textos, poco interés cobraría en su conjunto. Por fortuna, esta reflexión permite entender que es precisamente la novela del realismo mágico la que mayor realce le ha dado a la literatura latinoamericana y, fundamentalmente, la que mejor expresa una visión contemporánea del mundo en América Latina. No es gratuito que los autores representantes del realismo mágico latinoamericano sean ya clásicos en nuestras letras, por razones conocidas a nivel universal. Miguel Angel Asturias y Gabriel García Márquez, premiados con el Nobel de literatura en 1967 y 1982, respectivamente; y Alejo Carpentier y Juan Rulfo, acreedores a varios reconocimientos de distinta naturaleza, son hoy por hoy, autores imprescindibles en las letras latinoamericanas.

Son principalmente esos autores quienes han hecho observar a Carlos Fuentes que la esencia de la literatura latinoamericana se encuentra en sus mitos¹⁶⁰. Eso se ha visto desde que pudieron rescatarse documentos de la tradición oral en las culturas precolombinas (*Popol Vuh*, *El libro de los libros del Chilam Balam*, los relatos aztecas, *El Rabinal Achí*, etcétera).

Por eso, en una cultura como la latinoamericana en la que, en el decir de Néstor García Canclini, "las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no

¹⁶⁰ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit.

acaba de llegar¹⁶¹, la necesidad por mirar el pasado para comprender la ontología de sus hombres, es determinante. En esta tarea, las novelas del realismo mágico se convierten en una herramienta irremplazable por la oportunidad que brindan para conocer el rostro oculto soterrado bajo intereses de dominación cultural.

¹⁶¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CONACULTA-Grijalbo, (Col. Los noventa, No. 50) México, 1990, p. 13.

CAPITULO II:
CARACTERISTICAS DE LAS OBRA
MAGICO REALISTAS

Los cuentos son como los ríos,
por donde pasan se agregan lo
que pueden, y si no se lo
agregan, llevándose lo
materialmente, se lo llevan en
reflejo.

Miguel Angel Asturias, *Hombres
de maíz.*

2. CARACTERISTICAS DE LAS OBRAS MAGICO REALISTAS

2.1. PREAMBULO

Llegamos al punto de valorar la pertinencia de la expresión "realismo mágico" en la tarea crítica de la literatura. En primer lugar, ¿"realismo mágico" expresa por sí misma una noción concreta o es simplemente un concepto anodino, susceptible de sustituirse por otra expresión, o ser asimilado en el todo del discurso crítico?

Esta preocupación surge porque hay una cantidad considerable de autores que estudia la obra de Miguel Angel Asturias con una obvia renuencia a la expresión. Algunos, incluso, en forma expresa.

En un reciente texto sobre Asturias, Luis Cardoza y Aragón dirige la mayor parte de sus observaciones al mérito lingüístico de *Hombres de maíz*. Del realismo mágico, sin embargo, considera que se trata de "charlatanería mítica", "estupores" o "banalidades" que a nada conducen¹. En forma similar se expresa Gerald Martin en un sorprendente estudio que presenta la edición crítica de *Hombres de maíz*. Martin escribe: "...cuando, por excepción le conceden [los críticos] alguna síntesis afortunada, lo explican con etiquetas como la de 'magicorrealista', que tantas veces se le ha pegado a Asturias, y que él terminó por aceptar"².

¹ Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Angel Asturias. Casi novela*, Era, México, 1991, específicamente las pp. 28, 79 y 94.

² Gerald Martin, "Estudio general", (nota introductoria a la edición crítica de *Hombres de maíz*), FCE, España, 1981, p. XLIX.

Estos estudios tienen una determinada preocupación por uno de los aspectos de *Hombres de maíz*. A Cardoza le atrae sobremanera el lenguaje, al que concibe como "un intento amoroso de volver a las raíces de la poesía del indio y a su entorno". Con ello, *Hombres de maíz* se le antoja como "una prolongada tormenta de metáforas"³. Por su parte, a Martín le llama la atención la idea de que en Asturias es posible reconciliar las dos vertientes: "literatura en la revolución" y "revolución en la literatura". Así pues, vemos dos preocupaciones distintas entre sí en estos dos autores, y distintas a la vez de la idea que guía mis reflexiones sobre la misma novela. Mi preocupación particular no me impide, empero, apreciar y valorar el aporte de Cardoza y de Martín. Si acaso, no coincido totalmente con el poeta guatemalteco cuando sostiene que la relevancia de *Hombres de maíz* no radica en la representación de la realidad, sino en la invención poética⁴. En efecto, uno de los grandes méritos del Nobel guatemalteco descansa en el logro lingüístico, pero resaltado por (o que resalta) una realidad latinoamericana en la que la magia y la realidad se entrelazan como una sola forma de entender el mundo. En *Hombres de maíz* hay, como expondremos más adelante, una extraña simbiosis entre poesía y realidad⁵. El

³ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

⁴ Véase, *Ibid.*, p. 69. Entre otros, Paul Verdevoye propone, a partir de aseveraciones de Asturias, que en conjunto toda la obra este escritor guatemalteco (y en general la de todo escritor latinoamericano) manifiesta constantes referencias a la realidad (social). Cfr. Paul Verdevoye, "Miguel Ángel Asturias y la 'Nueva Novela'" en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, pp. 23 y 24.

⁵ En este sentido coincido más con Paul Verdevoye, quien considera que el lenguaje le otorga a la obra un carácter distinto de la realidad convencional. Y en el caso de Asturias, su lenguaje ilustra las relaciones entre lo racional e irracional, lo real y lo irreal. No sirve para

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

uno resalta al otro. Reducir la interpretación de esta novela al reconocimiento del valor lingüístico implica limitar las posibilidades de esta obra "inagotable en temas, anécdotas, lenguaje, personajes, interpretaciones, motivos de reflexión y estudio"⁶, pues en ella existen muchos acontecimientos que admiten explicación histórica e interpretación mágica o mítica⁷.

Otro motivo para extrañarse sobre el realismo mágico en *Hombres de maíz* radica en la naturaleza de varios textos. En ellos hay una clara incorporación del elemento mágico a las discusiones sin que se aclare como tal⁸.

Todo esto nos lleva a entender que la noción "realismo mágico" cae finalmente en la misma polémica del realismo. Se habla del realismo mágico sin que se trate como tal. Quizá porque se entiende como algo obvio e innecesario de justificación. No obstante, hay que tener presente que del enorme conglomerado de textos entendidos como mágico realistas por la crítica, en pocos este realismo mágico domina por sobre de los demás elementos e impone

describir separadamente dos mundos distintos. Por su misma ambigüedad, mezcla lo objetivo y lo subjetivo. Cfr. pp. 24 y 27.

⁶ Ignacio Díaz Ruiz, "Ambigüedad narrativa en Asturias" en *Latinoamérica. Anuario estudios latinoamericanos*, No. 22, UNAM, México, 1991, p. 59.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Por citar algunos, véase Ariel Dorfman, "*Hombres de maíz: El mito como tiempo y palabra*" en *Imaginación y violencia en América Latina*, Anagrama, (Col. Ediciones de Bolsillo), Barcelona, 1972, 2º. ed., pp. 71-102 e Iber Verdugo, *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias*, Universitaria, Guatemala, 1968, 425 pp.

su propia figura, determinando fuertemente la nota más relevante de la obra que lo contiene.

Resaltar el realismo mágico como componente protagónico en *Hombres de maíz* sin asumirlo como tal equivale a resaltar la hazaña lingüística y soslayar el concepto que la define. Pero lo más significativo es que quienes han tratado el realismo mágico en Asturias generalmente se contentan con lo ya conocido sobre el tópico. Muy pocos se han dedicado a resaltar los rasgos mágico realistas en forma amplia para sustentar sus argumentos.

Hay quienes han sugerido el camino para el examen del realismo mágico en la literatura⁹; hay también quienes como Richard Callan han emprendido la cuesta¹⁰.

El presente ejercicio toma como punto de partida la extraña suerte que ha visto *Hombres de maíz*. Desde su primera edición en 1949, tuvo que pasar un lapso prolongado para su reedición¹¹. Entre otras cosas, hay en este hecho

⁹ Tal es el caso de Aurora M. Ocampo, Fernando Alegría. Cfr. sus artículos citados.

¹⁰ Véase su artículo "Función psicológica del mito en *Hombres de maíz*" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 273-290.

¹¹ Losada lanzó la primera edición en 1949. Las sucesivas ediciones aparecieron de la siguiente manera: 2a. ed., 1953; 3a. ed., 1957; 4a. ed., 1966; 5a. ed., 1967. Bastaría comparar estos datos con la suerte editorial, por ejemplo, de *El señor presidente*, que para 1967 había alcanzado la 9a. ed. en la editorial Losada, a partir de la primera editada en México por Costa-Amic, en 1946. En 1959, la Editora Popular de Cuba publicó una edición más de *El señor presidente*. Véase Pedro F. De Andrea, "Miguel Angel Asturias. Anticipo bibliográfico" en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, p. 144.

un signo claro: La incomprensión del texto por sus lectores¹². Sin pretenderlo caemos nuevamente en el asunto del horizonte cultural. Lectores hubo, lectores hay y habrá para quienes *Hombres de maíz* no sea otra cosa que "una enorme retorta donde se han mezclado cosas tan dispares como la poesía y el más insoportable prosaísmo; donde se hallan los mayores defectos con las más audaces innovaciones que, llevadas a su extremo, producen fatiga en el lector y hasta hostilidad"¹³. O lectores a quienes les parezca una novela de estructura débil, cuyas acciones se entretajan en tramas confusas¹⁴.

Hombres de maíz, que, según Ariel Dorfman, es vertiente y vértebra de lo que actualmente se escribe en América Latina¹⁵, ha sido sometida de continuo al tamiz crítico de lectores poco dispuestos a su lectura. La novela circuló varios años poco menos que ignorada o ensalzada sin plena convicción. Sin embargo, los últimos tiempos son testigos de su reivindicación. Los estudios en su mayor

¹² También Gerald Martin se ha ocupado de hacer una revisión de la relación lector-texto. En su artículo, Martin recupera las consideraciones de quienes como Ariel Dorfman, sugieren la grandeza de esta novela en los próximos años.

¹³ José Antonio Galaos, "Los dos ejes en la novelística de Miguel Angel Asturias", *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 154, octubre de 1962, p. 134.

¹⁴ Tal es el caso de Enrique Anderson Imbert, que así se manifiesta respecto a *Hombres de maíz* en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, [tomo II, FCE, (Col. Breviarios, No. 156), México, 1987, 1a. reimp. de la 5a. ed., pp. 217-218].

¹⁵ Abre una época y clausura el pasado. Es una obra --agrega-- que ha contribuido a fundar una dinastía de lo real, una nueva manera de ver lo americano. Cfr. Ariel Dorfman, "*Hombres de maíz: El mito como tiempo y palabra*" art. cit. p. 71.

parte resaltan ya sea el valor lingüístico o el carácter mágico realista. ¿Dónde residen esos dos valores?

El caso del realismo mágico parece difícil explicarlo sin referencia a ciertos elementos que manifiestan la naturaleza mágico-mítica de la cultura. El arquetipo jungiano parece una rica guía para concretar la naturaleza del realismo mágico en *Hombres de maíz*.

2.2. LOS ARQUETIPOS

En *Hombres de maíz*, el realismo mágico extiende sus brazos en diversas direcciones. De ahí que parezca limitado reducirlo a la convivencia entre muertos y aparecidos en un solo plano, donde la barrera que separa a la vida de la muerte es difusa; o entenderlo como la existencia de acontecimientos que describen la hechicería, brujería, o un conjunto de supersticiones en los personajes, propios de culturas arcaicas. Finalmente, cada uno de esos detalles se constituye en un componente que en términos generales puede entenderse como una forma mágica de concebir el mundo.

Uno de los conceptos que puede auxiliarnos a recoger los diversos componentes del realismo mágico es el de "arquetipo", tal como lo ha entendido C. G. Jung. De una somera descripción y justificación me ocuparé en las siguientes líneas. Para ello recurriré también a los aportes que en la materia ha otorgado Mircea Eliade con sus estudios sobre la historia de las religiones. El enfoque se sustentará incluso en las contribuciones de la antropología, la historia y la sociedad, fundamentalmente de América Latina.

Los arquetipos, como los concibe C. G. Jung, son las manifestaciones del inconsciente colectivo¹⁶.

La idea de arquetipo o inconsciente colectivo es la nota sobresaliente en varios escritos de C. G. Jung. Este autor define al inconsciente colectivo como un estrato profundo de la personalidad y de carácter innato sobre el que descansan los complejos de carga afectiva (o inconsciente individual)¹⁷.

El inconsciente colectivo¹⁸ expresa preformaciones heredadas¹⁹. "Estas preformaciones son condiciones *a priori* y formales, basadas en los instintos de la percepción"²⁰.

"Arquetipo" es una expresión aparecida ya desde la antigüedad como sinónimo de "Idea" en el sentido platónico. El punto central de este concepto es

¹⁶ Véase principalmente *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, España, 1991, 4ª. reimp. de la 1ª. ed., 182 pp.

¹⁷ Su origen no está ni en la experiencia ni en la adquisición personal. Esto supone de entrada otra idea muy arraigada en el pensamiento de Jung sobre la personalidad. Jung no está de acuerdo en que el alma del recién nacido venga en blanco. Por el contrario, "El niño llega al mundo con un cerebro predeterminado por la herencia". *Ibid*, p. 62.

¹⁸ Colectivo porque es de naturaleza universal, es decir, que en contraste con la naturaleza individual tiene contenidos y modos de comportamiento que *son los mismos en todas partes y en todos los individuos*. *Ibid*, p. 10 [El subrayado es mío].

¹⁹ En realidad, lo fundamentalmente heredado es *una disposición específica para percibir el mundo*. En otro momento Jung aclara que lo heredado no son las representaciones, sino las posibilidades de representación. Por otro lado, no se trata de una herencia individual sino en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos. Véase *Ibid*, pp. 62-63.

²⁰ *Ibid*, p. 62.

la existencia de un *a priori* en todas las actividades humanas y ese *a priori* es la *estructura individual de la psique, estructura innata y por eso preconsciente e inconsciente*. Y si todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes. A este campo pertenece la fantasía creadora²¹.

Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil, como en los delirios de la esquizofrenia, así como también (aunque en menor medida) en los sueños de los normales y los neuróticos²². No se trata entonces de *representaciones* heredadas sino de *posibilidades* de representaciones.

Resaltemos este último rasgo de los arquetipos, ya que como lo ha señalado el propio Jung, con frecuencia se cae en el error de atribuirle todo a la tarea de la herencia. De esa manera, se piensa que los arquetipos están determinados en cuanto a su contenido. Así lo creen quienes ven al arquetipo como especie de "representaciones" inconscientes. Esto no es del todo exacto, pues los arquetipos no están determinados en cuanto a su contenido. En ese sentido, son sólo *formalmente*, y esto de un modo muy limitado²³.

²¹ Véase *Ibid*, pp. 70-73.

²² Los sueños del hombre moderno conservan a veces, dice Jung, las mismas imágenes y metáforas que encontramos en los tratados eruditos de la Edad Media. C. G. Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*, Paidós, España, 1989, 2ª. reimp. de la 1ª. ed., p. 16.

²³ C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente... op. cit.*, p. 74.

El arquetipo, como lo aclara Jung, "es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una *facultas praeformandi*, una posibilidad *a priori* de la forma de la representación. No se heredan la representaciones sino las formas, que desde este punto de vista corresponden a los instintos, los cuales también están determinados formalmente"²⁴.

Tampoco son una herencia individual sino general. Así lo ha mostrado la existencia universal de los arquetipos²⁵. También en *Las relaciones entre el yo y el inconsciente* escribe: "...los simbolismos arcaicos, tal como se encuentran tan a menudo en fantasías y sueños, son factores colectivos"²⁶. Este es otro rasgo característico en las convicciones de Jung sobre el tema, quien en una clara diferencia con las tesis de Sigmund Freud, ha llegado a postular la existencia de un inconsciente colectivo en las sociedades. Más allá del individuo, sostiene Jung, existe una sociedad. También más acá de nuestra psique personal existe una psique colectiva, el inconsciente colectivo que alberga magnitudes atractivas²⁷.

Así pues, la psique humana es un fenómeno no sólo individual, sino también colectivo. Y de la misma manera que ciertas tendencias sociales se contraponen a los intereses individuales, también el espíritu humano tiene ciertas funciones o tendencias que, por su índole colectiva, están en contraste

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

²⁶ Véase C. G. Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Paidós, España, 1990, 1ª. reimp. de la 1a. ed., p. 46.

²⁷ C. G. Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, *op. cit.*, p. 35.

con los requerimientos individuales. Esto es posible porque cada ser nace con un cerebro diferenciado (Se trata en este caso de un rico funcionamiento no adquirido ni desarrollado ontogenéticamente)²⁸. En la medida en que el cerebro humano está diferenciado de modo uniforme, la función espiritual posibilitada por él es también colectiva y universal. Esto explica que el inconsciente de los más distantes pueblos y razas presente una simultaneidad asombrosa mostrada en la coincidencia extraordinaria de las formas y motivos de las mitologías autóctonas. La analogía universal de los cerebros da por resultado una posibilidad universal de funcionamiento análogo. Esta función es la "psique colectiva"²⁹. No obstante, la percepción de lo inconsciente colectivo es un acontecimiento sobre el cual el hombre natural nada sospecha hasta que se halla envuelto en él³⁰.

Pero así como hay diferencias correspondientes a la raza, la estirpe o aún la familia, de la misma manera, hay sobre el nivel de la psique colectiva "universal" una psique colectiva restringida a la raza, la estirpe o la familia.

Ayudado en Piaget, Jung sostiene que la psique colectiva es la parte firmemente cimentada, automática en su funcionamiento, heredada y siempre presente, de la psique individual. Esta es la parte inferior de las funciones psíquicas³¹.

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ *Loc. cit.* [casi textual]

³⁰ Véase C. G. Jung, *La psicología de la transferencia*, Paidós, España, 1991, 2ª. reimp., p. 129.

³¹ Véase C. G. Jung, *Las relaciones entre el yo... op. cit.*, p. 38.

La conciencia y el inconsciente personal comprenden las partes superiores, es decir, la parte adquirida y desarrollada en la ontogénesis. El individuo incorpora a su patrimonio ontogenéticamente adquirido la psique colectiva que le ha sido dada *a priori*. Este proceso es inconsciente. De esa manera amplía injustificadamente los límites de la personalidad, con las correspondientes consecuencias. En cuanto constituye las partes inferiores de las funciones psíquicas y está subordinada a toda personalidad como base de ésta, la psique colectiva agobia con su peso a la personalidad³².

En la psique colectiva están contenidos con todo los demás vicios y virtudes específicos del hombre³³. Todos ellos se propalan mediante el recurso de la imitación, propia de la capacidad humana. Para los fines de lo colectivo, la imitación es de gran utilidad³⁴.

Estos principios destacados en la psicología profunda de Jung orillan a asumir, aún por encima de cualquier prejuicio, que existe un enorme potencial arquetípico en las sociedades, sea cual sea el nivel de su evolución. La literatura de todos los tiempos así lo ha mostrado. Tal es el caso de *Hombres de maíz*, novela en la que los arquetipos son frecuentes.

³² Al inconsciente personal, la parte reprimida, pero capaz de ser objeto de conciencia, se incorpora entonces el inconsciente colectivo en el que se encuentran los estratos inconscientes más profundos. Véase Jung, *Las relaciones entre el yo...*, *op. cit.*, p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ Véase *Ibid.*, p. 46.

Veamos por el momento sólo dos casos. El primero de ellos, describe la convicción genuina de Gaudencio Tecún por la existencia de acontecimientos pasados en los que directa o indirectamente él ha tomado parte:

Allá lejos me acuerdo... Yo no había nacido, mis padres no habían nacido, mis abuelos no habían nacido, pero me acuerdo de todo lo que pasó con los brujos de las luciérnagas cuando me lavo la cara con agua llovida³⁵.

El segundo de ellos, se presenta en un argumento de Ramona Corzantes ante la incredulidad de Hipólito Sacayón por la manifestaciones arquetípicas:

Uno cree inventar lo que otros muchas veces han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar; vos recordaste en tu borrachera lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre, porque tomá en cuenta que formás parte no de un Hilario Sacayón, solamente, sino de todos los Sacayón que ha habido, y por el lado de tu señora madre, de los Arraiza, gente que fue toda de estos lugares [p. 159, cap. XVI].

Lo significativo de estas convicciones en los personajes citados es la renuncia a las leyes conocidas por la ciencia sobre las causas de los fenómenos. Producto, según inferimos apoyados en Jung, de las manifestaciones latentes en el inconsciente colectivo.

³⁵ Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*, op. cit., p. 51, cap. VII. En lo sucesivo, cuando las citas correspondan a esta obra, sólo se citará entre corchetes la página y el capítulo correspondiente.

En labios de Ramona Corzantes queda expresada una noción jungiana sobre el inconsciente colectivo. Una conciencia sólo personal --señala Jung-- acentúa su derecho de propiedad y autoría respecto de sus contenidos, procurando constituir una totalidad. Pero todos aquellos contenidos que se resisten a adecuarse a ella son o bien pasados por alto y olvidados, o bien reprimidos y negados³⁶. La persona es simplemente un recorte de la psique colectiva, aun cuando considere sus actos como una suma de individualidades. En último de los casos esa individualidad de la persona es una máscara, que *finje individualidad* porque sólo constituye un papel representado, donde la psique colectiva tiene la palabra. La persona, en el fondo, no es "real". Constituye un compromiso entre individuo y sociedad acerca de lo que uno parece. Cuando más, la persona es una realidad bidimensional, en la que, mientras en un sector muchas veces participan más otros que uno, también se encuentra un segmento de la individualidad. Pero esto es secundario³⁷. La psique colectiva es una suma de hechos psíquicos que se experimentan como personales. Por eso, la personalidad consciente es un recorte más o menos arbitrario practicado en la psique colectiva.

Estos postulados, no asumidos en la totalidad de individuos principalmente en las sociedades contemporáneas, encuentra su explicación en lo que Mircea Eliade ha considerado como las formas de estar en el mundo: Sagrado y Profano³⁸. Eliade coincide con Jung en el sentido de que en todas las

³⁶ C. G. Jung, *Las relaciones entre el yo...*, op. cit., p. 49.

³⁷ Véase *Ibid.*, p. 50.

³⁸ El pensamiento profano es característico de la conciencia moderna. El profano se considera resultado de la Historia. No se siente obligado a conocerla en su totalidad. En cambio, el pensamiento tradicional (sagrado) se considera resultado de

culturas, aún en las más desarrolladas, hay resquicios del pensamiento prelógico, propio de las sociedades arcaicas y tradicionales. Sólo que en estas últimas la influencia es mayor. "Ciertas imágenes tradicionales, ciertos vestigios de la conducta del hombre perduran aún en los estados de 'supervivencia' incluso en las sociedades más industrializadas", sostiene Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*³⁹. En otro momento afirma algo semejante cuando señala que todo ser histórico lleva consigo una gran parte de la humanidad anterior a la Historia. Sin duda, esto jamás se ha olvidado, ni siquiera en los tiempos más inclementes del positivismo⁴⁰. En el seno de las culturas tradicionales, señala Eliade, los mitos aún están vivos y fundamentan y justifican todo comportamiento del hombre⁴¹.

ciertos acontecimientos míticos: El hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a rememorar la historia mítica de su tribu, sino que *reactualiza* periódicamente una gran parte de ella. [Véase *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 19].

El mundo profano *en su totalidad*, el Cosmos completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano. La desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no religioso de las sociedades modernas. Para el pensamiento moderno, por ejemplo, la casa es una "máquina de residir", La casa es funcional. Se puede cambiar tantas veces sea necesario. Se puede abandonar el pueblo, la provincia, sin muchas consecuencias. Hay pues una desacralización de la morada humana. Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973, 2ª. ed., pp. 20 y ss; también p. 49.

³⁹ *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰ Véase *Imágenes y símbolos; ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*, Taurus, Madrid, 1955, p. 12.

⁴¹ Véase *Mito y realidad*, *op. cit.*, p. 11. Sin afán de agotar el vasto tema, precisemos algunos caracteres del mito apoyados en el propio Mircea Eliade. Los mitos se refieren siempre a una "creación", cuentan cómo algo ha llegado a la

Aquí el mito, como expresión más fiel del pensamiento religioso o sagrado (según Eliade), o como expresión genuina de los arquetipos⁴², tiene una función trascendental. El mito, señala Eliade, garantiza al hombre que lo que se dispone a hacer *ha sido hecho ya*⁴³. El mito pertenece, junto con otros elementos, a la sustancia de la vida espiritual. Puede disfrazarse, mutilarse, degradarse, pero no extirparse de ninguna sociedad, así se trate de la más positiva. La literatura ha sido el mejor testimonio de la resistencia de los mitos a su desaparición⁴⁴.

No faltarán quienes conciban estos rasgos como simples expresiones de la inmutabilidad o de las supersticiones de las culturas no desarrolladas, "primitivas"⁴⁵, pero Mircea Eliade lo asume de otra manera. El comportamiento

existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado. Por eso constituyen los paradigmas de todo acto significativo. Constituyen la historia de los actos de los seres sobrenaturales. Y como tal, esta historia se considera absolutamente *verdadera y sagrada*. Al conocer al mito, se conoce el origen de las cosas, y por consiguiente, se llega a dominarlas o manipularlas a voluntad. Se trata de un conocimiento que se "vive" ritualmente. El mito se "vive" (dominado por potencia sagrada). Eliade, *Mito y realidad*, op. cit., p. 25.

⁴² El mito y la leyenda son expresiones de los arquetipos. Los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos pero se encuentran también en el individuo. Véase C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente...*, op. cit., p. 11.

⁴³ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, op. cit., p. 149.

⁴⁴ Véase Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos...*, op. cit., pp. 11 y 25.

⁴⁵ Entre otros, puede citarse a Paul Tabori, quien en su libro *Historia de la estupidez humana*, [Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1972, 349 pp.] hace un recuento de casos que prueban la evolución de la estupidez en el hombre. Apoyado en Alexander Feldmann, Tabori concibe a la estupidez como la antípoda de la sabiduría. El sabio conoce la causa de las

mágico religioso de la humanidad arcaica revela una toma de conciencia existencial respecto al Cosmos y a sí mismo (Se trata de una concepción global y coherente de la realidad).

La renuencia a aceptar estos hechos son aclarados por las citadas formas de estar en el mundo. El pensamiento sagrado no es visto con buenos ojos por el profano (sobre todo por el occidental moderno). Sin embargo, este desdén del profano a ciertas manifestaciones sagradas, sobre todo las formas (piedras, árboles) le impide percatarse que no se trata de la veneración de una piedra o un árbol *por sí mismos*. Estos elementos no son adorados en cuanto tales, sino porque muestran algo desligado de su esencia primera. Al manifestarse lo sagrado, los objetos se convierten en *otra cosa*, sin dejar de ser *ellos mismos*. Participan del medio cósmico circundante⁴⁶. Y aunque para el profano nada los distingue de los demás objetos, para el sagrado, en cambio, la realidad inmediata del objeto se transmuta en realidad sobrenatural⁴⁷. De esa manera, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. Esto implica que para el pensamiento sagrado, la sacralidad del cosmos equivale a la realidad por excelencia. La oposición sagrado-profano se traduce como oposición real-irreal⁴⁸. El religioso vive en lo sagrado, pero ese vivir equivale a un

cosas. El estúpido las ignora, dice Tabori. Y a varias de las creencias sobre el poder de las fuerzas sobrenaturales las llama "boberías inofensivas". [Véase pp. 14 y 243].

⁴⁶ Véase Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

añan de vivir en un mundo real (el Cosmos), no en una ilusión (el Caos)⁴⁹, porque para el religioso todo "mundo" es un "mundo sagrado" y todo lo que no es "nuestro mundo" no es todavía "mundo". Para que ello ocurra es necesaria la consagración del "otro mundo". Al consagrarse, al crearse de nuevo, se le cosmiza, se organiza su espacio y se reitera la obra de los dioses. "El mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que Cosmos, en la medida en que se revela como mundo sagrado"⁵⁰.

El fin último de esta sacralización del mundo es, como el propio Eliade lo ha expresado, el deseo de vivir en un cosmos puro y santo, tal como era en sus orígenes⁵¹.

⁴⁹ Véase *Ibid.*, pp. 31-32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁵¹ El hombre se esfuerza por incorporarse periódicamente al tiempo original. Esta reactualización ritual del tiempo de la primera epifanía de una realidad está en la base de todo calendario sagrado. La festividad no es la "conmemoración" de un acontecimiento mítico, sino su reactualización. [Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 61.

Sobre este regreso a los orígenes hay también otro interesante enfoque de Jacques Le Goff sobre el eterno retorno. Un estudio como el de Le Goff para entender la función de la memoria y su control en las sociedades, apoya esta tesis. "Para dominar el tiempo y la historia y para satisfacer las propias aspiraciones a la felicidad y a la justicia o los temores frente al engañoso concatenarse de los acontecimientos, las sociedades humanas han imaginado la existencia, en el pasado o en el futuro, épocas excepcionalmente felices o catastróficas. (...) La mayor parte de las religiones coloca una edad mítica, feliz si no perfecta, al inicio del universo". Es ese espacio no existen las prohibiciones, ni las nociones del bien y el mal. Todo existe en abundancia. [Véase *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, España, 1991, específicamente pp. 11, 12 y 13].

Los estudios emprendidos por Eliade muestran cómo todas las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, están constituidas por las manifestaciones de las realidades sacras. Y en toda manifestación de lo sagrado siempre hay un acto misterioso: La manifestación completamente diferente de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, pero en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo natural.

Aquí es donde el mito cobra una importancia singular. Como fundamento y justificación de todo comportamiento humano, el mito garantiza al hombre que sus actos son la reproducción de los actos originales. En un sentido general, el mito revela los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas (alimentación, matrimonio, trabajo, educación, arte, sabiduría, etcétera). Relata el origen del mundo, de los animales, de las plantas, y del hombre, a consecuencia de los cuales el hombre es hoy tal cual es. Los mitos le enseñan al hombre las "historias" primordiales que le han constituido esencialmente⁵². Quien conoce los mitos conoce el secreto origen de las cosas⁵³. La historia narrada por el mito constituye un "conocimiento" de orden esotérico, no sólo por ser secreta, sino también porque el "conocimiento" va acompañado de un poder mágico religioso.

El significado del dominio de los mitos lo expresa la consecuencia última. Conocer los mitos, conocer el origen de un objeto, de una planta, etcétera, equivale a adquirir sobre ellos un poder mágico, gracias al cual se logra

⁵² Eliade, *Mito y realidad*, op. cit., p. 18.

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

dominarlos. Si un hombre es capaz de sostener un hierro al rojo vivo o de coger serpientes venenosas, es porque conoce su origen⁵⁴.

Por eso, para el pensamiento tradicional, la necesidad de reactualización constante de los mitos tiene como fin mantener la estrecha armonía hombre-naturaleza. Dominar un objeto por que se conoce el mito de su origen se entiende más que como dominio, como conocimiento del cosmos y en consecuencia del hombre mismo.

Esta exposición de Jung sobre el arquetipo y de Eliade sobre las manifestaciones sacras permiten entender que a fin de cuentas la asunción de una visión mágica permanece vigente en varias culturas tradicionales, incluso en las modernas. Por un lado, producto de las manifestaciones colectivas inconscientes; por otro, por el influjo mismo de la tradición. Nos muestran que el conocimiento sobre el hombre y su realidad recurre y debe recurrir con frecuencia a valoraciones cualitativas como complemento de las cuantitativas.

Impulsos como los expresados por el mito del eterno retorno o manifestaciones colectivas diversas muestran este enorme panorama en el que la referencia a la sacralidad es constante. A pesar de ello, hay una tendencia para negar estos hechos. Quienes así actúan, consideran un anquilosamiento reflexionar sobre caracteres de culturas superadas. Sin embargo, parece indispensable remitirse cuantas veces sea necesario a esas expresiones con el fin de entender la situación actual de la sociedad.

Ha habido quienes asocian a este cúmulo de manifestaciones con la charlatanería y las especulaciones infructuosas. Eso es debido a que por todos lados ven "primitivismo" y superstición. Pero junto con Eliade y Jung asumo que

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 21-22

esta forma de ver el mundo, lejos de ser el signo de la superstición y la incivilización, representa una convicción de estar en el mundo, una forma de pensarlo, de entenderlo. Así lo concibe Eliade cuando reclama a quienes han desvirtuado el sentido último de las expresiones religiosas en las culturas tradicionales. En uno de sus libros critica el trabajo de James Frazer por considerarlo el responsable, entre otros, de que el público se aleje de los hallazgos en las religiones. A Frazer le recrimina sugerir siempre que todo cuanto ha pensado o imaginado el hombre de las sociedades arcaicas, (mitos, ritos, dioses y experiencias religiosas) no son más que un conjunto monstruoso de locuras, de crueldades y supersticiones, felizmente abolidas por el progreso racional del hombre⁵⁵. En otro momento del mismo libro agrega:

Positivistas como Frazer o Taylor consideran a la vida mágica-religiosa de las sociedades arcaicas como un conjunto de supersticiones pueriles, fruto de miedos ancestrales o de la estupidez "primitiva". Pero contra todo eso, el comportamiento mágico religioso de la humanidad arcaica revela, en el hombre, una toma de conciencia existencial con respecto al Cosmos y a sí mismo. Allí donde Frazer no ve más que superstición, hay implícita una metafísica (Es decir, una concepción global y coherente de la Realidad), aunque se exprese por símbolos y no por conceptos⁵⁶.

