

01068
9

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

***EL JUEGO DEL CAMBIO DE IDENTIDAD EN
ALGUNAS OBRAS DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA EN
LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESENTA

ETHEL IVONE SÁNCHEZ RAMÍREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2002



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 esta 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 Julián, mi esposo y a Julián, mi hijo.

A Omar, siempre cerca.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	p.1
1. SEMBLANZA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS	p.5
2. EL JUEGO.....	p.13
El ser y el parecer.....	p.13
El juego: construcción del conocimiento... ..	p.26
Interacción.....	p.29
Tipología del juego.....	p.30
El juego como sueño.....	p.35
El juego del teatro.....	p.36
3. VISION DIACRÓNICA DEL JUEGO	
3.1. El vestido: Aristófanes <i>La Paz y Las aves</i>	p.37
3.2. La doble personalidad en la picaresca española: <i>La Celestina, El Lazarillo de Tormes y La Pícaro Justina</i>	p. 44, 53 y 58
3.3. Juegos teatrales en el Siglo de Oro. La comedia de enredo: <i>La Dama Duende y El Burlador de Sevilla...</i>	p. 66 y 73
3.4. El juego de los románticos. El teatro de José Zorrilla <i>Don Juan Tenorio...</i>	p.78
3.5. La picaresca de las Vanguardias: <i>Las Galas del difunto y El Tirano Banderas</i>	p.. 83 y 88
4. EL JUEGO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS	
4.1. Antecedentes del juego asturiano: El disfraz la máscara y la danza en el teatro prehispánico.....	p.100
4.2. Antecedentes del juego asturiano: el disfraz, la máscara y la danza en el teatro prehispánico. <i>Rabinal-Aché</i>	p.108
4.3El sincretismo cultural. El lenguaje del vestido y los juegos ocultos de identidad en <i>Torotumbo</i>	p.113
4.4. Apariencia e identidad: de la Picaresca a <i>Dique Seco</i>	p. 125
4.5. Leyenda e identidad: del juego mitológico a <i>Cuculcán</i>	p.131
4.6 Del dominio político cultural a <i>La audiencia de los confines</i>	p. 145
4.7 Del juego del lenguaje a <i>Hombres de Maíz</i>	p. 150
4.8. La comedia siniestra del juego político. <i>Chantaje</i>	p.180
4.9. La comedia de la identidad. <i>El Señor Presidente</i>	p. 186
4. 10. Juego mitológico en el Teatro: <i>Soluna</i>	p. 208
CONCLUSIONES.....	p. 218
BIBLIOGRAFÍA	p.235

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

Dentro de la gama de aspectos susceptibles de ser estudiados en la obra de un autor, como es el caso de Miguel Angel Asturias, aquí nos proponemos analizar la manifestación y la preocupación humanas del juego, el disfraz y la apariencia en su obra. Por la revisión bibliográfica hecha sobre la obra de Asturias, se puede afirmar que de los análisis realizados, ninguno de ellos enfoca "el juego", aspecto existencial del hombre, pero también recurso literario.

Los tópicos mencionados se relacionan con un tema filosófico, *el ser y el parecer* que por su relevancia, ha sido objeto de estudio, lo mismo entre filósofos que entre psicólogos, sociólogos y lingüistas; en nuestro caso, será éste el hilo conductor que guiará la reflexión.

En efecto, en la obra de Miguel Angel Asturias aparece una buena cantidad de recursos literarios en torno a este aspecto: los personajes se disfrazan; hay una alusión explícita a los juegos y una evidente muestra de cambios de personalidad.

Desde esta perspectiva, en las obras que se han seleccionado de Miguel Angel Asturias para realizar nuestro estudio, existe una fuerte tendencia en sus personajes por adquirir diferentes apariencias, las cuales, debido a motivos diversos, determinan, a su vez, situaciones y temáticas, incluyendo varios tipos de juego, muchos de ellos, de origen mitológico.

Ahora bien, con respecto a la estructura del trabajo, se encuentra dividido en cuatro capítulos. En el primero, se ofrece una semblanza de la biografía y producción literaria de nuestro autor. En el segundo, se estudia el tema del juego que, como se dijo se vinculará a las nociones del *ser* y del *parecer*; es decir, a la idea del juego como una manifestación psicológica inherente al ser humano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Posteriormente, dentro del tercer capítulo, se expone una visión diacrónica del juego en diferentes obras de la literatura universal; esto es, tomamos como punto de partida el teatro primitivo en Grecia, con dos obras de Aristófanes, *La Paz* y *Las Aves*, donde la presencia mitológica nos introduce en un mundo en el cual los dioses simbolizan algún elemento de la naturaleza, por ejemplo, los animales. Huelga decir que para lograr este artificio, los personajes recurren al disfraz, elemento que también se analiza en esta parte del trabajo. En el mismo sentido, se revisa el juego del cambio de identidad o doble personalidad en los personajes de *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes* y *La Pícaro Justina* ubicándolos en su contexto para conocer el sentido que muy probablemente quiso darles su autor.

En una visión diacrónica, nuestro análisis se extiende a la comedia de enredo del Siglo de Oro Español, para lo cual se ilustra también el juego del cambio de identidad en *La Dama Duende* de Pedro Calderón de la Barca y *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, siguiendo con *Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Finalmente, en esta parte, nuestro análisis se enfoca en el movimiento literario de las Vanguardias, representada en dos obras de Ramón del Valle – Inclán, quien recoge la picaresca española de los Siglos de Oro, reactualizándola en un juego necrofilico, representado en *Las Galas del Difunto* y, en otro, del cambio de identidad, que permiten establecer eslabones con lo político como en *El Tirano Banderas*.

El cuarto capítulo se centra en una cuidadosa lectura de las obras seleccionadas de Miguel Angel Asturias para destacar el juego del cambio de identidad en numerosos personajes de su producción artística. Especialmente en esta parte, se destaca la problemática filosófica, psicológica y social *del ser y del parecer* como una constante en la obra de Miguel Angel Asturias.

Dentro de su vasta producción, rastreamos y seleccionamos como *corpus*, entre sus textos narrativos: *Torotumbo*, *Hombres de Maíz* y *El Señor Presi-*

dente, obras que, por su concepción estética e ideológica, le merecieron el premio Nobel en 1967. Respecto a sus textos dramáticos, preferimos: *Dique Seco*, *Cuculcán*, *La Audiencia de los Confines*, *Chantaje* y *Soluna*, precisamente porque en ellos se manifiesta explícitamente el objeto de nuestro análisis: el juego.

Ahora bien, al abordar la producción literaria del mencionado autor, a través de una lectura atenta, llegamos a observar cómo el juego aparece como un motivo recurrente en la literatura universal; para evidenciar lo anterior, analizamos algunos aspectos relacionados con el juego en un par de obras del comediógrafo griego Aristófanes, así como en otras de la literatura española.

De la misma manera, se hace una referencia al teatro prehispánico, con relación al tratamiento artístico que Asturias da a sus obras, de tal modo que logra un sincretismo¹ cultural, revalorizando tanto la cultura europea, sobre todo la española, como la literatura prehispánica. Por ello, nos remitimos a los antecedentes del juego asturiano que tiene que ver con el disfraz, la máscara y la danza en el teatro prehispánico, estableciendo su relación con dos obras representativas: el *Popol Vuh*, en donde por cierto participó como traductor nuestro autor, y el *Rabinal-Achí*, obras que influyen de ma-

¹ “Sistema filosófico que consiste en la conciliación de distintas teorías. Se opone al *eclecticismo*. También se ha llamado sincretismo a la fusión en una doctrina única de varias doctrinas diferentes. En su *Crítica de la razón práctica*, Kant denominó sincretismo a las formas de la moral acomodaticia que no siguen un criterio único, aceptando los principios más convenientes de las diferentes escuelas. La crítica soñaba que el sincretismo es una manifestación ideológica propia de las épocas decadentes. El sincretismo –informado por el dogmatismo– es una dirección filosófica contraria al escepticismo –informado por el eclecticismo. Renán llamó sincretismo a la primera de las tres formas del conocimiento que reconocía, es decir, a la visión general y confusa del todo. Las otras dos formas son *análisis* y *síntesis*. Han creído algunos filósofos que el sincretismo es, en ocasiones, una preparación del eclecticismo. Según ellos e neoplatonismo de los siglos III y al IV, tan pronto fue un sincretismo –afán de unificación de tendencias diversas– como un eclecticismo– afán de una combinación de las mismas tendencias.

Modernamente, el sincretismo ha quedado reducido a la tendencia de recoger cuánto de valor se habla en las distintas culturas.” (Sainz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Tomo I. *Términos, conceptos, ismos literarios*. 3ª ed., Madrid, Aguilar, primera reimpr. de 1972, p.1100)

nera determinante en *Hombres de Maíz*, *Cuculcán*, en *La Audiencia de los Confines* y en *Soluna*. Paralelamente, se destacan algunos aspectos extratextuales² en la obra de Asturias como hechos históricos que determinaron su producción, además de ciertas referencias culturales, biográficas e ideológicas del autor.

² “Contorno del texto, exterior a él, constituido por la historia, la cultura y los otros textos contemporáneos, ajenos o propios, del autor. Dicho contorno condiciona al texto y éste, en cambio, tiende a integrarsele. “El texto es compacto, cerrado y organizado –dice Genette–, mientras el extratexto es difuso, aparentemente abierto aparentemente amorfo””

Dentro del área de la extratextualidad de un texto se perciben zonas que corresponden a aquellas series y aquellos códigos con los que se relaciona el texto.” (Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 2ª ed., corregida, México, Porrúa, 1988, p.206)

1. SEMBLANZA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Desde los inicios de su vida, y por su herencia mestiza Miguel Angel Asturias (1899-1974) queda involucrado con las imágenes forjadoras de lo que, a futuro, será su personalidad, en relación directa con la cultura guatemalteca y, al mismo tiempo, su parentesco con la cultura española. Una segunda circunstancia, determinante en la conformación del mundo del autor, fue el haber vivido en un país de continuas dictaduras, las cuales no han sido únicamente propias de Guatemala, sino de todo el continente Americano.

La discrepancia política del padre de Asturias ante el gobierno de Estrada Cabrera, provoca en primera instancia el traslado de la familia en 1903 a la ciudad de Salamá, capital de la provincia de Baja Verapaz en el interior del país. Ello contribuye a un acercamiento, durante su niñez, a la cultura popular, misma que conoció a través de las historias que le contaban su madre y su nana indígena; a la problemática de la explotación del indio y la tierra. Estas vivencias resurgirán más tarde en su tesis *Problema social del indio*, presentada para obtener el título de abogado.

Paralelamente, la difícil situación generará en el autor una serie de reflexiones en torno a la identidad latinoamericana, las cuales enriquece con lecturas de José Martí³ y de José Vasconcelos,⁴ quienes abordan el tema del mestizaje.

³ "Asturias nunca dejó de ser un letrado que, en última instancia, optó siempre por la "civilización" y no por la "barbarie", según el axioma sarmientino. La prueba está en sus propias palabras cuando un joven escritor de entonces le pregunta en 1966: "¿Qué nos podría usted decir a nosotros, que estamos sin guía para poder continuar esa tradición que hay que continuarla en las letras hispanoamericanas?", y Asturias le responde: "...creo yo, mi querido amigo, que tienen guías y muy grandes. Yo creo que un Facundo de Sarmiento, si lo revisamos y lo estudiamos, nos permite un estudio profundo sobre nuestras posibilidades políticas, en la lucha que nos presenta Facundo entre la barbarie y la civilización. [...] Los grandes, José Martí, los grandes de América deben ser nuestros guías" (Morales, Mario Roberto. "Identidades mestizas y ficción literaria" <http://web.umail.ucsb.edu/~jce2/morales3.htm> p.21)

Esta preocupación social de Asturias lo lleva, en sus años de juventud, a involucrarse con los movimientos estudiantiles de su patria; por ejemplo, al convertirse en uno de los fundadores de la Asociación de Estudiantes Universitarios y de la Universidad Popular de Guatemala. Asimismo, durante esta época, desarrolla una actividad periodística a través de varios órganos como *Claridad* (1921), *El estudiante* y *Tiempos Nuevos*. Coherente con sus ideas, participa radicalmente con una postura antiimperialista, sobre todo en éstos dos últimos diarios, acción que ocasiona problemas con el gobierno, por lo cual sale de Guatemala en 1923.

Desde el exilio, su formación intelectual tiende a consolidarse, en gran medida, por la distancia tomada frente a la historia de Latinoamérica y, por otro, al involucrarse con los movimientos artísticos surgidos en Europa durante el periodo de entreguerras.

En cuanto a las raíces indígenas, se inicia estudiando la colección maya del Museo Británico y el Museo de L'Homme de París. Más tarde, en 1924, ingresa a la Sorbona para inscribirse como alumno de Georges Rymaud, especialista en culturas precolombinas. Durante esos cinco años de estudio, al lado de González de Mendoza, trabaja una nueva versión al español del *Popol Vuh*, que, por cierto, es dada a conocer más tarde.

A pesar de la estancia de Miguel Angel Asturias en Europa, sigue manteniendo nexos con su país; es el caso de su labor en Francia, 1924 – 1933,

José Martí. "Madre América" y "Nuestra América" en *Antología de José Martí*. 3ª ed., selección y notas de Mauricio Magdaleno, México, SEP-Oasis, 1980, (Pensamiento de América, II Serie, Volumen 12)

⁴ "Sin duda, su primigenia noción de mestizaje como "mejoramiento de la raza" lo usa Asturias, tomado de José Vasconcelos (a quien había conocido en México en un congreso estudiantil), como un criterio para "salvar" a los indios, para "defenderlos" de la "barbarie", según había deducido de su probable lectura del *Facundo* de Sarmiento." (Morales, Mario Roberto. *Op.cit.* p.5)

como corresponsal de *El Imparcial*, el órgano periodístico más importante de Guatemala. Asimismo, a partir de 1945 empieza a representar a Guatemala como agregado cultural y diplomático en la embajada de México (1946 – 1947), en Argentina (1948 – 1950), en El Salvador (1953) y en Francia (1966). En este último país se desempeña como embajador para formar parte, en 1954, de la delegación guatemalteca en la Conferencia Internacional de Caracas, reunión en donde hace una defensa al gobierno de Jacobo Arbenz amenazado, bajo acusaciones de comunismo, de una invasión al país por parte de Estados Unidos. Es oportuno mencionar que, durante la carrera diplomática de Miguel Angel Asturias 1966–1970, se le identifica a favor de una de las dictaduras de Guatemala, la del General Jorge Ubico, hecho que originó, además de la disputa que sostuvo con Gabriel García Márquez acerca de la originalidad o plagio de *Cien años de soledad* 1967⁵ un gran silencio en torno a su obra a finales de los sesenta, pese a una serie de reconocimientos literarios recibidos. Cabe también señalar que durante estos años, 1965–1973, se recrudece la lucha entre la guerrilla y el gobierno guatemalteco. Inclusive se perfila desde 1965 una ruptura, que se concretiza en 1968, entre los revolucionarios de Yon Sosa, trotskistas, y los de Turcios Lima procastristas.