La literatura, testimonio del caudal de mitos en las distintas sociedades, otorga valiosos elementos para entender la evolución en el pensamiento del

⁵⁵ Eliade, *Imágenes y símbolos*, op. cit., p. 30.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 30 y 187.

hombre a través del tiempo. Por eso, al negar las manifestaciones sacras y arquetípicas, se cierra otra oportunidad de conocer el "lado oscuro" del alma del hombre.

Y así puede entenderse desde la primera lectura de obras literarias como *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias. Novela en la que el arquetipo es una constante en torno a la cual giran las relaciones de los personajes.

El arquetipo no engloba todos los aspectos mágicos, pues la magia no se reduce a las expresiones del inconsciente colectivo. No obstante, gran parte de la concepción mágica está expresada en los arquetipos. Más aún, en el seno de toda cultura hay un conjunto de elementos que se constituyen en nítidas expresiones de sus arquetipos: Los mitos, las creencias en general, los refranes, el lenguaje mismo, etcétera, todos ellos testifican la existencia de una psique colectiva, de un inconsciente colectivo que remite a costumbres y formas de pensar ancestrales, modificadas enmascaradas, desvirtuadas, tal vez, pero enraizadas en la conciencia colectiva de las sociedades.

Todas las creencias, modernas o antiguas, todas las costumbres, todos los actos que implican la existencia de la fe como condición imprescindible para su desenvolvimiento genuino, quedan circunscritas en lo que puede llamarse una concepción mágica, animista, de concebir el cosmos.

Estos elementos que consideramos propios del pensamiento mágico empujan con gran peso el ambiente general de *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias. Razón por la cual serán ponderados en nuestras siguientes reflexiones en un concepto que los engloba en conjunto pero que además mantiene su relación con los estudios en literatura.

¿De qué manera se vincula el arquetipo con el realismo mágico? Entendido el arquetipo como las manifestaciones del inconsciente colectivo, hay

que advertir que no todo lo arquetípico está vinculado a lo mágico. Hay expresiones arquetípicas, como algunas expresadas en los refranes populares que en ningún momento remiten a la concepción mágica. En *Hombres de maíz*, por ejemplo, hay expresiones como las siguientes:

"El que algo hace es para que alguien lo alabe" (p. 93, cap. 11), "En la cárcel no hay malo, todo es peor" (p. 117, cap. 12), y "Amar con pisto es mejor que amar pobre. El amor no se lleva con la pobreza" (p. 106, cap. 12).

Todas señalan un juicio de la situación existencial del hombre (vanidad, castigo, amor) producto, según su propia sentencia, de una sabiduría colectiva transmitida por cualquier medio (incluso por la herencia) de generación en generación. Se trata en estos tres casos de manifestaciones arquetípicas, de expresiones del inconsciente colectivo. Pero no indican concepción mágica alguna.

En cambio, otras expresiones como las siguientes: "La sangre animal se vuelve vegetal antes de hacerse tierra" (p. 47, cap. 7), "Hombre que cava la voluntad de Dios en roca viva, hombre que se carea con la luna ensangrentada" (p. 52, cap. 7), remiten, para su entendimiento, a la certeza de la intervención de fuerzas desconocidas en el destino de los hombres. Se asume igualmente una situación existencial (muerte, castigo), sólo que vinculada a la intervención de las fuerzas ocultas que actúan para crear un equilibrio en los hechos mundanos.

Pero si no todo arquetipo se vincula a la visión mágica, hasta donde hemos visto, toda concepción mágica se relaciona con las manifestaciones del inconsciente colectivo. Sobre todo si apelamos a la separación de lo sagrado y lo profano, donde lo primero debe su realidad última a la subsistencia de las manifestaciones sacras en las que la fe juega un papel de singular importancia.

Estas manifestaciones sacras no son exclusivas de determinada cultura. En cambio, definen uno de los rasgos sobresalientes de la literatura del realismo mágico. Y puesto que hay una frecuente recurrencia a la explicación mágica de las causas y fenómenos, nos encontramos en consecuencia ante un virtual realismo mágico universal⁵⁷, tal como ha sido consignado en el primer capítulo. Este realismo mágico es asumido de manera distinta en los diferentes sectores culturales.

El realismo mágico latinoamericano es un tipo de "realismo" asumido como tal por la conciencia moderna. Los personajes del texto mágico realista, y sobre todo sus lectores, pueden asumir los hechos mágicos como parte integrante de una realidad que se explica no con los recursos ordinarios de la percepción.

Tal es el caso de la conciencia latinoamericana, ubicada en la disyuntiva cultural de la tradición y la modernidad. Un amplio sector, en el que la concepción tradicional del universo se mantiene viva, asume sin necesidad de continuas explicaciones científicas su realidad mágica. Si tuviera necesidad de teorizar la referencia a la realidad, emplearía el término realismo. En cambio, para la conciencia moderna, tales referencias a la realidad rompen su concepción. Hasta este punto, la misma referencia a la realidad, podría tildarse de fantástica, maravillosa, o algo por el estilo.

⁵⁷ También está sugerido en el estudio de Roberto González Echevarría. Este estudioso ha señalado que la tradición ocultista venida del romanticismo, vanguardia y surrealismo, tienen peculiaridades hispanoamericanas, pero no características radicalmente diferentes. Véase art. cit. p. 39.

El realismo mágico nace a raíz de la explicación que la conciencia moderna se formula en torno al texto. Su visión se enfrenta a la tradicional. El resultado de esa comprensión, de la interpretación de esa "realidad" que incluye tanto la visión tradicional como la moderna, es lo que se llama realismo mágico. Para el moderno, el texto que podía considerarse fuera de los marcos del realismo se asimila como realista una vez que se percibe su estrecha relación con el realismo. Pero no por eso el texto deja su tono mágico. Es un texto realista, pero también es un texto mágico⁵⁸.

Una cultura como la latinoamericana, en donde según Néstor García Canclini, "las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar", se enfrenta a una doble disyuntiva. Por un lado, a la visión occidental, que termina por asumir la realidad americana. La asume pero desde su propia visión moderna, desacralizada, un tanto ajena. Aquí es donde el latinoamericano siente que mirar su propia realidad se hace desde miradas ajenas, desde realidades distantes;

Por otro lado, el latinoamericano está frente a una situación dubitante. Su sitio entre la tradición y la modernidad le orilla a postular al menos dos alternativas. Una de ellas concibe que el realismo mágico es un mirar de occidente, sin que tenga plena referencia con su realidad. En otro lado se ubica su propia visión ambigua. Asume la realidad mágica porque en el fondo es su

⁵⁸ Habría que ver el alcance de una afirmación de Juan Loveluck cuando sostiene que "El modo de realidad con que se enfrenta el escritor hispanoamericano queda fuera o lejos del sistema de realidades que son comunes al europeo...". [Juan Loveluck, "Una revisión de la novela hispanoamericana" en Aurora M. Ocampo, (ant.) *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, UNAM, México, 1984, 2a. ed., p 62.

propia realidad. Pero al concebirla como tal no deja de ser realista. La magia es parte de su realidad.

La disyuntiva latinoamericana es puesta en claro por los distintos estudios en las ramas del saber latinoamericano. La sociología, la antropología, la historia, la filosofía, muestran continuamente este hecho. Una nota relevante en estos estudios es la persistencia de las manifestaciones sacras en las culturas tradicionales aún vigentes en la geografía latinoamericana. En México, acercamientos como los de Julieta Campos⁵⁹, Laurette Séjourné⁶⁰ y Fernando Benítez, son apenas raquícos ejemplos de las indagaciones sobre la naturaleza de las culturas tradicionales o de sus relatos. Por fortuna, esas investigaciones que nutren considerablemente las observaciones en este trabajo, se incrementan día con día. En esos testimonios se revela la persistencia de la concepción mágica. Lo constatamos en Haití, por conducto de Georg Lucien Coachy, quien fundamenta los ritos vodú como religión auténtica que explica la situación existencial del hombre ante el mundo⁶¹. Lo vemos también en Brasil, en Ecuador, en Guatemala, etcétera. A cada paso nos vemos obligados a aceptar la autenticidad de esta concepción.

Pero la referencia no termina en el estudio de estas culturas tradicionales. La misma conciencia moderna es partícipe en proporción menor de estas convicciones. En pueblos, ciudades, en el propio Distrito Federal existen

⁵⁹ Véase *La herencia obstinada*, FCE, (Col. Popular, No. 233), México, 1982, 271 pp.

⁶⁰ *Supervivencias de un mundo mágico*, SEP, (Col. Lecturas Mexicanas, No. 86), México, [c1953] 1985, 116 pp.

⁶¹ Lucien Georges Coachy, *Culto vodú y brujería en Haití*, SEP/DIANA, (Col. SEPSETENTAS, No. 320), México, 1982, 143 pp.

centros de "limpia" a los que acuden no precisamente pobladores de comunidades tradicionales, sino los propios pobladores de las grandes urbes⁶².

Todo esto indica la fuerza con que esas convicciones mágicas se mantienen en el seno de la cultura latinoamericana. En general se mantienen en el seno de cualquier cultura. Sólo que en la latinoamericana los vestigios son mayores.

En un franco equívoco se caería si se piensa identificar en su totalidad los rasgos de las culturas tradicionales actuales con los de las precolombinas. Varios estudios se han manifestado por las similitudes y por las diferencias. El cristianismo, como doctrina religiosa impulsada a raíz de la conquista, provocó cambios considerables en la conciencia de los pueblos mesoamericanos. Los rasgos que hoy observamos como herencia del espíritu de aquellos pueblos, dista mucho de ser aquel espíritu genuino.

Con la imposición del cristianismo, las creencias y prácticas se atomizaron y respondieron a la nueva situación de la vida colonial. El resultado ha sido, a partir de entonces, formas nuevas de creencias y prácticas religiosas, que por un lado se aproximan a las antiguas tradiciones indígenas y por el otro al

⁶² Y si prolongáramos estas revisiones encontramos muchos casos parecidos. Tal es el reciente de una señora cuya concepción de la cultura pudiera ubicarse con dificultad en la conciencia tradicional; sin embargo, cada vez que come su mesa es servida con un plato de más. El sitio corresponde a un hijo muerto que según ella "llega a comer". El día que no sirve el plato, dice, el hijo le reclama en las noches, argumentando que lo ha dejado con hambre. Pero también, en plena calle de Moneda, a un costado del Palacio Nacional, en pleno centro del D. F. se encuentra la siguiente inscripción en un puesto de objetos exóticos y misteriosos: "Soy médica y abogada-magia espiritual-blanca para sanar pronto enfermedades solucionar problemas y de quitar salaciones" [sic] [recogido el viernes 28 de abril de 1995].

cristianismo. Hay pues una gran diferencia entre estas nuevas formas con la religión mesoamericana, toda vez que desaparecieron casi por completo los elementos primordiales de la antigua religión y del cristianismo impuesto, no asimilado por completo.⁶³

Más aún, las creencias y prácticas nacidas de la confluencia de la religión mesoamericana y el cristianismo no son la mera mezcla sincrética de ambas. En su conformación han respondido a circunstancias particulares. Son religiones coloniales, nacidas de la necesidad de defensa frente a la dominación colonial. Pertenecen, pues, a la tradición religiosa mesoamericana como también a la tradición cristiana⁶⁴.

Pero hay culturas fuera de la geografía latinoamericana con caracteres semejantes en torno a la concepción mágica. Entre ellos se encuentran los pueblos asiáticos, los africanos. Por eso hay que insistir que en ese sentido nos encontramos con un virtual realismo mágico universal. No es pues la etiqueta la que vino mal al realismo mágico latinoamericano; lo que le vino mal es la reducción a la geografía latinoamericana, al sugerir que sólo en América Latina existe la realidad mágica. Desde este punto de vista, hablar de un realismo mágico como carácter general de la literatura de los últimos años en América Latina no es del todo exacto.

Lo que puede auxiliarnos a valorar los caracteres peculiares de la literatura mágico realista en América Latina es otro aspecto del texto. Hasta ahora toda nuestra reflexión sobre el realismo mágico ha girado en torno al

⁶³ Véase Alfredo López Austin, "El mito en la tradición religiosa mesoamericana" en *El conejo en la cara de la luna*, CONACULTA (Col. Presencias, No. 66), México, 1994, p. 46.

⁶⁴ Véase *Loc. cit.*

plano de la historia, en función de los acontecimientos. Pero las obras representativas del realismo mágico⁶⁵ reclaman mirárseles desde otro plano, el del discurso. Si bien, desde el plano de la historia nada impide concebirlas como mágico realistas, también es cierto que a ese ambiente mágico lo acompañan otras peculiaridades estilísticas en el discurso que resaltan aún más el carácter mágico realista. De ser así, podrían definir la nota relevante del realismo mágico latinoamericano.

Sobre *Hombres de maíz* hay varios trabajos dedicados a explorar el lenguaje de la obra⁶⁶. Sin embargo, buena parte lo enfrenta de una manera desligada del plano de la historia.

2.3. LOS PLANOS DE LA HISTORIA Y EL DISCURSO

No falta quien considere la poesía en el marco del realismo mágico. Originalmente, no hay elementos para desecharlo. El realismo mágico vive fundamentalmente en la novela, pero puede encontrarse en el cuento, incluso en el texto dramático⁶⁷ y hasta en la poesía. En la poesía es menos probable por su propia naturaleza.

⁶⁵. Pueden ser más, pero para efectos de nuestra explicación cuando me refiera concretamente a ellas, serán propiamente *Hombres de maíz*, *Pedro Páramo*, y *Cien años de soledad*.

⁶⁶ Entre ellos, Giovanni Meo Zilio, Lancelot Cowie, Luis Cardoza y Aragón, etcétera, artículos citados.

⁶⁷ Desde luego, no coincido con las observaciones de J. Rubia Barcia sobre el realismo mágico en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca [art. cit]. Tampoco coincido con el comentario sugestivo de Carlos Solórzano acerca de *El tigre*, de Demetrio Aguilera Malta. La posibilidad que ofrece el

Antes que todo, al realismo mágico se le mira en el plano de la historia, de los acontecimientos. Un texto es mágico realista siempre que sus acontecimientos lo sean. La poesía se ocupa menos de la narración; por eso posibilita menos la existencia del realismo mágico. Su signo es la exaltación, la descripción.

Quienes citan a los poetas como escritores mágico realistas se apoyan quizá en el plano de la historia⁶⁸. Se trata en estos casos de poemas que narran ciertos acontecimientos mágico realistas. Así puede interpretarse de las palabras de Luis Leal al sostener que en el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad para desentrañarla, descubrir lo que hay de misterioso en las cosas en la vida y en las acciones humanas.⁶⁹ Algo similar ocurre con José Luis Vittori, quien al referirse a *La Argentina* de Martín del Barco Centenera escribe: "(...) tomando la Historia por pretexto, el propósito fue hacer literatura en la forma de un poema en octavas reales y en la amplificación acústica e imaginativa que permite la épica"⁷⁰.

teatro radica en su naturaleza también narrativa. Aunque representada, hay una historia que se narra.

⁶⁸ Es el caso de Luis Leal, que cita a los poetas cubanos Nicolás Guillén y Félix Pita Rodríguez. Véase art. cit., p. 233. Lo mismo ocurre con José Luis Vittori, quien al inscribe a *La Argentina* de Martín del Barco Centenera en el realismo mágico. [José Luis Vittori, *Del Barco Centenera y "La Argentina"*, Ediciones Colmegna, Argentina, 1991, pp.]

⁶⁹ Luis Leal, art. cit., pp. 232-233.

⁷⁰ José Luis Vittori, *op. cit.*

Vemos pues la constante referencia al plano de la historia para referirse al realismo mágico. Por eso la novela o el cuento, géneros eminentemente narrativos, cobijan sin dificultad al realismo mágico.

El discurso narrativo por sí mismo poco o nada tendría que ver con el realismo mágico. En tanto estrategia de presentación de los acontecimientos, el discurso narrativo es ajeno a los sucesos mágico realistas. Estos pueden serlo o no, independientemente de la estrategia discursiva que los describe.

Sin embargo, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez muestran los estrechos vínculos entre historia y discurso en lo tocante al realismo mágico. Los acontecimientos descritos en *Hombres de maíz*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* son por sí mismos mágico realistas pero están vinculados a un tipo de discurso que los exalta o al que exaltan. Asturias, con su interminable "tormenta de metáforas"⁷¹, realza el ambiente mágico de la novela. Así puede sentirse, por ejemplo, en el pronóstico del personaje Benito Ramos en *Hombres de maíz* sobre la muerte del coronel Godoy: "[La verdolaga]...es una suave y verde llama de la tierra que penetra de claridad alimenticia la carne de los que ya van para el suelo a dormir lo eterno" [p. 73. cap. IX]. O como la describe en el siguiente fragmento:

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 sustente. 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. Los ojos de cerco de

⁷¹ Como lo ha señalado Cardoza y Aragón. *op. cit.*

los búhos miran al coronel fijamente, clavándolo, hasta donde alcanzan en número, pero por otro, igual que el cuero de una res, sobre una tabla gruesa que destila suero hediondo. Los brujos del segundo cerco miran al coronel como un muñeco de tripas, jerigonza, dientes de oro, pistolas y testículos. Caras sin cuerpo asomadas a tiendas de cuero de venada virgen. Sus cuerpos los forman las
• luciérnagas y por eso, en invierno están por todas partes, brillando y apagando su existir... [p. 74, cap. IX].

En esta obra, como en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad*, el acontecimiento mágico realista es exaltado por su enunciación, que forma parte del estilo del autor.

En este sentido puede hablarse del discurso vinculado al realismo mágico. Incluso Gerald Martin también lo considera así cuando expresa que "Las formas más comunes entre los griegos fueron la antítesis, el asíndeton, la asonancia y, sobre todo, la paronomasia, la cual es un rasgo universal del habla primitiva, que le confiere su carácter mágico y místico"⁷².

Magia y palabra, hecho y discurso forman aquí una unidad indisoluble, porque, como sostiene Ernst Cassirer, la concepción mítica del lenguaje se caracteriza por la indiferenciación entre la palabra y la cosa. Quien se apodera del nombre y sabe cómo emplearlo adquiere por ese hecho un dominio el objeto mismo⁷³.

⁷² Gerald Martin, *op. cit.*, p. LXXX.

⁷³ Cfr. Ernst Cassirer, "El problema del lenguaje en la historia de la filosofía" en *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1985, 2a. reimp. de la 1a. ed., pp. 64.

Hombres de maíz de Miguel Angel Asturias ha sido estudiado fundamentalmente por su mérito lingüístico. Y aunque Lancelot Cowie sugiere que el lirismo es una de las mejores cualidades de los novelistas latinoamericanos, buena parte de la crítica separa a *Hombres de maíz* como obra excepcional en su estilo⁷⁴.

Hay esfuerzos incluso como el de Giovanni Meo Zilio (En menor proporción del propio Cowie) para asimilar teóricamente el estilo del autor de *Hombres de maíz*⁷⁵. Y aunque sus observaciones son valiosas, al concluir la lectura de esos estudios, el lector se queda con un vacío en todo el cuerpo porque siente que el mérito estilístico en *Hombres de maíz* no ha sido aprisionado con el aparato teórico. Quizá porque, como lo señala Leo Pollmann, la dimensión "americana" del lenguaje en Asturias es un "idioma americano" que se confunde con un juego de palabras semántico, cuyas raíces penetran en las profundidades de la magia primitiva⁷⁶. "La palabra escapa aquí --agrega Pollmann-- de su función servidora dentro de la relación casual del lenguaje hacia una especie de danza alrededor del fetiche. Es imposible describir el ritmo a conceptos de la retórica"⁷⁷.

⁷⁴ Hay que enfatizar este dato, sobre todo por lo que Paul Verdevoye sostiene al respecto: "Casi huelga decir que la búsqueda de un lenguaje propio es una de las obsesiones más angustiadas de los novelistas actuales". [Verdevoye, art. cit. p. 22]

⁷⁵ Véase Giovanni Meo Zilio, "Lengua y estilo en *Hombres de maíz*", estudio introductorio a *Hombres de maíz*, FCE, España, 1981, pp. CCXLIV-CCLXXX.

⁷⁶ Cfr. Leo Pollmann, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Gredos, Madrid, 1971 [c1968], p. 111.

⁷⁷ *Loc. cit.*

Se trataría de una simplificación del lenguaje logrado por Asturias si se le apretara en los conceptos retóricos.

En *Hombres de maíz*, la palabra es casi imposible de describirse con la palabra misma. A lo más que se ha llegado, es a sugerir la esencia lingüística apelando a las peculiaridades del alma americana, recurriendo, a fin de cuentas, aunque no se señala como tal, al realismo mágico.

Lo anterior permite imaginar cómo "lengua americana", (alma americana) se vincula estrechamente con el alma americana (expresión americana). Poesía y realidad, dos nociones que en *Hombres de maíz* se hacen una sola. La una existe porque existe la otra.

Por eso es fundamental destacar este rasgo en la literatura latinoamericana del realismo mágico. Y más si llegado el caso se percibiera como una particularidad que la identificara del realismo mágico universal. Porque en tales condiciones podría hablarse en efecto de un realismo mágico latinoamericano.

En los relatos de la tradición oral acudimos curiosamente a algo muy cercano al realismo mágico tal como se entiende en este trabajo⁷⁸. Una rápida

⁷⁸ En particular he consultado los siguientes libros: *La herencia obstinada* [op. cit] de Julieta Campos; *¿No será puro cuento?*, [CONAFE, México, 1991, 82 pp. (Dos años después, el mismo Consejo Nacional de Fomento Educativo ha puesto en circulación una primera parte de esos relatos en material magnetofónico)].

Al lado de un libro editado en 1989 por la UNAM con el título *Cuentos y relatos indígenas*, circulan otros cuatro volúmenes de reciente edición, con el mismo título [*Cuentos y relatos indígenas*, 4 vols., UNAM, México, 1994]. También la editorial Premiá editó en 1983 una antología preparada por Lillian Scheffler con el título *La literatura oral tradicional de los indígenas de México* [Premiá, México, 1986, 4a. ed., 124 pp.

observación a estos documentos enseñan estrechas afinidades. El ambiente de texto mágico realista es frecuentemente rural, tal como ocurre en el relato de la tradición oral⁷⁹. Sin ser este un rasgo definitivo, en cambio constatamos en el relato oral la constante presencia de la fe y la convicción en la existencia de fuerzas desconocidas en el desarrollo de los acontecimientos. Pero más todavía: Porque considero, como lo expresa Martínez Rebollar, que hay una gran cantidad de manifestaciones orales con rasgos estéticos, los cuales hacen que el relato esté más cerca de la literatura que de la historia⁸⁰.

El texto mágico realista se identifica, más que cualquier otro, con el alma americana. Portador de un discurso a veces atropellado, tal cual lo constatamos

Recientemente, la Universidad Autónoma del Estado de México ha editado un libro de relatos de la tradición oral en la Región Oriente del Estado de México, compilados por Lino Martínez Rebollar con el título *Al color del tlécul*, UAEM, México, 1994, 211 pp.

Son apenas unos ejemplos de la sugestiva proliferación de relatos que guardan en su seno las comunidades tradicionales.

⁷⁹ El vínculo del realismo mágico con el ambiente del campo es casi un accidente. Las comunidades rurales guardan con mayor autenticidad las expresiones arquetípicas que describen la concepción mágica del cosmos. Esto no es definitivo. Sin embargo, puede constatarse, por ejemplo, que un autor como Gabriel García Márquez en sus *Extraños doce cuentos peregrinos* [Diana, México, 1994, 9a. impr., 245 pp] se aleja del realismo mágico expresado en una novela como *Cien años de soledad*. Los espacios en los que se desarrollan las acciones de los *Doce cuentos...* son urbanos. Aun cuando se le ha querido vincular nuevamente con el realismo mágico ni siquiera el más cercano ("La luz es como el agua") puede entenderse como tal.

⁸⁰ Cfr. Lino Martínez Rebollar, *op. cit.*, p. 13.

en el relato oral, el texto del realismo mágico guarda en su descripción una bella pintura americana que consolida rotundamente su peculiaridad mágica.

CAPITULO III:
ARQUETIPOS EN HOMBRES DE MAIZ
DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Desaparecieron los dioses, pero quedaron las leyendas, y éstas, como aquéllos, exigen sacrificios; desaparecieron los cuchillos de obsidiana para arrancar del pecho al corazón del sacrificado, pero quedaron los cuchillos de la ausencia que hiere y enloquece.

Miguel Angel Asturias, Hombres de maíz.

3. ARQUETIPOS EN *HOMBRES DE MAÍZ*

DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Hay que tener presente que el realismo mágico, sobre todo en *Hombres de maíz*, tiene manifestaciones en diversos planos y con caracteres distintos. El texto es mágico realista desde el punto de vista de los acontecimientos como también desde el punto de vista de su enunciación. En el primer caso nos referimos al plano de la historia. En el segundo, al plano del discurso.

En la novela hay acontecimientos indiscutiblemente mágico realistas así como hay también personajes con una fuerte carga mágica. Incluso, se encuentran segmentos del discurso que por sí mismos remiten a la consideración del realismo mágico.

El siguiente esquema muestra los distintos planos en que se manifiesta el realismo mágico en *Hombres de maíz*:

REALISMO MAGICO

HISTORIA

ACONTECIMIENT.

PERSONAJES

DISCURSO

VOZ NARRATIVA

EL LENGUAJE

Tan sólo en el plano de la historia encontramos campos específicos de manifestación del realismo mágico. Podemos hallarlo en la naturaleza de los acontecimientos, como también en las peculiaridades de algunos personajes, o en otros elementos.

En el plano de la historia, son acontecimientos mágicos tanto la muerte de Gaspar Ilóm y la del coronel Chalo Godoy como los demás hechos sujetos al cumplimiento de la sentencia de los brujos. En este nivel encontramos también personajes con caracteres mágicos. Tal es el caso de Gaspar Ilóm, Benito Ramos, el brujo Chigüichón Culebro y el cartero Nicho Aquino.

Intentaré reunir el conjunto de manifestaciones del realismo mágico en la novela apoyado en las consideraciones sobre el arquetipo junguiano. Se ha expuesto previamente que las manifestaciones del inconsciente colectivo no son exclusivas de cultura alguna. Es probable que muchas obras literarias las destaquen sin proponérselo, ya que se trata de consideraciones arraigadas en el pensamiento colectivo. En una novela del realismo mágico como *Hombres de maíz*, sin embargo, la fuerza de los arquetipos se encuentra desde las primeras hasta las últimas páginas. Y son precisamente los arquetipos los que le otorgan el sentido último¹.

¹ Resulta muy interesante el estudio de Richard Callan, quien destaca dos arquetipos en *Hombres de maíz*: El del Anima (imagen de los elementos femeninos en la constitución de cada hombre) y el del Anciano Sabio. Callan demuestra con gran solidez el primero de estos arquetipos, fundamentado sobre todo en la sexta parte de la novela, a la que considera el núcleo de *Hombres de maíz*. Véase Richard Callan, art. cit.

3.1. UNIDAD HOMBRE-NATURALEZA

3.1.1. El maíz.

El elemento maíz es una constante en la novela. Este hecho no es gratuito. Varios autores han encontrado las correspondencias entre la novela de Asturias y el *Popol Vuh*², un documento que expresa la cosmogonía maya-quiché³. La razón es que para comprender la importancia del maíz en la novela, que por cierto forma parte de su título, es ineludible tener presente el contenido simbólico del maíz en el *Popol Vuh*. En este texto vemos que el maíz es la esencia del hombre, según la cosmogonía maya-quiché. El hombre de maíz es el resultado exitoso del cuarto intento de los dioses que lo forjaron⁴. El maíz es el hombre mismo. Representa la amalgama genuina de los elementos naturales: Maíz y

² Véase Fernando Alegría, ["Miguel Angel Asturias: Novelista del viejo y del nuevo mundo" en *Literatura y revolución*, FCE, México, [c1971] 1976, 2a. ed., pp. 64-89] Otros, los más, hablan de influencias (fuentes). Entre ellos destaca la introducción de Dorita Nouhaud a *Tres de cuatro soles*, de Asturias. En ese estudio Nouhaud va más allá de las limitadas consideraciones del *Popol Vuh* como fuente de la mitología en la narrativa de Miguel Angel Asturias. Véase también Jean-Louis Dumas, ["Asturias en Francia" en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, p. 120]. También Cledy M. Bertino, "Miguel Angel Asturias y el simbolismo mítico de *Hombres de maíz*", en *Universidad* [Revista de la Universidad del Litoral], Santa Fe, Argentina, No. 68, julio-septiembre de 1966, pp. 233-266. O bien, Jaime Díaz Rozzotto, "El *Popol Vuh*: Fuente estética del realismo mágico de Miguel Angel Asturias", en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 171-183.

³ *Popol Vuh*, FCE (Col. Popular, No. 11), México, 1990, 21a. reimp. de la 2a. ed., 185 pp.

⁴ Véase capítulo II de la edición citada. Resultan por demás interesantes los paralelismos entre *Hombres de maíz* y el *Popol Vuh*.

Hombre. Porque, finalmente, el hombre es la naturaleza y la naturaleza es el hombre. El daño a la naturaleza no es otra cosa que un palmario atentado contra el hombre mismo.

La lucha de Gaspar Ilóm es la lucha por la defensa del espacio vital. ¿Dejar que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos? ¿Dejar que le boten los párpados con hacha? [p. 5, cap. I]. La disyuntiva de Gaspar Ilóm está en defender su casa, su tierra, su maíz, su ser mismo, atendiendo el llamado de su conciencia⁵, o ser arrastrado por el monstruo extraño de la depredación de su mundo.

El maíz es el centro y motivo de su propia existencia. Es su alimento. Así lo asume el propio herbolario que curó de la ceguera a Goyo Yic [p. 93, cap. XI]. Así se infiere del diálogo que sostienen Nicho Aquino y el hombre que lo acompaña, tras abandonar la posada de Ramona Corzantes [pp. 149-150, cap. XV]:

--Pero pongamos las cosas... El maíz pa que quiere usted que se siembre...

--Para comer...

--Para comer --repitió el señor Nicho, maquinalmente, más pensando en la Chagüita que le venía con el anís del monte.

--Y no es que yo quiera; es que ansina debe ser y es ansina que es, porque a quién se le iba a ocurrir tener hijos para vender carne, para expender la carne de sus hijos, en su carnicería...

--Difiere...

--En apariencia difiere; pero en lo que es, es igual; nosotros somos hechos de méiz, y si de lo que estamos hechos, de lo que es nuestra carne hacemos negocio; es lo que aparentemente cambia, pero si hablamos de las

⁵ "Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo" [p. 5, cap. I].

substancias, tan carne es un hijo como una milpa. La ley de antes autorizaba al padre comerse al hijo, en caso de estar sitiados, pero nunca llegó a autorizarlo a matarlo para vender la carne. Dentro de las cosas oscuras entra el que podamos alimentarnos de méiz, que es carne de nuestra carne, de las mazorcas que son como nuestros hijos; pero todo acabará pobre y quemado por el sol, por el aire, por las rozas, si se sigue sembrado el méiz para negociar con él, como si no fuera sagrado, altamente sagrado [p. 150, cap. XV].

En esta reflexión del acompañante de Nicho Aquino está expresado el sentido de la existencia de estos hombres hechos de maíz, como lo manifiesta el propio título de la novela. Para el viejo acompañante, la tradición milenaria autoriza a los hombres a comerse sus propios hijos, a sí mismos. Pero hay un límite en esta relación: Los hijos no pueden matarse para luego vender su carne. Allí germina el conflicto con los maiceros. Esa es la razón del indígenua. Razón que a fin de cuentas es comprendida por un personaje como Benito Ramos, desligado antes de estas creencias. Ramos dice:

(...) ¡Chingado, hasta en eso llevaban razón los indios! Vas a comprar vos lo que antes eran estas tierras cultivadas por ellos racionalmente. No se necesita saber mucha aritmética, para sacar la cuenta. Con los dedos se hace. El méiz debe sembrarse, como lo sembraban y siguen sembrando los indios, para el cuscún de la familia y no por negocio. El méiz es mantenimiento, da para ir pasando y más pasando. ¿Donde ves, Hilario, un maicero rico?... (...) además del méiz que es el pan diario; en pequeño, si vos querés, pero lo tenían, no eran codiciosos como nosotros, solo que a nosotros, Hilario, la codicia se nos volvió necesidad (...) ¡pobreza sembrada y cosechada hasta el cansancio de la tierra!... [pp. 184-185, cap. XVI]

En estas citas percibimos la relación entre los interdictos y sus transgresiones. Violar las disposiciones divinas para el maíz es la causa del apocalipsis. La responsabilidad descansa en oponer las objeciones a los maiceros irracionales que hacen del cultivo del maíz, un negocio. Ese fue el principio que originó la subversión de Gaspar Ilóm. Rescatar la sagrada armonía es para el indígena su destino ineludible. Así lo interpretó el cacique.