Entre las distinciones concedidas a Asturias, se encuentra el Premio Internacional del Libro Francés obtenido en 1952, el Premio Lenin de la Paz en 1966 y, el más importante, el Premio Nobel otorgado en 1967 por *El Señor Presidente* novela escrita en 1946; entre sus declaraciones, al momento de recibir el último premio, se destaca su preocupación por los marginados: “[...] el premio Nobel tiene importancia grande para mí, porque yo he defen-

⁵ Arturo Arias. “Algunos aspectos de ideología y lenguaje en *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias”. <http://web.uchicago.edu/~ar18/ariast18.htm> p.1

dido una corriente literaria en América muy pegada a la tierra, muy pegada a los indios y muy pegada a nuestros problemas fundamentales"⁶

La trayectoria literaria de Asturias se distingue por haber trabajado tres géneros: poesía, novela y teatro, amén de sus textos periodísticos y ensayos antropológicos, contenidos en su tesis de 1922 "El problema del indio". El primer volumen de poesía fue *Rayito de Estrella* 1925. En cuanto a su primer éxito, en el nivel narrativo, lo logra a través de *Leyendas de Guatemala*,⁷ escrita en 1930 para luego publicar *Hombres de maíz* en 1949. Dentro de su trayectoria narrativa, no puede pasarse por alto obras como *Cuculcán* (1948), muy cercana al teatro e integrada dentro del volumen *Leyendas de Guatemala, Torotumbo*⁸, que inicialmente aparece como un cuento en *Week-end en Guatemala* 1956.

Otro género trabajado por Asturias fue el texto dramático; sus obras: *Soluna* 1955, *Dique seco*, 1956 y *La audiencia de los confines* 1957. Este género fue el menos divulgado, quizás debido a cierta inseguridad por parte del autor, según lo explica Luis Harss en *Los nuestros*:

Asturias no pretende ser capaz de medir el valor de su obra teatral. Aunque permitió que se publicara en 1964 un volumen de su *Teatro completo*, se siente algo incó-

⁶ Raúl López Cremoux. "Asturias, manantial que habla", *Excélsior*, (México, 24 de Nov. 1967) p. 11

⁷ Ernesto Mejía Sánchez comenta sobre las *Leyendas de Guatemala*: "Tampoco se trata de una traducción o radiografía del mundo indígena para uso de la lengua española; sino de una creación personal y colectiva, ya que vuelve a contar, en estilo muy suyo, leyendas populares de nuestra América y de Guatemala, en particular; de una reencarnación del mundo mágico e imaginativo del indio y del mestizo vertida ya, plasmada definitivamente en nuestra diaria lingua franca."(Mejía Sánchez, Ernesto. "Murió en Madrid". *Cuadernos Americanos* (México, D.F.), CXCVI:1974, núm.5, p.112)

⁸ Existe una edición de la Imprenta Nacional de Cuba fechada en 1960, encontré también el dato de que en 1969 se realizó la primera representación de *Torotumbo* en Venecia. Cfr. Asturias, Miguel Angel. *Tres obras Leyendas de Guatemala/El alhajadito/El Señor Presidente*. Notas críticas y cronología por Giuseppe Bellini, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977

modo en ese medio. "El teatro" dice, "es de la boca para afuera. La novela es de los labios para adentro".⁹

En cuanto a la corriente literaria en la que se ubica la obra de Miguel Angel Asturias, se le ha clasificado como indigenista, costumbrista, naturalista y criollista, pero además se reconocen en su obra: "[...] la magia y la mitología indígenas, la demonología quevediana, el esperpento goyesco, la prestidigitación surrealista."¹⁰

En efecto, en cuanto a la "magia y la mitología indígenas" la presencia de la corriente indigenista¹¹ en los textos de Asturias se manifiesta con *Hombres de maíz*, *Cuculcán* o *Soluna*, obras en las que se reconoce una influencia directa del *Popol Vuh*, del *Rabinal-Achí* y del *Chilam Balam*. En los textos mencionados, Asturias recrea parte de la mitología indígena, el origen del hombre, la ceremonia del sacrificio y las danzas indígenas, incorporando descripciones del vestuario, que sirven para que los personajes representen a un dios, a un movimiento que funge como elemento de comunicación dentro de la danza; las máscaras para establecer un cambio de identidad al representar un personaje, los colores, así como el ornamento del plumaje.

El conocimiento de la literatura prehispánica no sólo permite a Asturias recrear el mundo indígena, sino aprovechar algunos de sus recursos literarios para innovar su propia escritura; por ejemplo, el empleo de la hipérbolo, común en la literatura indígena, las onomatopeyas, utilizadas para re-

⁹ Luis Harss. *Los Nuestros*. 6ª. Ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 122

¹⁰ *Ibid.* p. 89

¹¹ "No es una coincidencia que los representantes más destacados del indigenismo en la novela latinoamericana hayan estado íntimamente conectados con la vida indígena, sea por nacimiento como por educación. En las obras de José María Arguedas y de Miguel Angel Asturias, encontramos una profunda visión no sólo de otra mentalidad y cultura, sino también de la relación de los latinoamericanos de origen europeo con tal cultura." Dentro de este grupo también deben ser mencionados Ciro Alegría (1909-67) y César Vallejo (1892-1938) a quien además se le conoció como vanguardista. (Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. (Trad. Sergio Pitlor), Joaquín Mortiz, México, 1971, p.128)

producir los sonidos de la naturaleza: la multiplicación de las sílabas para transmitir una determinada sensación, así como el paralelismo o la reiteración del mismo pensamiento que es expresado con diferentes palabras, en un solo párrafo.¹²

Pero, la preocupación de Miguel Angel Asturias en torno a Latinoamérica no se queda en el problema particular de los indígenas durante la época prehispánica, sino, reactualizado el asunto, plantea situaciones concretas del presente como las dictaduras, la alternativa que plantea la guerrilla, la corrupción de la Iglesia y los intereses del Imperialismo yankee a través de la *United Fruit Company*. Muy particularmente puede verse esta situación en *El Señor presidente* donde Asturias aprovecha su conocimiento de la literatura clásica española. Por ejemplo, al aludir a los grupos que abusan del poder, presentan personajes con varias facetas y en descomposición moral dispuestos a engañar, influencia directa de la picaresca y de los esperpentos de Valle-Inclán. Actitud semejante a la de los personajes del Don Juan de Zorrilla donde la ropa sirve para ocultar la verdadera personalidad.

Establecido el puente con Europa a través de la literatura española, que lee en su infancia y juventud,¹³ Asturias va más allá al empaparse de las Vanguardias¹⁴ y muy en concreto con el Surrealismo. Experiencia que, unida

¹² V. "Del juego del lenguaje a *Hombres de Maíz*" p. 152 y "La comedia de la identidad. *El Señor Presidente*" p. 186

¹³ "Tanto el surrealismo (como corriente vanguardista) como el tono mágico de las leyendas populares (logrado mediante un uso ritual de la palabra), son dos ingredientes básicos de su vasto operativo verbal, al cual debe agregarse, como se sabe, el insumo de la prosa de las crónicas españolas (y su tono exagerado), y el de la tradición española (barroca) en general, así como el de la poética (preciosista) del Modernismo." (Morales, Mario Roberto. "Identidades mestizas y ficción literaria" [Http://web.umail.ucsb.edu/~jce2/morales3.htm](http://web.umail.ucsb.edu/~jce2/morales3.htm)) p.3

¹⁴ Brands-Proharam señala que "[...] it is not a secret that Jorge Luis Borges (1899–1986), César Vallejo (1892–1938), Vicente Huidobro (1893–1948) and Federico García Lorca (1898–1936), with whom Asturias and Carpentier share many points of contact in the Spanish American "vanguardia" movement, have fared better at the hands of critics and scholars." (Bergh, Klaus Muller.

a la anterior, le permitió como apunta Alaide Foppa¹⁵ experimentar con el lenguaje no sólo inventando palabras, sino musicalizándolas. En cuanto al Surrealismo¹⁶ incorpora la escritura automática, los sueños, el monólogo interior, la fantasía de los personajes y sus conflictos reflejados en lo que llamó Freud el "contenido latente"¹⁷. También en *Hombres de maíz* puede percibirse la escritura automática cercana a los sueños, como en *El Señor Presidente* y *Torotumbo* donde desfilan una serie de personajes en constante contradicción o crisis de conciencia.

Asturias se liberó de la rutina de la técnica anticuada del narrador. Había sido influido por la técnica modernista de Europa y su estilo explosivo muestra una aparente relación con el surrealismo francés.¹⁸

"Reviews. Das dramatische Werth von Miguel Angel Asturias in Kontext des modernen lateinamerikanischen Theatres." *Hispanic Review*, Summer 94, vol. 62, p.460)

¹⁵ Alaide Foppa. "Realidad e irrealidad en la obra de Miguel Angel Asturias". *Homenaje a Miguel Angel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya, 1971, p. 138

¹⁶ "El surrealismo, en su proyecto más general, pretende mezclar el discurso del hombre, y el eros a su vida –y no sólo decir (describir) el deseo o el eros –; pretende abolir la noción de incongruencia o de obscenidad dejar hablar al subconsciente y simular diferentes patologías del lenguaje; pretende socavar la busca de verosimilitud en el arte en una formidable apuesta a lo imaginario, presentado como el poder central del espíritu humano, de donde procede toda una vida en poesía. Una vida en que lo inverosímil, lo extraordinario, lo incongruente surgirían en abundancia, en que la sinceridad ya no tendría valor de referencia absoluta, en que lo verdadero ya no sería buscado como tal, sino el vivir de otro modo, fuera de la mediocridad de lo cotidiano, vivir al lado de los rieles que la sociedad nos asigna." (Chénieux-Gendron, Jacqueline. *El Surrealismo*. Trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1989, (Breviarios, 465) p.10)

¹⁷ "En un sentido más estricto, el contenido latente designaría, en contraposición con el contenido manifiesto (lacunar y engañoso), la traducción íntegra y verídica de la palabra del que sueña, la expresión adecuada de su deseo. El contenido manifiesto (que a menudo Freud designa con la sola palabra de *contenido*) es la versión trunca; el contenido latente (también llamado "pensamientos" o "pensamientos latentes" del sueño), descubierto por el analista, es la versión correcta: [...]" (Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Tr. por Fernando Gimeno Cervantes, 2ª ed., Colombia, Labor, 1994, p. 81)

¹⁸ "Asturias obtuvo el Nobel de Literatura; es la segunda vez que un latinoamericano logra ese galardón." en *Excélsior* (México, 20 de octubre de 1967) p. 10-A

De todo lo expuesto anteriormente puede extraerse más bien que, Miguel Angel Asturias es un autor cosmopolita. Escritor que vía el sincretismo¹⁹ logra incorporar dos civilizaciones en su obra para ofrecernos, como se ha insistido, una experimentación con el lenguaje al mezclar géneros, inventar palabras, incorporar refranes, juegos fonéticos, oraciones largas, imágenes sensoriales y repeticiones.

¹⁹ “La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubicar el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializante, bajo condiciones relativamente semejantes”. (García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1998, p. 18)

2. EL JUEGO

El *ser* y el *parecer*

No es muy halagador sentirse en posesión de un carácter como el que se pinta más adelante, pero es un alivio saber que se puede cambiarlo [sic] como se cambia de traje, pues ese carácter es prestado, y lo llevamos como un disfraz para disimular nuestro ser auténtico, del cual, a nuestro juicio, no tenemos por qué avergonzarnos. [Samuel Ramos. *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1938, p. 71]

Para abordar el análisis del juego en la obra de Asturias, nos pareció relevante vincular el juego a estos conceptos *ser* y *parecer* según el tratamiento de Todorov. Para el primer aspecto, esto es, el *ser* y el *parecer*, nos remitiremos a ciertas nociones de Tzvetan Todorov sobre las relaciones entre los personajes, así como a su ejemplificación en algunos pasajes de *Trotumbo*.

Según Todorov, existen dos niveles que es posible apreciar en una misma relación: el nivel del “*ser*” y el nivel del “*parecer*”. Algunas acciones parecen ser unas, y más tarde resultan ser otras. La apariencia es una, la realidad es otra. Una acción parece amor, confianza, ayuda, y más tarde los personajes ven que en realidad era lo contrario. Por ello Todorov incluye otro predicado:

“Esto nos lleva a postular la existencia de un nuevo predicado que sólo aparecerá en este grupo de víctimas que se sitúa un nivel secundario respecto de los otros: es el de tomar conciencia, el de darse cuenta. Designará a la acción que se produce cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener.”²⁰

²⁰ Tzvetan Todorov. “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. México, La Red de Jonas, Premiá Editores, 1985, p.172 y 173

De esta manera parece que Tizonelli quiere ayudar a Tamagás cuando guarda silencio en torno al asesinato de la niña, pero la verdad es que pretende ayudar a la oposición.

En el mismo sentido los bailarines que aparecen en el carnaval en realidad son militantes quienes cambian de identidad para subvertir el orden en una aparente fiesta popular.

Tzvetan Todorov reduce inicialmente las relaciones de los personajes a tres: deseo, comunicación y participación.

La primera se caracteriza por la voluntad de alcanzar un objeto, un bien, una satisfacción, un valor. Así por ejemplo, Tamagás desea sexualmente a la niña indígena Natividad Quintuche.

El segundo eje, menos evidente pero igualmente importante es el de la comunicación que se realiza en la "confidencia": cuando Tamagás logra su propósito –violar a la niña– la relación culmina con la muerte de Natividad, situación que pronto descubre Benujón Tizonelli; dicha confidencia le permite a Tizonelli proponer a Tamagás un convenio, el cual consiste en guardar silencio a cambio de obtener información secreta del grupo político al que pertenece Tamagás, el Comité de Defensa Contra el Comunismo.

El tercer tipo de relación es la que se llama de participación que se efectúa a través de la "ayuda" u "oposición". Así vemos que Tizonelli, quien se asume como opositor del grupo en el poder, alerta con la información que obtiene de Tamagás a los próximos detenidos para que se fuguen.

Ahora bien, Todorov dice que estos tres tipos principales de relación se expresan con tres predicados que designan relaciones que él llama "de base" debido a que todas las demás relaciones pueden desprenderse de éstas me-

dian­te dos reglas de derivación que formalizan el vínculo existente entre predicado de base y predicado derivado, y que son: la regla de oposición y la regla de la voz pasiva.