Se trata, en el último de los casos, de un enfrentamiento de concepciones del mundo. Mientras que para el indígena, el cultivo racional del maíz representa la razón de su existencia, el maicero, en cambio, --como dice Benito Ramos-- "deja la tierra porque la agarra a siembras y resiembras, como matar culebra, al cabo se hace a la idea de que no es suya, porque es del patrón" [p. 185, cap. XVI]. Es decir, ambas concepciones son portadoras cada una de las dos formas de estar en el mundo citadas por Mircea Eliade. Para los maiceros, el cultivo del maíz es una actividad como cualquier otra; dejar de realizarla no tiene mayor repercusión que la implicada por la pérdida del negocio. Para el indígena, el maíz, sin dejar de ser tal, asume otra categoría, la sagrada. "El maíz --decía Gaspar Ilóm-- empobrece la tierra y no empobrece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz" [p. 8, cap. I]. Por eso, el maicero, transgresor de las formas armónicas de convivencia con la naturaleza, se convierte en el enemigo inmediato: "El mata-palo es malo pero el maicero es peor" [p. 8, cap. I].

Situado ante un problema vital, Ilóm asume, como más adelante lo haría el viejo que llevaría a Nicho Aquino a la cueva, que son los huesos de los antepasados los que dan el alimento. El reto expresado en el nivel narrativo de las primeras páginas de la novela, es determinante en la personalidad de Gaspar

Ilóm. La acusación del suelo le reclama una participación a toda costa. Su alternativa para enfrentar el mundo maicero, ese que acaba con los palos "como la guerrilla con los hombres en la guerra" es única y clara: "Limpiar la tierra de Ilóm de los que botan los árboles con hacha, de los que chamuscan el monte con las quemas, de los que atajan el agua del río que corriendo duerme y en las pozas abre los ojos y se pugre de sueño" [p. 8, cap. I].

A partir de esta decisión surge la primera posibilidad de muerte del cacique: Limpiar la tierra de maiceros "o a mí me duermen para siempre" [p. 8, cap. I]. Este detalle lo retomaré cuando trate el arquetipo de la muerte. Por ahora interesa más constatar el empuje que en todos los personajes cobra el elemento maíz como forjador de una concepción de mundo. La investidura de héroe de Gaspar Ilóm por la defensa de la tierra tiene inicialmente un punto de partida individual, producto de particularidades físicas⁶ y sociales (es brujo). Si hasta este momento, El cacique era ya un personaje extraordinario, la posterior protección de los brujos de las luciérnagas, según la conciencia de los personajes, es un atributo adquirido al asumir un compromiso con su gente, con su ética, con su destino. Esta última es una investidura ideológica.

La simbología del maíz está igualmente enraizada en la mente de los envenenadores de Gaspar Ilóm. Sobre todo en el señor Machojón. "¿Qué daño, defender la tierra de que esos jodidos maiceros la quemem --le expresa con reclamo el señor Machojón a su esposa Vaca Manuela-- ¡Güeno que venadeó un

⁶ Considérese el comentario que de Gaspar Ilóm hace el coronel Godoy: "Y no es mentira. Una vez lo vi arrancar un árbol de jocote, con sólo quedársele mirando, obra de su pensamiento, de su fuerza, y agarrarlo como escoba de patio para barrer con todos mis hombres, basuritas parecían los soldados, los caballos, la municiones..." [p. 58, cap. VIII].

putall.. Salpicón hicieron a los brujos, y ni por eso: La maldición se cumple" [p. 29, cap. V].

Estas palabras, proferidas por Tomás Machojón, giran nuevamente en torno a la simbología del maíz. La transgresión al interdicto de la explotación desmedida lo hace merecedor de la maldición de los brujos protectores del cacique de Ilóm. Primer resultado de esa sentencia es la muerte de su hijo que el señor Tomás anticipa antes de su ocurrencia. Sabía que su hijo iba a morir. Lo supo cuando éste partió a la casa de su novia Candelaria Reinosá. La segunda parte del castigo es su imposibilidad para ver el fantasma de su hijo rondando los sembrados, después de muerto. "Es puro castigo -dice Machojón en la antesala de su propia muerte- Haberse uno prestado... Mejor me hubiera bebido yo el veneno" [p. 29, cap. V].

La tercera parte del castigo concentra su propia muerte y la de su esposa. Pero el mayor castigo es el sentimiento de castración que implica la sentencia final: "Se acabó la semilla, caparon a los machos porque uno de los machos no se portó como macho, por eso se acabaron los Machojones" [p. 25, cap. III]. Muerto Machojón hijo, único del señor Tomás, culmina la estirpe sobre la faz de la tierra.

Esta es una sentencia que alcanza a otros hombres de la montada. Más adelante, en labios de Benito Ramos nos enteraremos que ni él, ni el antaño subteniente Secundino Musús, pueden tener hijos [p. 184, cap. XVI]. Ese castigo viven los sobrevivientes a la maldición de los brujos ["que su semilla de girasol sea tierra de muerto en las entrañas de sus mujeres y sus hijas"] [p. 21, cap. III].

La perpetuación de la estirpe es otra constante en continua relación con el maíz. Si, como dice el viejo de las manos negras a Nicho Aquino, el maíz es el hijo del hombre, vemos aquí la figura del hijo como forma de perpetuación y como sentido final en la existencia del hombre. Este es un principio recuperado en las palabras de Benito Ramos:

--Para eso sirven los hijos, vos, Hilario, para que no le quede a uno de viejo ese insosiego de haber perdido la vida en el vivir mismo, de haber extraviado el tiempo en los días; la vida se pierde así, patachonamente, viviendo, y sólo los hijos dan la ilusión del patacho que sigue adelante, con el mejor que no se los puede uno comer ni venderlos, quedan... [p. 184 cap. XVI].

La muerte del hijo, o la incertidumbre sobre su muerte, se asume como la imposibilidad de realización. Este sentimiento castrante agobia no sólo a Ramos o a Machojón. Es el catalizador de la búsqueda de la mujer en Goyo Yíc⁷ y en Nicho Aquino ["(...) eso es lo que me trabaja y desespera, la sangre de mi hijo que ella lleva en el vientre, a tal punto que no puedo estar sin ella". p. 147, cap. XV]. Lo vimos también antes, cuando Gaspar Ilóm intenta dar muerte a Piojosa Grande: "Gaspar levantó la escopeta, se la afianzó en el hombro, apuntó certero y...no disparó. Una joroba en la espalda de la mujer. Su hijo. Algo así como un gusano enroscado a la espalda de la Piojosa Grande" [p. 18, cap. II].

Las relaciones maíz-hijo, y padre-hijo muestran otra vía de acceso al simbolismo del maíz en la existencia de los hombres.

Finalmente todas las relaciones están concentradas en el simbolismo del maíz-hijo del hombre. Esta simbología va más allá del significado que pueda tener el maíz con los antepasados, es decir, en la relación maíz-padre. Las referencias continuas a esta relación [por ejemplo: "la ley de antes autorizaba al padre

⁷ "Puritamente con otro, no me importaría; pero si agarró mal camino y es mal ejemplo de los hijos. Dios guarde. No se deletrea todo lo que siento en el cuerpo: ratos la cosquilla de saber de ellos, de quererse empinar sobre todo lo que los oculta, para ver cómo están" [p. 107, cap. XII].

comerse al hijo" según las palabras del viejo acompañante del cartero] están supeditadas a una relación aún más trascendental. Sujetarse al dogma de los antecesores [así es, así debe ser, dice el viejo de las manos negras] es por un lado una preocupante hacia la figura paterna. Pero siempre enlazada a la figura del hijo: Hacer con los hijos lo que los padres (los antepasados) hicieron con sus hijos.

La recuperación, pues, de la convivencia primera entre el hombre y la naturaleza está determinada no propiamente para enaltecer la figura paterna (antecesor: pasado), sino la del hijo (sucesor: futuro). La recuperación del pasado (padre) es la anticipación del futuro (hijo).

Este es un asunto no siempre ponderado en los análisis sobre el pensamiento tradicional. Con frecuencia, al hablar de la evocación del pasado, de recuperar las formas iniciales, se interpreta como un anquilosamiento⁶. Verlo de esa manera definitiva implica la negación de un compromiso del pensamiento tradicional con el futuro. Lo cual es un franco error. La recuperación del pasado en la convivencia hombre-naturaleza conlleva un compromiso con el futuro un tanto mayor en el seno de esta concepción. Se trata, según este punto de vista, de una explotación racional para asegurar el porvenir. La alternativa moderna del progreso "que avanza con paso vencedor y en forma de leño"⁹ es una tarea carente de sentido, paradójica y consecuentemente contradictoria: Se queman maderas preciosas [p. 185, cap. XVI] para incrementar la explotación de la tierra

⁶ La paradoja es que la concepción tradicional es la que rechaza la regresión. La destrucción de un orden establecido equivale a una regresión al caos. Véase Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, op. cit., p. 41.

⁹ Eran las palabras del coronel Godoy (en labios de Benito Ramos) frente a las rozas destructoras de la flora [p. 185, cap. XVI].

con la siembra del maíz que, como dice Ramos, no deja rico a ningún maicero [p. 184, cap. XVI].

Este carácter sacro del maíz persiste en algunas culturas con fuerte influencia tradicional. Gerald Martin ha señalado cómo este aspecto de la realidad literaria tiene su origen en la realidad social de la cultura maya.

Aunque este aspecto ha ocupado la atención de la crítica de *Hombres de maíz*, varios estudios se han conformado frecuentemente con señalar la simbología en relación con el significado que el maíz tiene en el *Popol Vuh*. En nuestro caso, sin soslayar esos aportes previos intuimos que la influencia de los arquetipos en la novela de Asturias tiene otros lugares de manifestación. Así se evidencia en otras concepciones sobre la muerte, el nahual y la cura de enfermedades.

3.1.2. MUERTE

Hay varios acontecimientos en *Hombres de maíz* que expresan con nitidez las distintas acepciones que la muerte tiene en el pensamiento de los hombres. Destaquemos los siguientes:

1. La muerte de Gaspar Ilóm. Hecho que es previamente soñado por su esposa Piojosa Grande (p. 18, cap. II) e interpretado al momento en que Vaca Manuela Machojón se acerca para "agradecerle" su afecto. La muerte de Ilóm rompe el concepto moderno de la muerte como destino ineludible del hombre.

2. La muerte del perro, con la que Godoy planea el envenenamiento de Gaspar Ilóm. Este hecho, en apariencia anodino, adquiere trascendencia por dos razones: una, porque se convierte en la estrategia militar para vencer al enemigo. La otra, porque en la muerte del perro los hombres de Godoy ven su propia muerte. El mismo coronel intuye el elemento común en hombre y perro: la muerte. Y si el

veneno acaba con la vida del perro, también lo hará con la de Ilóm. Esta analogía es asimilada en las reflexiones de sus hombres. Uno de ellos dice al ver morir al perro:

--(...)Parece mentira, pero es a lo más ruin del cuerpo a lo que se agarra la existencia con más fuerza en la desesperada de la muerte, cuando todo se va apagando en ese dolor sin dolor, que, como la oscuridad, es la muerte [p. 12, cap. I].

--(...)¡Bueno Dios nos hizo pereceros sin más cuentos..., pa qué nos hubiera hecho eternos! De sólo pensarlo se me basquea el sentido.

--Por eso digo que no es pior castigo el que lo afusilen a uno (...).

--No es castigo, es remedio. Castigo sería que lo pudieran dejar a uno vivo para toda la vida, pa muestra...

--Esa sería pura condenación. [pp. 12-13, cap. I]

3. La muerte de Machojón hijo. Hecho que en la conciencia colectiva de los personajes ocurre parcialmente al grado que se gesta el mito de su inmortalidad. A Machojón se le ve por doquier. "Para los muertos no hay cerca ni lejos, niña" [p. 26, cap. VI], le dice la mujer a Candelaria Reinosa.

4. La muerte múltiple durante el enfrentamiento entre cuadrilleros y hombres de la montada. [pp. 37-38, cap. V]. Hecho que se derrama de la indignación de Vaca Manuela por la indiferencia de la montada ante la maldición de los brujos. En este pasaje presenciamos la desesperada batalla por la vida al ser alcanzados por el fuego. Se establece un enfrentamiento de tú a tú entre cuadrilleros y montada: "La lucha entre autoridad y cuadrilleros cambió de pronto. Ni autoridad ni cuadrilleros. Los máuseres sin tiros y los machetes romos, así se

disputaban hombres con hombres los caballos para escapar de morir quemados” [p. 38, cap. V].

5. La muerte de la familia Zacatón. A pesar de que la muerte les llega durante el sueño, “Las manos de las víctimas intentaban lo imposible por desasirse de la muerte, de la pesadilla horrible de la muerte que los arrastra fuera de las camas (...)” [p. 42, cap. VI].

6. La muerte del curandero Venado de las Siete Rozas. Como se constata poco después de ocurrida su muerte, el curandero Venado de las Siete Rozas resucita ante los ojos de Gaudencio Tecún. Su destino es la morada de los brujos de las luciérnagas para velar desde allá por el destino de los hombres. En la sexta parte constataremos su resurrección en la persona del viejo de manos negras que conduce a Nicho Aquino a la cueva de la Casa Pintada.

7. La muerte del coronel Gonzalo Godoy. El coronel muere en “El Tembladero” por un incendio provocado por los Tecún. Su muerte es vaticinada en el preciso momento, a lo lejos, por su subalterno Benito Ramos.

. Conviene antes ponderar otros pasajes en los que se alude la muerte como posibilidad. Esto fortalecerá nuestras observaciones.

a. Entre estos pasajes hay que considerar la riña entre Pablo Pirrir y Tiburcio Mena. El primero amenaza al segundo. Entonces “El Tiburcio Mena se puso color de epazote, sudó feo y esa misma noche recogió sus cosas del campamento y desapareció. Mejor ido que muerto. Pablo Pirrir ya debía tres muertes y evitar no es cobardía” [p. 30, cap. V]. Pirrir es un personaje para quien la vida del otro no tiene mayor importancia (debía tres muertes). Ejecutar a Tiburcio Mena si es necesario no representa nada en lo absoluto en su

conciencia. La amenaza de Mena de confesar el engaño al señor Machojón es apenas un pretexto para desencadenar los instintos destructivos en Pirrir. Se nota aquí que la muerte del otro es una posibilidad (y hasta un deseo) cotidiano. Esa misma conclusión puede extraerse en la ansiedad de los hombres de la montada por jalar el gatillo en el Corral de los Tránsito. En aquel momento lo que molestaba a Musús era que cargador del ataúd se salvara [p. 71, cap. IX]. Lo mismo puede decirse sobre la alusión a la patrulla montada (durante la partida de dados) que sin hacer ruido llega, "la carabina lista y deseandito darle gusto al dedo" [p. 199, cap. XVII].

b. La proximidad de la muerte en la persona de Yaca. La madre de los Tecún, "se encogía y se estiraba con trapos y todo sobre el petate sudado, mantecoso, al compás del elástico del hipo que le traficaba dentro, en las entrañas y el alma salida a sus ojos escarbados de vieja, en muda demanda de algún alivio" [p. 40, cap. VI]. Sin embargo, ya restablecida, al enterarse que su hijo Calixto ha perdido la razón, dice: "Mejor me hubieran dejado morir del hipo. Bien muerta estuviera y mijo bien bueno" [p. 47, cap. VII].

c. En la tercera parte, cuando Nicho Aquino, inconsciente, es sacado de la fonda de Aleja Cuevas por cuatro soldados, uno de ellos dice con una gran tranquilidad: "No está muerto" [p. 138, cap. XIII]. Como si de un animal se tratara, o como si se refiriera a otra cosa, el "no está muerto" del soldado denota el nulo significado que para él tiene la vida o la muerte de Nicho Aquino.

d. Hay otro detalle interesante ocurrido en El Tembladero, durante la marcha de Godoy y sus hombres "deseosos de probarse con los cuatreros. Para sacudirse el frío y la murria, no hay como una asamblea de balazos" [p. 68, cap. VIII]. De pronto, a la luz de la luna, los hombres ven atravesado en el camino un ataúd de madera. Al subteniente Musús "se le secó la saliva. Quiso soltar uno de

sus ralosos chisquetes de subteniente de línea, y sólo logró lanzar un poco de aliento reseco" [p. 68, cap. VIII].

Por su parte, el coronel Godoy y sus hombres se acercan "todos arma en manos" a hurgar el contenido del ataúd. Cuando dos soldados lo destapan "Sólo el jefe se quedó en su puesto, los demás echaron un pie atrás *y por poco corren*" [El subrayado es mío]. Godoy permanece estoico en su sitio, no sin antes sentir un chorro de sudor frío que le bajó por la espalda. Al despertar el carguero y saltar fuera del ataúd, "El coronel volvió a quedar en su puesto, no sin haber reculado un paso, *fuera a ser alma de otra vida, se le estaban reviviendo los muertos*" [p. 68, cap. VIII] [El subrayado es mío]. Luego, al ver que no se trataba de un muerto, "se sintió parado en sus zapatos". En todos estos casos presenciamos versiones muy parecidas sobre el fenómeno de la muerte. Parcialmente distinta esta concepción en los hombres de Godoy. Para ellos, la muerte es una recompensa a la vida accidentada. Para Machojón padre, es el eterno castigo a los deslices de la existencia. La muerte del hijo representa su propia muerte: "Por algo había sido él y no otro el hombre maldito que condujo por oscuro mandato de su mala suerte, las raíces del veneno hasta el aguardiente de la traición" [p. 35, cap. III]. Desde la pérdida del hijo, el señor Tomás Machojón "se había vuelto como musgo, apocado, sin novedad, sin gana de nada" [p. 35, cap. III], porque "La muerte es la traición oscura del aguardiente de la vida" [p. 36, cap. III].

Para Tiburcio Mena, por un lado, y para los protagonistas en el enfrentamiento entre cuadrilleros y la montada [p. 38, cap. V] la muerte es la antípoda de la existencia que debe evitarse aun a costa de la propia dignidad. Se trata de las pulsiones de vida en lucha para vencer a las de muerte. Ante Pablo Pirrir, Tiburcio Mena opta por la vida a cambio de su dignidad. En el enfrentamiento cuadrilleros-montada, la disputa de los hombres por los caballos

para escapar de morir quemados rompe parcialmente el contenido de las reflexiones en los hombres de la montada, quienes veían la muerte como una salvación.

En estas distintas versiones sobre la muerte hay un punto común: La muerte como antípoda de la existencia. La relación con la muerte en todos estos casos tiene efecto bajo dos estados de ánimo:

Consciente. En la muerte del otro se ve la propia muerte. (Los hombres de la montada frente al perro). Destaca también la reflexión sobre la muerte como estado pasajero (Los hombres de la montada, Yaca, etc). Aquí la muerte es aceptada como destino irrenunciable del hombre.

Inconsciente. El enfrentamiento con la muerte (Ilóm, la familia Zacatón, Yaca, Tiburcio Mena, cuadrilleros y montada, montada en el Tembladero, etcétera). En estos casos, hay la tendencia a eludir la muerte. La muerte se asume como la antípoda de la vida. Debe evitarse. Esta tendencia es general, no exclusiva de algún representante de cosmogonía determinada. Es una reacción instintiva tanto del brujo Gaspar Ilóm, como de Tiburcio Mena, maiceros, cuadrilleros, hombres de la montada, la familia Zacatón.

Bajo estas consideraciones no puede aceptarse un punto de vista como el de Octavio Paz. En *El laberinto de la soledad*¹⁰, Paz sostiene que para el mexicano la vida carece de significado: "Morir es tan natural y hasta deseable -- escribe el poeta y ensayista mexicano--; cuanto más pronto, mejor"¹¹. Sin embargo, en la cultura mexicana, como en cualquier otra, la realidad muestra otra actitud ante la muerte. La muerte no se desea; se teme, y por eso se le

¹⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, (Col. Popular, No. 107) México, 1990, 19a. reimp. de la 3a. ed.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

canta. De no ser así ¿cómo debía interpretarse una sentencia de Luis Cardoza y Aragón cuando sostiene que el indio ama la vida?¹². En este caso parece más acorde el punto de vista psicoanalítico de Erich Fromm al ver la muerte como alternativa para superar el hecho de que la vida termina con la muerte¹³. Fromm no soslaya el suicidio como una forma de acabar con la existencia [¿Qué tanto es tan natural y hasta deseable morir, según Paz?]. Pero en estas circunstancias, dice Fromm, se trata de casos patológicos.

Hay en Gaspar Ilóm dos momentos en que está dispuesto a dar "voluntariamente" su propia vida. La primera, cuando asume su destino: Acabar con la explotación irracional de los maiceros "o a mí me duermen para siempre" [p. 8, cap. I].

La segunda ocurre, realmente, luego de haberse salvado del veneno. Emerge del agua y, "al verse perdido, se arrojó al río" [p. 19, cap. II]. Esta aparente carencia de significado de la vida para Ilóm en su contexto tiene otra significación. Su instinto de conservación lo impele a vencer las pulsiones de muerte (lanzarse al río la primera vez, beber abundante agua para minimizar los efectos del veneno). Luego, Gaspar Ilóm acepta su muerte y va a su encuentro, pero siempre en función de un ideal. Primero, por su aspiración a recuperar la armonía naturaleza-hombre. Luego, por compartir la suerte de los suyos (la muerte).

¹² Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Angel Asturias...*, op. cit., p. 153.

¹³ "La vida --le dice el curandero Venado de las Siete Rozas a Nicho Aquino en la cueva de la Casa Pintada-- más allá de los cerros que se juntan es tan real como cualquier otra vida. No son muchos, sin embargo, los que han logrado ir más allá de la tiniebla subterránea (...)" [p. 215, cap. XVIII].

Con estos casos, *Hombres de maíz* muestra la contradicción de juicios como los de Octavio Paz. Estas opiniones tergiversan el contenido "muerte" en el realismo mágico. El hecho de que en la obra mágico realista las barreras entre la vida y la muerte sean tenues no significa que la existencia acepte a su antípoda. La acepta, sí, pero como destino irremediable. Como castigo (Machojón, coronel Godoy, familia Zacatón), como destino (Gaspar Ilóm, curandero-Venado de las Siete Rozas), como posibilidad (Tiburcio Mena, Yaca), etcétera. Lo que el realismo mágico muestra sobre el particular es sencillamente la posibilidad de que los planos de la vida y la muerte pertenezcan a fin de cuentas a uno mismo. Machojón hijo, ya muerto, camina por los alrededores de Pisigüilito; Y si "para los muertos no hay cerca ni lejos" [p. 26, cap. IV] es posible porque no sólo ocurre en la conciencia de la informante, sino en la colectividad. La vida es imposible de comprenderse si no se vincula a su contrario, en una amalgama incuestionable. La muerte se asume como una prolongación de la vida. Vida más allá de la vida¹⁴. Este hecho es recurrente también en la conciencia de Gaudencio Tecún y, finalmente, en la de Nicho Aquino. El curandero Venado de las Siete Rozas resucita ante los ojos de Gaudencio Tecún para ir finalmente a su morada, donde habitan los brujos de las luciérnagas. Estas posibilidades, reales en la subjetividad de los personajes, le confieren a la obra el carácter mágico realista.

Resulta por demás significativo el hecho de que las reflexiones de los hombres de la montada al ver morir al perro (la muerte como salvación) o su cosquilleo por enfrentarse a los cuatrerros (la muerte como actividad lúdica)

¹⁴ "Docena de varoncitos eran ustedes, siete en el camposanto y cinco en vida. Calistro estaría alentado como estaba y yo haciéndole compañía a mis otros hijos en el cementerio. Las nanas cuando tenemos hijos muertos y vivos, de los dos lados estamos bien", dice Yaca preocupada por la suerte del hijo [p. 47, cap. VII].

quedan nulificadas ante la posibilidad real de la muerte. En Pisigüilito, hombres y cuatreros intentan desesperadamente huir de la muerte [pp. 36-38, cap. V]. Más aún, frente al ataúd, la primera reacción de los soldados al ver que en su interior el hombre se movía, fue recularse, con ánimo de echar a correr. Incluso puede decirse lo mismo del coronel Godoy, hombre reactivo a los sustos y a las intimidaciones. El sudor frío que le resbala por la espalda al ver moverse al hombre es un frío de muerte. El paso que también él da hacia atrás es un reconocimiento a la muerte como posibilidad en la existencia del hombre.

No debe confundirse la reflexión sobre la realidad con su experiencia. La muerte ajena (en la que hay que incluir la del perro por analogía con la del hombre), sea como hecho (Gaspar Ilóm, Machojón, familia Zacatón, etcétera) o como posibilidad (Tiburcio Mena, Yaca, Nicho Aquino) tiene como función incorporar el fenómeno a la existencia del hombre como destino último, inevitable, en el que los hombres vuelven a mantener la armonía con la naturaleza, a ser nuevamente parte de ella. Según el pensamiento de uno de los hombres de Godoy: "Dios nos hizo perecederos sin más cuentos". Hay en estos planteamientos de los hombres de la montada un rechazo a lo eterno de la existencia. En este caso parece mucho más acorde una sentencia de Luis Cardoza y Aragón: "Las religiones son el pánico del hombre frente a lo instantáneo y lo eterno"¹⁵.

La muerte del otro en estas circunstancias cumple para los ejecutores funciones diversas: bien puede ser instrumento de venganza (La muerte de los Zacatón), un instrumento lúdico (la ejecuciones por parte de la montada) o bien para imponer una razón (la muerte de Ilóm y sus hombres, realizada por la montada; la amenaza de muerte de Pirrir a Tiburcio Mena).

¹⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Angel Asturias...* p. 152.

De todas las modalidades anteriores tiene mayor relevancia la muerte como instrumento de venganza. Así podemos constatar que los muertos reales son el resultado último de la venganza de los brujos de las luciérnagas. Mueren Ilóm (eje central de las demás muertes), los Machojón, los Zacatón, los hombres de la montada y el curandero Venado de las Siete Rozas. Excepto la de Ilóm, las demás muertes están predestinadas por las fuerzas ultraterrenas. Los espíritus de los brujos son dueños de la vida de los ejecutores de Ilóm.

Si bien vida y muerte son a fin de cuentas una misma entidad, la actitud de los personajes muestra el continuo conflicto entre estas dos nociones. Pero por ser un solo ente, las barreras pueden borrarse a voluntad de espíritus (los brujos de las luciérnagas) que transitan por el cosmos. La figura arquetípica sobre la muerte según las actitudes de los personajes queda expresada, no como la carencia de significado que la vida tiene para los hombres, como se había planteado hasta hace poco. Es asumida como un espacio estrechamente relacionado con la existencia. Lo cual no significa que se acepten indistintamente. Las rupturas entre ambos estadios es atributo de fuerzas ajenas u ocultas a la voluntad de los hombres. Este es el principio mágico de la vida y la muerte.

Si es considerado como un principio del dominio de la conciencia colectiva es porque así se manifiesta en los diversos personajes, independientemente de la concepción sagrada o profana que dicen asumir. Por ejemplo, el coronel Godoy pretende desatenderse de los principios que gobiernan la mentalidad de los indígenas:

Llevo la cuenta --dice el coronel--, porque según los iscorocos, los brujos de las luciérnagas, a quien también hicieron picadillo, me tienen sentenciado para la roza seutima. Este año me toca morir chamuscado, según ellos. ¡Ya palmando yo este año, que vayan a la mierda! [p. 67 cap. VIII].

Sin embargo, hemos visto cómo frente al ataúd da un paso atrás, por temor a que se trate de un alma de la otra vida en plena resurrección.

Hay algo más: La muerte, como estadio complementario de la vida de los hombres, es susceptible de vaticinio. Piojosa Grande sueña previamente la traición de su esposo y su consecuente muerte [p. 18, cap. II]. El soldado Benito Ramos describe, desde un lugar alejado, la muerte del coronel Godoy en el preciso momento en que ésta ocurre. De hecho, el lector se entera de esta muerte sólo por la subjetividad de Ramos. Se dice que Ramos tiene un pacto con el Diablo y puede pasar por alto ciertas leyes comunes de la naturaleza. El informe objetivo de esta muerte se manifiesta en labios del mismo Ramos pero muchos años después cuando se encuentra con Hipólito Sacayón en la ciudad. Ramos, nos enteramos entonces, "vio" la muerte de su madre antes de que fuera informado del hecho. [p. 183, cap. XVI].

El sueño (Piojosa Grande) o la premonición para anticipar los hechos antes de su ocurrencia (Benito Ramos) ha sido una constante en cualquier cultura. A veces esta facultad especial es atribuida a la influencia de fuerzas malignas; puede por otro lado comprenderse como una facultad benigna, atribuida por Dios. Puede inferirse así por la forma en que Piojosa Grande interpreta el contenido latente de su sueño en el preciso momento en que se le acerca Vaca Manuela. Puede entenderse también por las propias palabras de Benito Ramos:

--(...) desde esa vez me quedó la fama de que tenía pacto con el Diablo: tuve la visión anticipada de lo que le iba a pasar al coronel, de lo que le estaba pasando; mirá vos, no sé si lo vi antes de que sucediera, o lo vi en el

mismo momento, pero a mucha distancia. Por supuesto que esa facultad de adelantarse a ver lo que va a ocurrir, la tienen muchos, que siempre serán pocos y por eso es rara; pero la tienen, sin haber hecho pacto con el Diablo. Es algo natural o sobrenatural, como el pensamiento. Decime, vos, qué cosa hay en el hombre más admirable que el pensamiento. Y ¿por qué no pudo haber sido Dios el que me dio ese don divino? [pp. 182-183 cap. XVI].

Por otro lado, la muerte es un mandato de las fuerzas ocultas. Así ocurre con la sentencia en boca de Calixto Tecún. Este personaje descubre, por conducto de la bebida, a los autores del agravio de su madre. Para salvarla es necesario ejecutar a los Zacatón. Tan pronto se enteraron, los hermanos "volvieron a mirar al curandero y sin esperar razón, escaparon del rancho blandiendo los machetes" [p. 41, cap. VI], en busca de los Zacatón. A su llegada "En un decir amén cinco machetes separaron ocho cabezas". [p. 42, cap. VI]. Hay que ver aquí la función grotesca de la muerte del otro. Rumbo a su casa, el recuento de muertos es sorprendente:

--¿Cuántas tres vos?

--Yo traigo el par...

Una mano ensangrentada hasta el puño levantó dos cabezas juntas. Las caras desfiguradas por los machetazos no parecían de seres humanos.

--Me quedé atrás, yo traigo una.

De dos trenzas colgaba el cráneo de una mujer joven. El que la traía daba con ella en el suelo, arrastrándola en los tierraños, golpeándola en las piedras.

--Yo traigo la cabeza de un anciano; ansina debe ser porque no pesa mucho.

De otra mano sanguinolenta pendía la cabeza de un niño, pequenita y deforme como anona, con su cofia de

trapo duro y bordados ordinarios de hilo rojo [p. 42, cap. VI].

En este pasaje, la muerte de los Zacatón cumple dos funciones:

a. Venganza.

b. Salvación del otro.

La vida de Yaca depende de la muerte de los Zacatón. Esta noción de la muerte como sacrificio para redimir al otro se desprende de una constante en los acontecimientos de la novela. Lo hemos visto con Gaspar, cuya muerte representa la reivindicación de sus semejantes; lo vemos ahora con la muerte de los Zacatón, para salvar a la madre de los Tecún y lo veremos poco después con el curandero Venado de las Siete Rozas, cuya muerte surge por la necesidad de salvar a Calixto Tecún de la pérdida del sentido. Por esta línea discurre la interpretación de Richard Callan en su artículo citado. Todas las muertes que acontecen en la novela, desde los incendios, las muertes múltiples y las individuales, antes que castigo o venganza deben contemplarse --en la consideración de Callan-- como un sacrificio en gran escala, una hecatombe ejecutada para promover la fertilidad de la tierra. El concepto de sacrificio humano en la mentalidad primitiva es reformulada --sostiene Callan-- en labios del acompañante de Nicho Aquino: "La tierra reclama huesos, y los más blanditos, los de los niños se amontonan sobre ella y bajo sus costras negras, para alimentarla"¹⁶

De todas estas versiones, puede extraerse una concepción general de la muerte. Los vivos aceptan los límites endeble que separan a la vida de la muerte.

¹⁶ Véase Richard Callan, art. cit. pp. 278-279. Este pasaje de *Hombres de maíz* se encuentra en p. 149, cap. XV, de la edición del FCE que he citado.

Mientras se está vivo, la tendencia es evitar el destino irremediable de la muerte, jamás aceptada por completo. Así se infiere en la impresión de Ruperto Tecún: "No se hace uno a la idea de que la persona que conoció viva, sea ya difunta, que esté y no esté, que es como están los muertos. Si los muertos más parece que estuvieran dormidos, que fueran a despertar al rato. Da no sé qué enterrarlos, dejarlos solos en el camposanto" [p. 47, cap. VII]. Y así se entiende de la reflexión de su hermano Andrés: "¡Cuestarse vivo y no saber si amanece, amanecer y no saber si anochece!" [p. 50, cap. VII].

3.1.3. NAHUAL

Gaudencio Tecún mata al Venado de las Siete Rozas para ayudar a su hermano Calixto a recobrar el sentido. Este acontecimiento le constata la realidad del nahuatl como algo definitivo e incuestionable en la existencia del hombre. Al dar muerte al venado --sabe Gaudencio-- ha dado muerte al curandero que salvó el hipo de su madre. Por eso, cuando su hermano Ruperto le informa que Calixto (Calistro, el loco) dio muerte al curandero, Gaudencio se torna pálido, pierde el habla. Dentro de sus posibilidades siente la obligación de explicar a su hermano que el autor de la muerte del curandero es el propio Gaudencio:

--El curandero y el venado, para que vos sepás, eran énticos. Disparé contra el venado y ultimé al curandero, porque eran uno solo los dos, énticos.