La regla de derivación llamada de oposición engendra una proposición que posee un correlato opuesto. Observemos cómo frente al deseo de Tamagás de disfrutar a Natividad como mujer aparece su oposición al concebirla como “animalito”.

Del mismo modo se presenta la escena de la confidencia que sostienen Tamagás y Tizonelli, el primero medita acerca de la posibilidad de acusarlo de comunista. La oposición culmina en la organización del pueblo al enmontañarse para hacer frente a las injusticias del gobierno.

La regla de derivación de la voz pasiva nos muestra el parentesco entre dos relaciones ya existentes y señala que ciertos predicados se derivan de los “de base” mediante la sustitución de una construcción de voz activa por otra de voz pasiva, quedando el sujeto agente como sujeto paciente. Como ejemplos:

- Tamagás desea sexualmente a Natividad: Tamagás es deseado por Tizonelli para obtener la información.
- Tamagás odia a Tizonelli porque lo extorsiona; Tizonelli es odiado por los anticomunistas.
- Tamagás le revela su secreto al disfraz Carne Cruda. Tizonelli es confidente de Tamagás.
- Tizonelli es ayudado por Tamagás. Tizonelli ayuda a los próximos detenidos.

Tamagás se opone a los parientes de Natividad. Tamagás sufre la oposición de Tizonelli y del Comité de Defensa Contra el Comunismo.

En cuanto a la noción de extratextualidad es pertinente tomar en cuenta algunos aspectos históricos y culturales de la particular historia de Latinoamérica, lugar donde se gestan los primeros años de Miguel Angel Asturias y en donde circunscribe su obra. Entender la problemática del hombre de nuestro continente nos sitúa frente a las culturas prehispánicas, civilizaciones que no habían logrado un desarrollo simultáneo a la llegada de los españoles.

Con el descubrimiento de las nuevas tierras de América, se iniciará una constante confrontación de valores que aún tenemos. Para empezar, Europa necesita explicarse geográficamente la aparición de nuestras culturas. Ello no representará tanto problema, al considerar que América forma parte del mundo. Las constantes expediciones fueron fructíferas para constatar la presencia de una geografía semejante a la de Europa, Asia y Africa, por lo que fácilmente se aceptó la existencia de un cuarto continente. El haber llegado a la conclusión anterior llevó al mundo occidental a cambiar su concepción de isla hacia una postura más universalista. Es éste momento en que surge una visión antropocéntrica debido a los avances del Renacimiento, además de una mayor confianza en la conquista del universo y de la naturaleza por parte del hombre al descubrir, entre otras cosas, que es la tierra la que divide al mar y no viceversa. Al decir de Edmundo O'Gorman: "En rigor, pues, el mundo ya no se divide en "partes", ni se tienen a la vista dos grandes islas, como lo exigía la antigua manera de visualizar el mapa del globo, sino cuatro continentes de una y la misma tierra."²¹

²¹ Edmundo O'Gorman. *La Invención de América*. FCE-SEP, 1984, (Lecturas Mexicanas, 63) p. 144

Sin embargo, donde no se pudo dar marcha atrás fue en la idea de concebir a Europa como la más alta civilización del mundo. Durante el Renacimiento predominaba una idea jerárquica en donde Europa ocupaba el primer escalón. La explicación guarda relación con la triada del Cristianismo (Padre, Hijo y Espíritu Santo), en Europa durante la cultura clásica la cual –se pensaba– “[...] era el asiento de la única verdadera civilización, la fundada en la fe cristiana y principalmente en el sentido histórico trascendental del misterio de la Redención.”²²

Así tenemos que, con dichos parámetros, fueron evaluadas las culturas autóctonas de Latinoamérica. En principio, bajo la perspectiva cristiana terminaron por aceptar que los indígenas descendían de la pareja original: Adán y Eva, asunto que llevó a aceptar que existía un estrecho de mar que hoy conocemos como Behring, por el que pasaron a América las culturas originarias de donde surgió la civilización indígena, con lo cual ésta quedaba integrada a la historia universal. La otra cara de la moneda fue la aplicación de la visión jerárquica que favorecía a Europa, hecho que remite a las acaloradas discusiones entre Juan Jinés de Sepúlveda y fray Bartolomé de Las Casas, sin pasar por alto, como lo señala O’Gorman, el tinte cristiano y paternalista del defensor de los indios:

[...] aun en la tesis más favorable a los indios, no se pudo conceder más sentido positivo a sus civilizaciones que el de estimarlas como formas de vida humana de alto rango; pero que, en definitiva no trascendían la esfera de las posibilidades del hombre en cuanto ente de la naturaleza; el haber permanecido al margen de la enseñanza del Evangelio los indios no habían podido realizar la "verdadera" humanidad. Tal, en esencia, la tesis

²² *Ibid.*, p. 148

de la Apologética historia del padre Las Casas, ese formidable alegato en favor de las culturas americanas.²³

De estas discusiones se desprende que el punto más alejado de las mismas era la que estaba relacionada con los indios, sobre todo respecto de aquella que propició dos formas de colonización: la latina y la sajona. Si bien la primera es a la que pertenecemos por conducto directo de España, la segunda ha sido determinante en la historia de nuestro continente en los albores del siglo XX.

La América Hispánica siguió el modelo español al haberse trasplantado las mismas formas de vida de la península con la justificación de "la voluntad divina", idea predominante que se manifiesta con la imposición del catolicismo más las instituciones políticas, sociales y culturales que lo sostuvieron. A esta vía se le ha denominado, con razón, "de imitación" —como señala O'Gorman—²⁴ siendo el rasgo más peculiar entre las dos Américas el trato a los indígenas. Mientras que en la América Latina se buscó incorporar a los indígenas al mundo occidental por medio de la catequización, el idioma y la violencia, en la América Sajona se promovió su exterminio, al marginarlos. Este fenómeno se facilitó por esa forma de colonización y, como dije al inicio, por el escaso desarrollo cultural de los indígenas del norte frente al esplendor de la civilización azteca. Mientras que los sajones estaban más impregnados de los avances técnicos, España con respecto a Europa, iba a la zaga; sendas colonizaciones se diferenciaron porque, mientras en la América hispánica se imitó un modelo, en la sajonia se continuó con el desarrollo del pensamiento europeo, es decir, en la América del Norte se superó la forma de vida medieval inspirada en títulos nobiliarios, y que tenía prejuicios

²³ *Ibid.* p. 150

²⁴ *Ibid.* p. 153

contra los oficios mecánicos y las labores agrícolas. Los colonizadores de la América Sajona pensaron que las tierras no eran un regalo de la providencia para aumentar el poder y la riqueza de la metrópoli; sus valores no fueron el honor, ni el código de los caballeros medievales en donde se juraba defender a Dios, al Rey y a la Dama; los principios sajones fueron la libertad personal y el trabajo. En síntesis, esta forma de colonización buscó crear riquezas, en vez de organizar un sistema de explotación de los nativos "[...] arrasando bosques, cegando pantanos y en general, transformando lo inútil en útil, lo yermo en fructífero y lo inhóspito en habitable."²⁵

Ahora bien, quedaría por exponer someramente la conexión entre las dos vías de colonización y su repercusión en el ser del latinoamericano actual.

Si revisamos el afán de "imitación" en nuestros pueblos, puede afirmarse que aún persiste. Sin embargo, los ojos de Latinoamérica no han estado puestos sólo en la península Ibérica, sino también en Francia en el siglo XIX, proceso que se aceleró con la decadencia de España, la proliferación de las ideas de la Revolución Francesa trasladadas a tierras americanas y la culminación de la independencia de las colonias españolas frente a la metrópoli.

La exageración del fenómeno europeizante, en México por momentos más inclinado hacia Francia, se convirtió en una forma de poder, como apunta Samuel Ramos:

[...] para sentir que su valor es igual al del hombre europeo y formar dentro de sus ciudades un grupo privile-

²⁵ *Ibid.* p. 158

giado que se considera superior a todos aquellos mexicanos que viven fuera de la civilización.²⁶

Esta posición produjo en diferentes épocas serias discrepancias y reflexiones sobre la identidad latinoamericana. Entre los exponentes más destacados están Simón Bolívar, José Martí y José Carlos Mariátegui. El primero, por ejemplo, dijo:

Nosotros no somos europeos ni tampoco indios; sino una especie intermedia entre los aborígenes y los españoles. Americanos de nacimiento, europeos de derecho...así nuestro caso es el más extraordinario y el más complicado.²⁷

En México, a finales del siglo XIX –continúa diciendo Ramos– como respuesta al excesivo afrancesamiento y menosprecio a nuestro pasado, producto de la idea original de concebir a Europa como la máxima civilización, apareció el nacionalismo, tendencia ideológica que fue simultánea en el resto del continente a las orientaciones indigenistas y en el arte, al Romanticismo y al Costumbrismo. Tal postura también fue perjudicial, pues se cayó en el extremo al retratar cuadros pintorescos y regionalistas. Inclusive, no sólo en el ámbito artístico, sino como valor más amplio, desembocó en la “fanfarronería del patriotismo” –según Ramos– asumida nocivamente por varios países latinoamericanos. Basta con recordar que Uruguay se sintió “la pequeña Suiza de América” y en nuestro país se afirmaba recientemente que “como México no hay dos”. Sin embargo, con el período de entre guerras (1919-1938), que permitió un distanciamiento crítico de Europa y el advenimiento de Estados Unidos como primera potencia y enemigo común de Latinoamérica, se produjo la identificación, la solidaridad en el continente,

²⁶ Samuel Ramos. *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*. 2ª ed., México, Pedro Robredo, 1938, p. 76

²⁷ *Ibid.* p. 31

así como una vuelta al pasado indígena, sin negar el acervo cultural universal. Sobre esto último Alfonso Reyes apuntó "[...] hemos sido "convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida."²⁸

La tarea artística, a mediados del siglo XX fue la de lograr un sincretismo cultural del que después formaría parte Miguel Angel Asturias, escritor de quien sabemos bebió de entre otras fuentes de la literatura española de los Siglos de Oro, de Valle Inclán y de las Vanguardias.

Ahora bien, dentro de este sincretismo cultural, nuestro país vecino del norte, con su política de intromisión, provoca un sacudimiento a la "conciencia latinoamericana", que, sin embargo, tiende a inclinarse e imitar la forma de vida norteamericana en nuestros países:

[...] podemos afirmar que a las normas europeas que antes imperaban se ha ido sustituyendo con gran rapidez el ideal norteamericano de la vida. El trabajo práctico, el dinero, las máquinas, la velocidad, son los objetos que provocan las más grandes pasiones en los hombres nuevos.²⁹

Creada esta situación, podría rescatarse –según el filósofo– el valor de cada cultura, si nos manejamos igual que Europa lo hizo al reconocer la riqueza de la literatura norteamericana, aunada al avance técnico de Estados Unidos; pero sin dejar de considerar el papel que jugaría la tecnología y su forma de apropiación en nuestros países. Así lo señala Samuel Ramos cuando nos dice:

Es menester que nosotros, hombres de color, no desaprovechemos la "traición a la técnica", asimilando al

²⁸ *Ibid.* p. 30

²⁹ *Ibid.* p. 140

país la civilización moderna, aunque no corresponda por completo a nuestro espíritu, si no queremos ser en el futuro esclavos del extranjero. Pero es preciso también recoger la experiencia de otros países más adelantados, para evitar que nuestros hombres se mecanicen al recorrer el camino de la civilización.³⁰

³⁰ *Ibid.* p. 179

Juego y apariencia

Si buscamos las razones más importantes para vestirnos, el pudor quedaría en segundo plano. Cubrir la "identidad corporal", así como proteger lo personal y exclusivo de cada cual es lo fundamental para el ser humano, intimidad que, al autoperfeccionarse porque respetamos necesidad, jerarquía y sexo, desemboca en la originalidad determinada por unos cuantos detalles. Así vemos que este juego se caracteriza por ser oscilante entre lo uno y lo diverso. Al formar parte de una sociedad, asimilamos una moda, pero también existe la necesidad de distinguirse. Por ello, si el vestido cubre la intimidad, cada individuo exterioriza ante los demás la imagen que le confiere "[...] un modo de enfrentarse a los demás, un género específico de expresiones y de lenguaje."³¹

Con el recurso del "vestido-disfraz", además del maquillaje y el peinado, reflejamos un modo de *ser*, expresamos nuestras preferencias, el sentido estético y lo que nos gustaría *ser*. Por ello, se puede afirmar que con el vestido nos podemos "esconder" en otra identidad.

Si aplicamos los conceptos de "ser" y "apariciencia" al vestido, en función de la clase social, vemos que hay dos posibilidades: una es la de mostrar el nivel socioeconómico del cual provenimos y la otra es la de aparentar pertenecer a otro estrato, juego que, evidentemente, forma parte de la interacción social:

La vida social tiene mucho de juego, y el vestido colabora a procurar aire de novedad, de cambio, a cada situación, sin olvidar que, como antes dijimos, las posibi-

³¹ María José Vilar. *Estética y Tiranía de la Moda*. Barcelona, Planeta, (Biblioteca Cultural, 16) p. 18

lidades, y la capacidad personal de expresión son tan ricas que difícilmente se agotan en un único modo de presentarse.³²

Ello explica que de pronto se diga que cierto tipo de vestido "da presencia", expresión que involucra un alto nivel jerárquico, de oficio y de clase social.

Sin embargo, la "buena presencia" no es compatible para los conflictuados, (con su conciencia) por lo que utilizan el disfraz con una función ideológica, es decir, contestataria a favor del desposeído. Y es que como afirma María José Vilar, aun los que quieren indiferenciarse de un grupo, demuestran una muy concreta manera de *ser* volviendo a caer, sin proponérselo, en cierta clasificación y consumismo.

[...] la antimoda no es un fenómeno minoritario porque presenta una segunda actitud, la de quienes defienden la moda de no haber moda. Ya no se trata de enfrentarse a lo que se impone aferrándose a lo anterior; se trata de vestir según el particularísimo criterio, sin atención a ningún uso social. Por todo valor lo espontáneo, lo que a cada momento inspira, apetece. Esta antimoda, que huye de toda organización, es sin embargo una moda, la de la arbitrariedad, que da una imagen de grupo, por mucho que sus defensores pretender huir de ello.³³

Sea como sea, haciendo a un lado lo ideológico hay que insistir en la función de disimular defectos, inseguridades y complejos con el vestido: un caso típico es el pretender disimular la vejez con el atuendo, cuando se intenta *parecer* lo que ya no se es.