--No se me esclarece; si me lo explicás te entiendo. El curandero y el venado... --Uperto levantó las manos y apareó los dedos índices, el de la derecha y el de la izquierda, eran de ver un dedo gordo formado por dos dedos.

--Nada de eso. Eran el mismo dedo. No eran dos. Eran uno. El curandero y el Venado de las Siete-rozas, como vos con

tu sombra, como vos con tu alma, como vos con tu aliento (...). --Enticos, decís vos, Gaudencio, que eran.

--Como dos gotas de agua en un solo trago. En un suspiro iba el curandero de un lugar a otro...

--Eiba en forma de venado...

--Y por eso supo al momentito de la muerte del Gaspar Ilóm. --Le servía entonces, eso de ser hombre y venado. Le servía, pué... Ni atempaban los enfermos. Era llamándolo y ya estaba con la medicina de zacates que andan lejos. Llegaba, veía al enfermo y se iba a la costa a traer el remedio [p. 44 cap. VII].

Esta idea de la doble identidad del curandero-venado no satisface inicialmente la credibilidad de Ruperto. Pensar en ello le costaba trabajo, se agarraba la cabeza "temeroso de que a él también se le fuera a basquear el sentido común" [p. 49, cap. VII]. Sin embargo, ante las evidencias mostradas por el hermano, no tiene más remedio que aceptar.

Esta idea de la doble identidad hombre-animal no es la única ni la primera en la novela. Antes, durante el encuentro del coronel Godoy y los músicos, en Pisigüilito, se evocan de paso las distintas manifestaciones del nahualismo:

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

El guerrero que transpira a cochemonte, despista y se agracia con raíz de violeta. El agua del heliotropo esconde el olor del venado y la usa el guerrero que despide por sus poros venaditos de sudor. Más penetrante el olor del nardo, propio para los protegidos en las guerras por aves nocturnas, sudorosas y heladas; así como la esencia del jazmín del cabo es para los protegidos de las culebras, los que casi no tienen olor, los que no sudan en los combates.

Aroma de palo rosa esconde al guerrero con olor a cenizote. El huelle de noche oculta al guerrero que huele a colibrí. La diamela al que transpira milecón. 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 del higo. El romero al guerrero pájaro. El licor de azahar al guerrero cangrejo. [p. 11 cap. I].

En la quinta parte de la novela, llamada "María Tecún", vemos a Goyo Yic convertido en vendedor ambulante con un animalito que "parecía una rata grande" [p. 98, cap. XII]. Se trata, según su propia versión, de un Tacuatzin¹⁷, que, desde que lo encontró, siempre lo lleva consigo. Goyo Yic, y el animal tienen muchos rasgos en común: "Lo encontré botado en el camino y lo recogí" [p. 98, cap. XII], dice Yic al referirse al animal. Es ese momento en que se percibe la identidad del hombre-animal, porque, incluso, "Goyo Yic era conocido, más que por su nombre, por el apodo de Tacuatzin" [p. 98, cap. XII].

Esta identidad hombre-animal se manifiesta en otros momentos:

- a. Una noche, camino a la posada en que se hospedaba, Goyo Yic "De hombre al hacerse animal a la luz de la luna pasaba a tacuatзина, a hembra de tacuatzin, con una bolsa por delante para cargar sus críos" [p. 97, cap. XII].
- b. Durante su ausencia, el animalito se pierde. Esto produce un gran desconsuelo en Yic. Quiere buscarlo y al ver las huellas marcadas en el suelo "Las borró con la mano del corazón y el polvo que le quedó en los dedos y la cara, por la lengua hedionda a besos de mujer ajena y cerró los ojos buscando en vano al que no

¹⁷ [Tacuacín: Marsupial]. En la novela se escribe indistintamente Tatacuatzin o Tacuatzin. En el glosario se señala como "Tacuatzin".

encontraría ya ni en la realidad ni en la sombra del cajón de muerto..." [p. 97, cap. XII].

c. Finalmente, al golpear a la mujer con la que había hecho el amor, Yic interpreta que su destino es huir: "Huir. Seguro que sí. El también era tacuatzín. Y de andar fugo en el monte mucho tiempo se puso prieto" [pp. 99-100, cap. XII].

En la sexta parte de la novela, llamada "Correo-coyote", muchas de las consideraciones hacia el cartero Nicho Aquino surgen por la posibilidad de ser hombre-animal.

Estos cuatro momentos distintos en el discurso narrativo de *Hombres de maíz* nos introducen en uno de los persistentes arquetipos latinoamericanos sobre la doble manifestación del alma. La idea es continuamente citada en los documentos que refieren las creencias indígenas persistentes durante la Colonia. En su *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*¹⁸, Hernando Ruíz de Alarcón ponía en claro en su escrito del siglo XVII la creencia en el nahual. La ignorancia de los indios --decía Ruíz de Alarcón-- los hacía atribuir a sus hijos un nombre tomado de los calendarios, que tenían repartidos en los días los nombres de los animales. Este animal, llamado *nahualli* era señalado por el demonio para su servicio¹⁹. De esa manera quedaba bautizado el niño²⁰. Ese *nahual*, concluye el

¹⁸ SEP, México, 1988, 236 pp.

¹⁹ Nahual o *tona*, en la cultura zapoteca se denominaba *guenda*. La atribución del nahual como resultado del pacto del diablo con los hombres es producto de la influencia cristiana. Los escritos sobre el tema destacan el carácter protector del nahual, tal como se manifiesta en *Hombres de maíz*. Véase también de Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, SEP (Col. Lecturas mexicanas, No. 77, segunda serie), México, 1987, pp. 24 y ss.

autor, es dueño de su nacimiento y señor de sus acciones. En virtud de este pacto, el individuo queda sujeto a todos los trabajos y peligros que padezca el animal hasta su muerte²¹. Y a continuación hace un rápido recuento de casos referidos por "personalidades de incuestionable honestidad".

Pero si el documento de Hernando Ruiz de Alarcón data de la época colonial, eso no significa la extinción de la creencia en el nahual. Además de que, según Fernando Alegria, el autor de *Hombres de maíz* se había apoyado en el libro de Ruiz de Alarcón para explicar el fenómeno en el glosario de las *Leyendas de Guatemala*²², la literatura y los estudios recientes de antropología muestran la subsistencia de esta convicción. Uno de esos estudios es el que ha emprendido Alfredo López Austin sobre los mitos del tlacuache. Uno de ellos es incluido en su libro *El conejo en la cara de la luna*²³, del que se desprende una conclusión parcial de este antropólogo:

Una tradición milenaria permite aún que símbolos dispersos, casi inadvertidos, aparentemente arbitrarios y únicos, sean la base de un sentido profundo. Hoy una creencia popular que puede ser ya tan sólo una advertencia jocosa para los caminantes, adquiere otras dimensiones cuando a la luz de la simbología del pasado revela su parentesco con el gran misterio del arribo del tiempo al mundo de los hombres²⁴.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Véase Fernando Alegria *op. cit.*, p. 68.

²³ *op. cit.*, pp. 86-95.

²⁴ Alfredo, López Austin, "Relatos de tlacuaches", *El conejo en la cara de la luna*, CONACULTA (Col. Presencias, No. 66), México, 1994, p. 92.

Otros casos del nahual los presenta Lino Martínez Rebollar en su compilación de relatos de la tradición oral en Amecameca, México. Lo cual nos permite inferir que la creencia en los nahuales está viva en varias culturas.

En *Hombres de maíz*, la realidad del nahual no es aceptada libremente en el conjunto de los personajes. Ya antes se ve que la credibilidad de Ruperto Tecún es forzada. Inicialmente, a él le parece inconcebible la doble manifestación del alma en el cuerpo animal y humano. Con Nicho Aquino, es Hilario Sacayón el portador de este un escepticismo semejante.

En cambio, para Gaudencio Tecún, que tuvo la realidad del nahual ante sus propios ojos, el hecho no tiene discusión. Se trata de una realidad sensible, producto de su relación empírica con los demás seres. Esto no ocurre con su hermano Ruperto. Aunque ambos son partícipes de un campo común de experiencias, Ruperto adolece de la sensibilidad e intuición de su hermano. Sin embargo, la férrea convicción se contagia en los demás personajes. Así lo manifiesta el texto durante el encuentro de Sacayón con Mincho Lobos en la sexta parte de la novela: "(...) hay esas astucias y mañas de animales que son gente y por eso tienen ojos de gente --dice Mincho Lobos--; hay, ya lo creo que hay, un tatita mío contaba que el vio patente un curandero que se cambiaba en venado, el Venado de las Siete Rozas; pero eso es tan antiguo..." [p. 173, cap. XVI].

A partir de su propia experiencia de la realidad, Hilario Sacayón es renuente a aceptar la verdad del fenómeno. El se sabe autor de la leyenda de Miguelita, que la colectividad asume en lo sucesivo como algo totalmente factible. Esta falacia, presente sólo en la conciencia de Sacayón le impide racionalmente dar por cierta la doble personalidad del cartero Nicho Aquino.

Otro punto de vista es el del cura Valentín Urdáñez [p. 128, cap. XIII], embarrado inevitablemente en los charcos del racionalismo. El sacerdote enfrenta dubitante él mismo el fenómeno y su consecuente aceptación. Su punto de partida son las notas de su cuaderno, en las que asentaba lo siguiente: "y otro tanto ocurre con los urdimientos de los 'nahuales' o animales protectores que por mentira y ficción del demonio creen estas gentes ignorantes que son además de sus protectores, su otro yo, a tal punto que pueden cambiar su forma humana por la del animal que es su 'nahual', historia ésta tan antigua como su gentilidad" [p. 128, cap. XIII]. Pero más adelante, luego de abandonar la casa del alemán Déferic, el padre Valentín Urdáñez es presa de su propia superstición. En la calle sentía que "algo así como el peso de un animal le flotaba en los pies. Se levantó la sotana y casi vio la sombra de un coyote" [p. 156, cap. XVI]. En ese momento, la "farsa" del nahual cobra realidad fugazmente en la conciencia del sacerdote: "Si sos vos, Nichón, -exclama Urdáñez- que dicen que sos coyote" [p. 156, cap. XVI].

Puede verse, sin embargo, que en estas circunstancias la superstición anida en mayor grado en la conciencia del sacerdote que en la de los pueblerinos. Para éstos, la existencia del nahual está fuera de toda duda. Para el cura, sus propias palabras de miedo delatan la posibilidad de darla por hecho.

Algo parecido ocurre en la conciencia de Hilario Sacayón. Originalmente, él reniega, apoyado en su mentalidad similarmente racionalista. Sabedor de que la historia de Miguellita es producto de su imaginación, Hilario Sacayón da por falsa la creencia en el nahualismo. Sin embargo, en plena Cumbre de María Tecún se enfrenta a un problema parecido al del cura. "¿Sería o no sería coyote?" [p. 164, cap. XVI] se pregunta a sabiendas de que lo que había visto es un coyote. Pero a él, los acontecimientos se le presentan más nítidos: "Cómo dudar de que era coyote si lo vio bien. Allí estaba la duda, en que lo vio bien y vio que no era

coyote, porque al verlo tuvo la impresión de que era gente y gente conocida" [p. 164, cap. XVI]. A raíz de este acontecimiento se consolida en él la convicción. Se convence sólo de lo que no quería convencerse: "(...) que no era coyote, que no era tal coyote, él lo sabía *con todas las potencias del alma que no están en los sentidos, lo sabía, irremediablemente aceptado por su conciencia como real lo que antes para su saber y gobierno sólo había sido un cuento*" [El subrayado es mío] [p. 176, cap. XVI].

Sin embargo, el orgullo y el temor de Sacayón le impide aceptarlo públicamente. Ya antes, en la cumbre, decide guardarse su testimonio sobre Nicho Aquino convertido en coyote. Se reírían de él. Por eso guarda su secreto ante sus amigos, incluso ante Aleja Cuevas, su amante. Pero antes que el orgullo, puede más la superstición. Su temor es que si lo confiesa le pasará algo grave, le traerá mala suerte. Se trata de algo sagrado --piensa-- "(...) tan de íntima amistad el vínculo que entre ellos estableció el fortuito encuentro, que revelarlo acarrearía desgracia, porque era romper el misterio, violar la naturaleza secreta de ciertas relaciones profundas y lejanas" [p. 206, cap. XVII].

Es curioso que a partir de entonces se inviertan los papeles en la mentalidad de Hilario. A raíz de eso, le cambia el carácter "ya no tenía el buen reír de antes, su verborrea de bromista de velorio".

Si la realidad del nahual es inicialmente desdeñada por la conciencia de Urdáñez y Sacayón, no ocurre lo mismo en la colectividad, donde hemos visto que es toda una evidencia. Más si se tiene presente el punto de vista del narrador sobre el asunto. Antes habíamos percibido por conducto del narrador la objetividad de los nahuales. Los cuatro momentos discursivos referentes a la existencia del nahual son consolidados por la focalización del narrador extradiegético. Cuando se refiere a Nicho Aquino dice que "Aquella noche que pasó aullando, como coyote, mientras dormía como gente" [p. 152, cap. XV].

Pero más determinante es al describir el encuentro de Nicho Aquino y el curandero Venado de las Siete Rozas, en la Casa Pintada (relacionada con Xibalbá, el mundo subterráneo del *Popol Vuh*)²⁵. A partir de la página 215 y siguientes, la narración pone fuera de toda duda (en la realidad literaria) la existencia del nahual como protector del hombre.

La función del nahual, según se plantea en la novela, es colaborar a descender en las profundidades de la tierra, donde los hombres van al encuentro de su yo-animal-protector [p. 216, cap. XVIII], donde se encuentra el testimonio de la vida más allá de la vida: "La vida más allá de los cerros que se juntan es tan real como cualquier otra vida" [p. 215, cap. XVIII]. Sólo que a este espacio ubicado más allá de las cuevas subterráneas, descienden sólo "los que tienen ojos con unto de luciérnaga, mitad hombres y mitad animales de monte" [p. 216, cap. XVIII].

Nuevamente presenciamos en este fenómeno la confrontación de cosmogonías: Cristianismo contra paganismo. Lo pagano, nacido como concepto en el seno del cristianismo, se refiere a las creencias no cristianas, propias de las culturas precolombinas. Para el cristiano el paganismo profesa el culto al demonio. Esta convicción cristiana queda contundentemente despedazada con la función y origen que en la conciencia tradicional tiene el nahual: "Animal y persona coexistentes en ellos por voluntad de sus progenitores desde el nacimiento..." [p. 216, cap. XVIII]. El nahual era para las culturas precolombinas lo que para los católicos es el ángel de la guarda²⁶.

²⁵ Véase Fernando Alegria, "Miguel Angel Asturias...", art. cit. p. 80.

²⁶ Véase Giovanni Battista de Cesare, "'Tecún-Umán' de M. A. Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, p. 321.

3.1.4. CURACIONES

Hay tres pasajes en *Hombres de maíz* claramente ocupados en la cura de enfermedades:

1. La cura de Yaca, madre de los Tecún.
2. Cura del juicio a Calixto Tecún.
3. La cura de la ceguera en el personaje Goyo Yic.

Curiosamente son los segmentos más estremecedores de toda la obra. Veamos de cerca cada uno de ellos.

La referencia a la enfermedad y cura de Yaca comienza en el capítulo VI, con el que inicia también la tercera parte de la novela, llamada "Venado de las Siete Rozas" [p. 39]. El malestar de la señora deviene por un hipo de dimensiones considerables. El hipo, según el curandero Venado de las Siete Rozas --y, en consecuencia, los hijos-- no es propiamente una enfermedad, sino el síntoma de un embrujo. Es un mal hecho con un grillo metido en el estómago. La idea surge por la imposibilidad de curar a la madre por los procedimientos "normales". Los procedimientos eran: humo de trapo quemado, la sal, "que se le dio como a ternero con empacho", o pegar la lengua a un ladrillo mojado con agua de vinagre, o morderle los dedos meñiques de la mano, hasta hacerle daño.

La indagación del origen del hipo se constituye en un rito en distintas fases. Uno de los hijos (El mayor, Calixto Tecún) deberá ingerir una bebida preparada para conocer a los autores del embrujo. Pero además, el proceso debe realizarse bajo ciertas condiciones: Al calor de un fuego de árboles vivos "para que la noche tenga cola de fuego fresco, cola de conejo amarillo" [p. 40, cap. VI]. Cumplida esta condición, el curandero pronuncia las siguientes palabras:

--Aquí la noche. Aquí el fuego. Aquí nosotros, reflejos de gallo con sangre de avispa, con sangre de sierpe coral, de fuego que da las milpas, que da los sueños, que da los buenos y los malos humores... [p. 40, cap. VI].

Tras estas y otras palabras no descritas en la narración, el curandero ordena otro fuego junto a la enferma, que se encogía desesperada en su lecho (un "petate sudado, mantecoso" [p. 40, cap. VI]). Calixto toma el brebaje: Los autores del mal son los Zacatón y la única forma de curar a la madre es cortarles la cabeza a todos ellos. Los hermanos no esperaron más: En medio de la noche y con "aúllo de perros que ven llegar la muerte" la vida de los Zacatón es arrancada sin misericordia:

En un decir amén cinco machetes separaron ocho cabezas. Las manos de las víctimas²⁷ intentaban lo imposible por desahirse de la muerte, de la pesadilla horrible de la muerte que los arrastraba fuera de las camas, en las sombras, ya casi con la cabeza separada del tronco, sin mandíbulas éste, aquél sin orejas, con un ojo salido el de más allá, aliviándose de todo al ir cayendo en un sueño más completo que el sueño en que reposaban cuando el asalto. Las hojas filosas daban en las cabezas de los Zacatón como en cocos tiernos. Los perros se fueron reculando hacia la noche, hacia el silencio, desperdigados, aullantes [p. 41-42, cap. VI].

Los hermanos regresan con las cabezas, mismas que colocan en el fuego. La enferma se cura y el curandero recibe un buey por el prodigio.

²⁷ En el texto, la palabra no está acentuada.

Una primera observación a este pasaje nos lleva pronto a varias expresiones arquetípicas. Además del rito para curar a la enferma, el realismo mágico en este pasaje se encuentra en la convicción de todos los personajes involucrados sobre el origen de la enfermedad. Para empezar, todos asumen que no se trata de una enfermedad. El misterio del embrujo demanda una cura igualmente misteriosa. La naturalidad con que los personajes asumen el hecho de que su madre ha sido embrujada está fuera de toda duda, como lo está también el efecto del remedio.

Hay que tomar en cuenta el acontecimiento del grillo. Lleva a dos consideraciones distintas:

a). A nivel de los personajes, no es un hipo común y corriente, sino resultado de un maleficio.

b). A nivel del narrador, la cura coincide con la manifiesta en la conciencia colectiva: Se cura hasta por un cambio de impresión: ("... santo remedio, al ver entrar a sus hijos con ocho cabezas humanas desfiguradas por la herida de los machetazos." [p. 42, cap. VI]). El punto de vista de los personajes nos lleva a la consideración del hipo como un mito, originado por la inserción del grillo en el cuerpo. Esta concepción no contradictoria en definitiva con la del narrador tiene sin embargo matices particulares. Ni el curandero ni los hijos hablan en algún momento del cambio de impresión como alternativa de remedio. El brujo prueba, como hemos visto, distintas opciones sin resultado satisfactorio. Se trata entonces de un hipo de naturaleza especial, más acorde con el punto de vista de los personajes.

En cambio, según lo expresado por el narrador, el remedio se debió al susto de la enferma. Pero la enferma llevaba días sin encontrar alivio. Esto significa que tampoco la visión del narrador coincide con el punto de vista clínico

sobre la enfermedad. De haber sido así, la madre se hubiera curado en cualquier momento.

A nivel de la narración, todo pudo evitarse con el simple hecho de provocar un susto a la madre²⁸. Bajo esta consideración, sin embargo, llegamos nuevamente a la manifestación arquetípica de la enfermedad. Causa y remedio no tienen explicación alguna. No la necesitan. Simplemente se implican.

2. La cura de Calixto.

El remedio de Yaca provoca la pérdida del sentido en su primogénito. El curandero Venado de las Siete Rozas declara la imposibilidad del remedio ["Por medicinas no ha quedado", dice Ruperto Tecún [p. 47, cap. VII], salvo que se dé caza al Venado de las Siete Rozas. Calixto adelgaza y "tiene los pies como tamales de niguas". Gaudencio decide ayudar al hermano, caza al venado y deviene otro arquetipo, el del nahual.

Este pasaje, como el anterior en que se cura a la madre, muestra varias expresiones arquetípicas sobre la cura de las enfermedades. En estos casos, como más adelante veremos con Goyo Yic, tenemos enfrente una convicción sobre las enfermedades. La relación origen-enfermedad, causa efecto, puede sujetarse o no a la lógica científica; lo mismo ocurre con el remedio, pero en último de los casos se ajustan a su propia lógica.

Llama la atención la continua referencia al "según dicen" en los parlamentos de los personajes. La locura de Calixto "según dicen" se cura con la

²⁸ Este punto de vista es relativo. Más adelante se ve que la enfermedad de Yaca y su remedio es un recurso de los brujos para hacer cumplir la sentencia de acabar con los envenenadores --o descendientes-- de Gaspar Ilóm. Los Zacatón eran parientes del boticario que preparó la bebida para acabar con el cacique.

piedra de venado que la expulsa al sentirse herido. Es decir, hay un principio del dominio colectivo surgido de la experiencia inmediata con la realidad: "Mi marido ya vido dos casos. Dice que es seguro para el señor Calistro" [p. 48, cap. VII], le dice la comadre a Yaca. ¿Donde se encuentra la relación entre la enfermedad y el remedio? ¿Será, que, como ha expresado Theo Löbsack, la cura de las enfermedades está sujeta en una arrolladora proporción a la psicología de curandero, pero sobre todo a la de los enfermos?²⁹ Esta posibilidad, no concientizada en el pensamiento tradicional, a fin de cuentas interesa mucho menos. Para estos personajes, la realidad descansa en una relación mágica entre enfermedad y remedio. Cada enfermedad, como se asume, tiene su propio remedio. Pero no toda enfermedad es curable, ni siquiera todo remedio consigue los mismos efectos en distintas personas porque, como lo dice la comadre de Yaca, "Hay personas que no se avienen a los remedios" [p. 48, cap. VII].

La función del conocimiento empírico es determinante en estos casos. Más lo es su extensión por la oralidad. Así, vemos que la hinchazón del pie se cura con la trementina y la ceniza caliente; o bien "Sal grande tostada al fuego manso y revolvida con sebo también es buena" [p. 48, cap. VII], etcétera.

Más que su convicción por la eficacia del remedio es llamativo el efecto real que se consigue. Según las comadres "El ojo del venado es una piedra que se les pasa por el sentido [a los "locos"] y así se curan (...) -Se les pasa por las sienas bastantes veces, como alujando tuza, y mesmo bajo la cabecera de la cama les hace provecho" [p. 48, cap. VII]. Pero cuando la madre pasa la piedra varias veces por las sienas de Calixto ["pasar y pasar el ojo de venado, hasta que estuvo en sus

²⁹ Véase Theo Löbsack, "Fuerzas mágicas en el ser humano" *Medicina mágica. Métodos y méritos de los curanderos milagrosos*, FCE, México, [c1980] 1986, pp. 13-25.

cabales" [p. 53, cap. VII], éste se curó. Ya curado, Calixto profiere las siguientes palabras:

La piedra de ojo de venado junta los pedacitos del alma que en el loco se han fragmentado. El loco tiene la visión de que se le quiebra un espejo y en los pedacitos ve lo que antes veía junto. Todo esto lo explicaba Calistro muy bien. Lo que no se explicaba era la muerte del curandero. Un sueño incompleto, porque junto a él decía ver al que de veras lo mató. a esa persona que era sombra, era gente, era sueño. Físicamente sentía aún el Calistro haberla tenido muy cerca, oprimida contra él como a un hermano gemelo en el vientre materno y haber sido parte de esa persona, sin ser él cuando ultimó al curandero [pp. 53-54, cap. VII].

En estas últimas palabras de Calixto arribamos a otra noción sobre las posibilidades de hurgar la realidad por conducto de un mundo sensible no siempre concientizado. Mirar, como Benito Ramos y como Piojosa Grande, una realidad profunda como un "sueño incompleto" de una realidad que por otros medios puede constatarse.

3. La ceguera de Goyo Yic.

La cura de Goyo Yic, aparte de ser uno de los pasajes más estremecedores, está dotada de un enorme simbolismo. Pero además muestra los estrechos vínculos que existen entre la ciencia y el empirismo para resolver las necesidades más acuciantes del hombre.

La cura del ciego Goyo Yic se realiza en la quinta parte de la novela llamada "María Tecún". El motivo es la esperanza de encontrar a su mujer, María Tecún, que lo ha abandonado llevándose sus hijos quién sabe dónde. Yic conoce a

su mujer sólo por la voz. Por eso decide solicitar los servicios del curandero Chigüichón Culebro para sanarle la vista.

El pasaje muestra las extraordinarias dotes del curandero atento a las relaciones de los elementos naturales, antes de proceder a una operación. En este caso se percibe que su empirismo no está desconectado en definitiva de los procedimientos científicos para resolver problemas. Su primer principio sistemático se muestra en el análisis de la posibilidad para sanar al ciego. El punto de partida es determinar si es posible la cura "porque hasta el mal tiene su tiempo", dice. Para sanar a Yic, es necesario, primero:

veriguar dónde anda la luna, ese cementerio redondo en que están las cenizas de los Santos Padres. Hay que veriguar si el aire del colmenero está como gato entre los eucaliptos o anda displicente; si lo primero, favorable, si lo segundo, no, porque el aire colmenero suelto enmiela el aire y para esta cura hay que buscar que el aire no esté pegajoso. [p. 86, cap. XI]. [p. 86 cap. XI].

Más aún, el curandero está consciente de la necesidad de hurgar las posibilidades de curación. Se trata ahora de identificar el tipo de ceguera:

- a. Ceguera de nacimiento
- b. Ceguera de golpe (shutazo negro).
- c. Ceguera "de gusano".
- d. Ceguera blanca.
- e. Ceguera de sereno.

Las curables, dice el curandero, son la ceguera blanca y la de sereno. De la ceguera blanca dice:

Se quita de los ojos como el hilo de un carrizo. Es lo que es, un hilo que se enredó de repente, en un enfriamiento, o poco a poco, con los años, en la pepita del ojo. Y para curar, hay que ir dando vuelta y vuelta a la pepita del ojo humano, hasta dejarla como un carrizo sin hilo. Duele horriblemente, es como echar chile en llaga viva". [p. 86 cap. XI].

Luego de un rito de preparación, Chigüichón Culebro inicia la tarea:

El herbolario empezó la operación teniendo a la mano una media docena de aquellos bisturtes 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, en los que se mezclaban el ay de dolor y lo de ruín que era ya como un nuevo apellido de la María Tecún.

Se orinó de dolor. Por segunda vez pasaba la navajuela. Altas alas del filo que penetra en la carne a cortar la conciencia, a dejar el montón humano sacudirse interminablemente. Le tasaceaban las quijadas, la respiración se le iba.

Culebro raspó más duro, el ciego soltaba algo así como maullidos de gato que se quema a fuego lento, rígido de los pelos a los pies, los brazos y las piernas como palos de amarrar redes entre los lazos templados, temblantes. Sangre de narices. La olió. Al olerla se le regresó y por poco se ahoga. Casi estornuda y no podía estornudar. La cosquilla nerviosa de la tos y no podía toser. Se ayudó con la saliva para licuar un poco el coágulo [p. 90, cap. XI].

Si hay algo que impresiona en la tarea de Culebro es su habilidad de cirujano, el enorme paralelismo con la ciencia. Primero lo hemos visto emprender "un análisis previo" sobre las posibilidades de curación: "Antes hay

que veriguar adónde anda la luna" [p. 86, cap. XI]; saber también "si el aire del colmenero está como gato entre los eucaliptos", etcétera. Luego lo vemos emprender un análisis sobre el tipo de ceguera, sus meticulosos movimientos para sujetar firmemente al ciego, raspar con sumo esmero la "ñube", soplarla, removerla hasta dejarla "como la nata despegada de la leche"; enrollarla alrededor de la espina, cubrir los ojos con una hoja verde, tan pronto hubo terminado con cada uno. Llegado a este punto, con suma rapidez destapó cada ojo para ponerle "gotas de riego de golondrina". Luego "volvió a cubrir de nuevo los escarbados ojos con las hojonas verdes y con toda inteligencia le vendó la cara y la cabeza con largas tiras de corteza, frescas, manuales, hasta dejarlo en un envoltorio absoluto, del tamaño de un queso" [p. 90, cap. XI]. Luego lo condujo a una habitación oscura.

A los tres días de la operación el curandero "lo purgó con esponjilla", le colocó bajo la cabeza flores de florifundia "para que se durmiera --el sueño es el gran remedio--, le proporcionó infusiones de guarumo "para mantenerle activo el corazón". A los siete días lo purgó con "flor de fuego". A los nueve, lo levantó, le quitaba a ratos el envoltorio de la cabeza, aunque aún lo mantenía encerrado. "En estos casos la luz es más peligrosa que un cuchillo" decía. A los trece días, Culebro sacó a Yic al corredor mediando la tarde. Fue entonces cuando Yic "En el sosegado sol que va cayendo, medroso, triste, largo como un látigo, mirujeaba las cosas en su húmedo lustre de superficies que no conocía y que le parecieron tan graciosas" [p. 91, cap. XI].

Vale la pena tener muy presentes todos estos detalles en la operación de Yic. En su conjunto explican cómo hay una tendencia para amalgamar desde el empirismo la magia y la ciencia. La cura se realiza bajo ciertas condiciones de los elementos naturales (ubicación de la luna, el aire) cuyo efecto mágico será determinante en el éxito de la operación. Pero junto a estas condiciones se

adhieren los principios sujetos a sistematización. El efecto mágico de los elementos naturales no es mágico por sí mismo.

Este detalle cobra mayor relevancia ante el reconocimiento de Culebro por su incapacidad de sanar cualquier enfermedad. Hay que agregar a esto su fracaso para curar a Benito Ramos. [p. 178, cap. XVI]. En este caso el poder de Culebro queda nulificado, quizá por la prioridad para cumplir la profecía lanzada contra Ramos.

Con Yaca, pero más con Goyo Yic, arribamos a mitos de origen³⁰, cuya función principal es, como lo ha visto Eliade, perseguir la regeneración del ser³¹. Mediante ritos que pretenden recuperar los tiempos primeros, Yaca, y sobre todo Yic, son proyectados mágicamente al comienzo del mundo. Se convierten en contemporáneos del mundo. Porque, como lo ha destacado Eliade, en los ritos mágicos con fin medicinal se ve que el *mito del origen de los remedios* está siempre incorporado al mito cosmogónico³². El retorno al origen tiene como finalidad dar comienzo otra vez a la existencia, nacer simbólicamente de nuevo.

³⁰ Hay dos tipos de mitos señalados por Mircea Eliade:

a. Cosmogónicos.

b. De origen (poscosmogónicos y posantropogónicos).

Mientras que los cosmogónicos describen el origen primero del universo, los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico. Cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido. Su reactualización tiene como fin el "retorno al origen", pues la idea implícita es la primera manifestación de una cosa es la significativa y válida. Cfr. *Mito y realidad op. cit.*, pp. 18 y ss.

³¹ La razón es que para la conciencia tradicional la vida no puede ser *reparada*, sino solamente *recreada* por un retorno a las fuentes. La fuente, dice, es el brote prodigioso de energía. *Ibid.*, p. 36. También *Lo sagrado y lo profano, op. cit.*, p. 74 y ss.

³² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano, op. cit.*, pp. 76.

3.1.5. REFRANES

Por su propia naturaleza colectiva, el refrán es una fuente de manifestación de los arquetipos. Sabiduría de una cultura expresada en una sentencia breve, los refranes en *Hombres de maíz*, sin ser muchos cuantitativamente, son portadores de un contenido colectivo. Destaquemos aquellos vinculados a la concepción mágico realista³³:

	PAG.	CAP.	
1.	47	7	La sangre animal se vuelve vegetal antes de hacerse tierra.
2.	52	7	Hombre que cava la voluntad de Dios en roca viva, hombre que se carea con la luna ensangrentada.
3.	125	13	Para pleitear más vale indio que ladino; el indio es terco, el ladino es rajón.
4.	130	13	--Es un regalo y lo que se compra para regalar no se puede vender, ni se debe ni se necesita...
5.	133	13	Dios sabe por qué tiene los sapos bajo las piedras, y por qué lo dejó su mujer, zanganote...
6.	135	13	--No, mejor voy, si el favor se hace, se hace bien, favor hecho a destiempo no es favor.
7.	135	13	Bien dicen que hay un Dios pa los bebidos.

³³ No es un recuento exhaustivo de estos elementos. Hay otros más interesantes en su contenido pero que no guardan relación directa con el realismo mágico. Señalarlos implicaría rebasar los límites de este ejercicio. Si se considera adecuado, serán incorporados en otro apartado. Después del numeral correspondiente se señala la página y el capítulo en numeración arábica.

8. 136 13 --Lo que se ve se cree, lo demás son versos.
9. 140 14 Por corazonada se saben las cosas cuando está ausente uno.
10. 165 16 Lo escrito no se lo lleva el viento, pero se lo come el tiempo.
11. 178 16 Son males que el mal está en dejarlos al tiempo, porque se agravan.
12. 186 16 Es tan dada el alma a lo que el cuerpo quiere, cuando hay juventud. Al revés de los viejos. En los viejos, el cuerpo es inclinado a lo que el alma quiere, y el alma, pasados los años, va queriendo volar.
13. 200 17 Del que te has de librar, Dios lo señala.
14. 228 19 A los viejos el dolor se nos vuelve gusto.
15. 231 19 Mucho dinero junto en una sola mano siempre tiene algo de robo a los demás.

En conjunto, el contenido de estos refranes se identifica con la conciencia tradicional de dimensiones mágicas. Puede verse en el número trece la convicción en la existencia de fuerzas divinas reguladoras de la convivencia entre los hombres. El hombre es un ser creado por Dios para, (en una recuperación sincrética) venerarlo. Dios, el creador del universo y de los hombres todos hasta para los "bebidos" instituye ciertos principios que rigen la vida del hombre. La transgresión de estos interdictos es sancionada, como puede verse en el refrán 2. Este castigo puede manifestarse también en el refrán 5.

Hay en todas las culturas un mito del eterno retorno a los orígenes. Esto puede interpretarse con contenido del refrán 1, seguido del número 12. Con mayor nitidez estos refranes refrendan el principio armónico hombre-

naturaleza. En el 1, tierra=animal, animal=vegetal, tierra=vegetal. Es, a fin de cuentas, la amalgama de los distintos elementos en uno solo, como se ve en el simbolismo del maíz para los personajes de la novela.

Otros refranes, como el 6 y el 15, expresan las relaciones entre los hombres. El primero postula el interés por el otro (la comunidad); el otro se inclina por el interés particular (el individualismo). No es gratuito, pues mientras que en el número seis se enuncia como una sagrada obligación, en unión con los preceptos establecidos desde antaño, el quince se expresa en términos de censura.

3.1.6. MITOS, AGÜEROS, SUPERSTICIONES

Hay en *Hombres de maíz* algunos mitos claramente perceptibles. Destaca por su importancia el mito de la inmortalidad.

a. Gaspar Ilóm.

La inmortalidad de Gaspar Ilóm se da en dos modalidades. La primera es una inmortalidad subjetiva en varios personajes. Este dato lo encontramos en labios de uno de los muchachos Tecún: "son bastantes los que no creen que Gaspar Ilóm haya hecho viaje al otro mundo con sólo 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" [p. 50; cap. VII].

La segunda modalidad es cierta en el seno de la realidad literaria. Hay un amplio sector de la comunidad que acepta la muerte de Ilóm, buscada por su propia voluntad al verse diezmado de su gente. Sin embargo, en su conciencia permanece la figura del cacique, quien, se dice, se encuentra en la morada de los brujos de las luciérnagas. Esta objetividad se consolida en la cueva en que han ingresado el cartero Nicho Aquino y el curandero Venado de las Siete Rozas. A

una señal del curandero venado, Nicho Aquino ve al cacique de Ilóm "entre los invencibles". El curandero venado le explica la misma historia conocida sobre su muerte, la superación de la muerte para encontrarse entre los invencibles [p. 219, cap. XVIII].

b. Machojón hijo.

Como es sabido, Machojón es presa de una nube de luciérnagas, en el camino rumbo a la casa de su novia. Su muerte, no esclarecida, suscita la idea de continuas apariciones en las tierras en que se realizan quemas. Sólo que ahora, su figura es ensalzada en la imaginería popular. El que se "aparece" en los sembrados es un "verdadero macho" [Macho-jón]; un personaje arquetípico de la virilidad masculina: vestido todo de oro, desde el sombrero hasta las herraduras, incluso su macho [p. 26, cap. IV]. Estas apariciones, jamás atestiguadas por su padre, acaban con el ánimo del señor Tomás. Después de tantos esfuerzos frustrados por ver la figura dorada de su hijo en los maizales, Tomás Machojón elige su propia muerte: El fuego-purificación.

De la inmortalidad del hijo, casi todo nos lleva pensar que se trata de un artificio de los maiceros. Aunque en el momento de su muerte quedó insinuado un dato a nivel narrativo: "mientras no lo apearan, incrustado en la albarda, a tientas... Mientras no lo apearan seguiría siendo luminaria del cielo" [p. 26, cap. III]. Este dato de la investidura como luminaria del cielo queda reforzado en el comentario del curandero venado a Nicho Aquino en la sexta parte de la novela: "Machojón --le dice--, el primogénito de Tomás Machojón, el conductor del veneno, fue convertido en luminaria del cielo cuando iba a pedir la mano de Candelaria Reinosá" [p. 220-221, cap. XVIII].

c. Piojosa Grande.

Otro mito de la inmortalidad descansa en la persona de Piojosa Grande. De ella se desconoce todo desde que emprende la huida al momento del envenenamiento de Gaspar Ilóm. No es sino en la última página de la novela, cuando el curandero Venado de las Siete Rozas explica al cartero el mito de las tecunas. La cumbre de María Tecún no es sino la cumbre de:

--¡María la Lluvia, la Piojosa Grande, la que echó a correr como agua que se despeña, huyendo de la muerte, la noche del último festín en el campamento del Gaspar Ilóm. ¡Llevaba en su espalda al hijo del invencible Gaspar y fue paralizada allí donde está, entre el cielo, la tierra y el vacío! ¡María la Lluvia es la Lluvial! ¡La Piojosa Grande es la lluvial! A sus espaldas de mujer de cuerpo de aire, de sólo aire, y de pelo, mucho pelo, sólo pelo, llevaba a su hijo, hijo también del Gaspar Ilóm, el hombre de Ilóm, llevaba a su hijo el maíz, el maíz de Ilóm, y erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío [p. 237, cap. XIX].

Este mito de la inmortalidad está inmediatamente vinculado al arquetipo de la muerte. Desarrollados como recompensa (Ilóm, Venado de las Siete Rozas, Piojosa Grande) o como castigo (Machojón, Godoy) los mitos de la inmortalidad llevan en el arquetipo de la muerte, la esperanza de superar la fugacidad de la existencia.

2. Tecunas.

El mito de las tecunas, de las mujeres que huyen de su hogar, enfatiza mejor nuestra idea de los arquetipos.

Todo hace pensar que el origen del mito está en la huida de María Tecún de su casa. A partir de entonces se crea una historia de la relación entre María

Tecún y Goyo Yic. Como se sabe, María Tecún abandona a Yic cuando éste era todavía ciego. Como consecuencia, se dice, Goyo Yic fue en su busca; ella lo llevó hasta una cumbre (conocida desde entonces como la Cumbre de María Tecún). Cuando Yic creyó poder alcanzarla recobró la vista y se fue al barranco. Cualquier analogía con esta historia (la del cartero Nicho Aquino y su esposa Isaura) ingresará en los archivos de las "tecunas".

Hay algunos hechos que llaman la atención. De la Cumbre se describe en términos de "hace mucho tiempo"³⁴. Pero María Tecún es un personaje en el tiempo presente en la realidad literaria. Prueba de eso es que con ella terminan las acciones de la novela. Se trata pues de un personaje "histórico".

Hablar de las tecunas en términos de "hace mucho tiempo" nos obliga a reconsiderar los datos. En esta reconsideración veremos que el verdadero origen de las "tecunas" está en la ya legendaria huida de Piojosa Grande en el último festín en que participó con su esposo. Hay algunas analogías. Al momento de

³⁴ Hay que tener presente las notas del padre Valentín Urdáñez: "De las picadas de 'laberinto de araña' --picadas dice el vulgo-- se sabe poco y mucho se padece en esta mi parroquia (...). Se sabe poco y se padece mucho de la picadura de 'laberinto de araña', como apuntado he, por ser frecuentes los casos de mujeres que enferman de locura ambulatoria y escapan de sus casas, sin que se vuelva a saber de ellas, engrosando el número de las 'tecunas', como se las designa, y el cual nombre les viene de una desdichada María Tecún, quien diz tomó tizte con andar de araña, por maldad que le hicieron, maldad de brujería, y echó a correr por todos los caminos, como loca, seguida por su marido a quien pintan ciego como el amor. Por todas partes la sigue y en parte alguna la encuentra. Por fin, tras registrar el cielo y la tierra, dándose a mil trabajos, oyela hablar en el sitio más apacible de la creación y es tal la conmoción que sufren sus facultades mentales, que recobra la vista, sólo para ver, infeliz criatura, convertirse en piedra el objeto de sus andares, en el sitio que desde entonces se conoce con el nombre de María Tecún" [p. 128, cap. XIII].

interpretar su sueño, Piojosa huye en la oscuridad con su hijo en brazos. Al saberlo, Gaspar Ilóm fue tras ella:

De un salto alcanzó a la Piojosa Grande. La Piojosa Grande le oyó saltar entre los árboles como su corazón entre sus trapos y caer frente a su camino de miel negra, con los dedos como flechas de punta para dar la muerte, viéndola con los ojos cerrados de cuyas junturas mal cosidas por las pestañas salían mariposas (no estaba muerto y los gusanos de sus lágrimas ya eran mariposas), hablándola con su silencio, poseyéndola en un amor de diente y pitahaya. El era su diente y ella su encía de pitahaya [p. 17, cap. II].

Luego de este pasaje, Piojosa Grande emprende nuevamente la huida.

Ella es la que le asigna el nombre a la cumbre. El mito de la mujer que huye tiene su punto de partida en este hecho, recalcado también por el Curandero Venado de las Siete Rozas al final de la novela. A ese tiempo se refiere el inconsciente colectivo de la gente en sus términos de "hace mucho". Si hubiera que establecer correspondencias, habría que decir que el tiempo en que se habla de las tecunas es un tiempo histórico (concientizado) en el que toma parte María Tecún. El tiempo de Piojosa Grande puede entenderse como un tiempo mítico, no concientizado. El tiempo de María Tecún, el tiempo "presente" concientiza el fenómeno de la mujer que huye. Deforma la versión primera, la recompone y en una oportunidad cualquiera (la huida de María Tecún) actualiza el tiempo mítico.

3. La leyenda de Miguelita de Acatán.

Esta leyenda, surgida al parecer en la imaginación individual del personaje Hipólito Sacayón, complementa nuestras consideraciones sobre el mito de las

tecunas. Con la historia de amor entre Miguelita de Acatán y el norteamericano O'Neill, vemos cómo un acontecimiento puede extenderse hasta el infinito. La del norteamericano es una historia anodina que, a raíz de la idolatría del padre, Hilario Sacayón se encarga de adular, atribuyéndole el amor de Miguelita³⁵. Todo surge, al parecer, con la llegada de O'Neill a San Miguel Acatán cuando Hilario era chico. Un día, el norteamericano O'Neill le dio una moneda y un beso en la mejilla al pequeño Hilario. Era tal el amor del padre por el recuerdo del norteamericano que un día llevó a Hilario, ya adolescente, a un tronco grande. En el tronco se encontraba con navaja la inscripción: "O'Neil-191". El padre copió con un cuchillo la misma inscripción en su pechera de arriero. Esto era todo lo que concernía a la historia de O'Neill [p. 142, cap. XIV].

Ya muerto el padre, "Sacayón hijo se apropió de la historia, agregándole de su cosecha imaginativa orejas o cola de mentiras" [p. 142, cap. XIV]. Le atribuyó la pasión por la famosa Miguelita.

Esta historia, desfigurada, reelaborada en la conciencia individual de Sacayón cae en el dominio colectivo, dándola por cierta. Esta farsa impide inicialmente a Hilario Sacayón empaparse de la creencia del mito de las tecunas. Se trataría tal vez de una farsa semejante a la que él había dado forma.

Ramona Corzantes pretende disuadirlo. Le asegura haber oído contar la misma historia de Miguelita a su abuela Venancia Corzantes, "y hasta se cantaba", dice. A continuación desgrana algunas letras de la leyenda.

Hilario Sacayón insiste en la falacia. Jura haberla inventado en una borrachera, a lo que la vieja le contesta:

³⁵ Miguelita de Acatán, "a quien nadie conoció y de quien todos hablaban por la fama que en zaguanes de recuas y arrieros, fondas, posadas y velorios, le había dado Hilario Sacayón" [p. 142, cap. XIV].

Uno cree inventar lo que otros muchas veces han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar; vos recordaste en tu borrachera lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre, porque tomó en cuenta que formás parte no de un Hilario Sacayón, solamente, sino de todos los Sacayón que ha habido, y por el lado de tu señora madre, de los Arraiza, gente que fue toda de estos lugares [p. 159, cap. XVI].

La vieja continúa con su argumento:

--En tu caletre estaba la historia de Miguelita de Acatán, como en un libro, y allí la leyeron tus ojos, y vos la fuiste repitiendo con el badajo de tu lengua borracha, y si no hubieras sido vos, habría sido otro, pero alguien hubiera contado pa que no por olvidada, se perdiera de todo, porque su existencia, ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de estos lugares, y la vida no puede perderse, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde [p. 159, cap. XVI].

Y si Hilario Sacayón la arregló a su modo, eso no daña su esencia --dice Corzantes--. Lo agregado es bastardo, según la vieja, porque lo importante es que la historia se salvó del olvido "para seguir como los ríos; los cuentos son como los ríos --sostiene Corzantes--, por donde pasan se agregan lo que pueden, y si no se lo agregan llevándose materialmente, se lo llevan en reflejo [p. 160, cap. XVI].

Los argumentos de Ramona Corzantes adquieren trascendencia si son contextualizados. Por ejemplo, en San Miguel Acatán, después de las doce de la noche, "todos" escuchan a Miguelita coser en la máquina que le regaló O'Neill [p.

144, cap. XIV]. Los mismos alemanes, la propia Elda, esposa de don Déferic, renuente a este tipo de inclinaciones, "oye" la máquina de coser de Miguelita de Acatán [p. 156, cap. XVI].

Otro detalle más: Hipólito Sacayón, sin quedar plenamente convencido del argumento de Ramona Corzantes³⁶, termina por aceptar la existencia del nahual. Esto tiene varias implicaciones. Por ejemplo, la cuestión sobre la veracidad de la historia de Miguelita de Acatán se enfrenta a la disyuntiva de ser resultado de la imaginería de Sacayón o resquicio de una manifestación inconsciente de sus ancestros. Hay pues un conflicto entre causa y efecto:

a. Opción histórica. La imaginería individual de Sacayón creó en un estado de ebriedad la historia (causa) con gran verosimilitud que la imaginería colectiva se ha encargado de nutrir (efecto), al grado de que todas las noches puede oírsele coser. Incluso, al extremo de haberle adjudicado una canción³⁷.

b. Opción mítica. O bien, la historia es veraz en el tiempo pasado (causa). La historia descrita por Sacayón no es más que una recuperación de la esencia primera (efecto).

En *Hombres de maíz* es palmario que los argumentos tienden con gran fuerza a dar por válida la segunda opción, la opción mítica. Esta última afirmación parte del propio texto. El contenido de la historia (canción) que describe la vieja Ramona Corzantes es sustancialmente distinto al de la canción que todo mundo en San Miguel Acatán conoce. Según Corzantes, la melodía que a propósito de la historia de Miguelita su abuela entonaba es la siguiente:

³⁶ Tómese en cuenta que en el justo momento en que la vieja recuerda la tonada de la canción, Sacayón ha partido [p. 161, cap. XVI].

³⁷ La canción está descrita en p. 156, cap. XVI.

...A la Virgen del Cepo le pido
que me topen los guardias rurales,
me rodeen, me esposen, me lleven;
la prisión ha de ser mi consuelo.
Miguelita, su nombre de pila,
Acatán, su apellido glorioso,
y en la cárcel la Virgen del Cepo,
como ella, de carne morena... [p. 159, cap. XVI]

En cambio, la versión actual conocida en San Miguel Acatán en tiempos del alemán Déferic y su esposa Elda es la siguiente:

A las doce,
Miguelita,
cose y cose
en Acatán...
Cuando cose
Miguelita,
son las doce
en Acatán...
A las doce,
cuando cose
Miguelita,
suena doce
campanadas
el Cabildo
en Acatán...
Tan tan tan
tan tan tan
tan tan tan
tan tan tan,
son las doce
de la noche
en Acatán... [p. 156, cap. XVI]

La de Ramona Corzantes es la versión primera (tiempo mítico); describe el origen auténtico de la historia de Miguelita. En cambio, la versión detallada cuando doña Elda y su esposo escuchan la máquina de coser es la deformación de la historia original³⁸. Se trata de la tergiversión del mito. Es el tiempo histórico. En esto contribuye el que los personajes más racionales como Sacayón o los propios alemanes, sobre todo doña Elda, terminen dando por hecho la existencia del nahual y la leyenda de Miguelita de Acatán. A nivel de la realidad literaria acudimos pues al triunfo del mito sobre la Historia. La novela toda es una constante proclama de este conflicto y de este triunfo. Lo vimos en la materialización de la maldición de los brujos, explicada míticamente en la conciencia colectiva y explicada históricamente en la conciencia racionalista de algunos personajes³⁹. En este conflicto entre mito e Historia parece nada gratuito el balance último de la novela en la cueva de la Casa Pintada. Todas las explicaciones que otorga el curandero Venado de las Siete Rozas tienen un origen y un fin mítico.

Incluso, el triunfo queda rotundamente propalado por la expresión característica: "dicen que dicen" o "según asigunes"⁴⁰. Mientras que el hecho histórico es aprehendido en la individualidad por el historiador en términos de "es" como algo irrefutable, mediante la palabra escrita, el mito, por el contrario, es transmitido por el "según" en la oralidad. En *Hombres de maíz* el mito está

³⁸ Lo que Ramona Corzantes señala como el reflejo.

³⁹ Por ejemplo, la muerte de los Zacatón se achaca a la violencia de los cuatreros [p. 56, cap. VIII]. La muerte de Godoy el gobierno la atribuye a un incendio accidental [p. 181, cap. XVI]. Para los indígenas, como sabemos, es el cumplimiento de la maldición de los brujos.

⁴⁰ Curiosamente conducido en labios del propio Gonzalo Godoy [p. 58, cap. VIII].

doblemente resaltado (dicen que dicen, según asigunes). Para la conciencia colectiva de los personajes indígenas tiene mayor valor el "dicen que dicen" de las apariciones de Machojón; o el "según asigunes" u otros; no tiene el mismo valor el "es" de la versión oficial de los acontecimientos.

La conciencia de Hilario Sacayón tiene un punto de partida racional, objetivo (histórico); lo mismo ocurre en la conciencia de la esposa del alemán. Ese punto de vista es finalmente doblegado por la subjetividad, por el "según" del mito (Según el cartero Nicho Aquino es también coyote; según existió Miguelita de Acatán, etcétera).

A simple vista parecería que buena parte de los acontecimientos mágico realistas en *Hombres de maíz* no lo son. Tal es el caso de las apariciones de Machojón hijo, la cura de la madre de los Tecún y otros más. En realidad, estos sucesos no tienen nada de mágico. Las apariciones de Machojón son parte de la subjetividad de los personajes. No hay elemento textual que proponga lo contrario (El padre no lo ve; no lo ve porque, como los maiceros lo reconocen, todo es una farsa). La cura de Yaca, desde el punto de vista narrativo, se da como efecto de la impresión al ver las cabezas de los Zacatón en manos de sus hijos, no por el efecto mágico que se espera que produzcan en su enfermedad. Pero precisamente por eso pueden considerarse con mayor autenticidad mágico realistas.

Machojón hijo no se aparece en los sembrados. La falsa versión nace en la avaricia de los maiceros para conseguir que Machojón padre les preste incondicionalmente sus tierras para la quema y consecuente cultivo del maíz. El mito de Machojón hijo nace en el seno de intereses protervos pero termina por convertirse en una realidad en la conciencia de los personajes.

En la mente de los maiceros, es claro que la aparición de Machojón no tiene nada de mágico porque ni siquiera es real. Pero no es este el caso de los

demás personajes, principalmente del padre y de la novia. El padre termina sus días quemado al prenderle fuego él mismo a los maizales. Esto se lleva a cabo en el contexto de su obsesión por participar de las apariciones de su hijo. Al no verlo jamás, asume la personalidad (ideal) de su vástago.

En el caso de Candelaria Reinoso, puede verse que la imagen del novio perdura muchos años después en su mente. Gordá ya, con una enorme nostalgia hacia la idea del matrimonio:

Sus ojos dulces miraban al camino con la avispada inquietud con que estuvo mirando el día en que Machojón debió llegar a la pedimenta de su mano. Su vida era el camino. (...) Ella nunca quiso abandonar su mirador, como si fuera verdad que la esperanza se alimenta de la espera. Esperando alimentaba su esperanza [p. 188, cap. XVI].

Lo mismo puede decirse de la informante de Candelaria.

Las apariciones de Machojón mueven a dos tentativas de interpretación de su realidad.

a. Para los maiceros, se trata de una farsa posiblemente ideada por ellos mismos para la consecución de fines particulares.

b. Para Machojón padre, Candelaria Reinoso, la informante y los demás personajes que dan por hecho las apariciones, se trata de una realidad (inexplicable en su comportamiento: mágica).

Pero si la primera actitud de los maiceros no está sujeta al acontecer mágico, su consecuencia sí lo es. Al ver que la lluvia no cae sobre los sembrados, lo atribuyen como castigo por el engaño al señor Machojón: Dios los castigaba por su mentira:

Y hasta pensaron bajar a la casa grande y arrodillarse ante el señor Tomás a pedirle perdón, con tal que lloviera, a esclarecerle una vez por todas que ellos no habían visto al Machojón en las quemas y si le habían dicho así, era para no contrariarlo y para que les diera buenas tierras en que sembrar. El viejo, si le hablamos, nos quitará la mitad de la fanega. De perderlo todo a perder la mitad. Mientras lo tengamos agraviado no llueve y si pasan más días se echará a perder todo. [p. 30, cap. V].

La relación mágica desde el punto de vista de los maiceros está entre el engaño (causa) y castigo (efecto). Se trata de una relación subjetiva, finalmente desmentida por los siguientes acontecimientos. Sin haberse doblegado en el engaño, llueve.

La lluvia desencadena a nivel narrativo otras manifestaciones sobre lo mágico. La falta de lluvia, se dice, hace que los hombres se pongan lisos y las mujeres sufran del mal carácter.

Un recuento de estas correspondencias mágicas entre la situación de los elementos naturales y los rasgos psicossomáticos de los personajes consolidaría nuestra insistencia sobre el realismo mágico en la novela. Consideremos a continuación los siguientes:

1. La brujería.

Este fenómeno practicado por algunos personajes en la novela tiene funciones específicas. La más significativa, según la actitud de los personajes, es vigilar la armonía entre el comportamiento de los hombres y la situación de los elementos naturales. A partir de este rasgo puede comprenderse la perseverancia de Gaspar Ilóm para salvar su tierra de la explotación de los maiceros. Ilóm, como puede verse, adquiere una doble investidura en el seno de su comunidad.

Por un lado se percibe una investidura natural por ser un brujo de la comunidad. Pero además, es un líder ideológico⁴¹.

Otros comportamientos de la brujería los encontramos en el curandero Venado de las Siete Rozas y el curandero Chigüichón Culebro. Sus actividades, puede constatarse en todo momento, dependen de la situación de los elementos naturales. Con el curandero Venado de las Siete Rozas lo vimos previamente al tratar la enfermedad de Yaca. Requirió en todo momento de un ritual de comunión del hombre con la naturaleza. Lo mismo puede decirse de Chigüichón Culebro, previo a la operación de Goyo Yic. Y lo mismo puede decirse de su fracaso al curar la esterilidad de Benito Ramos.

Estos comportamientos muestran siempre una inevitable sujeción a las fuerzas de la naturaleza. La transgresión de las leyes que rigen el cosmos no es una facultad de la brujería. Todo lo contrario. Quizá por eso podamos entender que ni Gaspar Ilóm ni el Curandero Venado de las Siete Rozas puedan burlar la muerte.

Las muertes de Ilóm y del curandero responden al designio de una voluntad supraterrrenal como destino último. Vemos entonces que si bien el curandero Venado de las Siete Rozas tuvo la atribución de indagar las causas del mal de Yaca mediante la intervención de las fuerzas ocultas y su solución, no ocurre esto con su persona, al momento de ser ultimado por Gaudencio Tecún.

⁴¹ Estos dos rasgos han sido destacados por Gerald Martin al analizar un artículo de Miguel Angel Asturias ["Uspantán e Ilóm", en *El Imparcial*, 4 de enero de 1927]. El personaje de la vida real al que se refería el escritor guatemalteco era Gaspar Hijom: "Este cacique también oficiaba de brujo y la temeridad de su doble poder impulsó a suprimirlo del mundo, al secretario municipal, Ricardo Estrada, que le propinó estricnina, según consta de autos seguidos por la autoridad correspondiente". Véase Gerald Martin, *op. cit.*, p. CLXII.

Su incursión en los planos vida-muerte durante la cura de Yaca no implican una incursión definitiva. Está sujeta a ciertos interdictos, a límites ajenos a su voluntad.

De la misma manera puede verse esta incapacidad de Chigüichón Culebro. Soluciona la ceguera de Yic pero no la esterilidad de Ramos. Mientras que Yic tiene sólo el obstáculo que su propia naturaleza fisiológica le impone, Ramos, por el contrario, está sujeto a la maldición de los brujos. El poder de Culebro queda nulificado.

Hay otra alusión a la brujería en la vieja Ramona Corzantes, a quien se señala como

partera, curandera, casamentera, por el lado bueno de la medalla, porque del otro lado diz que era bruja, zajorina, dadora de brebajes para enloquecer, enamorar, entregar el alma a Dios y sacar marchitos, antes de tiempo, del vientre de las fulanas. Pero el peor, el peor acuse que le hacían era el de saber preparar polvitos con andar de araña [p. 157, cap. XVI].

Pero todo eso se inventa, según ella, a raíz de la masacuata que mató en su casa, tasajeada. Por lo demás, no hay propiamente un desenvolvimiento como bruja.

La existencia de la brujería como intermediaria en la relación de las fuerzas cósmicas es aceptada en la conciencia de los personajes. Estas fuerzas rigen por encima de la voluntad de los hombres y por encima de las leyes perceptibles a su conciencia. Por eso no es extraño constatar que el hijo de Gaspar Ilóm y Piojosa Grande duerme con la cara cubierta con una cofia "para que no le hagan mal ojo" [p. 15, cap. II].

De acuerdo a esta convicción, no será difícil comprender las facultades de Piojosa Grande al soñar previamente la muerte de Gaspar Ilóm; las facultades de Calixto Tecún para señalar a los responsables del embrujo de su madre; o las facultades de Benito Ramos para augurar la muerte del coronel.

Son tres actitudes distintas entre ellas mismas. En el caso de Piojosa, se trata de una intuición de la cercanía del peligro que acechaba a su familia. Porque, como lo constataremos más adelante en labios del propio coronel Gonzalo Godoy, "el peligro afina a la gente, le afina el oído, le afina el ojo, la hace casi adivina de lo que le conviene y no le conviene" [p. 67; cap. VIII].

Calixto Tecún es un personaje común y corriente, investido en los momentos de éxtasis de facultades para ver a los culpables del mal de su madre, y de ver más adelante al responsable de la muerte del curandero Venado de las Siete Rozas⁴²: Gaudencio Tecún.

En cambio, Benito Ramos es un personaje con atributos innatos para predecir en forma extraordinaria ciertos fenómenos. Se le atribuye un pacto con el Diablo, a tal grado que al llegarle un cigarro a la boca, solo se le prendía [p. 74, cap. IX]. O salía ileso de las enredaderas con espinas cuando otros no. Esta facultad, explicada en los términos más rudimentarios por el propio Ramos [p. 182, cap. XVI], al parecer extraordinariamente natural, queda nulificada ante la maldición de los brujos.

⁴² "Un sueño incompleto, porque junto a él decía ver al que de veras lo mató. a esa persona que era sombra, era gente, era sueño. Físicamente sentía aún el Calistro haberla tenido muy cerca, oprimida contra él como a un hermano gemelo en el vientre materno y haber sido parte de esa persona, sin ser él cuando ultimó al curandero". [p. 54, cap. VII].

2. Comportamiento de los hombres como signo de la presencia de fuerzas ocultas.

Consideremos los siguientes casos:

a. El antojo de la verdolaga en la persona del coronel Godoy. El antojo de la verdolaga, según Benito Ramos, es un mal agüero (Proximidad de la muerte) [p. 73, cap. IX].

b. Enfermedades. Además de los casos consignados en otros párrafos hay que tener presente la supuesta enfermedad de Domingo Revolorio: "Lo que dicen que tengo y yo lo siento es la espuma de corazón (...) A los que como yo hemos sido bebedores de trago todos los días, nos queda baba de licor en la sangre, y cuando esa baba llega al corazón, mata..." [p. 111, cap. XII].

c. Los signos de la maldad. Se dice que "Sólo la mala, mala gente duerme con los ojos abiertos" [p. 164, cap. XVI].

3. Respeto-temor a las fuerzas ocultas.

Los padecimiento de ceguera blanca --dice Culebro-- son el resultado del descuido de los que planchan y de repente salen al aire [p. 87, cap. XI]. Estas palabras del curandero son propiamente una advertencia sobre los efectos por transgredir el desenvolvimiento normal de las fuerzas cósmicas. Desde su perspectiva, hay una clara explicación entre causa y efecto. De aquí puede entenderse su esmero en los cuidados posteriores a la operación de Yic. En los actos de Culebro, hay un respeto implícito por las leyes que rigen el cosmos. Su transgresión supone en la conciencia de los transgresores un temor al castigo, que se traduce en lo que ellos consideran "mala suerte". La mala suerte la encontraremos en la conciencia de Tomás Machojón, en los maiceros que pactan con él la explotación de sus tierras; la encontramos también en los la conciencia

de los muchachos tecún⁴³. La vemos también en la conciencia del carguero del ataúd para el curandero Venado de las Siete Rozas. Ante el coronel Godoy, el carguero arriesga su propia vida con tal de no profanar el sitio de un muerto: "Yo no voy a ocupar el cajón que es del curandero. Si querés me matás y me enterrás aquí, pero no en el cajón del curandero, porque entonces me va peor en la otra vida; si me vas a echar bala, manda que el cajón lo lleven al Corral de los Tránsitos" [p. 69, cap. VIII].

La mala suerte la vemos también como posibilidad cuando a Yic, casi inconsciente de borracho, se le figura hablar con María Tecún. Revolorio, que lo atestigua, le advierte que "Es de mal agüero hablar así con gente viva cuando no está presente en carne y hueso, porque se le quita la carne y el hueso se le vuelve nada, naiden" [p. 116, cap. XII]. La atestiguamos también con el subteniente Secundino Musús al ver en El Tembladero una lechuza a la luz de la luna: "¡Mal agüero, trigüeño, lechuza y cajón de muerto, le gritó la sangre" [p. 66, cap. VIII]. Su reacción instintiva fue cerrar los ojos para no verla.

Finalmente, también en la conciencia de Sacayón vemos la mala suerte como posibilidad. Al convencerse de la doble identidad del cartero Nicho Aquino optó por no decir nada a nadie. Su temor era que al confesarlo le cayera la mala suerte⁴⁴

⁴³ "Dende que murió el cacique Gaspar Ilóm que nos madrugan -- dice uno de los hermanos--. Es un perjuicio el que le haya podido el coronel Godoy" [p. 50, cap. VII].

⁴⁴ Según Hilario Sacayón, su encuentro con el nahual del cartero Nicho Aquino "era tan sagrado, tan de íntima amistad el vínculo que entre ellos estableció el fortuito encuentro, que revelarlo acarrearía desgracia, porque era romper el misterio, violar la naturaleza secreta de ciertas relaciones profundas y lejanas" [p. 206, cap. XVII].

4. Transgresión de los límites entre la vida y la muerte.

Hay una constante insistencia en el tema de la vida más allá de la vida. Aquí sólo citaré dos pasajes poco perceptibles. En el nivel narrativo se aprecia esta creencia: "Como esos fantasmas que salen de los ríos cuando llueve de noche" [el baile de Vaca Manuela con el coronel] [p. 14, cap. I].

El otro se encuentra en la p. 27, en la que se describe a los caminos por los que transitan las ánimas en pena, los santos de las letanías, los espíritus malignos, por las noches [p. 27, cap. IV].

5. Hospitalidad-armonía con la naturaleza.

Hay que destacar el recibimiento del verano en los dominios de Ilóm. Este ciclo es recibido por los habitantes con miel de panal untada en las ramas de los árboles frutales, para que las frutas fueran dulces; tocoyales de siemprevivas en las cabezas de las mujeres, para que fueran fecundas; mapaches muertos en las puertas de los ranchos para estimular la virilidad de los hombres. [p. 14, cap. II].

Esta hospitalidad tiene como fin perpetuar la armonía naturaleza-hombre, además de dotar a los hombres de mayor humanidad. De ella dependerá la armónica convivencia entre los seres humanos. O como se dice en otro pasaje referente a la lluvia: "Si llueve, hay filosofía, sino, hay pleito" [p. 31, cap. III].

En este sentido puede interpretarse la convicción de Domingo Revolorio sobre la naturaleza del aguardiente: "Y es que el licor, compadre, traerá males, pero no deja de tener sus bienes: las divisiones de que vos sos mejor, porque éste es prieto, de que aquel es rico y éste un pobrecito, se acaban; todos son iguales ante el guaro, hombres los que son hombres" [p. 107, cap. XII].