³² *Ibid.* p. 45

³³ *Ibid.* p. 84

También es interesante resaltar algunos recursos del vestido como los colores que, sobre todo en las mujeres, deben hacer juego con el tinte del cabello y las sombras de los párpados, efecto en que, dentro del maquillaje, entra en juego la selección del tono, la claridad o la saturación. Al igual que en la pintura, en el vestido hay la posibilidad de jugar con los contrastes: "Se sabe cómo impresiona agradablemente y cómo se destaca la pechera blanca del marco negro del frac."³⁴ De todos también es conocido que el rojo se asocia y ha simbolizado los actos más excitantes del hombre a través del tiempo: combate, erotismo, peligro y disidencia. Del mismo modo, en la cultura occidental el negro nos remite a la muerte, el luto, a la sombra; el verde a la esperanza y el blanco a la pureza, colores que también se portan en función del sexo. Así, los varones normalmente se acompañan de tonos oscuros con gris, combinando el color de la corbata como elemento de contraste en el conjunto. Por supuesto, que dentro de la selección del color es común tomar en cuenta el tipo de ropa determinada por la situación o ceremonia a que se asista: un uniforme siempre se ha caracterizado por tener colores fuertes, al igual que los disfraces de un carnaval son de colores más vivos.

Un último punto que no puede dejarse de lado a propósito del vestido es la moda junto al consumismo. El concepto de moda está vinculado a la conciencia de la fugacidad del tiempo –sobre todo hoy en día– y a la historia, juego en el que se sueña con el pasado o el futuro.

Desde la antigüedad la moda ha sido una preocupación del hombre, pero en épocas actuales resulta torturante debido al consumismo, a la tecnología, al aumento del poder adquisitivo y la manipulación publicitaria. Publicidad que nos hace creer o sentir más femeninos o varoniles, valiéndose

³⁴ Gregorio Fingermañ. *El juego y sus proyecciones sociales*. Buenos Aires, El Ateneo, Sección sociedad y cultura, (Estudios humanísticos) p. 139

para ello de técnicos expertos en explotar las ansiedades, carencias y defectos del consumidor. Por ello afirma Courreges, un modisto contemporáneo: "Creo que la misión de un traje es hacerse olvidar, permitir una absoluta libertad de movimientos."³⁵ Cita que nos remite a reflexionar sobre si el olvidar, llámese evasión, no se referirá a las grandes convulsiones propias de nuestro fin de siglo.

El juego: construcción del conocimiento

El juego es una necesidad vital tanto para los animales como para el hombre. Al abordar el concepto de juego en el ser humano hay que establecer una diferencia entre el niño y el adulto, ya que en los primeros dicha actividad se realiza con el objeto de que se ejerciten para la lucha durante su vida como adultos. De aquí que el juego lo practiquen en el día a través del movimiento: "Se agitan, corren, brincan y saltan. Todo eso no es más que la expresión potente de su vitalidad, pero es también un signo de su inestabilidad."³⁶ Este movimiento que, la ciencia ha señalado, surge desde la aparición del embrión dentro del seno materno debido al desarrollo de los órganos del feto, producto del estímulo de la sangre y nutrición.

De manera que, si como embrión el movimiento cumple con la preparación del desarrollo orgánico, durante la infancia el ser humano se ejercita en lo orgánico y mental. Respecto a esto último, los niños realizan un sinnúmero de juegos en que, al socializar, desarrollan su personalidad.

Al acercarnos al juego entre adultos encontramos que se continúan ejercitando para situaciones futuras. Sin embargo, el juego para el adulto significa además descanso, recreo para regenerar las fuerzas físicas y men-

³⁵ En Vilar, *op. cit.* p. 37

³⁶ Gregorio Fingermann. *Op. cit.* p. 4

tales. Pero la característica fundamental es la que señaló el psicólogo alemán Kart Gross sobre la función catártica en el juego de adultos. Según este investigador, se trata de un concepto que define en el sentido de liberación de energía acumulada: "De este modo, Gross considera la danza, los juegos de sociedad y el flirt como actividades que tienen una función catártica de los sentimientos sexuales que, así, se desvían y canalizan."³⁷

Inclusive ha habido otros investigadores que han hecho hincapié sobre la función ambivalente de la catarsis, ya que por un lado contribuye a la sociabilidad y, esto es, a liberarnos de tendencias antisociales, destructivas, impulsos aparecidos desde la infancia; aportación que guarda un vínculo con la tesis de Freud sobre los dos impulsos opuestos en el ser humano: conservación y destrucción, amor y odio. De manera que, el juego puede prevalecer en uno de los dos o reunidos los dos en forma ambivalente.

Para terminar de definir el juego se expondrán sus características propias. La primera es que se trata de una actividad libre porque hay gusto en realizarla, produce placer al romper con la monotonía. Aunque es necesario puntualizar, que en ocasiones el trabajo también es placentero, no por ello es un juego. Acto de placer que permite al ser humano evadirse del mundo real y cotidiano al aparentar, autoengañarse, ser un "como si", jugar otro papel en la vida:

Cuando las circunstancias de la vida real no son suficientes para satisfacer las tendencias profundas que yacen en el fondo del ser humano, se refugia en el mundo ilusorio que le proporciona el juego.³⁸

³⁷ *Ibid.* p. 24

³⁸ *Ibid.* p. 34

Pero en este cambio de papeles hay seriedad, como lo han señalado algunos psicólogos con respecto al juego infantil en el que "los niños toman sus juegos muy en serio", formalidad que también se ve en juegos más propios de adultos como el ajedrez.

El valor del juego radica en la posibilidad de embellecer el espíritu, de ser creativo al romper con la monotonía y el orden cotidiano. Dicha creatividad que surge desde la delimitación del espacio real o ficticio porque responde a la imaginación de los jugadores, quienes se comportan como ajenos al resto del mundo, elemento que se acompaña de la poca duración en que se juega, haciendo perdurable el ánimo entre los jugadores:

Una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea inmediatamente después de terminado, como un juego infantil, una partida de bolos, una carrera, o transcurrido una largo tiempo. Esta posibilidad de repetición del juego constituye una de sus propiedades esenciales.³⁹

Una característica más del juego es la tensión que surge entre bandos produciendo incertidumbre, azar, tendencia hacia la resolución, para no aburrirse de lo cotidiano; estado que si llega a ser intenso hace perder la cabeza al jugador y hasta a los espectadores y que puede desembocar en la crueldad como en la lucha a puñetazos, cuerpo a cuerpo o también, dice Huizinga, como en las competiciones de la antigüedad en las que "De semejantes competiciones de desenfrenada generosidad, con destrucción alegre

³⁹ Johan Huizinga. *Homo ludens. El Juego y la Cultura*. México, FCE, (trad. Eugenio Imaz), 1943 (Manuales introductorios I) sección de obras de Sociología dirigida por José Medina Echavarría p. 26 y 27

de los propios bienes como manifestación máxima, encontramos vestigios más o menos claros esparcidos por toda la tierra."⁴⁰

De esa manera, la crueldad, en ocasiones, así como la autodestrucción forman parte de las reglas del juego. Estas, al ser fijadas por el grupo, deben acatarse porque el fenómeno de fuerza y de cohesión nacido durante el juego ocasiona que si alguien infringe una regla sea expulsado del equipo: "El juego, así, sirve también de vehículo para transmitir ideas, costumbres, mitos, leyendas y canciones de una generación a otra, y el conjunto constituye el folklore de cada pueblo."⁴¹

Interacción

El juego casi siempre se lleva a cabo en oposición, provocando un vínculo especial entre los jugadores de cada equipo. Habíamos aludido a las reglas del juego que impuestas por el grupo debían respetarse, situación que deviene en la cohesión que desemboca en solidaridad. Dicho sentimiento se exterioriza cuando al ganar "honor" y "prestigio" es compartido por el grupo. Sin embargo, la solidaridad puede continuar aún después del juego y hacer aparecer otra característica: el "secreto de grupo", que determinará su fuerza.

En ocasiones un jugador puede violar una regla, hasta un secreto y es calificado de "aguafiestas", ya que en el papel de "opositor" rompe el juego, la ilusión y es expulsado porque amenaza la existencia del equipo.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98

⁴¹ Gregorio Fingermann. *Op. cit.* p. 38 y 39

Es común observar que en ocasiones el “aguafiestas”, –como dice Fin-germann– organiza otro grupo con nuevas reglas. La actitud del “opositor” de crear otro equipo, producto de su marginalidad, equivale a la actividad en el terreno político de los proscritos, de los revolucionarios o de los miembros de organizaciones secretas y herejes.

Sin embargo, en los grupos aparece otro tipo de jugadores: los –tramposos–; ellos suelen ser más aceptados que los aguafiestas porque juegan todavía más al aparentar frente al resto de los integrantes al “hacer como que...”.

Tipología del juego

Juego amoroso

Uno de los juegos que más ha gustado y preocupado a la humanidad es el juego amoroso, que va íntimamente ligado a la coquetería y al erotismo. Como todo juego, sus reglas consisten en crear un clima de incertidumbre con respecto a su desenlace. En esta lucha hay un vencedor y un vencido, y en la que muchas veces el vencedor recibe ayuda de un tercero: el alcahuete.

Las reglas de esta lucha consisten en poner obstáculos, simular resistencias, provocar tensión durante el cortejo o conquista; juego que va acompañado de recursos o juegos dentro del juego: el vestido, el clásico olvido del pañuelo o los abanicos, el maquillaje, el peinado e incluso el lenguaje mani-fiesto u oculto. Este último puede evidenciarse con las palabras o de manera más sofisticada: con una mirada, un gesto o hasta con el roce propiciado por el baile. Finalmente, junto al lenguaje corporal también pueden darse elementos simbólicos, como es el caso de dar un regalo.

En la actitud de la coqueta percibe el hombre yuxtapuestas y compenetradas dos posibilidades: la de ganar y la de no ganar.

El carácter lúdico, el carácter de juego, aparece en el fondo de la coquetería, y el hombre se presta a ese juego hallando en él un placer, como en cualquier otro juego, por la incertidumbre del final.⁴²

Juego político

El juego político, ha anotado Fingermann, es muy visible durante las contiendas electorales cuando cada partido defiende su ideología ante las masas, a fin de obtener su voto. De esta manera, cada partido se convierte en un equipo quien utiliza medios tales como los discursos que pronuncian y que tienen mucho de ilusorio, de autoengaño y, comúnmente, de demagogia por parte de quien los pronuncia y de disimulo para los sumisos. Sin embargo, la ciudadanía desilusionada denomina a estos procesos electorales como "circo" o "farsa", pues se asemejan al teatro porque cada cual representa el papel que le conviene. Dentro del juego político se podrían citar los litigios en donde las fuerzas antagónicas están representadas por los abogados, quienes atacándose con argumentos y sofismas –lo que implicaría el recurso verbal– tratan de ganar una causa. Dichos procesos son convertidos en espectáculos, que muchas veces divierten a la concurrencia. En este tipo de "espectáculos" el vestido se convierte en un recurso que permite jugar con otra identidad:

En Inglaterra, por ejemplo, los jueces cuando presiden el tribunal se visten con la toga y se colocan una peluca. Esta especie de disfraz tiene un hondo significado. De ese modo, el juez deja de ser una persona corriente para adoptar otra personalidad, más allá del común de la gente, y adquirir cierta majestad e infundir respecto no

⁴² *Ibid.* p. 80

solo hacia sí mismo, sino también hacia todo el tribunal.⁴³

También es común que el juego político donde interviene directamente el Estado se caracteriza por manejar lo oculto o siniestro,⁴⁴ aunque también puede aparecer este juego en forma independiente del Estado. Además, al referirnos a lo perverso, se advierte que es uno de los juegos en donde lo fundamental es el secreto de grupo, ya que sus participantes no se confiesan abiertamente, propiciando el surgimiento de jugadores tramposos.

Juego y arte

El arte es un juego, un soñar despierto con las percepciones, dice Finger-
mann. Es una pugna por ver quién reproduce algo mejor a través del princi-
pio de "lo estético", cuyo objetivo consiste en producir tensión, equilibrio,
oscilación, contraste, variación y desenlace. Las dos grandes cualidades del
arte: ritmo y armonía.

Para el artista crear es simplemente soñar despierto, ju-
gar con las percepciones, sin esfuerzo, sin que la refle-
xión ponga traba a la espontaneidad. El arte superior, el
arte verdadero, solo comienza con la introducción del
trabajo y, por consiguiente, con la fatiga en ese juego.
Al principio es completamente espontáneo, sin tener en
vista lo bello, sino una diversión personal. Pero la obra
de arte propiamente dicha deja de ser un simple juego,

⁴³ *Ibid.* p. 85

⁴⁴ "Del lat. *Sinister*, – tri.

1. Adj. Aplicable a la parte o sitio que está a la mano izquierda.
2. V. mano siniestra
3. Fig. Avieso y malintenconado
4. Fig. Infeliz, funesto o aciago
5. M. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia." (*Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. 21ª ed., disco com-
pacto)

para convertirse en un trabajo que reglamenta la actividad espontánea en vista de un resultado interno o externo que es necesario producir.⁴⁵

Si ejemplificamos con la poesía, vemos que lo estético se logra con el ritmo, el acento, la cadencia y la rima, sea consonante o asonante; elementos que –con los sonidos verbales– encierran musicalidad, lo que a su vez explica la necesidad de leer poesía en voz alta. Recuérdese que los griegos la acompañaban con la lira y que la genialidad radica en las múltiples posibilidades de combinación con las palabras, las que pueden sugerir representaciones diferentes al vocablo original: figuras retóricas.

No sólo se juega con las palabras, sino con el tema en que muchas veces un héroe o antihéroe tiene que salvar un obstáculo para lograr algo, lo que a su vez produce tensión.

También a través de las ceremonias religiosas rito, mito, liturgia se hacen juegos poéticos, juegos con la palabra. De hecho, el culto es una representación dramática, una figuración del mundo de los dioses y espíritus en forma animal: Totemismo. Con la ceremonia se provoca una ruptura con lo cotidiano, es decir un estado ilusorio de éxtasis y gozo. Ruptura que se define también con el espacio en que se realiza.

Los actos de los héroes, que según la creencia *totémica* son una mezcla híbrida de hombre y de animal, tienen una finalidad moral híbrida de hombre y de animal, tienen una finalidad moral porque sus consecuencias se extienden directamente a la actividad humana, tanto colectiva como individual. En esto radica el alto valor de los cuentos y las leyendas, que no son más que juegos infantiles.⁴⁶

⁴⁵ *Ibid.* p. 144

⁴⁶ *Ibid.* p. 73

Ahora bien, en las sociedades primitivas el juego sacro expuesto poéticamente –con recursos de fábula– se completa con el juego mitológico que personifica lo incorpóreo y sin vida: La Fortuna. “A pesar de que los personajes de los mitos son en general Dioses y Seres Sobrenaturales, y los de los cuentos héroes o animales maravillosos, todos estos personajes tienen en común esto: no pertenecer al mundo cotidiano.”⁴⁷

Sin embargo, entre las personificaciones más elementales están las especulaciones sobre el origen del mundo y las cosas, mismas que se simbolizan por medio de un dios creador o un gigante. Ello con el fin de explicarse lo terreno y que al desembocar en la praxis del culto –sacrificio– permite asegurar la continuación de la vida.