6. El comportamiento de los animales como augurio de los fenómenos.

Esta creencia está muy arraigada. En la novela hay los siguientes casos:

a. Los perros en la casa de los Zacatón. El perro es considerado el mensajero nocturno de la muerte, como ocurre en el pasaje en que los Tecún llegan a la

morada de los Zacatón: "Aúllo de perros que ven llegar la muerte" [p. 41, cap. IV]. El perro como anunciante de la muerte es tal vez un arquetipo latinoamericano⁴⁵.

b. El vuelo del pájaro, como aviso de la epifanía de la luna [p. 51, cap. VII].

c. Los efectos de la piedra de venado.

d. La huída de las aves, signo del peligro: "Los animales se van de los lugares de peligro en aparentes sueños que ellos tienen en la cabeza; pero como su instinto no llega a la inteligencia, allí se quedan" [p. 73, cap. IX].

e. Identificación de la naturaleza por las actitudes de los animales. Goyo Yíc comía frutos, asegurándose antes de que habían sido picoteados por los pájaros, para saber que no eran venenosos; o tronquitos que mordían las ardillas [p. 100, cap. XII].

3.1.7. TIERRA.

Hombres de maíz es una novela con un enorme potencial simbólico. Lo hemos visto al destacar la simbología del maíz. Sin embargo, hasta el momento quedan pendientes otras consideraciones sobre los símbolos. La comprensión simbólica del maíz está vinculada necesariamente al simbolismo de la tierra.

El simbolismo de la tierra en la novela surge desde las primeras líneas ["El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los párpados' (...) "Negar, moler la acusación de la tierra..."].

¿Cuál es el principal estímulo para que Gaspar Ilóm disienta de la empresa desmedida del maíz? En la explotación hay una paradoja. Se queman bosques,

⁴⁵ En una colección de relatos de la tradición oral puede notarse la relevancia del perro como heraldo de la muerte. Véase principalmente "Una señora curiosa" en *¿No será puro cuento?. Relatos de tradición oral*. CONAFE, México, 1991, pp. 49-51.

maderas preciosas para propiciar las condiciones de cultivo desmedido del maíz, que según los personajes, no deja rico a nadie, y sí empobrece la tierra. Pero la disensión de Gaspar y su gente no está regida por el valor de cambio. El problema en ellos no consiste en evaluar cuál de estas actividades es más rentable.

Con la tierra, al igual que con el maíz, el pensamiento de Ilóm está vinculado más estrechamente con una visión existencial, de convivencia con el cosmos. Hombre-maíz-tierra forman ya la unión indisoluble. En las palabras de uno de los hermanos de Candelaria Reinoso se expresa en contenido simbólico de la tierra:

Porque hasta dormido uno debe sentirse ajeno a la tierra en que está echado cuando no es su tierra, y no se debe hallar el sueño descansado de cuando se acuesta uno en su mera patria, donde puede quedarse a dormir de fijo, cuerpeando para siempre la tierra onde lo han de enterrar [p. 25, cap. IV].

Ocurre que, si para el pensamiento moderno la casa es "una máquina de residir"⁴⁶, para el tradicional, casa-tierra están fuera de toda especulación. Se trata del sitio original en el cosmos.

En virtud de esta consideración parece gratuito detenerse a valorar la "rentabilidad" del cultivo del maíz a costa del sacrificio de las maderas preciosas. Lo que a Ilóm preocupa no es el sacrificio de las maderas por su valor de cambio. Cuando el texto señala que "De entrada se llevaron los maiceros por delante con

⁴⁶ Como lo ve Le Carbusier, citado por Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 49.

sus quemas y sus hachas en selvas abuelas de la sombra, doscientas mil jóvenes ceibas de mil años" [p. 6, cap. I], no se valora el uso de las selvas, de las ceibas, sino el arraigo de la tierra (selvas abuelas de sombra, ceibas de mil años). La tierra en que por mandato divino debe completarse el ciclo de nacimiento y muerte:

Pero cómo soltarse, cómo desatarse de la siembra, de la mujer, de los hijos, del rancho; cómo romper con el gentío alegre de los campos.; cómo arrancarse para la guerra con los frijolares a media flor en los brazos, las puntas del güisquil calentitas alrededor del cuello y los pies enredados en el lazo de la faina [p. 6, cap. I].

Bajo esta comprensión cabal de su situación en el cosmos, a los hombres de Ilóm les parece inconcebible la obstinación de los maiceros por sembrar donde la cosecha es mala. Paradójicamente es la misma interrogante que se formulan los hombres de la montada. "Si son maiceros --dice Secundino Musús al coronel Godoy-- que bajen a la costa grande. Allí encuentran la mesa puesta, sin necesidad de echar abajo tanto palo bueno [p. 56, cap. VIII].

El simbolismo de la tierra se comprende mejor con los planteamientos de Eliade sobre el tema. Señala este autor que en las sociedades tradicionales el mundo se concibe en torno a un microcosmos. En los límites de este mundo cerrado inicia lo desconocido, lo no-formado. Mientras que por un lado se encuentra el espacio hecho cosmos, habitado y organizado, fuera de éste existe la

región desconocida y temible. Esta es la región del caos, de la noche, de la muerte⁴⁷.

En *Hombres de maíz* ocurre una situación análoga. La defensa de la tierra (de selvas abuelas de sombra, de ceibas de mil años) es la lucha por la defensa de un orden establecido; el mundo de los maiceros es el mundo de lo extraño que pone en peligro el equilibrio y la vida del grupo. El peligro consiste en reintegrar el microcosmos de Ilóm a su estado caótico, el estado no diferenciado que precede a la cosmogonía⁴⁸.

Como símbolo, la tierra despierta dos puntos de vista. Uno representado en las palabras de Nicho Aquino: "¡Tierra ingrata!". Otro, en las de su acompañante: "Ingrata, ingrata, pero, toma en cuenta, correo, que la tierra es ingrata cuando la habitan hombres ingratos" [p. 150, cap. XV]. La tierra, según el viejo de las manos negras, reclama la justa atención: La siembra por negocio, dice, deja la tierra vacía de huesos. Son los huesos de los antepasados los que dan lugar al alimento, al maíz.

⁴⁷ Cfr. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, op. cit., p. 41. También *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 47.

⁴⁸ Con base en la exposición de Mircea Eliade, *Loc. cit.*

3.2. LOS PERSONAJES MÁGICO REALISTAS

Por el valor simbólico que tiene, sólo destacaré la figura de Gaspar Ilóm, en el entendido que hay varios personajes que por sus características pueden considerarse mágico realistas. Ellos son, cuando menos, el curandero Venado de las Siete Rozas, Machojón hijo, y Benito Ramos.

Gaspar Ilóm, el cacique de Ilóm, es un personaje que en la novela *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias adquiere una relevancia desde distintos puntos de vista. Primero, porque es el catalizador de las acciones. Pero también por el carácter simbólico que adquiere desde las primeras líneas.

Es el personaje mágico realista por excelencia. Desde sus características particulares hasta su significación en los demás personajes. Dotado de poderes mágicos, el cacique de Ilóm "superior a la muerte, superior al veneno" pasa la mayor de las pruebas: minimiza los efectos del veneno.

La mayor manifestación del realismo mágico en la persona de Ilóm se encuentra al momento de ser envenenado: "Se lavó las tripas, se lavó la sangre, se deshizo de su muerte, se la sacó por la cabeza, por los brazos igual que la ropa sucia y la dejó ir en el río"¹ [p. 18, cap. II]. Pues, como hemos señalado, vencer la muerte es y ha sido una de las máximas aspiraciones humanas en lo que se ha llamado la dicotomía existencial: La de la vida y la muerte².

¹ No es mi cometido especular sobre la "realidad" de este acontecimiento. Desde el punto de vista de los personajes, de todos en lo absoluto, incluso Godoy, los acontecimientos se desarrollaron tal y como se consignan. Más aún si consideramos que es desde el punto de vista de la voz narrativa que se describen como tales. En último de los casos, la subjetividad le conferiría una mayor fuerza mágica.

² Es una de las tesis de Erich Fromm. Este autor sostiene que mientras la muerte es inalterable para el hombre, éste ha tratado de negar la dicotomía vida-muerte por medio de las ideologías. Por ejemplo, las expresadas en el concepto de inmortalidad de ciertas religiones. Cfr. "La naturaleza

Es significativo el hecho de que ni un personaje como Gaspar Ilóm supere en forma definitiva el enigma de la dicotomía. Su muerte, precisamente en las páginas iniciales de la novela, demanda otra lectura, la del simbolismo. Comparado el hecho de la muerte de Ilóm con la tradición cristiana encontramos ciertos paralelos. La muerte de Ilóm, como la de Jesucristo, es una necesidad de salvación colectiva. Para Ilóm, el agua es portadora de vida, pero también de muerte³. Más aún, la muerte es portadora de vida para su gente.

De lo anterior se entiende que la mayor particularidad mágica de Ilóm se encuentra en el alcance simbólico que su muerte representa. La verdadera muerte de Gaspar es la muerte de su gente. Esto representa el triunfo de los maiceros. Se trata de un suicidio ante la impotencia de salvar a su pueblo de la depredación. Para todos queda claro que Gaspar Ilóm no muere a consecuencia del veneno (primera manifestación del realismo mágico), sino que, al descubrir que sus hombres habían sido sorprendidos y aniquilados por la montada, se arrojó al río. "El agua que le dio la vida contra el veneno, le daría la muerte contra la montada que le dispararía *sin hacer blanco*" [p. 19, cap. II. El subrayado es mío]. Esta es la primera batalla perdida por la gente de Ilóm. Pero a cambio ofrece la esperanza del triunfo definitivo. La referencia a la muerte de Gaspar Ilóm será una constante en los demás acontecimientos de la novela.

Después de la muerte de Gaspar Ilóm, los brujos de las luciérnagas subieron al cerro de los sordos y cinco días y

humana y el carácter" en *Ética y psicoanálisis*, F.C.E., (Col. Breviarios, No. 74), México, 1986, 4a. reimp. de la 1a. ed., pp. 54-55.

³ Hay tres ejes simbólicos a los que remite este elemento: a) Fuente de vida, b) Medio de purificación y c) Centro de regeneración. Véase Jean Chevalier (dir), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, 4a ed., pp. 52 y ss.

cinco noches lloraron con la lengua atravesada con espinas, y el sexto, víspera del día de las maldiciones, guardaron silencio de sangre seca en la boca, y el séptimo día hicieron los augurios [p. 21, cap. III].

La maldición es expresada con las siguientes palabras:

Luz de los hijos, luz de las tribus, luz de la prole, ante vuestra faz sea 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 sus 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, la luz de las tribus, la luz de la prole, la luz de los hijos, nosotros, los cabezas amarillas, nosotros, cimas del pedernal, moradores de tiendas móviles de piel de venada virgen, aporreadores de tempestades y tambores, que le sacamos al maíz el ojo del colibrí fuego, ante vuestra faz sea dicho, porque dieron muerte al que había logrado echar el lazo de su palabra al incendio que andaba suelto en las montañas de Ilóm, llevarlo a su casa y amarrarlo en su casa, para que no acabara con los árboles trabajando a favor de los maiceros negociantes y medieros [p. 21, cap. III].

A raíz de la maldición mueren Machojón hijo [cap. III], la familia Zacatón, y, finalmente, el coronel Gonzalo Godoy y su gente. Los motivos de muerte en cada caso están aparentemente desligados de la maldición. Machojón perece invadido por una lluvia de luciérnagas; los Zacatón, por la furia de los Tecún para aliviar el hipo de la madre [para la gente de la montada, fue obra de los cuatreros; Godoy muere en apariencia por un incendio accidental en El Tembladero: "En el parte que dio el gobierno apenas decía que el coronel Godoy

y su tropa, de regreso de un reconocimiento, perecieron por culpa de un monte que agarró fuego; pero la verdad..." [p. 181, cap. XVI].

Sin embargo, pronto el nivel de lectura pone al descubierto las razones de las muertes. Se trata en todos los casos del cumplimiento de la maldición de los brujos. Con Machojón hijo muere también su padre y su madrastra, Vaca Manuela Machojón. Ella mueve la voluntad de su hombre para participar en la traición del veneno; y con ellos también el hijo es sentenciado por la maldición.

En el caso de los Zacatón, en las páginas finales se sabe que la visión de Calixto Tecún al atribuirles el hipo de la madre, no es otra cosa que el recurso de los brujos para castigarlos como descendientes o parientes del boticario que a sabiendas del uso que se le daría, preparó el veneno para vencer al cacique de Ilóm. En el mismo sentido se manifiesta la suerte del coronel Gonzalo Godoy y sus hombres de la montada, que perecen en el incendio de "El Tembladero". El coronel fue el autor intelectual del envenenamiento; sus hombres, los verdugos de la gente de Ilóm luego del envenenamiento.

Vemos que todas estas acciones tienen su origen en la intoxicación. Más aún, esto da paso a que el cacique Ilóm asuma la investidura arquetípica del guía y salvador del grupo. En la conciencia colectiva, Ilóm es un ser inmortal atento al destino de su pueblo. En la esperanza de los suyos, incluso, se manejaba que ni siquiera había muerto ahogado en el río, sino que estaba escondido en alguna parte [seguramente para reorganizar a su gente]. No hay que perder de vista que hasta los ancianos de la comunidad le reconocen su condición cuando advierten que "El Gaspar es invencible" [p. 9, cap. 1].

Para su gente, hay atributos divinos en la persona de Gaspar Ilóm. Así lo asume cuando lo sabe protegido de los conejos de las orejas de tuza, para quienes no hay secreto, ni peligro, ni distancia. Para la gente de Ilóm es definitivo que "La huella de sus dientes [de Gaspar] en las frutas y la huella de sus pies en

los caminos *sólo la conocen los conejos amarillos*. [p. 9, cap. 1. El subrayado es mío]. Es decir, Gaspar es la revelación divina, el mesías que "anda por todos los que anduvieron [pasado], todos los que andan [presente] y todos los que andarán [futuro]. El Gaspar habla por todos los que hablaron, todos los que hablan y todos los que hablarán" [p. 9, cap. 1].

Esta revelación queda manifiesta sobre todo en el carácter representativo de los conejos amarillos en la persona de Ilóm, pues "Se oye que andan [los conejos amarillos] cuando anda el Gaspar. Se oye que hablan cuando habla el Gaspar", [p. 9, cap. 1] según el decir de los ancianos.

Esta idea de inmortalidad en Gaspar Ilóm, si bien la más significativa, no es única. Lo mismo puede verse en personajes como Machojón hijo y con el curandero Venado de las Siete Rozas. Todas ellas manifiestan el contenido final en la concepción mítica sobre la vida.

Bajo estas consideraciones, puede asimilarse el hecho de que Gaspar Ilóm, como Machojón hijo, y como el curandero Venado de las Siete Rozas, sean, en la conciencia tradicional, tal como lo expresa el viejo a Nicho Aquino en la posada de Moncha Corzantes: "(...) los muertos no son ellos ni son otros, no se puede explicar lo que son" [p. 149, cap. XV].

Sobre todo en Gaspar Ilóm, su muerte se transfigura en la reivindicación vital de la comunidad. La muerte constituye su inmortalidad en la conciencia colectiva.

3.3. EL DISCURSO DEL REALISMO MAGICO

¿Qué relación hay entre la historia y el discurso, entre los acontecimientos mágicos y su enunciación? Me refiero concretamente a *Hombres de maíz*. Es palmario que no se trata de un discurso cualquiera. Para empezar, es un discurso

que rompe con la lógica morfosintáctica: ["Lo que hablaba el Gaspar ya viejo, era monte. Lo que pensaba era monte recordado, no era pelo nuevo". p. 7, cap. I].

Este y otros rasgos a nivel discursivo ofrecen posibilidades para comprender lo particular del discurso en la novela del realismo mágico. Parece conveniente iniciar esta reflexión con la generalización de lo que la crítica ha llamado el "lenguaje" en *Hombres de maíz*. Luego abordaré independientemente otros sectores de este lenguaje ubicado en lo que considero el discurso.

3.3.1. EL LENGUAJE

Lo lingüístico es uno de los aspectos que tanto ha llamado la atención de la crítica sobre *Hombres de maíz*. Lo primero que se aprecia en esta novela --en palabras de Valquiria Wey-- es un lenguaje sustancialmente distinto del modelo de la tradición realista, que no se adapta a una secuencia lógico-descriptiva propia de la novela realista. Se trata de un lenguaje poético. El lector se ve obligado a hacer un esfuerzo de adaptación semejante al que realiza en la lectura poética: desaceleración del proceso para aprehenderla y la consecuente valoración del peso específico de las palabras. En sí mismas ganan un valor al limitar el empleo de un lenguaje transparente como en la narración tradicional⁴.

Este proceso de poetización de la narrativa tiene que ver --agrega Wey-- con la intención de rebasar los límites del realismo y con una interpretación de la tarea novelística y una idea de lo americano diferentes⁵.

⁴ Cfr. Valquiria Wey, "Miguel Angel Asturias: La traducción como una operación básica de la cultura" en *Nuestra América*, No. 12, CCYDEL-UNAM, México, sept.-dic., de 1984, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

La concepción de América Latina en la novela toca con intrepidez los linderos de un concepto lingüístico. Se trata de una extraña suerte de apropiación y dominio de una lengua dominante (la del conquistador).

Podríamos decir que se trata de un lenguaje del mito. Esto, sin ser falso, resulta perogrullesco y poco descriptivo.

La verdad es que cuesta trabajo describir el efecto que produce el lenguaje de la novela. Quienes se han esforzado por hacerlo no satisfacen los requerimientos esenciales. Ocurre que, paradójicamente, la palabra en *Hombres de maíz* es imposible de describirse con la palabra.

En la medida en que pretendemos concientizar las particularidades lingüísticas de la novela le robamos mucho de su esencia profunda. La paradoja es que no hay otra alternativa si se quiere caracterizarlo. Mi primera intención era hacer un recuento de figuras que invaden la novela, agruparlas y explicarlas. Luego pretendí ocuparme de aquellos segmentos en que *Hombres de maíz* invita a poner en marcha los sentidos. Estos intentos se han visto frustrados por la visible posibilidad de ampliar este estudio al grado de cansar en exageración la paciencia de sus lectores. Preferible ir directamente al texto que llegar a las figuras con las limitantes implícitas por mi parte. Otro riesgo es exceder los límites de este ejercicio. Y lo más paradójico, no superar sustancialmente lo que otros autores han expuesto sobre el tópico. El material disponible quedará, pues, para una mejor ocasión.

La única alternativa viable que veo por el momento es la vinculación del elemento mágico con el discurso narrativo ¿En qué medida es posible su traducción a un esquema lingüístico-cultural distinto? Sobre todo porque en los lenguajes tradicionales para su cabal comprensión no es suficiente conocer la

lengua de que se trate. Una cosa es estar familiarizado con la lengua⁶ pero no con la cultura de los nativos⁷, con su propia concepción.

Las primeras partes de la novela están cargadas de un lenguaje que rebasa las expectativas de comprensión a la luz de los modelos lingüísticos modernos. El de *Hombres de maíz* es un lenguaje de los sentidos⁸. Exige un esmero mayor para su comprensión. Todo elemento, hasta el más insignificante está dotado de una expresión máxima gracias a la palabra que lo describe⁹.

⁶ En este sentido es como ubica el problema Valquiria Wey cuando escribe: "El universo referencial de una cultura está estrechamente ligado a la lengua, a la expresión verbal. ¿De qué otra forma si no por medio de la verbalización un concepto que pertenezca al imaginario colectivo puede funcionar?" *Ibid.*, p. 137.

⁷ Bronislaw Malinowski se ha ocupado de estudiar dificultades de este tipo. Véase de este autor "El problema del significado en las lenguas primitivas" en C. K. Ogden y Richards, *El significado del significado*, Paidós, España, 1984, pp. 310-352. Sobre lo que he referido, específicamente p. 315.

⁸ Podría decirse, con lo planteado por Octavio Paz, que es un lenguaje de las imágenes (cualquier forma verbal, frase o conjunto de frases que en conjunto componen un poema). Cfr. Octavio Paz, "La imagen" en *El arco y la lira*, FCE, México, [c1956] 1986, 6a. reimp. de la 3a. ed., p. 98. Estas imágenes pueden agruparse en lo que comúnmente se conoce como figuras retóricas.

⁹ Tengo muy presente siempre una experiencia personal. En un curso de literatura latinoamericana por propia secuencia cronológica se hizo la lectura de *Huasipungo*, de Jorge Icaza. En aquella ocasión, los estudiantes se mostraron verdaderamente impresionados por la obra. Su mensaje --se decía más o menos con estas palabras--, era muy fluido, aterrador. Poco después llegamos a *El señor presidente*. La reacción fue totalmente opuesta. La obra, --se decía--, le daba muchas vueltas al asunto. Era preferible el lenguaje directo de *Huasipungo*, sin tanto escándalo. ¿Qué hubiera

El lenguaje rebasa con mucho la función referencial de la que hablaba Roman Jakobson¹⁰. A pesar de que el mayor enfoque de este trabajo se ha inclinado hacia ella, es lo que la obra toca al último. Y lo hace tan sutilmente que la realza (Otros sólo han quedado en el intento). En *Hombres de maíz*, el autor cuenta y canta (prosa y poema). La novela toda, sin dejar de serlo, es también un sorprendente poema. Cosa que ha fastidiado a buena parte de la crítica¹¹. Pero el canto en la novela, sobre todo en las cuatro primeras partes, es el canto de la magia. Es el discurso del realismo mágico¹².

pasado si en lugar de *El señor presidente* la lectura propuesta hubiera sido *Hombres de maíz*?

¹⁰ Véase Roman Jakobson, "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Origen/Planeta, (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, No. 36), México, 1986, pp. 347-395.

¹¹ Este aspecto ha sido señalado claramente por Gerald Martin en un análisis de las relaciones pragmáticas de *Hombres de maíz*. Por un lado sostiene: "Muchos críticos, al referirse a la novela en términos perentorios, siguen reconociendo sus extraordinarias innovaciones en materia de 'lenguaje', pero normalmente afirman que es precisamente esa virtuosidad la que explica la incapacidad del autor para estructurar su contenido literario". Más adelante, al referirse al texto de A. Jorge Castelpoggi, escribe: "Castelpoggi afirma que las narraciones de Asturias funden dos géneros, la poesía y la novela --afirmación muy importante por cuanto es esta conjunción, precisamente, la que la crítica se empeña en subvertir: no se puede 'cantar' y 'contar' a la vez, como Asturias quería siempre--,..." Gerald Martin, *op. cit.*, pp. XXXVII y XXXVIII.

¹² Algo parecido propone Edmon Vandercammen cuando escribe: "El vasto realismo mágico del escritor se encuentra así evocado [Mediante dos realidades: social e imaginativa], justificado; hay tanta poesía en numerosos pasajes novelados como en los libros propiamente poéticos". En varias obras, --agrega-- el hallazgo lírico se alimenta de hechicería, de misterio. Edmon Vandercammen, "Originalidad poética de Miguel

Parece difícil llegar a la función referencial sin tener como base la concepción mágica: ["La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemarles las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo" [p. 5, cap. 1]. Pues pronto constatamos que se trata del lenguaje en el que su concepción mítica se caracteriza por la indiferenciación entre la palabra y la cosa. Aquí, como lo ha visto Ernst Cassirer, la palabra tiene fuerza espiritual (Tiene poder de conversión, incluso de dioses). Es eterna e imperecedera. Con ella se persigue la unidad y permanencia de lo existente¹³.

En *Hombres de maíz* la palabra persigue no sólo la permanencia de lo existente, sino, incluso, el equilibrio de fuerzas: "De las tierras sedientas brotaban chorros de hormigas para combatir la claridad del incendio" [p. 35, cap. V].

A partir de esto puede comprenderse la constante recurrencia a la prosopopeya ["el suelo pegajoso de frío" [p. 7, cap. I], "donde el barro se arruga año con año y pone cara de viejo" [p. 15, cap. II], "El mechero del señor Tomás estornudaba chispas [p. 34, cap. V, etcétera], que muestra, finalmente, la unidad hombre-naturaleza, hombre-cosa-palabra. La cosa se hace hombre, el hombre se hace cosa: "se echó al río [Gaspar] como una piedra, ya no como hombre" [p. 50, cap. VII].

Lenguaje de las conversiones, como lo señalado por Cassirer, el de *Hombres de maíz* es el lenguaje del realismo mágico. ["Poblados de tantos

Angel Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, p. 159.

¹³ Cfr. Ernst Cassirer, "El problema del lenguaje en la historia de la filosofía" en *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1985, 2a. reimp. de la 1a. ed., pp. 64-65.

pájaros eran pájaros y ahora, pájaros de plumas brillantes azules, brillantes, rojas, verdes, amarillas" [p. 35, cap. V].

Todos estos recursos tienen como fin nombrar lo innombrable con el lenguaje cotidiano. Aprender, como conciencia sensible, un mundo sensible vivido apenas en la experiencia anímica del universo¹⁴.

Este lenguaje de los sentidos característico de *Hombres de maíz* trasciende el lenguaje de las imágenes. Más que describirlas, pinta las realidades innombrables. Así ocurre por ejemplo, en el pasaje en que dialogan Roso y Andrés Tecún:

Ambos con el sombrero puesto, encucillados, machete pelado en mano.

--¿Humás, Ta Nesh?

Andrés Tecún, a la pregunta de su hermano dejó quieto el machete que jugaba de un lado a otro rasurando al pulso los zacates que le quedaban cerca (...)

Andrés Tecún recogió el machete y siguió trozando las hierbas sólo por encima. Los cigarros encendidos se veían en la oscuridad como decir ojos de animal del monte (...)

Callaron Roso y Andrés Tecún. En el silencio se oía el ir y venir de los machetes que eran parte de la respiración de

¹⁴ O como dice Luis Harss, "*Hombres de maíz* explora las dimensiones ocultas de las palabras: su resonancia, sus matices, su fragancia. Porque nuestro problema consiste en crear una literatura que no hable ni del asfalto, ni del vidrio, ni del cemento. Debe hablar de la frescura de la tierra, de la semilla del árbol. Nuestra literatura tiene que dar un nuevo perfume, un nuevo color y una nueva vibración". Luis Harss, "Miguel Angel Asturias, o la tierra florida" en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, [c1966], 1977, 7° ed., p. 107.

aquellos hombres. Seguían jugandito, trozando las hierbas.
[p. 49-50, cap. VII]¹⁵.

Este es un frecuente recurso a lo largo de la novela. El autor pinta no sólo la naturaleza, sino el alma de los hombres. Se mete continuamente en su interior para dar cuenta desde las profundidades del sentimiento de los personajes. No es, por tanto, un pintura externa, prejuiciada, como ver seres exóticos. Esta es una enorme diferencia entre el regionalismo en Asturias y otros autores. Porque, como lo ha destacado Hans Erich Lampl, hay dos clases de regionalismos:

1. Particularista, provinciano, tradicionalista, floklórico y decorativo.
2. Universal que, integrando elementos básicos del primero, los contempla y configura bajo el ángulo de conciencia de lo general, lo humano. Aunque lleve la marca precisa de un ambiente determinado (espacio/costumbres) de su sustancia empírica, se ensancha, proyectado en un *spectrum* tal, que el modelo adquiere una validez ubicua¹⁶. *Hombres de maíz* muestra nitidamente este regionalismo universal.

El vínculo que puede establecerse entre la historia y el discurso tiene vías distintas. Por conducto de las imágenes, por el recurso plástico, por el habla de los personajes, etcétera, todas ellas atadas a una concepción tradicional mágica.

Las primeras frases de la novela inician con imágenes que remiten a la situación cosmogónica de Ilóm. (El sueño de la tierra, la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra, su mujer, y enterrado con sus muertos y su ombligo. La tierra que "cae soñando de las estrellas", noche goteada

¹⁵ Se ha fragmentado sustancialmente el pasaje. Abarca desde mediados de la p. 49, hasta mediados de la 50.

¹⁶ Hans Erich Lampl, "Halach Huinic. El testimonio mítico de Miguel Angel Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, p. 358.

de profundidades; o bien "La palabra del suelo, hecha llama solar estuvo a punto de quemarle las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo(...)" palabras que en conjunto y cada una confluyen en la noción mítica de la cultura que describe la inalienable unidad hombre-cosmos. Palabras-discurso que al margen de los acontecimientos que describen manifiestan por sí solas la incorporación del elemento mágico.

3.3.2. HABLA

Otra de las particularidades del discurso en *Hombres de maíz* es su constante referencia al habla vernácula. En este caso hay que referirse no sólo a la carencia de lógica morfosintáctica, sino al conjunto de manifestaciones lingüísticas que la individualidad de los personajes conduce en la novela. Con este estilo de Asturias percibimos continuas correspondencias con el que vemos en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ambos casos se trata, como lo he sugerido en el primer capítulo, de una intuición particular para incorporar el esquema lingüístico de una comunidad reelaborado en la obra literaria. Sin ser propiamente el habla de la comunidad, el lector sí lo asume como tal. Este rasgo ha sido resaltado por Luis Cardoza y Aragón. Este autor sostiene que la oralidad de *Hombres de maíz* no es la que no conoce la escritura; es la oralidad aventurera, dice, que surge de tanto conocerla sabiamente¹⁷. No se trata de una lengua de los indios, pues como sostiene Cardoza, para que ellos hablaran como Asturias escribe requerirían de vasta cultura. Es, según Cardoza, "un esforzado lenguaje de barriadas desvalidas"¹⁸.

¹⁷ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

La descripción del habla de los personajes atrapa elementos idóneos para su franca caracterización ["el habla ñudosa de los ancianos" (p. 9, cap. I), como la deformación-apropiación del español¹⁹ (incuentra, onde, Igiño, Calistro, tené, puesito, güeler; jiede, Mijo, eiba, riendoso, usté, entuavía, indifiere, altear, fueguear, ahueca, jeteas, nomás, güeso, riendazos, bravencia, miltomateya, vide, jonógrafo, apié, mirujeo, brujío, ansina, onque cuestarse, abunde [el tiempo], hacido, fuerano, fiestaban, prisazos, molesto, etcétera).

También es relevante el continuo empleo de diminutivos, exóticos sobre todo en el caso de los adjetivos, y los verbos (nuevitas, asandito, suyita, mitadita, otrito, estrenandito, deseandito, jugandito, trozandito, etcétera). O la incorporación de la partícula *mente* para transformar en adverbio ya sea adjetivos, frases, etcétera [talmente, puritamente, mismamente, sindudamente, etcétera].

3.4.3. NARRADOR

El discurso narrativo de la novela es conducido siempre por un solo narrador extradiegético que conoce todo. Es muy significativo el que este narrador, sin participar en las acciones, asuma la investidura de los personajes típicos de la conciencia tradicional. Esta estrategia narrativa consolida en forma definitiva el realismo mágico en *Hombres de maíz*.

¹⁹ Con razón Jean Cassou sostiene que la de Asturias con el español, es una relación de apropiación. Es la revancha del indio sobre el conquistador, afirma Cassou. El conquistador le impone su lengua. Pero él se la quita. La selva con sus árboles, sus follajes gigantescos, sus animales, sus demonios, recubre la lengua del conquistador, la ilumina con su color verde y le comunica una vida nueva y fantásticamente proliferante. Jean Cassou, "El verbo de los trópicos" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, p. 146.

Desde las primeras líneas, el lector constata la modalidad de una voz narrativa que sigue el mismo programa en el habla de los personajes, siempre acorde a sus expresiones, pero sobre todo, acorde a su horizonte cultural. El narrador no muestra objeción alguna para asumir la realidad de los personajes. En muy pocos pasajes encontramos diferencias en el punto de vista, como el que he señalado en la cura de Yaca. En lo general, esta entidad narrativa se manifiesta como un personaje de la gente de Ilóm. El es el primero en asumir la conciencia mágica. Lo sentimos así al dar por cierta la maldición de los brujos, al principio y, sobre todo, al final de la novela. Lo sentimos en su descripción de los caminos, por los que, dice, "transitan las ánimas en pena, los santos de las letanías, los espíritus malignos, por las noches" [p. 27, cap. IV].

Lo vemos también cuando confiere la validez objetiva a los nahuales de Nicho Aquino y el curandero venado [p. 215-216, cap. XVIII]. En general lo vemos continuamente cuando valida, fundamentalmente él, incluso antes y después que los personajes, los acontecimientos de dudosa ocurrencia.

Además, no puede soslayarse el humorismo de que hace gala *Hombres de maíz*. No pretendo proclamar este rasgo como algo imprescindible en la novela del realismo mágico. Sin embargo, la forma en que es destacado en *Hombres de maíz* expresa su continuo vínculo con esta literatura. Suzanne Jill Levine ha encontrado una diferencia sustancial entre *Cien años de soledad* y *El reino de este mundo*, en lo que se refiere al humorismo. Mientras que en Gabriel García Márquez el ingenio y la gracia se hacen patentes, en Carpentier --sostiene Levine-- el sentido del humor es pesado y débil. Esta casi total falta de humor y el estilo solemne impiden al escritor cubano lograr el programa del realismo mágico²⁰.

²⁰ Suzanne Jill Levine, art. cit. pp. 568-575.

Independientemente que sea un rasgo específico e imprescindible o no en la literatura del realismo mágico, conviene tener presente este hecho en *Hombres de maíz*. El ingenio y la gracia que Jill Levine ha encontrado en *Cien años de soledad* está en ciernes en *Hombres de maíz*. García Márquez lo exalta. Este rasgo domina en amplios segmentos de su novela. Asturias lo asume en menor proporción, pero con él parece matizar lo mágico realista.

Lo que llama la atención en *Hombres de maíz* es un estilo que más adelante reencontramos en *Cien años de soledad* de García Márquez. Se trata de un estilo que describe el lado irónico, absurdo, e incluso grotesco de los acontecimientos²¹. La ironía y el humor en *Hombres de maíz* se encuentran en la referencia al supuesto pacto de Benito Ramos con el Diablo. Lo convenido era que a instancias del Diablo, Ramos se enteraría cada vez que su mujer lo engañara. "Y no supo --dice el texto-- porque la mujer lo engañaba con el Diablo" [p. 72, cap. IX]. Lo vemos en las peticiones de los fieles al crucifijo en Santa Cruz de las Cruces [p. 95, cap. XI].

Este humorismo encuentra su manifestación rotunda en la quinta parte, cuando se describe la borrachera de los "compadres" Goyo Yic y Domingo Revolorio. Desde el inicio de este encuentro, todo el trayecto es descrito con palabras que no dejan de provocar risa en quien lo lee²². Desde la simple

²¹ Jack Himelblau se ha ocupado de los antecedentes humorísticos del Asturias exiliado en Francia durante los años veinte. Según Himelblau, este humorismo destacado en notas periodísticas fue incorporado más adelante en obras literarias. Véase "El sentido del humor en la obra de Miguel Angel Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 233-272.

²² Este pasaje hace decir a Giuseppe Bellini que es uno de los mejores en los que resalta la calidad creativa y lingüística de Asturias. Véase Giuseppe Bellini, *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, [Università Commerciale, "L. BOCCONI", Milano (Sezione di Lingue e Letterature

descripción de los personajes, donde vemos a Revolorio con ademanes de arremangarse la camisa cada vez que intenta hablar, hasta la lógica en la venta del aguardiente.

Se trata de un estilo que ha dejado el halo misterioso de las primeras páginas pero que nunca puede esconder el vínculo con la mentalidad mágica.

3.4. SIGNIFICACION DE LOS ARQUETIPOS EN *HOMBRES DE MAIZ*, DE M.A. ASTURIAS.

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.

M.A. Asturias, *Hombres de maíz*.

Hay al menos dos caminos que finalmente confluyen en una significación del realismo mágico en *Hombres de maíz*. Por un lado, es insoslayable la referencia a la oposición de cosmogonías que Asturias plantea en la novela. Con frecuencia se ha creído que el autor escribe literatura comprometida, pero la crítica se refiere las más de las veces a la denuncia política, tal como se constata en otros textos; sin embargo, queda pendiente la crítica de la cultura, presente tanto en *Hombres de maíz*, como en otros de sus escritos. Este hecho no es gratuito. Por la época en que se publica la novela se intensifica el espíritu de

Straniere), [APPUNTI I] La Goliardica, Italia, [s. f.; s. e.] 93 pp.

búsqueda de identidad latinoamericana, con el que surge un velado rechazo a la influencia de la cultura europea. En América Latina, las preocupaciones no sólo están centradas en los regímenes dictatoriales y las pugnas de democratización de la vida política. Hay una más honda reflexión por la búsqueda de identidad que se verá ensalzada aún más en la década de los sesenta con el triunfo de la revolución en Cuba y poco después con el nacimiento de la Filosofía de la liberación en América Latina.

En este contexto, no es de extrañar que ya en 1949, la novela de Asturias plantee con urgencia la búsqueda de identidad, tal como se manifestó pocos años más tarde.

Hombres de maíz expone, como lo hemos visto, no sólo un conflicto entre capitalismo y tercermundismo. Sus directrices van más allá cuando constatamos el persistente énfasis en la oposición de cosmogonías para enfrentar el enigma ontológico. Este ha sido uno de los argumentos en los debates sobre la alternativa latinoamericana. Se trata de un problema ontológico que absorbió la atención durante buen tiempo las reflexiones en filosofía, literatura y otras áreas del conocimiento en el continente. Estas preocupaciones ontológicas, presentes desde la emancipación política de las naciones americanas en el siglo pasado, tomaron más fuerza en el presente, en el que con mayor énfasis y de manera más sistemática se buscaba explicar el ser latinoamericano²³.

²³ Se trata del clásico problema de identidad latinoamericana, cuya pregunta central es: ¿Quiénes son los pueblos de América Latina en relación con las demás naciones? Esta cuestión tuvo uno de sus primeros manifiestos en el "Discurso de Angostura" de Simón Bolívar al señalar que "no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles". En los últimos años, esta indagación ha constituido la materia prima de distintos debates. En esas discusiones destacan diversas tendencias que postulan la alternativa latinoamericana. Una --señala Noé Jitrik-- sugiere ponderar las esencias nacionales; otra piensa en

La tendencia, encendida tanto por el triunfo de la revolución rusa y la mexicana a principios del siglo, se exaltaba todavía más con otros factores internos y externos, como la persistencia de las dictaduras y los efectos de las guerras mundiales.

La disquisición tiene sentido porque a Asturias se le ubica frecuentemente como un escritor comprometido. Sin embargo, si se asume este punto de partida, vemos que hay al menos dos tipos de denuncia que el escritor emprende en el conjunto de su obra. Algunos de sus textos se preocupan más por resaltar los conflictos políticos, como es el caso de *El señor presidente*. Pero hay otra inquietud por mostrar un problema cultural atento a la alternativa ontológica de América Latina. Estos dos rasgos, propiamente característicos del siglo XX latinoamericano han caminado casi al parejo, con algunas divergencias.

La literatura indigenista se ocupó también de ellos, aunque su mayor énfasis estaba en la colisión política. *Hombres de maíz* no escapa a esta tentación pero va más allá; hurga el problema cultural que embarga a Guatemala y a América Latina.

En ese contexto, Asturias recupera el problema cultural. *Hombres de maíz*, como lo ha consignado Gerald Martin, pone de manifiesto estas preocupaciones en las que se ve que Asturias asume como insoslayable mirar el pasado para entender el presente.

construcciones. Para unos importa el "ser"; para otros, el "siendo", pues para estos últimos el "ser" es una suerte de objetivo cuyos perfiles se definen desde proyectos dictados por la necesidad y la historia, como resultado de una lucha y una reconciliación social. Véase, de Simón Bolívar, "Discurso de Angostura" en Varios, *Ideas en torno de Latinoamérica* [vol. I], UNAdiciembre 8, 1995

3.4.1. EL CONFLICTO DE COSMOGONIAS.

Por esta primera ruta puede verse que las palabras del epígrafe anterior, expresadas en labios de un personaje alemán en la novela de Asturias, condensan una de las vías de significación del realismo mágico en el escritor guatemalteco. Pudiera tratarse a fin de cuentas de una simple consideración subjetiva sobre lo que es Europa y América Latina. Pero más allá, manifiesta en pocas palabras el conflicto de dos entidades culturales en continua controversia. Para Europa, América Latina es un satélite cultural cuyo centro es Occidente. América Latina existe sólo en la medida de las consideraciones europeas.

Así lo asumió Asturias cuando postulaba el rasgo que define a la literatura del realismo mágico. "El realismo --sostuvo Asturias-- es una dimensión que todos llamamos mágica y otros de alucinación". Es el realismo que corresponde a los pueblos con una tradición y pasado cultural indígena. "En ellos --agregó--, la realidad, dentro de la mentalidad primitiva y casi infantil del indio, adquiere dimensiones de una superrealidad"²⁴.

A raíz de esa convicción, no será extraño constatar una insistente confrontación de concepciones en la obra de Asturias, que va desde las *Leyendas de Guatemala* hasta *Tres de cuatro soles*. En *Hombres de maíz*, es precisamente la última parte, durante la estancia de Nicho Aquino en la cueva de la Casa Pintada, donde se manifiesta con mayor claridad la confrontación de cosmogonías. Veamos el siguiente fragmento:

Al cuarto día, al voltear el sol hacia el Poniente, los brujos les anuncian que no son hombres de madera, que no son muñecos de los bosques, y les dan paso a la tierra llana, donde les espera en todas formas el maíz, en la carne de

²⁴ Miguel Angel Asturias, *Latinoamérica y otros ensayos*, Guadiana de Publicaciones, Madrid, 1970, 2a. ed., p. 27.

sus hijos que son de maíz, en la huesa de sus muertos que son de elote reseco, polvo de maíz; en la carne de sus mujeres, maíz remojado para el contenido, porque el maíz en la carne de la mujer joven es como el grano humedecido por la tierra, ya cuando va a soltar el brote, en los mantenimientos que allí mismo, después de las abluciones en baños comunes, toman para reponer sus fuerzas: tortillas de trece capas de maíz amarillo con relleno de frijoles negros, entre capa y capa, por las trece jornadas en las cuevas tenebrosas; pixtones de maíz blanco, redondos soles, con cuatro capas y relleno de rubia flor de ayote corneto, entre capa y capa, por las cuatro jornadas de la tierra evaporándose; y tamales de maíz viejo, de maíz niño, pozoles, atole, elotes asados, cocidos [p. 218, cap. XVIII].

El fragmento lleva un enorme simbolismo. De él destaca el hecho ya sugerido en comentario anterior. En efecto, hay un claro rechazo a los dogmas cristianos que proclaman la creación del universo. El hombre es hecho de maíz, no de barro. Tómese en cuenta el pasaje que dice: "*Los brujos de las luciérnagas vienen en su ayuda. Les anuncian que no son hombres de barro, que los muñecos de lodo caedizo y tristes fueron destruidos*" [el subrayado es mío].

El antagonismo cultural, que tiene su origen en un conflicto cosmogónico, desemboca finalmente en una lucha ontológica. Todo cuanto ocurre en la cueva le confiere sentido a las partes anteriores en apariencia desligadas. Lo que las vincula no son propiamente los personajes ni los espacios, sino el maíz, el elemento esencial, símbolo de la vida toda. Porque el hombre de estas tierras, producto no del barro (según la concepción occidental cristiana), sino del maíz, se ve comprometido a rebasar los límites del dogma cristiano.

De acuerdo a esta concepción, hay una falacia ontológica: Los muñecos de lodo caedizo y tristes fueron destruidos. Este es el triunfo metafísico (de Gaspar Ilóm sobre el coronel Godoy) al que se ha referido Leo Pollmann²⁵. Triunfo del maíz sobre el barro, de la "verdad" sobre la "falacia". En este sentido habrá que ver las condiciones en que se definen estos antagonistas en los límites más allá de la existencia terrena. Mientras que Gaspar es descrito como invencible [p. 219, cap. XVIII], el coronel Godoy es señalado como "un pequeño militar de juguete, para cumplir su vocación" [p. 220, cap. XVIII].

Vale la pena retomar una y otra vez las palabras de las citas anteriores. Son ellas las que autorizan una lectura ontológica. El hombre no es hecho de barro (como lo proclama la tradición occidental cristiana). Ese intento anterior sólo consiguió hombres endeble de lodo caedizo que finalmente fueron destruidos (se trata de la imagen falsa del ser latinoamericano, su "no-yo"). Esta nota, destacada antes con frecuencia en la crítica asturiana, está meticulosamente planteada por Dorita Nouhaud en su estudio introductorio a *Tres de cuatro soles*²⁶. En la ética maya, sostiene Nouhaud, el hombre de barro está lejos de ser la criatura perfecta (civilizada); esta figura, es lograda sólo cuando el hombre es hecho de maíz²⁷. Por eso, agrega la autora, el hombre de maíz es materialista de hecho y derecho porque nació de la invención (el cultivo) del cereal que se le vuelve carne. Primero, como resultado de la faena agrícola; luego, al transitar por la boca, merced a la fábrica corpórea, cuyas funciones

²⁵ Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 118.

²⁶ Véase la introducción de Dorita Nouhaud a *Tres de cuatro soles*, de Miguel Angel Asturias [FCE (Edición crítica de las obras completas), España, 1977, pp. XV-XCV].

²⁷ *Ibid.*, p. XXI.

concluyen en el ciclo. Por el contrario, el hombre de barro desconocía la dialéctica de la boca (ingerir/digerir, *transformar*). Su relación con el exterior está sujeta a reflejar el modelo, pues al copiar las formas, el hombre de barro sólo es "copia-reflejos". Las duplica sin hacerlas "otras"²⁸.

Para la conciencia tradicional expresada en el *Popol Vuh*, el hombre es el resultado del cuarto y último esfuerzo de creación, surgido del maíz. Este simbolismo del maíz se convierte en una insistencia de Asturias en otro de sus escritos: "No te bastó la mentira de la forma en el barro, tu lenguaje de muñeco de barro, llegaste a la mentira de la imagen, al asomar tus figuras en los espejos del agua"²⁹. Hay, según se entiende, un fondo crítico a la concepción occidental del hombre y su cultura. Se trata de ese conflicto que en palabras de Gerald Martin se centra en la polémica Primer Mundo contra Tercer Mundo. En esta concepción, "América Latina", "Tercer Mundo", "maíz", "mito", etcétera son elementos que en el pensamiento tradicional latinoamericano constituyen "mi mundo". En cambio, "Europa", "Primer Mundo", "barro", "historia", etcétera, son denominaciones del "otro mundo". Se trata ya del enfrentamiento de dos mundos; un mundo que, en la conciencia tradicional latinoamericana, es "real" (América Latina) contra un mundo "no real" (Europa). De un mundo sagrado en grandes dimensiones contra la arrolladora "civilización profana de occidente".

Hombres de maíz plantea la posibilidad de que el descubrimiento del "mundo real" esté encomendado al guía social ortodoxo con las exigencias de los dioses creadores de los hombres de maíz (brujos de las luciérnagas). Su función es poner al alcance de los suyos "su verdadera realidad" (el hombre hecho de

²⁸ *Ibid.*, p. XXII.

²⁹ Miguel Angel Asturias, *Tres de cuatro soles*, op. cit., p. 34.

maíz). Aquella imagen "ficticia" (el hombre hecho de barro) ha sido destruida. El fin último es llegar a la mentira de la imagen (la del hombre de barro), al asomar, como dice Asturias "tus figuras en los espejos del agua".

Ontológicamente, es el maíz el símbolo primero y último del ser latinoamericano.

El estado actual de América Latina reincorpora con continuas dificultades esta polémica que apunta a la perennidad: Europa contra América Latina; "mundo profano" contra "mundo sagrado"; explotación irracional y desmedida de la naturaleza contra explotación racional, son opuestos que viven todavía en la conciencia latinoamericana.

A raíz de esa indagación, producto del enfrentamiento de posibilidades ontológicas es como se inscribe, se ha inscrito, el enigma ontológico del latinoamericano.

3.4.2. SEGUNDA VIA: LA DISYUNTIVA TRADICION O MODERNIDAD

Hay otra cuestión pendiente. ¿Cuál es el personaje representativo de la conciencia latinoamericana en *Hombres de maíz*? ¿El indio, el maicero, el ladino, la montada? Este planteamiento es parcialmente dilucidado en la cueva donde el curandero venado lleva a Nicho Aquino. Es este momento el punto en que todas las partes anteriores aparentemente desdibujadas encuentran vínculo todas ellas.

En *Hombres de maíz* puede constatarse que, en buena parte, el alma representativa del ser latinoamericano se encuentra en la esencia de la concepción tradicional del cosmos. Este hecho, que se ha pretendido negar en los planes y programas de desarrollo en América Latina, clama su constante incorporación. Al calor de la polémica entre la tradición y la modernidad como alternativas para el latinoamericano, el discurso oficial ha optado por su

incorporación a los modelos de desarrollo universales. Más allá de esta tendencia, el realismo mágico en *Hombres de maíz* plantea la recuperación de la convivencia armónica hombre-naturaleza con miras a un óptimo desarrollo futuro.

El que todos los acontecimientos mágico realistas sean reales a nivel de la realidad literaria tiene una enorme trascendencia en esta interpretación. Según el contenido latente que se deriva de la novela, los arquetipos no pueden soslayarse en las relaciones particulares y generales entre los hombres. Si eso se pretende, el inconsciente colectivo encuentra de todas formas su manifestación.

Sin embargo, hay otro aspecto que reclama con igual fuerza la atención para encontrar un significado más amplio. Se trata de la aparente desvinculación entre la sexta parte con las precedentes. A simple vista se percibe que el horizonte cultural de los personajes en la sexta parte varía en relación con el horizonte de los personajes de las primeras. Mientras que los personajes de las partes iniciales son portadores de la conciencia tradicional, en la sexta encontramos personajes representativos de la ambigüedad transitiva a la modernidad.

¿Como se explica esta inclinación hacia lo tradicional y lo moderno en América Latina? Néstor García Canclini propone cuatro movimientos básicos que definen la modernidad: un proyecto emancipador, un proyecto renovador, un proyecto expansivo y un proyecto democratizador³⁰. A raíz de ello surgen diversas consideraciones sobre lo moderno. En este trabajo interesa sobre todo la idea de modernidad como una recuperación de la tendencia liberadora del racionalismo promovido por la Ilustración. Se constituye lo moderno cuando la

³⁰ Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, op. cit., p. 31.

cultura se independiza de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica³¹. Cuando opongo lo moderno a lo tradicional, me refiero fundamentalmente a dos tendencias que en América Latina han definido la situación del latinoamericano frente a la historia. Pues la historia, dice Leopoldo Zea, tal como la entiende el americano, es la clave para la toma de conciencia de la situación del hombre americano frente al hombre³². Algunos, por ejemplo, asumen el futuro en un presente que es la prolongación de un pasado siempre vivo; otros, por el contrario, proclaman la plena eliminación de un pasado en un presente que aspira a ser distinto³³.

Por tanto, lo moderno se constituye como una negación de lo tradicional. Los promotores de la modernidad la anuncian como la superación de lo antiguo y lo tradicional³⁴.

Sin embargo, debe tenerse presente, con Canclini, que en América Latina, las sociedades son heterogéneas, con tradiciones culturales que conviven y se contradicen todo el tiempo. Mantienen racionalidades distintas, asumidas desigualmente por sectores diferentes³⁵.

Los países latinoamericanos --como lo ve Canclini, y como lo hemos asentado previamente-- son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, hispanismo colonial

³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 33.

³² Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano*, Ariel, c19

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ Néstor García Canclini, *op. cit.*, pp. 48-50.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

católico y de las acciones políticas, educativas y comunicaciones modernas. Todo ello ha dado origen a formaciones híbridas en los diversos estratos sociales.

Bajo estas consideraciones, puede hablarse de personajes que en *Hombres de maíz* enseñan aspiraciones de modernización [en el caso de Hipólito Sacayón, por ejemplo] en que los criterios de verdad se subordinan a la objetividad racionalista. No obstante, estos criterios quedan nulificadas ante la fuerza de los valores subjetivos de concepción del mundo. De aquí podría decirse que si Sacayón termina por aceptar la realidad del nahual, no fue gracias a su prejuicio racionalista, sino producto de una realidad subjetiva con herencia eminentemente mágica³⁶.

Ejemplos de esta ambigüedad son varios. Destacaré someramente los casos de Goyo Yic e Hipólito Sacayón.

Con la operación de Goyo Yic, vemos que da comienzo otra vez su existencia. Sin dejar de ser Goyo Yic, el hombre que vemos después de la operación es otro Goyo Yic. Esta afirmación no es gratuita. Recordemos que el mundo del ciego hasta antes de la operación se reduce al contacto con su familia (esposa, hijos). En esta primera existencia no hay necesidad de rebasar los límites. Su ceguera forma parte de esta primera existencia.

Yic muere espiritualmente con el abandono de María Tecún ["(...) por qué mejor no me embarrancaste. Me hubieras dado un empujón, al pasar por un barranco. Nada te hubiera costado. Y en la ceguera de la muerte, dado que te quiero, te seguiría sin impedimenta" [p. 80, cap. X]. A partir del abandono, se desparrama en Yic un cúmulo de reproches ["(...) te reviví a soplidos, como se

³⁶ Al hablar de los personajes reales en las obras de Asturias, Alain Bosquet escribió: "Quizá están allí, / =206diciembre 8, 1995

revive el fuego cuando ya sólo es una chispa". p. 80, cap. X].] concentrados en una continua reiteración: Fue ruin, ruin, ruin.

Esa es la primera existencia de Yíc, ocupado en pedir limosna a la sombra de un amate. Es ese Yíc que desdeñó el previo ofrecimiento de cura de Chigüichón Culebro.

Pero a raíz del abandono, Goyo Yíc sufre una transmutación de su personalidad, producto de una intensa energía psíquica matizada en la proyección³⁷.

Goyo Yíc se convierte en hombre nuevo, no sólo desde el punto de vista psicológico como una nueva personalidad, sino en el sentido psicosomático. En esta suerte de Yíc se aprecia un segundo nacimiento, una segunda personalidad, que es a fin de cuentas su verdadera personalidad, lo que anhelaba su ser³⁸.

Con la operación, Yíc "nace" a otra forma de existencia. En virtud de ello, el dolor posterior a la operación-parto es el miedo ocasional a su nueva existencia, su otro yo. Téngase presente que ya fuera de la casa de Culebro, Yíc, ya restablecido de la vista, estuvo a punto de encajarse las uñas de los dedos en los ojos relumbrantes. No es otra cosa que un enfrentamiento con su nueva existencia. El mundo fuera de su yo. Si antes su existencia se reducía a la flor del amate, su esposa, sus hijos, ahora Yíc presencia todo un mundo desconocido. El paso de un modo de vida a otro más dinámico, vertiginoso. Después de permanecer anquilosado al amate todo el tiempo, Yíc se transforma en vendedor ambulante. Es La lucha de contrarios (estático/dinámico).

³⁷ Señalado por Waldo Ross como uno de los cuatro momentos en que cumple su función el sentimiento religioso. Véase *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*, Anthropos, España, 1992, p. 20.

³⁸ Como lo señalado por Ross en situación análoga. *Loc. cit.*

Para el ciego, antes de la operación, la ceguera es una forma de vida, de convivencia con el mundo. Sólo en su ceguera ve la flor del amate, percibida "con los ojos del alma", con la intuición.

La operación de Yic lo introduce en un mundo materialmente distinto: La ciudad, el vaivén, las relaciones superfluas. A partir de la cirugía, Goyo Yic, el otro Yic, sufre un espinoso proceso de adaptación. Este hecho se manifiesta con nitidez durante su convivencia con Domingo Revolorio. Por un lado, cuando se describe la incompreensión sobre el destino de los mil doscientos pesos que según ellos deben tener como resultado de la venta de alcohol. A consecuencia de su embriaguez son encarcelados. Es allí donde Yic se introduce en otro mundo todavía más incompreensible. El mundo de palabra escrita. Allí descubre el valor de la autorización de la Administración de Rentas y del Valor del Depósito. Descubrió que sin el "papelito" era un contrabandista; con él, sería una persona honrada:

Todo lo de los compadres iba escrito en muchas hojas de papel y en muchas que seguían escribiendo, nombrándolos a cada rato por sus nombres y cabales apelativos, precedidos de la palabra reo. Era difícil acostumbrarse a ser llamado reo, y nunca estaban prontos a responder cuando les llamaban así: reo, conteste; reo, firme; reo retírese [p. 119, cap. XII].

Puede verse ya en esta cita que se trata también de su incorporación a otro esquema lingüístico, el de la autoridad: "No fueron explícitos. Que no fueron explícitos, les repitió el juez. Los compadres se quedaron sin entender" [p. 118, cap. XII].

Con lo anterior, se nota una doble faceta en la personalidad de Yic. La operación es el punto en que la una transita a la otra. Esto ocurre en varias dimensiones, pero el elemento que marca con claridad este paso es el cambio de residencia. Campo/ciudad será un rasgo definitorio en Yic, con todas sus implicaciones. Por ejemplo, en su ceguera campirana es capaz de apreciar la "belleza" de María Tecún y quedar espiritualmente deshecho por el abandono. Sin embargo, en su estatus de vendedor ambulante entabla relaciones amorosas con una mujer sin mayor repercusión, pues ella no le interesa en lo más mínimo. Incluso, la primera obsesión por su mujer es minimizada precisamente por el conjunto de relaciones que Yic entabla en la ciudad. En algún momento le confiesa a Domingo Revolorio: "Antes, compadre, la buscaba para encontrarla; ahora, para no encontrarla" [p. 107, cap. XII].

En conjunto, todas las situaciones que embargan a Goyo Yic enseñan en todo momento su tendencia a erigirse sobre su rasgo tradicional, sin conseguirlo nunca en forma definitiva. A pesar de involucrarse después de la operación en un mundo con mayor movilidad, habrá en Yic varios lazos que lo atan a su peculiaridad tradicional. Lo tradicional, unido a sus aspiraciones de modernización, será la nota definitoria del antaño ciego Yic.

Una interpretación semejante puede extraerse con el estudio de otro personaje de la novela. Se trata en este caso de Hipólito Sacayón.

Hemos planteado antes la posibilidad racionalista en la conciencia de Sacayón (La leyenda de Miguelita de Acatán). Racionalismo que a fin de cuentas es superado por la intuición prelógica (el nahual de Nicho Aquino). Se trata igualmente de una confluencia del ser tradicional y moderno.

Esta mixtura se aprecia en el momento en que Hipólito llega a la capital en persecución del cartero Aquino:

Se les quedó mirando, y de muy hondo, con miserativamente, dijo: ¡Pobres!... Más adelante, trepado en un como púlpito, encontró, ya en faena de juez de lidia, a un agente de la policía de tránsito, dirigiendo con las manos blancas el tráfico de vehículos, después de observarlo bien, por todo comentario paladeó la misma palabra: ¡Pobres!... Y ya no se diga de un piquete de soldados que pasó con tambores y cornetas. Esos eran re infelices. Un hombrecito que gritaba como loco, vendiendo el periódico; un grupo de indios barrenderos; unos colegiales silenciosos, vestidos del mismo color, le hacían apretar las manos, como disimuladamente --en la ciudad lo ven todo-- la manzana de su silla, para sentirse de viaje en medio de aquel jacatal de gente sedentaria que no pasaría de zope a gavián. ¡Pobres! ¡Pobres! ¡Pobres! [p. 168, cap. XVI].

Es esa urbe, símbolo de la modernidad, la que despierta pena en Sacayón. Esto no significa que haya en él una recuperación de la creencia ancestral. Su forma de vida se encuentra también en una fase transitiva (es arriero). Una tendencia en este personaje está marcada por su anhelo de modernizarse. Sin embargo, también se aprecia continuamente una recuperación del ser tradicional. Hay varios pasajes que así lo expresan. Uno de ellos ocurre en el momento menos esperado, cuando descubre el nahual del cartero. Antes, al explicar el fenómeno de las tecunas dice a sus amigos: "No entenderán nunca lo que yo hablo. Les explicaré. El piquete de laberinto se ha modernizado. Ahora 'tecuncan' a las mujeres los agentes de las máquinas de coser, calentándoles la cabeza..." [p. 137, cap. XIII].

Esta segunda vía de interpretación del conflicto entre la tradición y la modernidad es tan determinante como la anterior. Primero, porque hasta este momento nuestras reflexiones estaban orientadas a fundamentar la concepción tradicional de *un sector* latinoamericano. Este arraigo del pensamiento

tradicional latinoamericano es puesto en claro en la novela de Asturias. Sin embargo, no es la única concepción manifiesta en la novela. La sexta parte es un ejemplo palmario. Sin dejar a un lado los efectos del pensamiento tradicional, la novela pone en claro, quizá sin proponérselo, otros caracteres de la cultura latinoamericana vigente hasta estos días³⁹. *Hombres de maíz* no puede ser más clara sobre este conflicto. Tomadas en conjunto, las seis partes si bien resaltan continuamente la persistencia de la concepción tradicional, también muestran el amplio mosaico de personajes con concepciones heterogéneas. No se trata pues de un conflicto cerrado entre la concepción tradicional y moderna de la cultura, donde existen sólo los extremos; sino de un dilema en que los actuales pueblos de América Latina se enfrentan a la ambigua alternativa entre la tradición o la modernidad. Esto es válido para todas las partes en que se divide la novela, incluidas las primeras. Baste tener presente que desde el inicio sobresalen las figuras de Ilóm, los hombres de la montada, los ladinos, y los matrimonios ladinos-naturales, (Es el caso de Vaca Manuela y Tomás Machojón).

³⁹ ¿Puede hablarse de una cultura latinoamericana? Esta es otra de las cuestiones que suele suscitar acalorados debates. Buena parte de las reflexiones actuales conciben la inexistencia de culturas específicas. El extendido hibridismo cultural dificulta las particularidades. Así lo he asumido al señalar el texto de Néstor García Canclini. Sin embargo, asumo igualmente, como Francisco Miró Quesada, que "...una cultura es un estilo de vida que se manifiesta de manera suficientemente amplia como para poder imprimir un sello diferencial a una colectividad, en relación con las restantes". Bajo tal consideración, no hace falta que el estilo característico de vida se encuentre en todos los aspectos de la sociedad. Es suficiente con que permita distinguir un conglomerado social de los restantes. Este es el caso de América Latina. Véase Francisco Miró Quesada "La cultura latinoamericana" en Néstor García Canclini, Francisco Miró Quesada y otros, *Temas de cultura latinoamericana*, UAEM, México, 1987, pp. 53 y ss.

En la sexta parte (que por su extensión bien pudiera ser la mitad de la novela) el mosaico de personajes es mucho más amplio. Aquí se agregan los extranjeros como los alemanes, los chinos; la Iglesia (representada por el padre Valentín Urdáñez), los arrieros, los burócratas, los comerciantes, etcétera, cuya concepción en su conjunto mostraría la actual realidad latinoamericana.

Desde la primera parte se aprecia que, aún con todo lo que he expuesto sobre el pensamiento tradicional, no se trata de comunidades puramente tradicionales, pues aunque el predominio de esta concepción es considerable, se cuelean varios ingredientes de otro tipo. Por un lado, los matrimonios indio-ladino; por el otro, la inserción del comercio (boticario) y su consecuente incorporación de los elementos de la cultura moderna (medicina química) [cap. I]. Todo esto implica una depuración de cada uno de los horizontes (tradicional-moderno) que interactúan en estas relaciones.

Hay otro rasgo de mucho interés: Si bien no hay una abierta referencia a los dioses de la religión maya en la novela, sí hay una constante cita al dios de la tradición cristiana. El asunto se torna mucho más claro en Santa Cruz de las Cruces, donde Goyo Yic llega como vendedor ambulante.

La amalgama de distintos elementos (cristianos, no cristianos, "paganos") reconstruye una nueva concepción latinoamericana sobre la realidad sin que sea abandonada la concepción mágica del universo. Si bien hay en la novela una evidente confrontación de cosmogonías, hay también un marco en el que siempre tienen efecto las confrontaciones: Este marco es el carácter mágico realista.

Los casos de Goyo Yic e Hilario Sacayón son singularmente representativos de la confluencia de concepciones aglutinadas en la mentalidad

contemporánea de América Latina⁴⁰. En Hilario, por su concepción en torno a dos ideas centrales: La tradición y la modernidad. "El piquete de laberinto de araña se ha modernizado", dice a sus amigos. Parafraseada, esta declaración podría ser entendida como "El mito (tradición) se ha modernizado". Esto puede constatare continuamente en *Hombres de maíz*, como lo muestra la combinación de elementos que integran la creencia en San Miguel Acatán sobre Miguelita. [A las doce, Miguelita (mito) cose (máquina, desarrollo tecnológico)]. Incluso puede verse en la confluencia de elementos cristianos y paganos [La virgen (imagen cristiana) con ojos de animal (nahual, imagen "pagana")]⁴¹.

Otro personaje que representa las abiertas aspiraciones de modernización es Gonzalo Godoy. Hombre arrogante e inculto, Godoy aprovecha cualquier oportunidad para manifestar su rechazo a todo lo que representa tradición. Se

⁴⁰ Se puede constatar con varios estudios al respecto. Tal es el caso de Daniel Schávelzon, quien encontró que en varias áreas marginadas de Guatemala algunas ceremonias, ritos y fiestas entre pueblos indígenas, muestran la vigencia de las religiones y costumbres prehispánicas. En sus observaciones, que datan de 1975, Schávelzon observaba que "En algunos sitios hemos podido ver cómo se repiten, exactamente igual que hace 2000 años, ceremonias de distintas características, en las que hombres, mujeres y familias enteras --incluso a veces toda la comunidad-- realizan ofrendas a ídolos prehispánicos en santuarios y templos mayas, cuya construcción a veces se remonta hasta la época de Cristo". Toda esta herencia ancestral ha implicado que dentro de las iglesias, en general, los ritos sean una notable mezcla de catolicismo, protestantismo y cultos paganos, donde cada quien celebra su propia ceremonia. Véase Daniel Schávelzon, "Algunas supervivencias de cultos prehispánicos en Guatemala" en Varios, *Proyecciones de América Latina*, UNAM, México, 1981, pp. 103-126.

⁴¹ Se trata del pasaje en que se encuentran Hilario Sacayón y Mincho Lobos en la ciudad. Este es uno de los muchos casos que muestran lo mixtificado de la fe religiosa en América Latina.

siente en su desprecio a su arribo a Pisigüilito: "(...) los matan a todos, los rodajejan y no se pierde nada. ¡Un pueblo en que no hay cómo herrar una bestia, me lleva la gran putal" [p. 11, cap. I]. Se percibe también en su baile con Vaca Manuela, a quien le entrega el frasquito con el veneno y le dice "para el jiote de indio", con el que le transmite una concepción de las diferencias entre los hombres (indio (tú)/no indio (yo)).