Durante las ceremonias para los iniciados hay pruebas, engaños, adivinación, profecías y competencias, que son otras formas de juego. Sin embargo, no sólo el iniciado es un jugador, también los sacerdotes participan en ello al transportar a los participantes a otro mundo, fuera de la realidad y la vida corriente.

En la antigüedad occidental –dice Mircea Eliade– algunos sacerdotes jugaban también con la palabra y el conocimiento al dirigirse acertijos, originándose así una competencia entre ellos, además de una sabiduría del valor, la resistencia, la habilidad artística o la fanfarronería e incluso, la argucia del oponente. Por ejemplo, para adivinar un enigma, el jugador sabía que sólo había una respuesta, la que se hallaría si se conocían las reglas del juego, que residía en lo gramatical, poético o ritual. También cabe señalar que todo enigma al ser sagrado, es peligroso, pues se apuesta la vida.

⁴⁷ Mircea Eliade. *Mito y Realidad*. 5ª ed., trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1983, (Punto Omega, 25) p. 17

Finalmente hay que mencionar las emociones como juego, las que a veces aparecen en ceremonias. Los cantos son juegos lingüísticos con repeticiones variadas, réplicas y contrarréplicas. Juegos donde al constituir un punto relevante el saber permitió el desarrollo del pensamiento filosófico, como actividad científica mediante una recreación de ideas, conceptos e hipótesis:

La cultura no comienza como un juego ni se origina del juego, sino que es, más bien, juego. [...] A medida que se va complicando el material de la cultura y se hace más abigarrado y complejo, a medida que la técnica adquisitiva y de la vida social, tanto individual como colectiva, se organiza de manera más firme, crece, sobre el suelo primario de la cultura, y, poco a poco, una capa de ideas, sistemas, conceptos, doctrinas y normas, conocimientos y costumbres, que parecen haber perdido todo contraste con el juego. La cultura se va haciendo cada vez más seria, relegando el juego a un papel secundario. El período agonal ha pasado o parece haber pasado.⁴⁸

El juego como sueño

La palabra así como los símbolos son el lenguaje del sueño, ya que en principio hay una lucha, resistencia de la vigilia para impedir que surjan las imágenes oníricas. A través de tal estado, Freud expuso que el sujeto realiza sus deseos ocultos, expone su dolor, su miseria humana con menos inhibición "como si" se tratara de la realidad. "Con el sueño se rompe y se vence esta resistencia, y surgen entonces las imágenes oníricas que se despliegan y danzan en la forma más caprichosa, como verdaderos juegos, y el sujeto realiza en el sueño sus ocultos deseos como si se tratase de la realidad."⁴⁹

⁴⁸ Johan Huizinga. *Op. cit.* p. 121

⁴⁹ Gregorio Fingermann. *Op. cit.* p. 67

Sabemos que en ocasiones el sueño puede desembocar en la pesadilla y que no está lejos del delirio. Aunque se caracteriza por un jugador –por eso menciono lo íntimo– en el sueño podemos incluir o borrar a otros, según nuestro deseo igual que un director de escena.

El juego del teatro

El drama, al mantener su cualidad de ser una acción, se conecta con el juego por ser "jugado" y representado", en donde participan actores y espectadores. Actores y espectadores participan con la tensión provocada por la resistencia, que no puede vencerse. Al igual que con quienes presentan un partido de fútbol, el público de teatro se identifica con alguno de los personajes o jugadores. Se solidarizan con los "actores" a sabiendas de que es juego y conocen con anticipación el desenlace, es decir, se autoengañan, disimulan preguntándose sobre el qué va a pasar.

Con relación al público femenino, dice Huizinga que cuando los actores aparecen con máscaras para provocar miedo, ellas tienen que correr como si se espantaran: "las mujeres son, por decirlo así, las comparsas en la fiesta y saben que no tienen que echarla a perder."⁵⁰

A través de las máscaras entramos a un mundo misterioso, distinto del de todos los días, al mundo del salvaje, del niño o del poeta. Aunque antes se habló del vestido, es conveniente resaltar que tanto vestido como maquillaje dentro del teatro tienen la función de permitir jugar a ser otro, representar a otros, lo que paralelamente conduce a una reflexión sobre la identidad.

⁵⁰ Johan Huizinga. *Op. cit.* p. 46

3. VISIÓN DIACRÓNICA DEL JUEGO

3.1. EL VESTIDO: ARISTÓFANES *LA PAZ Y LAS AVES*

Para recordar a Aristófanes me detendré únicamente en dos textos *La Paz* (421a.C.) y *Las Aves* (414a.C.) en donde la investidura escénica cobra una significación más trascendente y el vestido representa una parte de la naturaleza humana.

Una primera reflexión sobre la comedia es de gran utilidad para relacionarla con el juego. La historia registra el nacimiento de este género al igual que el de la tragedia en el culto a Dionisio. Sin embargo, a pesar del origen sacro de la comedia, su peculiaridad reside en su carácter jocoso. Y recordemos que, igual que el juego es divertido y serio, en la comedia se manifiesta lo divertido en el tratamiento y lo serio en la temática.

En *La paz* uno de los esclavos se dirige al público para invitarlo a abandonar su papel pasivo de espectador y se convierta en partícipe de esta historia. Es decir se invita a un cambio de identidad cuando uno de los esclavos pregunta: "¿Alguno de ustedes puede decirme, por favor, en dónde adquirir una nariz sin hendeduras?"⁵¹

Conforme avanza la obra aparece un escarabajo que servirá a Trigeo para transportarlo al Olimpo y abogar ante Zeus por la unión y la paz entre los griegos. Al lograr Trigeo llegar al Olimpo es recibido por Hermes, quien le informa que debido a la ausencia de Zeus ha quedado Pólemos al cargo de los griegos, personaje cuya identidad se desdobra en hombre-mujer.

Luego nos enteramos que Pólemos mandó encerrar a la Paz, para que no la volvieran a ver los griegos y ordenó a Tumulto que se consiguiera un mortero para acabar con los mortales. Mientras tanto, aprovecha Trigeo para

⁵¹ Aristófanes. *Las Once Comedias*. 9ª ed., México, Porrúa, 1981 (Sépan Cuántos, 67) p. 137

arengar a los mortales e invitarlos a trabajar por la Paz. Los primeros en estar de acuerdo son los miembros del coro, manifestándose a través del gozo del Corifeo, quien no cesa de bailar, personaje que en otra intervención, critica a la guerra haciendo referencia al significado del color en la vestimenta militar:

¡Mil veces mejor que estar mirando a un odioso taxiarca, a quien los dioses confundan, con su triforme penacho y su capa militar teñida de rojo vivo y que se empeña en hacer creer que es pura púrpura de Sardes! Ah, pero a la hora de combatir, él mismo le da una mano de amarillo para que se vea que es viejo y está fuera de servicio. Y escapa como un gallo volador antes que nadie agitando su pálida cresta. Yo, en tanto, yo me quedo firme en mi puesto.⁵²

La participación de Trigeo vuelve a darse para centrar y calmar los ánimos, además de solicitar que hasta, conseguida la Paz, se pueda gozar, gritar, carcajearse, hacer el amor, dormir, asistir a fiestas y jugar al cótabo; (juego que consistía en adivinar la fortuna en el amor como si fuera la actual lectura de café).

Al estar trabajando, aparece Hermes en actitud de molestia porque quiere rescatar la Paz, pero Trigeo lo convence y su habilidad termina cuando, en un juego ambiguo –sacro e irreverente–, promete a Hermes ofrendas muy tentadoras, como son puercos y vasos de oro.

Durante el tiempo que transcurre para conseguir la Paz, no faltan los desertores, pero cuando se logra el propósito, ella aparece acompañada de Opora, diosa de los Bastimentos y Teoría de las fiestas, personajes que dejan enmudecido a Trigeo por su belleza. Por el contrario, la Paz se presenta

⁵² *Ibid.* p. 156

vejada, vapuleada y airada por los constantes destierros que le han hecho sufrir los hombres. El aspecto del personaje alegórico produce otra reflexión en voz alta por parte de Trigeo, sobre la ausencia de la Paz entre los hombres: "[...] mírales la cara...toda llena de moretones, y el cuerpo ampulado y doliente!"⁵³ Entonces Trigeo, haciendo honor a su nombre, propone, como alternativa, el retorno a los orígenes al remitir a los labradores a trabajar con amor el campo, es decir la tierra.

Al cumplir Trigeo su cometido, envuelve a Hermes en alusiones sexuales, llevando como trasfondo una invitación a Teoría para que se presente tal y como es:

¡Vamos, ahora tú: fuera ropas, échalas abajo! ¡Señores senadores y pritáneos: vean a Teoría: la tienen a la disposición: ¡qué tesoro les doy! Pueden desde luego alzarle las piernas y consumir el sacrificio. Y abajo está la cocina...⁵⁴

Después de que Trigeo anuncia a los griegos que están libres del dominio de Hipérbole, organizan un festejo. Y por último, aparecen en escena los niños, víctimas de la educación de los adultos, quienes, en sus cantos, alaban la guerra, ante el disgusto de Trigeo, que opta por enseñarles otro tipo de canciones, después de haber expulsado a los antipacifistas. La obra termina en fiesta al consumarse la boda y anuncio de la unión sexual de los recién desposados.

Las aves se inicia nuevamente con una reflexión sobre la enajenación, la deshumanización del hombre; la diferencia entre lo que se es y lo que se aparenta ser. No obstante, en una sociedad siempre aparecen los inconfor-

⁵³ *Ibid.* p. 146

⁵⁴ *Ibid.* p. 151

mes y rebeldes del juego político, actitud que surge como utopía y termina, a veces, como realidad.

Evelpides y Pistétero son dos atenienses que deciden comprar aves a Filócrates para ponerse en contacto con Tereo. Al lograr entrevistarse los hombres aves con éste último y recibir como respuesta la ausencia de una ciudad con problemas nimios, Pistétero propone fundar una con habitantes aves.

La fantasía-juego de Pistétero va más allá, al proponerse reinar sobre los hombres, sin tomar en cuenta a los dioses. Así, la situación lúdica-irónica se pone de realce con el movimiento de los personajes que, vestidos como aves, se desplazan como lo hacen éstas.

Para el proyecto de la nueva ciudad, Abubilla comunica por medio del Ruiseñor a todas las aves, las cuales acuden de inmediato al llamado onomatopéyico.

Todos van luciendo los vestidos correspondientes a diferentes especies de aves. Simultáneamente, el corifeo interviene también en forma de ave. En el momento adecuado Abubilla comunica a la asamblea la visita de los dos hombres cuyo objetivo es convivir con las aves. La respuesta no se deja esperar y es pronunciada con disgusto por el Corifeo, debido a que no desconoce el disimulo y la traición de los hombres por lo que deciden atacarlos: "¡Ser que engaña siempre de cuantos modos puede, es como nació el hombre!"⁵⁵ Al interceder Abubilla a favor de los forasteros, hace ver al corifeo que, con la convivencia, ellos pretenden aprender sus costumbres y modo de vida, es decir, una vez más se presenta una inclinación por los orígenes, preci-

⁵⁵ *Ibid.* p. 175

samente porque están cansados de tanta traición del hombre a la naturaleza.

En la defensa de su proyecto, Pistétero se remite a aspectos mitológicos, al génesis de la tierra, afirmando que las aves son superiores a los dioses porque fueron las primeras en dominar el mundo. Pistétero también habla sobre lo imprescindible de los animales; asimismo, sostiene que hasta los dioses necesitan de la compañía de un ave:

"Lo más notable y fuerte es que Zeus el que reina ahora se muestra teniendo un águila en la cabeza, precisamente por ser rey, y su hija, tiene una lechuza, y Apolo, su gavián que utiliza de sirviente."⁵⁶

Al reconocer Pistétero la ingratitud del hombre frente a los animales, propone construir la ciudad de las aves y solicitarle a Zeus que les regrese el imperio.

Con relación a los hombres, expone también Pistétero que se les ponga al tanto del proyecto por medio de un ave. En caso de negarse los seres humanos, serán atacados y, si desean enriquecerse, las aves continuarán guiándolos. Por último, postula la inutilidad de los templos de oro para las aves, por cierto, tan queridos por Zeus y el resto de los dioses.

Al terminar Pistétero de arengar a las aves, el corifeo vuelve a responder a nombre de la asamblea de manera favorable. Para ello, empieza por hacer extensiva la invitación al espectador con el objeto de que abandone su identidad y se asuma como parte de la naciente ciudadanía. Entre las ventajas de pertenecer a este mundo, se encuentra la posibilidad de trasladarse

⁵⁶ *Ibid.* p. 176

rápidamente de espacio, gracias a un cambio de personalidad permitido por las alas:

Nada hay más grato y más bello que tener un par de alas. Vamos a ver, si uno de los que están mirando tuviera alas, cuando se siente ya hastiado con la duración del espectáculo y con hambre bien madura, echaría un vuelo a su casa y después de haber cenado regresaría al espectáculo.⁵⁷

En eso, Pistétero y Evelipides, dotados de sus respectivas alas, discurren sobre el nombre para la naciente ciudad, acordando bautizarla con un juego de palabras: Nubecucuclacia. Después de ello, al estar Pistétero ofreciendo un sacrificio a las aves, desfilan los tramposos impregnados de vicios humanos para solicitar dinero sin trabajar. Al ser expulsados de inmediato por Pistétero, irrumpe un ave para comunicarle situaciones tan chuscas como que los hombres, tan aficionados a la moda, han dado por imitar a los pájaros:

Ya les entró la moda de los pájaros. No tienen otro gusto de imitar a los pájaros. Apenas nace el día, saltan de la cama y van volando, como nosotros vamos, a buscar su diario sustento. Van luego a los lugares en que ponen carteles y se atragantan de avisos y decretos.

Y tal es la moda de imitar aves que ahora se ponen nombres de pájaros.⁵⁸

Vuelven a aparecer las mofas a la humanidad cuando llega un parricida a solicitar alas con el fin de matar a su padre. En cuanto Pistétero lo expulsa, hace su aparición el poeta Cinesias para tramitar sus alas y poder

⁵⁷ *Ibid.* p. 180

⁵⁸ *Ibid.* p. 189

echar a andar su imaginación: "De ellas depende nuestro arte...cuanto hay en los ditirambos es aéreo, es tenebroso de azul intenso, de aladas revoluciones."⁵⁹

Al deshacerse de Cinesias, los visita Prometeo, disfrazado con un quitasol y un capuchón, para comunicarle a Pistétero que los dioses la están pasando mal desde la desaparición de los sacrificios, anunciándoles la visita de unos enviados de Zeus cuyo propósito es pactar la paz; ésta finalmente se logra con la obtención del cetro para las aves y la entrega de Regina como esposa de Pistétero. Regina o la Soberanía aparece también como personaje alegórico, investida para guardar los rayos de Zeus y caracterizarse por la discreción y modestia. Al hacerse presente la prometida, Pistétero envía por su traje de bodas para llevarla a la cámara nupcial del palacio de Zeus: "Y tú, feliz compañera, tómame ya por las alas que voy a bailar contigo. Yo te haré que subas siempre y yo seré tu sostén."⁶⁰

⁵⁹ *Ibid.* p. 191

⁶⁰ *Ibid.* p. 197

3.2. LA DOBLE PERSONALIDAD EN LA PICARESCA ESPAÑOLA: LA CELESTINA, EL LAZARILLO DE TORMES Y LA PÍCARA JUSTINA

La Celestina, cuya primera edición apareció en 1499, es una de las obras españolas más representativas en cuanto al manejo de personajes tramposos, cuya continuación se dará a través de toda la picaresca.

Para entender la actuación de los tramposos, es indispensable detenerse en la de los ilusos. Calisto y Melibea se desenvuelven entre la ilusión y la locura, estado asumido por Calisto, al quedar prendado de Melibea y que después ella se encarga de continuar. La visión idealizada de Calisto lo lleva a confundirse respecto a su amada y a concebirla como un ser perfecto en virtud y belleza, placer que, según Calisto, rebasa la contemplación a Cristo y razón por la cual no se siente merecedor de ella.

La locura en Calisto se intensifica cuando al recibir el cordón de Melibea, supuestamente enviado por iniciativa propia, enloquece y confiesa haberla gozado en sueños. Este delirio es manifestado cuando Calisto se dirige al cordón como si estuviera frente a su amada: "¡Oh qué secretos habrás visto de aquella excelente imagen."⁶¹ De ello se desprende que el atuendo se convierte en símbolo sexual del ser querido. La idealización, forma de locura en Calisto, lo lleva a comparar a Melibea con otras mujeres y a hacer público los trucos femeninos para simular belleza:

Dellas pelan sus cejas con tenacicas y pegones y a cor-delejos; dellas buscan las doradas hierbas, raíces, ramas y flores para hacer lexías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envistiéndolas en

⁶¹ Fernando de Rojas. *La Celestina*. Introducción Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón, México, UNAM, 1964, (Nuestros Clásicos, 27) p. 108

diversos matices con unguentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolixidad no las cuento. Pues la que todo esto halló fecho, mirá si merece de un triste hombre como yo ser servida.⁶²

Dentro del juego amoroso de Calisto y Melibea, es ella quien impone las reglas. En dicho juego se conviene, entre ellos, un juego de insinuaciones y recatos, fácil de entender si se piensa que toda relación humana, sobre todo en el de una pareja, se construye un código propio y ciertos convenios, tácitos o explícitos, que surgen de la convivencia, aun cuando todo ello sea inasequible a los demás.

Precisamente en la construcción del código de Calisto y Melibea, es ella quien lo alienta al mencionar el refrán "el que persevera alcanza."

Melibea -¿Por grande premio tienes esto, Calisto?

Calisto -Téngole por tanto, en verdad, que, si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo tendría por tanta felicidad.

Melibea -Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras.

Calisto -¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra habéis oído!⁶³

Este juego se produce por las palabras omitidas o agregadas de Melibea; por ejemplo, después del refrán, aleja a su pretendiente llamándole torpe. Sin embargo, el inconsciente traiciona a Melibea, así como a Calisto a través del juego, cuando ella en su discurso, se adelanta a los hechos, al hablar de lo ilícito y del deleite que esto trae consigo.

⁶² *Ibid.* p. 111 y 112

⁶³ *Ibid.* p. 16

Para superar la contradicción de Melibea, es necesaria la presencia de la mediadora Celestina. Al abordarla, la alcahueta lo hace con juegos verbales y de dobles sentidos al exclamar: "no solo de pan se vive" o al aludir a la necesidad que tiene la hembra del varón, ejemplificando sus afirmaciones con la relación de los animales. Al irse acercando Celestina a su objetivo, comenta que de Melibea depende la vida de un enfermo llamado Calisto. En cuanto Melibea responde con una serie de agresiones para defender su honor, la vieja intenta una ingeniosa coartada revirtiéndole la ofensa.

La experiencia de Celestina le permite hablar de la enfermedad de Calisto involucrando elementos religiosos. Por ello, solicita a Melibea una oración de su conocimiento y le pide que le dé en préstamo su bendito cordón. Al quedar limpia de culpa la alcahueta, no le queda a Melibea más que remediar el "mal entendido" con una disculpa y una saya.

El premio recibido por Celestina juega un papel constante dentro de la obra. Por medio del vestido del amo, se paga los servicios a los criados, quienes anhelan vestirse de otra manera, jugando con una doble personalidad, pues al estar conscientes de pertenecer a una clase social baja, pueden portar una saya lujosa para aparentar que provienen de otra superior a la suya.

A pesar de la reticencia inicial de Melibea, termina por vencer su conciencia y convertir en su confidente a Celestina. Desde el momento en que Melibea acepta el enamoramiento, empieza a fantasear como Calisto.

Al reflexionar Melibea sobre el papel femenino, juego de apariencias, dentro de la pareja, lo hace con conocimiento de causa:

¡Oh, género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quexoso ni yo penada.⁶⁴

Al sincerarse Melibea, Celestina define al amor como ambiguo y "sabroso veneno", definición cercana a la doble moral de Celestina, pues, por un lado, busca la fusión de la pareja y por otro, con cierto rencor, desea obtener ventaja de la misma. Este concepto está también próximo a la actitud ambivalente de Melibea, pues ésta, al escuchar el nombre de Calisto, se desmaya, volviendo en sí para solicitar un encuentro con su amado. Al darse la cita, vuelve a establecerse un juego de avance y retroceso, hasta que Melibea confiesa su amor para ser "vencida" en próxima ocasión. Hecho que aunque llena de felicidad a la pareja, Melibea se encarga de disminuir al brotar en ella la culpa. Este sentimiento desembocará posteriormente en cólera, al enterarse de que sus padres la tienen en un concepto engañoso, pues ignoran todo lo relativo a su deseo sexual.

Así, la sublime historia de amor de Calisto y Melibea se convierte en la abierta participación de los alcahuetes y criados, todos ellos bajo la dirección de Celestina.

La introducción de la alcahueta dentro de la trama la hace Sempronio, criado de Calisto, con el objeto de hacer del amor de su amo un negocio. Por este motivo, propone la presencia de Celestina (de quien sabemos que está imposibilitada por su edad para disfrutar del amor) y busca la unión de las parejas y por otro, cosifica los afectos como elementos de sustitución para sus deseos seniles.

⁶⁴ *Ibid.* p. 162

En efecto, el gran dilema de Celestina es no asumir la vejez, por lo que trata de aparentar, con mal resultado, sus años, usando los artificios del maquillaje. A los ojos de Pármeneo, otro criado de Calisto, Celestina es "una puta vieja" pintada con afeites, recurso fallido de apariencia, que, a su vez, Celestina ofrecerá a otras mujeres. La vejez llevará a Celestina a pronunciar parlamentos tan chuscos como cuando le confiesa a Melibea" [...] yo encane-cí temprano y parezco de doblada edad."⁶⁵

Junto a la evidente inseguridad de Celestina, ella demuestra una gran habilidad en el manejo del deseo sexual tanto de los amantes como del inde-ciso Pármeneo. Al principio, las dudas del criado respecto de la honestidad de Celestina, las hace extensivas a Calisto al presentarle una semblanza de la alcahueta, a quien conoce desde la infancia.

Si como lectores nos vamos enterando de la personalidad de Celesti-na, también se va caracterizando a Pármeneo, personaje más cercano a Láza-ro de Tormes, no sólo porque sus padres los han regalado a otros, sino por establecer una lucha por no convertirse en partícipes de la corrupción.

Al continuar Pármeneo la confianza sobre Celestina, agrega que tiene seis oficios, utilizando la costura para cubrir los demás, oficio con el que atrae a las muchachas y las ofrece a los varones. De esta manera, Celestina establece una organización cuyos eslabones son las mujeres más cercanas a ella para conectarse con las "más encerradas".

A pesar de la actividad clandestina, nos enteramos de los castigos que sufrieron tanto Celestina como la madre de Pármeneo por alcahuetas. Uno de ellos consistía en vejar al cuerpo, proceso de desvestir-vestir, pues eran desnudadas de medio cuerpo arriba; se les untaba miel, para luego cubri-las

⁶⁵ *Ibid.* p. 77

con menudas plumas. Al respecto, en otro momento, Celestina añadirá que a pesar de dicha vejación, duda del juego trascendental de los curas, quienes promueven la resignación y prohibición de los placeres a cambio del reino de los cielos: "Mira si es mucho pasar algo en este mundo por gozar de la gloria del otro."⁶⁶

En la gama de artimañas de Celestina se amplía su descripción al referirse Pármeneo a los remedios –juegos de apariencia– para hacerse querer, simular virginidad y belleza. También se recrea una actividad de la cultura popular, especialidad de la alcahueta: la brujería, la cual ejerce con el deseo de convertir en talismán el hilado, pretexto para llegar a casa de Melibea.

Cuando Celestina escucha a escondidas el relato de Pármeneo sobre su forma de vida, decide "trabajarlo a solas". En principio, justifica su actuación argumentando con la lascivia de su sexualidad perdida, que es normal el enamoramiento y deleite entre los sexos, para luego despertar la lujuria del propio Pármeneo, al mencionar a Areusa, prima de la amante de Sempronio. Paralelamente, lo extorsiona incluyendo en la plática a su difunta madre con supuestos comentarios necrofilicos:

Una cosa te diré, por que veas qué madre perdiste, aunque era para callar. Pero contigo todo pasa. Siete dientes quitó a un horcado con unas tenacicas de pelacejas, mientras yo le descalcé los zapatos.⁶⁷

Al propiciar Celestina el encuentro entre Pármeneo y Areusa, la lascivia vuelve a emerger. Ella disfruta por la consumación del acto amoroso en los otros, lo cual la remite nuevamente y con cierta furia a su pasada juventud,

⁶⁶ *Ibid.* p. 122

⁶⁷ *Ibid.* p. 119

al solicitarle a Areusa: "Déxame mirarte toda a mi voluntad, que me huelgo."⁶⁸ No conforme con verla, Celestina, además de tentarla, goza al describir detallada y morbosamente sus pechos, imaginando en voz alta el placer que proporcionan a los hombres. Por lo anterior, Celestina afirma menospreciar la ropa, pues oculta las gracias, dignas de compartirse: "Que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud debaxo de seis dobles de paños y lienzo. Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó."⁶⁹

La alcahueta va más allá, al aconsejar a Areusa sobre la conveniencia de tener varios amantes, pues al contar con uno es como andar con una sola ropa, la cual envejece pronto, es decir, los hombres para Celestina son pasatiempos, objetos y recursos de apariencia.

Areusa, en su papel de reticente, se excusa pretextando una supuesta dignidad, mientras que Celestina actúa como intermediaria, momento en el cual le brota una fuerte tendencia a la masturbación mental cuando sugiere que gocen del acto amoroso, mientras ella, al contemplarlos con envidia, confiesa haberse dado a los juegos del amor públicamente.

Si Sempronio subraya el juego de apariencia en las mujeres, le falta mencionar el papel del varón, quien comúnmente desea ser engañado, rechazado y encelado. Donde Sempronio no se equivoca es en concebir al amor como guerra en la cual uno de los combatientes vence, por lo que las mujeres, al coquetear: "Convidan, despiden, llaman, niegan, [...]"⁷⁰ con el objeto de despistar al "enemigo". Este parlamento es pronunciado por Sempronio para finalmente cuestionar el amor de Calisto hacia Melibea. Para dete-

⁶⁸ *Ibid.* p. 124

⁶⁹ *Ibid.* p. 125

⁷⁰ *Ibid.* p. 24

ner el discurso de Sempronio, Calisto decide premiarlo con un jubón, premio cuyo valor también se explica por la ausencia de una industria textil desarrollada, pues baste recordar a Celestina y sus muchachas pretextar reunirse alrededor de la costura.

Sin embargo, la locura de Calisto lo lleva a retribuirla también con monedas de oro, situación que provoca la desintegración del equipo de Celestina, al ir Pármeneo y Sempronio a cobrar inútilmente su parte y verse obligados a matarla. A su vez, el asesinato propiciará la creación de un nuevo grupo conformado por las amantes de los difuntos y otros pícaros dispuestos a vengarlas de la pareja, no sólo por haber perdido a sus amantes, sino por la envidia alimentada hacia Melibea por sus lujosos vestidos y belleza. Sobre su físico apunta Areusa con ironía:

“Que así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella, como si tres veces hubiese parido, no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se lo he visto; pero, juzgado por lo otro, creo que le tiene tan floxo como vieja de cincuenta años.”⁷¹

Así, envidia y venganza constituyen el móvil para que las primas busquen a sus aliados, a quienes con el ofrecimiento del cuerpo, obtienen información para afinar el plan y la ejecución del mismo. El primer cómplice es Centurio, cuya participación se desencadena por la puesta en duda de su valentía. Para reafirmarse, accede a la petición de las mujeres ofreciendo sus servicios con un catálogo de fechorías: "Matar un hombre, cortar una pierna o brazo, arpar el gesto, de alguna que se haya igualado contigo; estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas."⁷²

⁷¹ *Ibid.* p. 149

⁷² *Ibid.* p. 244

Con el mismo fin, Centurio refiere un relato-sueño en donde "sobresale" por haber asesinado a cuatro hombres. Sin embargo, la personalidad de Centurio es doble, porque en la soledad, le invade el miedo, razón para cederle la tarea al segundo cómplice: Traso.

De esta manera, paralelamente a la desmistificación de la valentía masculina y belleza femenina, reaparece en la obra el elemento escatológico cuando, muerto Calisto, ordena Tristán recoger el cuerpo de su amo: "¡Oh, triste muerte sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos, júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. ¡Oh, día de aciago! ¡Oh, arrebatado fin!"⁷³

⁷³ *Ibid.* p. 257

3.2. LA DOBLE PERSONALIDAD EN LA PICARESCA ESPAÑOLA: LA CELESTINA, EL LAZARILLO DE TORMES Y LA PÍCARA JUSTINA

La novela picaresca es un tipo de literatura en que especialmente se juega con la apariencia y el engaño. Sus antecedentes, como ya vimos, nos remiten a *La Celestina* obra teatral y narrativa; sin embargo, la picaresca⁷⁴ propiamente dicha surge con el *Lazarillo de Tormes* hacia 1554.