Si hay alguien que mejor expresa la aspiración a la modernidad en *Hombres de maíz* es el coronel Godoy. De él hemos visto que en las quemas ve al progreso "que avanza con paso vencedor y en forma de leño" [p. 185, cap. XVI]. En su propia concepción, Godoy representa la autoridad, aquella que dicta leyes, que somete sedicentes (Gaspar Ilóm), que encarcela transgresores (Yic, Revolorio) sin importar si esas leyes son comprensibles o no. Lo más relevante en esta concepción es resaltar la figura de la autoridad moderna, burocratizada⁴².

Con todo lo anterior, es posible pensar en las dos vías citadas de interpretación de *Hombres de maíz*. Ambas son complementarias para comprender en una amplia dimensión la realidad latinoamericana. *Hombres de maíz* muestra la naturaleza profunda que Guillermo Bonfil Batalla ha encontrado en la cultura mexicana contemporánea⁴³. La novela manifiesta las

⁴² Téngase muy presente la convicción de Secundino Musús, cuando se desempeña como mayor de Plaza en San Miguel Acatán. En el conflicto del administrador de correos con los vecinos del lugar, Musús dio la razón de entrada a aquél porque "Funcionario quiere decir persona que siempre tiene razón" [p. 152, cap. XVI].

⁴³ El México profundo (Lo indio: la persistencia de la civilización mesoamericana que encarna hoy en los pueblos definidos (indígenas), pero que se expresa también de diversas maneras en otros ámbitos mayoritarios de la sociedad nacional) se opone al México imaginario, la minoría organizada de acuerdo a normas, aspiraciones y propósitos de la civilización occidental. Véase *México profundo*,

profundidades de una conciencia vigente en los pueblos de América Latina. Y con esa convicción plantea la necesidad de recuperar la "memoria del fuego"⁴⁴. Sus mitos, tradiciones, convicciones y carencias todas. Sin embargo, ensalzar el pasado precolombino como alternativa única para el desarrollo no parece ser el planteamiento definitivo de *Hombres de maíz*. Así lo han interpretado quienes han visto en la novela del realismo mágico un regreso al pasado. Me parece erróneo.

La novela muestra que el realismo mágico existe incluso en culturas con aspiraciones a la modernidad. Hasta en el cristianismo puede anidar la concepción mágica. Así puede entenderse cuando leemos el pasaje que describe la fe de los cristianos en Santa Cruz de las Cruces frente a la cruz de madera:

...Y lo mesmo te pido, Santa Cruz-- y el que así levantaba las manos haciendo la cruz con cada mano--, y lo mesmo, y lo mesmo, Santa Cruz, lo mesmo; o los apartas por las güenas, yo a ese mi yerno no lo quiero, o los desaparto yo por las malas; ¡a donde yo van a venir juntos, pero miija sólo a enviudar.

...Al fin ruin, tituló el terreno que era mío, por herencia de mi padre era mío, pero yo te lo pido, Santa Cruz, que me lo quités de enmedio, que se muera de natural, o lo quito yo, porque lo quito; ¡ve el bien que sería, mi Crucécita, que a ese tramposo me lo quitaras de en medio!

...El cirguión del temblor cegó las tomas por todo esto de aquí, ya no hay nacidos de agua por ninguna parte, mejor allá, menos culebra, menos ahuízote, menos enfermedad; mandame pa por ahí este año y vengo el año que entra en

CONACULTA/Grijalbo (Col. Los noventa, No. 1), México, [c1987] 1994, pp. 9 y ss.

⁴⁴ Título de una publicación de Eduardo Galeano en tres volúmenes. Para este caso, véase sobre todo *Memoria del fuego* [vol. I], Siglo XXI, México, [c1982] 1989, 16a. ed., 344 pp.

romería, por Dios que güelvo, por vos, Santa Cruz de Mayo,
que güelvo, y si no cumpliera me echas castigo; jte aceito el
castigo, pero mandame por allá!

...Mejor se podiya morir el muchachito, Santa Cruz de
Mayo, porque está sin remedio, como gallina ciega, como
ingrudo negro, a saber qué tendrá en su cuerpo, ya no le
queda acción, está puro aguadito, sin medicina.

Miraban la cruz cubierta de río, de lava, de volcán, de
arena de mar, de sangre de gallo, de plumas de gallina, de
pelo de maíz, como algo doméstico, oficioso, solitario en los
caminos, valiente contra la tempestad, el demonio y el
rayo, el huracán, la peste y la muerte, y seguían rezando
con susurro de cernada que hierve, y hasta el olor acre de
la cernada, hasta que la lengua les quedaba como estropajo
insensibilizadas las rodillas de tanto estar hincados, las
manos goteantes de viruela blanca de las candelas que
sostenían por manojos, los ojos uvas de bejuco [p. 95, cap.
XII].

Todos ellos en sus peticiones a la cruz parten de una base preológica para explicar la naturaleza. Algo parecido puede encontrarse, incluso en *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa⁴⁵. En esta novela se plantea la fuerza que tiene la fe para gestar un enorme poder de convocatoria del Consejero. Se trata de una fe parecida a la que despertaba Makandal en *El reino de este mundo*. Sólo que aquí enraizada en las profundidades de la conciencia cristiana. No obstante, hay que tener presente que en *La guerra del fin del mundo*, sin desligarse del realismo mágico, el eje central es el fanatismo religioso.

Lo que debe plantarse, finalmente, es que el realismo mágico no es carácter exclusivo de las culturas preológicas, o con tales rasgos. Existe en el seno de las culturas contemporáneas. Algunos atisbos de este fenómeno se

⁴⁵ Seix Barral, México, 1991, 570 pp.

encuentran incluso en la literatura chicana. Al menos así queda planteado en *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez⁴⁶. Al tomar como primer referente la realidad de los ilegales en Estados Unidos, en *Peregrinos de Aztlán* se trasluce la heterogeneidad de elementos que constituyen la cosmovisión chicana. En estos rasgos se cuele la conciencia mágica que embarga a personajes representativos de un horizonte cultural contemporáneo.

Lo que en particular *Hombres de maíz* sugiere es la necesidad de hurgar los resquicios de nuestro inconsciente colectivo para una idea del futuro acorde con la naturaleza genuina del hombre.

Los modelos de desarrollo, cuando han escamoteado los rasgos profundos y complejos del hombre han perdido pronto su vigencia. Se desgastan ellos mismos⁴⁷.

Finalmente, una lectura en *Hombres de maíz* muestra que ni los personajes tradicionales o modernos portan una conciencia tradicional o moderna pura. Se trata de culturas híbridas, tal como existe en el contexto actual latinoamericano, en el que Néstor García Canclini ha visto cómo conviven varias formas que se contradicen pero cuyas contradicciones o imbricaciones de

⁴⁶ Era, México, 1989, 188 pp.

⁴⁷ Por lo menos eso ha quedado manifiesto con las políticas desarrollistas con afán de incorporación de los grupos indígenas a los planes de modernización. Entre los varios factores que propiciaron el fracaso de estas tendencias incorporadoras destaca el que se pasaba por alto los hábitos, las creencias, etcétera de las comunidades tradicionales. Véase Guillermo Bonfil Batalla, "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales" en Néstor García Canclini (ed.), Guillermo Bonfil y otros, *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1987, pp. 89-125.

cosmogonías definen la naturaleza híbrida en todo el mundo pero singularmente en América Latina.

En este contexto, la vigencia que por sí mismo puede darse el realismo mágico en América Latina, y en cualquier parte del mundo, queda plenamente demostrada con la persistencia de la concepción mágica del universo, tal como lo han mostrado Mircea Eliade y Carl Gustave Jung. Pues no ha bastado el progreso y el desarrollo tecnológico para desterrar la concepción ancestral sobre el cosmos. Pretender que por su amplio desenvolvimiento, en la era actual los mitos y las tradiciones han sido extraídos de la mentalidad del hombre, es tan extremo como insistir que en América Latina la concepción tradicional tiene un rotundo predominio sobre las otras formas de entender el mundo. Ni racionalismo/intuicionismo; ni tradición/modernidad, etcétera son extremos irreconciliables. La historia se ve continuamente impelida a recurrir al mito y la religión para explicar ciertos comportamientos de la cultura moderna. El predominio del racionalismo ha cedido terreno a la intuición; la modernidad cohabita con la tradición.

Con lo anterior, puede asumirse que, como lo ha expuesto Valquiria Wey, hay una cultura americana que podría denominarse "cultura central", sujeta a distintos actos de interpretación múltiple por diversas tendencias. De esa manera se explican las variadas interpretaciones modificadas según la lectura que se haga por cualquier grupo (científico, intelectual, académico, medios de comunicación)⁴⁸. Desprendida de este planteamiento, puede concebirse la idea de una errónea interpretación de la cultura central la que ha motivado tantos descabros en los proyectos de desarrollo latinoamericano. La interpretación que propone *Hombres de maíz* está sujeta a la incorporación del mito como

⁴⁸ Valquiria Wey, art. cit. pp. 135-136.

realidad viva en nuestra cultura. Su proclama es mantener viva la memoria colectiva expresada en sus tradiciones, acaso porque como lo constatamos con Le Goff, "la ausencia o pérdida voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva"⁴⁹. Sobre todo si se tiene presente que dicha memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria colectiva y del olvido es una de las máximas preocupaciones de quienes han dominado y dominan las sociedades históricas⁵⁰. Y es que, como señala Le Goff, La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se llama "identidad" individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos de las sociedades actuales⁵¹.

Hombres de maíz plantea, con el realismo mágico, esta recuperación de la memoria colectiva. No como añoranza de un tiempo rebasado, sí como una alternativa para enfrentar el vertiginoso vaivén de un mundo en continuas transformaciones.

El realismo mágico en *Hombres de maíz* proclama, pues, la recuperación del problema de la identidad latinoamericana. Partir de su propia esencia mítica, profunda, tradicional, para enfrentar las exigencias del mundo moderno. Esta proclama es asumida en otros trabajos con similar perspectiva. Lo vemos en Eduardo Galeano quien, en su *Memoria del fuego*, postula la recuperación de la memoria, la memoria usurpada tras la Conquista.

⁴⁹ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁵¹ *Ibid.*, p. 181.

Hombres de maíz muestra que, en cuestión de mitos, lo anacrónico no tiene historia.

Finalmente, hay que señalar que la vigencia de *Hombres de maíz* se encuentra tanto en el logro temático como el lingüístico. El tema, eminentemente local pero universalizado al trasponer las barreras externas del hombre americano, toca las profundidades del alma, que es también el alma universal del hombre. Como lo ha señalado Cledy M. Bertino, el gran aporte que Asturias brinda para la solución del problema del indio en América consiste en que dio forma al trasmundo que gobierna su alma, obligado punto de partida para cualquier solución⁵². Junto con el mérito lingüístico, no parece exagerado creer, con Gerald Martin, que es una de las mejores novelas escritas en América Latina en el presente siglo, pues como lo ha señalado Ariel Dorfman, *Hombres de maíz* es vertiente y vértebra de lo que todavía se escribe en este continente.

⁵² Cledy M. Bertino, art. cit. p. 243.

CONCLUSION

A lo largo de este trabajo he intentado mostrar uno de los problemas que atañen a la crítica literaria latinoamericana de los últimos tiempos. Por un lado, a nivel teórico, la posibilidad de distinguir nociones críticas muy afines como el realismo mágico y lo real maravilloso americano. El realismo mágico, de los dos el más proteico, ha sufrido distintas fases de acomodo. Lo que hoy se llama realismo mágico ni con mucho puede entenderse como lo expresó Franz Roh en 1925. Tampoco lo es la noción genérica introducida por Angel Flores treinta años después. En cambio, lo real maravilloso ha sido más persistente. Hoy puede hablarse con toda tranquilidad del realismo maravilloso para referir lo que Alejo Carpentier destacaba en 1948.

También he intentado poner de manifiesto el error de circunscribir al realismo mágico (incluso a lo real maravilloso) como algo exclusivo de la literatura latinoamericana. Los estrechos vínculos con el realismo decimonónico, y las pretensiones de confrontación de las realidades literaria y social han permitido una lectura distinta del realismo mágico. La primera evidencia, a la luz de este análisis, es el equívoco de anhelos críticos de ver lo mágico realista como un producto netamente latinoamericano. Los fundamentos teóricos de Carl Gustave Jung y de Mircea Eliade contribuyen en conjunto a postular la posibilidad de un realismo mágico universal.

A fin de cuentas, como lo he destacado en su momento, las nociones como el realismo mágico y lo real maravilloso son determinaciones resultantes de la confrontación de realidades en una comunidad de lectores con un específico marco cultural. Con eso puede dejarse por sentado que el realismo mágico si bien parte de condicionamientos internos de la obra, termina por supeditarse a factores externos, como el horizonte cultural del receptor. Es esta dimensión

externa la que ha permitido ver a *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias como obra representativa del realismo mágico.

Hay otro detalle que debe también ponderarse en este momento: Si bien en nuestras intuiciones iniciales se cernía la posibilidad de un realismo mágico universal, este punto de partida llevaba implícita otra cuestión. ¿Es posible dentro del realismo mágico universal hablar de un realismo mágico particularmente latinoamericano? De ser así, ¿cuáles eran los rasgos peculiares? Esto me hizo creer en un momento que en efecto era posible hablar de un realismo mágico latinoamericano y que lo característico radicaba en la estructura arquetípica de los textos. Más adelante tuve que aceptar la contradicción de este juicio. Si es precisamente la existencia de los arquetipos en las diversas culturas lo que en gran medida determina el realismo mágico en una obra, no es posible pensar que el realismo mágico latinoamericano sea tal por propalar las manifestaciones del inconsciente colectivo. Pues como hemos visto, son universales.

La posibilidad de un realismo mágico latinoamericano no ha quedado resuelta en este trabajo. Esta tarea requiere una mínima muestra literaria de todas partes para que mediante los parangones pueda determinarse lo característico del realismo mágico en América Latina, que en ningún momento puede estar en la estructura arquetípica de los textos. Apenas sí está insinuada la posibilidad de vincular al realismo mágico latinoamericano con un discurso que quizá pueda definir sus rasgos propios. También está sujeto a indagación profunda.

El otro lado del problema está en una dimensión crítica. ¿Qué tan relevante es *Hombres de maíz* como novela mágico realista? En general ¿Qué tan relevante es *Hombres de maíz* como un producto artístico latinoamericano? Sobre este asunto vimos también la heterogeneidad de criterios que desata la

comprensión de *Hombres de maíz*. Con sólo comparar las relaciones pragmáticas de esta novela con *El señor presidente*, también de Asturias, puede verse el enorme hueco que todavía hay para la comprensión franca de *Hombres de maíz*. Dicho sea de paso, parece el síntoma característico de una gran obra.

El realismo mágico me parece apenas un mínimo elemento que hace de *Hombres de maíz* una de las mejores novelas escritas en América Latina en este siglo. Un juicio tan arriesgado como este tiene bases distintas. A nivel crítico, quienes han destacado su valor se han expresado en términos muy parecidos (Dorfman, Callan, Pollmann, Martín). Pero más allá de las distintas interpretaciones, es la obra misma la que clama el reconocimiento que le corresponde. Ella traza, como lo asentó Dorfman, los derroteros de la literatura a partir de la segunda mitad de este siglo.

El proceso de significación del realismo mágico en *Hombres de maíz* camina por sendas distintas. La significación planteada en este trabajo ha pretendido ser apenas una pequeña muestra de todo cuanto la novela ofrece.

Aquí se ha postulado un referente que bajo ninguna circunstancia puede entenderse como un referente directo. Es un referente conducido por un primer referente (una segunda significación).

Más todavía: al final de este ejercicio hay que reconocer cuestiones pendientes. Esta investigación ha abierto distintas vías para acceder al tema del realismo mágico en la obra de Miguel Ángel Asturias y en la literatura latinoamericana con mayor profundidad. Una próxima indagación podría hurgar el planteamiento del realismo mágico en el conjunto de la obra asturiana; o bien, en diversos textos de la literatura de América Latina. Incluso, en la literatura indigenista en la que el realismo mágico se asuma como la nota relevante.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA Gómez Luis A. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica, No. 368), Madrid, 1989, 323 pp.
- AGUILAR Camín, Héctor. "Las claras verdades de la pasión", [Entrevista con José Ramón Enríquez], *La jornada semanal*, Nueva época, No. 107, 30 de junio de 1991, pp. 18-23.
- AGUILAR E. Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*, Gredos, (Col. Biblioteca Románica, No. 13), España, 1981, 4ª reimp. de la 1ª ed.,
- ALEGRIA, Fernando, *Literatura y revolución*, FCE, (Col. Popular, No. 100), México, 1976, 2ª ed., 250 pp.
- ALLENDE, Isabel, *La casa de los espíritus*, Diana, México, 1985, 380 pp.
- ANDERSON Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, FCE, (Col. Breviarios, No. 156), México, 1987, 1a. reimp. de la 5a. ed., 510 pp.
- ANDREA De, Pedro F. "Miguel Angel Asturias. Anticipo bibliográfico", en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, pp. 133-267.
- ASTURIAS, Miguel Angel, *Hombres de maíz*, F.C.E. (Edición crítica de las obras completas), España, 1981, 474 pp.
- , *Latinoamérica y otros ensayos*, Guadiana de publicaciones, Madrid, 1970, 2ª. ed., 122 pp.
- , *Tres de cuatro soles*, F.C.E. (Edición crítica de las obras completas), España, 1977, 124 pp.
- BARCIA Rubia, J., "El realismo mágico en la casa de Bernarda Alba" en Idefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, España, 1973, pp. 301-321.
- BARTHES, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*, Premiá (Col. La red de Jonás), México, 1985, 4ª. ed., 223 pp.

- BATTISTA De Cesare, Giovanni, "'Tecún-Umán' de M. A. Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, p. 321.
- BECKER, George J. (comp.), *Documentos del realismo literario moderno*, Universidad Central de Venezuela, 1975, 504 pp.
- BELLINI, Giuseppe, *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, [Università Commerciale "L. BOCCONI", Milano (Sezione di Lingue e Letterature Straniere), [APPUNTI I] La Goliardica, Italia, [s. f.; s. e.] 93 pp.
- BENEDETTI, Mario, *El ejercicio del criterio*, Nueva imagen, México, 1989, 4ª. ed., 306 pp.
- _____, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Nueva Imagen, México, 1986, 7a. ed., 181 pp.
- BERGER, Morroe, *La novela y las ciencias sociales*, FCE, (Col. Breviarios, No. 280), México, 1979,
- BERISTAIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1984, 2ª. ed., 197 pp.
- BERTINO, Cledy M., "Miguel Angel Asturias y el simbolismo mítico de *Hombres de maíz*, en *Universidad* [Revista de la Universidad del Litoral], Santa Fe, Argentina, No. 68, julio-septiembre de 1966, pp. 233-266.
- BONFIL Batalla, Guillermo, *México profundo*, CONACULTA/Grijalbo (Col. Los noventa, No. 1), México, [c1987] 1994, 250 pp.
- _____, "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales" en Néstor García Canclini (ed.), Guillermo Bonfil y otros, *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1987, pp. 89-125.
- BOSQUET, Alain, "Carta abierta al comité Nobel", en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 161-170.
- BOTTON Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1983, 217 pp.

- BRAVO, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988, 291 pp.
- CALLAN, Richard, "Función psicológica del mito en *Hombres de maíz*" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 273-290.
- CAMPOS, Julieta, *La herencia obstinada*, FCE, (Col. Popular, No. 233), México, 1982, 271 pp.
- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP (Col. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, No. 48), México, [c1965] 1986, 578 pp.
- CARDOZA y Aragón, Luis, *Miguel Angel Asturias. Casi novela*, Era, México, 1991, 247 pp.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Monte Avila Editores, Caracas, 1992, 132 pp.
- , *Los pasos perdidos*, Monte Avila Editores, Caracas, 1992, 132 pp. 1991, 242 pp.
- , *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Plaza Janés, Barcelona, España, 1987, 281 pp.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1985, 2a. reimp. de la 1a. ed., 311.
- CASSOU, Jean, "El verbo de los trópicos" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 143-150.
- CELORIO, Gonzalo, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, SEP (Col. SEP-SETENTAS, No. 302), México, 1976, 175 pp.
- CHEVALIER, Jean (dir), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, 4a ed., 1107 pp.
- CHIAMPI, Irlemar, *El realismo maravilloso*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1983, 236 pp.

- COACHY, Lucien Georges, *Culto vodú y brujería en Haití*, SEP/DIANA, (Col. SEPSETENTAS, No. 320), México, 1982, 143 pp.
- CONAFE, *¿No será puro cuento?. Relatos de tradición oral*. CONAFE, México, 1991, 82 pp.
- COWIE, Lancelot, *El indio en la narrativa contemporánea*, CONACULTA (Col. Presencias No. 34), México, [c1974] 1990, 275 pp.
- CRUZ-LUIS, Adolfo, "Latinoamérica en Carpentier: Génesis de lo real maravilloso" en *Casa de las Américas*, No. 87, Vol. XV, noviembre-diciembre 1974, pp. 48-59.
- DIAZ, Rozzotto, Jaime, "El *Popol Vuh*: Fuente estética del realismo mágico de Miguel Angel Asturias", en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 171-183.
- DIAZ Ruiz, Ignacio, "Ambigüedad narrativa en Asturias" en *Latinoamérica. Anuario estudios latinoamericanos*, No. 22, UNAM, México, 1991, pp. 59-66.
- DORFMAN, Ariel, *Hombres de maíz*: El mito como tiempo y palabra" en *Imaginación y violencia en América Latina*, Anagrama, (Col. Ediciones de Bolsillo), Barcelona, 1972, 2ª ed., pp. 71-102 [248 pp.].
- DUMAS, Jean-Louis, "Asturias en Francia" en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, pp. 116-125.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Origen-Planeta (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, No. 16), México, 1985, 312 pp.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos; ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*, Taurus, Madrid, 1955, 156 pp.
- , *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973, 2ª ed., 185 pp.
- , *Mito y realidad* [trad. de L. Gil, Guadarrama, Madrid, 1968, 239 pp.

- ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, Planeta, México, 1990, 8ª. reimp. de la 1ª. ed., 244 pp.
- FERNANDEZ Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura* [Siglo XXI (Serie "América Latina en su cultura"), México, 11ª. ed., 1988, 494 pp.
- FERNANDEZ Retamar, Roberto, *Calibán*, Diógenes, México, 1974, 2ª. ed., 108 pp.
- _____, *Para una teoría de la literatura latinoamericana*, Nuestro tiempo, México, 1981, 3ª. ed., 196 pp.
- FLORES, Angel, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá (Col. La red de Jonás), México, 1985, 274 pp.
- FROMM, Erich, *Ética y psicoanálisis*, F.C.E., (Col. Breviarios, No. 74), México, 1986, 4a. reimp. de la 1a. ed., 278 pp.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1984, 1ª. reimp. de la 6ª. ed., 98 pp.
- _____, *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, (Col. Tierra Firme), México, 1992, 1ª. reimp. de la 1ª. ed., 303 pp.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, [tomo I], Sígueme, España, 1975, 1993, 5ª. ed., 697 pp.
- GALAOs, José Antonio, "Los dos ejes en la novelística de Miguel Angel Asturias", *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 154, octubre de 1962, pp. 126-139.
- GALEANO, Eduardo, *Memoria del fuego* [vol. I], Siglo XXI, México, [c1982] 1989, 16a. ed., 344 pp.
- GARCIA Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CONACULTA-Grijalbo, (Col. Los noventa, No. 50) México, 1990, 363 pp.
- GARCIA Canclini, Néstor, Francisco Miró Quesada y otros *Temas de cultura latinoamericana* [UAEM, México, 1987, 255 pp.

- GARCIA Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Diana, México, 1989, 7ª. impresión de la 1ª. ed., 432 pp.
- , *Extraños doce cuentos peregrinos*, Diana México, 1994, 9a. impr., 245 pp.
- GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, SEP, (Col. Lecturas Mexicanas, tercera serie, No. 3) México, 1985, 295 pp.
- GONZALEZ Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978, 190 pp.
- GONZALEZ Casanova, Pablo (coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Siglo XXI, México, 1984, 363 pp.
- GONZALEZ, Echevarría, Roberto, "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico" en *Revista Iberoamericana*, No. 86, Vol. XL, enero-marzo de 1974, pp. 9-63.
- HANS, Erich Lampi, "Halach Huinic. El testimonio mítico de Miguel Angel Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 343-390.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, [c1966], 1977, 7ª. ed., 465 pp.
- HENRIQUEZ Ureña, Pedro, "Seis ensayos en busca de nuestra expresión" en *Obra crítica*, F.C.E. (Col. Biblioteca Americana, México, 1981, 844 pp.
- HESSEN, Juan, *Teoría del conocimiento*, Porrúa, (Col. Sepan Cuántos), México, 1982, 2ª. ed., 171 pp.
- HIMELBLAU, Jack, "El sentido del humor en la obra de Miguel Angel Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 233-272
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Origen/Planeta, (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, No. 36), México, 1986, 395 pp.

- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, España, 1992, 2ª. ed., 446 pp.
- JILL Levine, Suzanne, "'Lo real maravilloso': De Carpentier a García Márquez", en *Eco*, No. 120, tomo XX/6, abril de 1970, pp. 563-576.
- JITRIK, Noé, *El balcón barroco*, UNAM, México, 1988, 247 pp.
- _____, "El difícil proceso de consolidación de la palabra literaria en América Latina" en varios, *El problema de la identidad latinoamericana*, UNAM, México, 1985, pp. 77-87.
- JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, España, 1991, 4ª. reimp. de la 1ª. ed., 182 pp.
- _____, *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, España, 1990, 2ª. reimp. 133 pp.
- _____, *La psicología de la transferencia*, Paidós, España, 1991, 2ª. reimp., 198 pp.
- _____, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Paidós, España, 1990, 1ª. reimp. 222 pp.
- _____, *Psicología y simbólica del arquetipo*, Paidós, España, 1989, 2ª. reimp., 210 pp.
- LEAL, Luis, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", en *Cuadernos americanos*, No. 4, Vol. CLIII, julio-agosto de 1967, pp. 230-235.
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, España, 1991, 275 pp.
- LEVIN, Harry, *El realismo francés*, Laia, Barcelona, 1974, 608 pp.
- LÖBSACK, Theo, *Medicina mágica. Métodos y méritos de los curanderos milagrosos*, FCE, México, [c1980] 1986, 317 pp.
- LOPEZ Austin, Alfredo, *El conejo en la cara de la luna*, CONACULTA (Col. Presencias, No. 66), México, 1994, 151 pp.

- LOVELUCK, Juan, "Una revisión de la novela hispanoamericana" en Aurora M. Ocampo, (ant.) *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, UNAM, México, 1984, 2a. ed., pp. 58-69.
- MACIAS de Cartaya, Graziella, "Lo real maravilloso en la novela *El siglo de las luces*" en *Horizontes*, No. 25, Año XIII, octubre de 1969, pp. 5-17.
- MARIATEGUI, José Carlos, "El proceso de la literatura" en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Solidaridad, México, 1969, p. 245-372.
- MARQUEZ Rodríguez, Alexis, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, S. XXI, México, 1982, 587 pp.
- MARTIN, Gerald, "Estudio general", (nota introductoria a la edición crítica de *Hombres de maíz*), FCE, España, 1981,
- MARTINEZ, José Luis, *Universidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1979, 2a. ed., 134 pp.
- MARTINEZ Rebollar, Lino, *Al calor del tlecuil*, UAEM, México, 1994, 211 pp.
- MARTINO, Ernesto De, *El mundo mágico*, UAM, México, 1985, 438 pp.
- MATAMORO, Blas, "Alejo Carpentier o la sangrienta Primavera de la historia" en *Panoramas de nuestra América*, No. 2, UNAM, México, 1993, pp. 51-62.
- MENDEZ, Miguel, *Peregrinos de Aztlán*, Era, México, 1989, 188 pp.
- MEO Zilio, Giovanni, "Lengua y estilo en *Hombres de maíz*", estudio introductorio a *Hombres de maíz*, FCE, España, 1981, pp. CXLIV-CCLXXX.
- MIGNOLO, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986, 298 pp.
- MUDROVICIC, María Eugenia (Ant.), *Espejo en el camino*, UNAM, México, 1988, 364 pp.

- OCAMPO, Aurora M., "Un acercamiento al realismo mágico" en *Manatí*. No. 2, año 1, tercer trimestre de 1974, pp. 16-21.
- OGDEN, C. K. e I. A. Richards, *El significado del significado*, Paidós, España, 1984, 372 pp.
- PADURA Fuentes, Leonardo, *Lo maravilloso: creación y realidad*, Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1989, pp. 7-71.
- , "Realismo mágico y lo real maravilloso: Un prólogo, dos poéticas y otro deslinde" en *Plural*, No. 270, marzo de 1994, pp. 26-37.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, México, [c1956] 1986, 6a. reimp. de la 3a. ed., 307 pp.
- , *El laberinto de la soledad*, FCE, (Col. Popular, No. 107) México, 1990, 19a. reimp. de la 3a. ed.
- POLLMANN, LEO, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Gredos, Madrid, 1971 [c1968], 379 pp.
- POPOL Vuh, FCE (Col. Popular, No. 11), México, 1990, 21a. reimp. de la 2a. ed., 185 pp.
- PORTUONDO, José Antonio, "La realidad americana y la literatura", *El heroísmo intelectual*, Tezontle, México, 1955, pp. 125-139.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, [tomos XIV y XV], FCE, México, 1983, 1ª reimp. de la 1ª. ed., 413 pp.
- RINCON, Carlos, "Acerca de la 'nueva crítica latinoamericana'" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 339-344.
- , "Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano" en *Casa de las Américas*, No. 89, Año, XV, marzo-abril de 1975, pp. 40-65.

- RODRIGUEZ Monegal, Emir, "Alejo Carpentier: Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", en *Revista Iberoamericana*, Nos. 76-77, Vol. XXXVII, julio-diciembre de 1971, pp. 619-649.
- , "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos" en Varios, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad del Estado de Michigan, U.S.A., 1975, pp. 25-37.
- ROH, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, 141 pp.
- ROSS, Waldo, *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*, Anthropos, España, 1992, 414 pp.
- RUIZ de Alarcón, Hernando, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*, SEP, México, 1988, 236 pp.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, (Col. Popular, No. 58) México, 1982, 2ª. reimp de la 1ª. ed., 159 pp.
- SANCHEZ Ferrer, José Luis, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Anaya, España, 1990, 96 pp.
- SANTANDER, Carlos, "Lo maravilloso en la obra de alejo Carpentier" en *Atenea*, No. 409, Año XLII, Tomo CLIX, pp. 99-126.
- SCHEFFLER, Lilian, *La literatura oral tradicional de los indígenas de México*, Premiá, México, 1986, 4a. ed., 124 pp.
- SEJOURNE, Laurette, *Supervivencias de un mundo mágico*, SEP, (Col Lecturas Mexicanas, No. 86), México, [c1953]-1985, 116 pp.
- SIEBENMANN, Gustav, "Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas" en Dietrich Rall, (comp.) *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 365-380.

- STEPHEN Alexis, Jacques, "Acerca del realismo maravilloso", en *Arte, sociedad, ideología*, No. 4, diciembre-enero 1977-78, 71-86.
- TABORI, Paul, *Historia de la estupidez humana*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, Buenos Aires, 1972, 349 pp.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá (Col. La red de Jonás), México, 1981, 2ª. ed., 138 pp.
- _____(ANT.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1987, 5ª. ed., 235 pp.
- UNAM, *Cuentos y relatos indígenas*, UNAM, México, 1989, 155 pp.
- _____, *Cuentos y relatos indígenas*, (4 vols.) UNAM, México, 1994.
- UNIVERSIDAD de Guadalajara *Rulfo en llamas*, U. de G., México, 1989, 3ª. ed., p. 33.
- USLAR Pietri, Arturo, "El cuento venezolano", *Letras y hombres de Venezuela*, Ediciones Edime, Madrid, 1958, pp. 280-288.
- VALBUENA Briones, Angel, "Una cala en el realismo mágico" en *Cuadernos americanos*, No. 5, Vol. 166, septiembre-octubre de 1969, pp. 233-241.
- VALDIVIESO, Jaime, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Joaquín Mortiz, México, 1975, 149 pp.
- VANDERCAMMEN, Edmon, "Originalidad poética de Miguel Angel Asturias" en *Papeles de Son Armadans*, Madrid, Año 16, tomo 62, Nos. 185-186, agosto-sept. de 1971, pp. 151-159
- VARGAS Llosa, Mario, *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, México, 1991, 570 pp.
- VARIOS, *La latinidad y su sentido en América Latina*, UNAM, México, 1986, 340 pp

- VARIOS, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad del Estado de Michigan, U.S.A., 1975, 427 pp.
- VERDEVOYE, Paul, "Miguel Angel Asturias y la 'Nueva Novela'" en *Revista Iberoamericana*, No. 67, Vol. 35, enero-abril de 1969, pp. 21-29.
- VERDUGO, IBER, *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias*, Universitaria, Guatemala, 1968, 425 pp.
- VITTORI, José Luis, *Del Barco Centenera y "La Argentina"*, Ediciones Colmegna, Argentina, 1991, 189 pp.
- VOGT, Wolfgang, *Pensamiento y literatura de América Latina en el siglo XX*, Univ. de Guadalajara, México, 1986, 249 pp.
- WELLEK, René, "El concepto de realismo en la investigación literaria", *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 169-191.
- WEY, Valquiria, "Miguel Angel Asturias: La traducción como una operación básica de la cultura" en *Nuestra América*, No. 12, CCYDEL-UNAM, México, sept.-dic., de 1984, pp. 129-140.