La doble personalidad de Lázaro se perfila desde la infancia; por un lado, nos encontramos ante un niño cuya orfandad despierta ternura y, por otro, emana una conducta interesada hacia su padrastro el Zaide. En efecto, él no es de su agrado, pero al constatar el mejoramiento económico con su llegada, cambia de opinión: "[...] mas, de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuíle queriendo bien, [...]." ⁷⁵

Al ponerle su madre en manos del ciego, sobresale el suceso del animal de piedra, pues ahí su nuevo amo establece las reglas del juego, las cuales no siempre son manifiestas, sino sobreentendidas, son propias del juego oculto común entre ellos. Así, se vislumbra un vínculo regido por la desconfianza, apariencia, engaño, caridad y crueldad en donde gana el más experimentado. Por ello, a Lázaro sólo le queda aprender e interiorizar la forma de manutención del ciego, la cual consiste en utilizar sus habilidades humorísticas y teatrales al pronunciar oraciones para "males" diversos sir-

⁷⁴ "Entiéndese por *novela picaresca* aquella cuyos personajes pertenecen al mundo de los pícaros. El *pícaro* suele ser siempre un vagabundo, sin oficio ni beneficio, que vive al margen de la sociedad, sin participar de sus convenciones ni de sus leyes. [...] La novela picaresca adopta, por lo general, la forma autobiográfica. El protagonista va narrando su vida vulgar, sin ambiciones heroicas ni aspiraciones de ningún género, atento sólo a salir del paso como puede y a procurarse el sustento con buenas o malas artes. [...] Simultáneamente a la autobiografía del pícaro se desenvuelve una sátira de casi todas las clases sociales. El mundo es contemplado a través de un prisma irónico y mordaz y con frecuencia pesimista. El estilo suele ser sencillo y popular, apto para describir la realidad en todos sus aspectos, incluso los más desagradables." (Montes de Oca, Francisco. *Literatura Universal*. 13ª. ed., México, Porrúa, 1968)

⁷⁵ *Lazarillo de Tormes*. Estudio Preliminar de Guillermo Díaz Plaja, 7ª ed., Porrúa, México, 1974, (Sépan Cuántos, 34) p. 6

viéndose del rostro como apoyo: "Un rostro humilde y devoto, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos, ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer."⁷⁶ Las oraciones están, por cierto, cubiertas de un tono sacro, pero con un hondo sentido lúdico y profano de adivinanzas y pronósticos para las mal casadas o las curiosas de saber el sexo de sus próximos hijos, oficio cercano al de Celestina.

Terminada la relación con el ciego, Lázaro continúa su nomadismo para ir desarrollando una gama de personalidades. De niño huérfano se convierte en un Lazarillo explotado, para desempeñarse a continuación, como ayudante de un clérigo.

Una vez más, la supuesta caridad cristiana queda en entredicho, en labios del segundo amo de Lázaro. Para justificar su actitud, evidentemente contradictoria, el clérigo predica otro principio cristiano: la abstinencia, en ésta: "[...] los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando como otros."⁷⁷ Mientras por un lado el clérigo obliga a guardar la abstinencia a Lázaro, por otro, al oficiar misa por el eterno descanso de algún difunto, establece un juego trascendental con los deudos; a ellos les cobra con los alimentos preparados el día de la ceremonia luctuosa. De ello también se desprende un juego con la muerte para sobrevivir, pero como tampoco el clérigo comparte las ganancias con Lázaro, éste se ve obligado a asumirse como embustero a través de una relación tan tramposa como cuando vivió con el ciego.

En cuanto el clérigo expulsa a Lázaro, aparece ahora bajo la personalidad de ayudante de un pseudo escudero. La primera impresión que tenemos

⁷⁶ *Ibid.* p. 8

⁷⁷ *Ibid.* p. 20

del hidalgo es lo bizarro de su vestido, cuya inutilidad práctica se hace notoria con la espada y la capa, implementos que únicamente sirven para revestirlo, al igual que su estudiada manera de andar: "[...] topóme Dios con un escudero que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden."⁷⁸ Así, vestido y andar se conjugan en el hidalgo para ocultar su verdadera condición social. Adicionalmente, las escasas palabras, así como la casa lóbrega donde vive el escudero le confieren un tono de solemnidad. Sin embargo, por el narrador nos percatamos de haber entrado a un mundo contrastante y caricaturesco, de humor negro pues, por un lado, el amo presume de hidalguía y por otro, carece económicamente de lo elemental. De este modo, pareciera que la casa se convierte en el camerino para salir al "Gran teatro del mundo". En este juego de apariencia, el hidalgo llega al extremo de pasearse con un palillo en la boca, sin haber probado alimento para además abogar con fortaleza, a la manera del fraile, por la abstinencia: "[...] el hartar es de los puercos, y el comer regladamente es de los hombres de bien."⁷⁹

En esta lucha por reprimir la otra parte de su personalidad, la de un hombre próximo a la inanición, el escudero es vencido al compartir los alimentos mendigados por su criado. No obstante, el honor le impide admitir el hambre de manera pública, adjudicando supersticiosamente, su venida a menos, a la casa donde mora. La situación es respetada por Lázaro con la cual se recrea una nueva faceta de su personalidad: la de hombre solidario con el pseudo hidalgo a quien Lázaro continúa sosteniendo en un juego de ilusión, al hacerlo sentir como hombre de alcurnia y dinero, criticándole tan

⁷⁸ *Ibid.* p. 29

⁷⁹ *Ibid.* p.31

sólo: "[...] que no tuviera tanta presunción, mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad."⁸⁰

La estancia de Lázaro finaliza cuando la farsa del hidalgo ya no puede mantenerse en pie; por ello, de inmediato adquiere una nueva identidad: la de ayudante de un comisario buldero, personaje este último quien, bajo su cargo, en contubernio con los representantes de la Iglesia, explota a los feligreses. Es de este modo como seudojusticia y principios cristianos son llevados a la farsa-teatro⁸¹ cuando aparentan un altercado el nuevo amo de Lázaro y un alguacil. En el juego se incorporan las ideas de castigo y perdón, pues el agraviado buldero pide la intervención de Dios, la cual no se deja esperar con el simulacro de un ataque por parte del alguacil.

[...] y comenzó a bramar y echar espumajos por la boca y torcerla, y hacer visajes con el gesto, dando de pie y de mano, revolviéndose por aquel suelo a una parte y a otra.⁸²

En cuanto quedan convencidos los presentes de tomar la bula, el convulsionado se reincorpora; sin embargo, "tras bambalinas", Lázaro, partícipe del engaño, toma conciencia de la trampa al ver a los cómplices reírse. De la experiencia anterior, así como de las pasadas surge la preocupación en Lázaro por acomodarse dentro de la jerarquía social con diferentes vestidos. La búsqueda se intensifica al ir cambiando rápidamente de oficios y, por lo tanto, de identidad, cambios que le permiten ahorrar, con el fin de vestirse de otra manera:

⁸⁰ *Ibid.* p.38

⁸¹ "Es una pieza dramática breve que se utilizó, sobre todo en Francia, en el teatro medieval, como complemento a las representaciones de carácter religioso. Servía de intermedio a los misterios a fin de introducir un elemento cómico y desenfadado de tipo realista. Se emplea también para presentar de forma atrevida y alegre las más variadas situaciones de la vida social." (Ayuso de Vicente, Ma. Victoria *et al.* *Diccionario Akal de términos literarios*. 2ª ed., Madrid, Akal, 1997, p. 152)

⁸² *Ibid.* p. 49 y 50

[...] ahorre para me vestir muy honradamente de la ropa vieja. De la cual, compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga trenzada y puerta, y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar.⁸³

La actitud de Lázaro es contradictoria si recordamos cómo criticaba la defensa del honor en el escudero, valor ahora defendido e imitado por el pícaro⁸⁴ con la compra de una espada y una capa, tan inútiles como las de su antiguo amo. Dicho "logro" le vale para dar otro brinco en la esfera social, al ponerse a las órdenes de un alguacil. Así, Lázaro insiste en darle un giro a su vida al asumirse ahora con nuevas y diversas personalidades como pregonador de vinos, acompañante de proscritos y vocero de sus delitos.

En el tránsito por su último oficio, Lázaro recibe de su amo como premio, a una criada suya, don que, por cierto, guarda una visión cosificada del ser humano. A ello Lázaro accede no por amor, sino por los beneficios que le reportará el convertir en su mujer, a la amante de su amo. Por ello, cuando sus amigos le señalan la infidelidad de su pareja, prefiere autoengañarse. El final de Lázaro es no sólo estremecedor, como dice Julio Rodríguez Puértolas, sino conmovedor, por la conformidad y ausencia de los destellos críticos mantenidos para con sus antiguos amos: "[...] un final estremecedor, en que el héroe es plenamente consciente de su derrota íntima y de su aniquilamiento ante fuerzas superiores a él mismo, mas –y esto es lo terrible– creadas por el propio hombre."⁸⁵

⁸³ *Ibid.* p. 55

⁸⁴ "Origen incierto. Es probable que sea voz jergal, en sus orígenes y derivada del verbo picar, por los varios menesteres expresados por este verbo, que solían desempeñar los pícaros (pinche de cocina, picador de toros, etc.). Hubo influjo posterior del francés *picard*, pero no hay pruebas convincentes de que este influjo determinara la creación del vocablo, "sujeto ruin y de mala vida", *Corominas*." (Ayuso de Vicente, Ma. Victoria *et al.* *Diccionario Akal de términos literarios*. 2ª ed., Madrid, Akal, 1977, p. 294)

⁸⁵ Julio Rodríguez Puértolas. "'Lazarillo de Tormes' o la desmistificación del imperio" en *Literatura, Historia, Alienación*, Barcelona, Labor Universitaria – Monografías, 1996 p. 194

3.2. LA DOBLE PERSONALIDAD EN LA PICARESCA ESPAÑOLA: LA CELESTINA, EL LAZARILLO DE TORMES Y LA PÍCARA JUSTINA

La Pícaro Justina (1605) es el tercer texto elegido dentro de la picaresca que contribuye a ilustrar, en este trabajo, el constante cambio de identidad de los personajes. La obra es de carácter fuertemente lúdico, ya lo anuncia la propia Justina con su nombre, quien inicia esta actividad con la palabra. A través de la escritura, juega con la polisemia presente en los versos integrados en cada capítulo y, al empezar la novela, también se divierte a partir del "pelo de su pluma", el cual le impide escribir sobre su vida, pero a quien finalmente le agradece:

[...] me ha dado seis nombres de P conviene a saber: Pícaro, Pobre, Poca vergüenza, Pelona y Pelada, ¿qué he de esperar, sino que como la pluma tiene la P dentro de su casa y el alquiler pagado, me ponga algún otro nombre de P que no eche a puertas?⁸⁶

Asumiendo la identidad de escritora, Justina nos va acercando a sus antiguos oficios cuya base es la simulación, pues, entre otros adjetivos, se autonombra "la despierta dormida". Cuando Justina se presenta en la faceta de pelona, alude a un primer significado: escasa de recursos, palabra que la lleva a reflexionar sobre el castigo aplicado a las alcahuetas: "digo que del mal, lo menos. Más quiero ser pelada que emplumada."⁸⁷

La segunda significación de pelona se da en sentido literal y remite a Justina a no aceptar como Celestina, los tiempos idos de juventud, pues ad-

⁸⁶ *La Pícaro Justina*, Sopena, Barcelona, 1967, (Biblioteca Sopena, 26-I) p.26

⁸⁷ *Ibid.*

judica sus arrugas "prematuras" a una sola postura al dormir; ello explica también el gozo que le produce escribir sobre su pasado lleno de juerga.

Al volver Justina a tomar la pluma, aparece otro obstáculo, al mancharse con tinta, situación que le permite hablar sobre el cuerpo y el vestido. Al respecto, está consciente de que las manchas del cuerpo no se borran, por ello queda entintada, a diferencia de la ropa, cuya función es ocultar y disfrazar. Justina agrega además, el truco del maquillaje como forma de apoyo al vestido y, en consecuencia, al disimulo. Al estar hablando sobre lo anterior aparece una culebra en el papel, la cual contradictoriamente se convierte en el pretexto para fingir lo que no es: docta.

Posteriormente, Justina menciona otros aspectos de su persona al caracterizarse como bailadora y tamborilera. A partir de su inclinación al baile, también alude a su antiguo oficio de mesonera, heredado de sus padres. En este lugar sus progenitores la aleccionaron junto con sus hermanas a moverse en el mundo de la trampa. A propósito de su madre, Justina la describe con el siguiente juego verbal: "Pu la ma y pu la hi-, Pu la man que la cobí-, Y el pobre yerno cornu-."⁸⁸

Al referirse a su padre, Justina recrea su muerte cuya causa fue el haber robado cebada. Curiosamente, el dolor por el deceso es nulo tanto en Justina, como en el resto de su familia, debido a una suma de dinero proporcionada por el victimario. La situación produce dos juegos, uno con la muerte y otro con la apariencia de dolor. En el primero, la única partícipe es Justina, pues de mesonera la vemos después como amortajadora de su padre a quien en una ceremonia de carnaval lo viste, por economía, con harapos. La desmistificación del dolor por la muerte de un pariente llega a su

⁸⁸ *Ibid.* p. 69

punto cuando hijas y madre deciden evadir el luto por no favorecerlas, centrándose la preocupación de las mujeres no en el difunto, sino en cuidar unos mantos prestados.

Junto al juego con la muerte, se introduce lo escatológico, cuando el asesino invita a las deudas a comer, mientras el difunto es destazado por el perro: "[...] destajóle el cuerpo y cara, de modo que no le conociera el mismo diablo con ser un camarada."⁸⁹

Al igual que con la muerte de su padre, Justina no siente nada ante el fallecimiento sumamente chusco de su progenitora, tan esperpéntico como el anterior, pues Justina confiesa que su madre al robarse una longaniza se atraganta y muere: "[...] que a unos parecía sierpe de armas con la lengua fuera, a otros ahorcada, [...] a otros que era boca recién nacida sin ombligo cortado, [...]"⁹⁰

Después de amortajar a su madre Justina emprende su gusto por andar en las romerías. Sobre dicho deseo, Justina reflexiona en cuanto a las causas del nomadismo entre las mujeres. Para ello se vale de elementos bíblicos, que suenan sobre todo a broma. También trata de dar una explicación al gusto andariego al relatar otra versión sobre el origen de la mujer como producto de un juego onírico del hombre. Finalmente, Justina llega a un punto más convincente al vincular esta debilidad con un anhelo de libertad en el género femenino.

Después de su digresión, Justina también en un deseo de ser libre, utiliza de parapeto a las romerías en donde se asume bajo la identidad de

⁸⁹ *Ibid.* p. 77

⁹⁰ *Ibid.* p. 80

creyente. Sin embargo, el inconsciente la traiciona, pues se viste de rojo, color simbólico de fiesta y como ella misma afirma de perdición.

En una de estas fiestas religiosas Justina decide hacer ronda con unos primos y amigos reunidos en torno a diversos juegos. Al calor de las copas y de ser media novata, se excede en las bromas lo cual provoca su expulsión del grupo. Para poder ser acogida nuevamente, se pone a bailar siendo interrumpida y secuestrada por un grupo de estudiantes disfrazados y apodados la Vigornia. Este pasaje cumple con la función de poner en tela de juicio la castidad de los representantes de la Iglesia. El capitán vestido de obispo, se hace llamar Pedro Grullo; sus seguidores también van vestidos de acuerdo a la identidad adquirida y reafirmada con los apodos. Uno de los estudiantes, vestido de mujer se hace llamar "La Boneta", simulando ante el público, el papel de mujer robada, situación favorecedora para los estudiantes, pues al secuestrar a Justina la hacen aparecer bajo dicha personalidad: "[...] la Boneta me arropaba porque pensasen que yo era la verdadera Boneta, y para que mi voz no sonase, me hacía la mamona, y levantaba el tiple, [...]."⁹¹

Justina de inmediato piensa en el "honor", perdido en su época de mesonera, y en la venganza. Al principio, queda al lado del "obispo" con quien dialoga a través de juegos verbales propios de la germanía. Luego, planea su ardid proponiéndole al seudoestudiante que invite a sus camaradas a beber. Después de lograr que se embriaguen, Justina se aprovecha para llevarlos a su pueblo en donde los acusa públicamente, obteniendo además, dos ventajas, por un lado apropiarse de los vestidos de los "estudiantes" y por otro, cubrirse con un ropaje moral de castidad y respeto, al regresar el carro robado por sus secuestrados.

⁹¹ *Ibid.* p. 109

Esta victoria la motiva para viajar a León bajo la personalidad de dama. Para ello recurre al truco del maquillaje, que pronto la traiciona al derretirse por efecto del calor. Al llegar Justina a su destino, vuelve a ser cortejada por un estudiante, que resulta ser la "horma de su zapato". Al entrar en una relación de coqueteo, el galán usa frases de doble sentido, a propósito de un símbolo religioso llamado "agnus dei", que Justina trae al cuello. La astucia la lleva a posponer la contestación elaborando con agilidad mental una respuesta no exteriorizada, a propósito de las palabras del pretendiente: "Acuérdate, y verlo has, que si él me glosó al agnus –iba a decir, que yo le glosé el *qui tollis* pero no quiero, por el respeto de cosas santas, aunque es gracia sin perjuicio."⁹² Mientras tanto, aprovecha para conocer León e ir exponiendo sus impresiones, las cuales confirman su poco fervor a la institución eclesiástica.

Con relación a los representantes del clero, menciona cómo promueven los conciertos entre las parejas contrastando el simbólico color vergonzante de esta actividad con el de sus blancas vestiduras. Sin embargo, la perspicacia de Justina le permite conocer cómo dentro de la organización de la Iglesia hay otra aparentemente cristiana, pero con obvios rasgos de burdel. Bajo la identidad y nombre de "cantadoras" aparecen unas jovencitas con la función de distraer a los clérigos. La razón para poner en duda la virginidad de las muchachas se debe a la forma de selección y control ejercido sobre ellas por una mujer de edad, apodada la "Sotadera" quien, en el juego sucio, permanece con la cara cubierta:

La cara pensé visiblemente que era hecha de pellejo de panadero ahumado, la facción del rostro, puramente como cara pintada en pico

⁹² *Ibid.* p. 142

de jarro; un pescuezo de tarasca, más negro que tasajo de macho; unas manos embezdadas, que parecían haberlas tenido en cecina tres meses.⁹³

Después de su andanza por la ciudad, Justina determina vengarse del estudiante con otro juego siniestro. En principio, se vale de un símbolo cristiano –*los agnus dei*– los cuales son de oro y de plata; del simulacro y del engaño; de la ropa, al utilizar las mangas como escondrijo; de un cómplice al traer a un platero; de la teatralización ambivalente al mostrarse recatada e insinuante: así es como concierta un negocio del cual obtiene, además de dinero, el Cristo de oro.

Concluido este entuerto, Justina se encuentra en el mesón, cuya fachada de albergue sirve para ocultar a proscritos y prostitutas. Ahí conoce a Martín Pavón quien, en el papel de ermitaño, oculta ser un prófugo. Para empezar, Justina hace una descripción del hospedado jugando con el apellido y el pavo real para aludir a la doble moral del "seudoermitaño".

Emprendido nuevamente su camino, Justina se tropieza con un primo al cual le juega una broma para quitárselo de encima. El plan lo inicia con un favor al pedirle que regresen al mesón donde olvidó un cesto con miel, engaño cuyas características escatológicas vejan el vestido y el cuerpo del pariente a la manera de los estudiantes de la Vigornia, ya que accidentalmente se llena del contenido verdadero del cesto, los excrementos de Justina, al haber entrado en forcejeo con la mesonera.

En el mismo andar la sigue otro "bobo", según Justina, de nombre Bertol Araujo con quien corre una aventura provechosa al hospedarse en el mesón de Juana Redonda. Antes de convertir a Bertol en su cómplice, Justina le

⁹³ *Ibid.* p. 153

extrae información a su próxima víctima: la mesonera. En principio, le crea un clima de confianza al dirigirse con halagos hipócritas, plática que inicia hábilmente con el tema de los vestidos y la moda: "Mil cosas me dijo de los trajes de su tiempo, que si era como ella lo pintó, andaban las gentes vestidas de monas."⁹⁴

Días después de la entrevista, le sobreviene a Juana Redonda una enfermedad de poco peligro. Consciente de ello, Justina prepara su acción, al recetarle remedios caseros en acuerdo con Bertol, quien se hace pasar por médico, remedios para cuya elaboración "casualmente" resultan indispensables los ingredientes guardados en la alacena de la mesonera.

Finalizada la burla, Justina se dirige a su tierra en donde sus hermanos la desconocen como heredera, afrenta que acepta relativamente, pues decide partir robándose antes, unas joyas de la casa paterna. Para ello se vale de un pretendiente quien, en identidad de ladrón, acepta disfrazarse. Después de apropiarse de lo ajeno, Justina se va a Rioseco donde se hace pasar por hilandera; su nuevo oficio se le facilita porque su huésped se dedica a ello. Es así como disfrazada de hilandera, aprovecha la vejez y confianza de la mujer que la asiste –además de su juventud– para coquetear con los cardadores. Entre el ir y venir es como Justina fragua el negocio, timando tanto a hilanderas como a cardadores. Tiempo después, además de hilandera, se desempeña otra vez como amortajadora, al adjudicarse el parentesco de nieta y heredera de su huéspeda, quien muere en forma repentina. Para lograr su objetivo, convence a los vecinos con el disfraz del luto y la teatralización del dolor: ante cualquier sospecha de advenediza siempre tiene una coartada u obtiene el silencio tocando el talón de Aquiles del posible delator.

⁹⁴ *Ibid.* p. 224

Disfrazada como dama decide Justina regresar a Mancilla y dar la última batalla por la herencia paterna, la cual obtiene de inmediato, valiéndose de un hombre de armas con quien contrae nupcias para meterles miedo a los hermanos. Muy a propósito de cómo consiguió marido, se regocija, a la manera de Celestina, al hablar de sus antiguos pretendientes quienes, para cortejarla, fingen diferentes personalidades. Finalmente, se detiene a hablar de su esposo, el pícaro y jugador Lozano, así como acerca del día de su boda, ceremonia desmistificada por Justina al aludir al martirio de la rigidez de la ropa y el peinado para las novias. Este martirio, según ella, se acentúa en la búsqueda de una treta para aparentar virginidad y conseguir solicitud por parte del esposo. Así, la obra se cierra dejándonos la sensación de habernos conducido a un desfile grotesco de modas; también, de una gama de personalidades en donde una misma modelo, Justina, se ha encargado de atravesar la pasarela posando como: campirana, dueña, galante, mesonera, hilandera, novia y enlutada.

3.3. JUEGOS TEATRALES EN EL SIGLO DE ORO. LA COMEDIA DE ENREDO: LA DAMA DUENDE DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA

Como en la narrativa picaresca se mantiene en el teatro español de los Siglos de Oro una continuación del recurso del juego y del disfraz y, en consecuencia, del de la identidad mediante la comedia de enredo⁹⁵. Dos obras sirven para ilustrar lo anterior: *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1583-1648).

La primera obra de enredo, estrenada hacia 1629, gira en torno a doña Angela, quien se da a la fuga, por unas horas, acompañada de su criada y cómplice, Isabel. Esta situación origina que ambas se desprendan de su identidad para entrar en el anonimato. En dicha confusión es importante destacar la función que juega la ropa y el ocultamiento del rostro.

Cabe también añadir como causa de éste y otros juegos que se desencadenan en la obra, la inclinación por el engaño, pero no por perversidad como ocurre con el don Juan de Tirso, sino por un deseo de libertad. En efecto, al entrar en juego la libertad y el luto de doña Angela, joven viuda, quien permanece en su alcoba por decisión de sus hermanos, don Luis y don Juan, es orillada a violar las reglas mediante una serie de trucos y engaños inocentes y divertidos. Sin embargo, en dos momentos en que esto no es posible, sólo le queda a Angela manifestar su enfado, cuando le solicita a Isabel su ropa de luto. "Vuélveme a dar, Isabel, esas tocas (¡pena esquiva!),

⁹⁵ "Obra dramática escrita para provocar la risa del espectador; el autor se vale de las ideas repentinas e ingeniosas, de los cambios de ritmo y del azar, suele recurrir al enredo y a la pequeña intriga y se inspira en la vida cotidiana, plagada de gentes sencillas. [...] Se diferencia de la tragedia en que sus personajes pueden ser de baja extracción social, el desenlace es feliz y el espectador nunca se angustia sino que se divierte." (Ayuso de Vicente, Victoria *et al.* *Diccionario Akal de términos literarios*. 2ª ed., Madrid, Akal, 1997, p.69)

vuelve a amortajarme viva, ya que mi suerte cruel lo quiere así,"⁹⁶ actitud igual a la de Justina, sólo que con otros propósitos, ya que Angela tiene como objetivo contraer nuevas nupcias, mientras para la segunda, la intención es burlarse de los varones para obtener dinero; es decir, Angela manifiesta un gusto por vivir, pero no de manera desenfrenada como en Justina y en el Don Juan de Tirso.

El gusto de doña Angela pronto se ve acrecentado con la figura de don Manuel, personaje que le inspira, desde el primer momento, confianza por el tipo de ropa que porta, atuendo que lleva a Angela a afirmar de don Manuel "el ser un caballero": "Si, como lo muestra el traje, sois caballero de obligaciones y prendas, amparad a una mujer que a valerse de vos llega."⁹⁷

Así, mientras doña Angela imagina a don Manuel ser un caballero, éste, a su vez, junto con su criado Cosme, se hace muchas conjeturas sobre la identidad de la dama, es decir, la curiosidad por descubrir la verdadera personalidad del contrario se convierte en el sostén de la obra.

Al avanzar el texto, de pronto vemos que, de un primer encuentro efímero entre doña Angela y don Manuel, aparece ahora en identidad de huésped de los hermanos de la dama, hecho casual que mueve la curiosidad de doña Angela y de su criada por obtener una idea más completa de la personalidad de los huéspedes a través de sus objetos personales: tenacillas, alizador del copete y bigotes, escobilla y peine, trucos para aparentar la belleza masculina, sobre los que ya Celestina habló al referirse a las mujeres.

La incógnita sobre la personalidad de doña Angela se vuelve más compleja para don Manuel y Cosme cuando, valiéndose la dama de un juego

⁹⁶ Pedro Calderón de la Barca, Pedro. *La Dama Duende*, 4a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1973 (Austral, 659) p.93

⁹⁷ *Ibid.* p.85

de alcobas, introduce un nuevo elemento en el enredo: las cartas anónimas, razón de sobra para ser llamada por don Manuel "Dama Duende".

Aunque en un principio la respuesta de don Manuel no se hace esperar, movido también por la curiosidad y una diversión sana, tanto él como Angela empiezan a fantasear con los celos pensando en un posible compromiso contraído con alguien antes de conocerse.

Estas fantasías se ven alimentadas de ambas partes cuando excluyen del juego a don Juan y a don Luis. En este sentido, puede hablarse nuevamente de lo oculto, pero no por maldad, sino porque va implícito un deseo de cortejar y ser cortejada. No obstante, la exclusión de los hermanos, aparecen los personajes confidentes de la pareja cuyo rol, dentro de la obra lo representan los criados, además de doña Beatriz, la prometida de don Juan, una confidente más de doña Angela.

Así, de común acuerdo doña Angela con su próxima cuñada e Isabel se valen para entrar a la alcoba de los huéspedes de una alacena de vidrio, de engaños con objetos y de la luz-oscuridad. Este último recurso producirá tal confusión que, de pronto, los hospedados no lograrán distinguir si sus compañeras de juego son imágenes o personas. A tal grado llegará la confusión de don Manuel, que aún sorprendido por los engaños, trata de encontrar una explicación lógica a los sucesos, hallando una y otra vez sólo cartas. El descubrimiento, en un momento dado, hace sentir envidia a Cosme, al manifestar a su amo que él saca la peor parte en esta actividad:

Si traen dulce, tú te huelgas como un padre de comerlos,
y yo ayuno como un puto, pues ni los toco ni veo. Si a ti

te dan las camisas, las valonas y pañuelos, a mí los sus-
tos me dan de escucharlo y de saberlo.⁹⁸

Sin embargo, en uno de estos juegos, aprovechando la ausencia de los huéspedes, Angela e Isabel entran a la alcoba, pero son sorprendidas accidentalmente por éstos al regresar por un objeto olvidado. Por primera ocasión, don Manuel acepta una explicación sobrenatural de los hechos, sobre todo al enfocar la luz mejor a doña Angela, quedando impresionado el caballero por su belleza-ilusión, la cual coincide con su nombre: "Imagen es de la más rara beldad, que el soberano pincel ha obrado."⁹⁹ El comentario es llevado al otro extremo por Cosme, al afirmar que es una obra de Lucifer; sin embargo, don Manuel, para conocer la verdadera identidad de la dama –alma o cuerpo– la toma por el brazo: "Angel, demonio o mujer, a fe que no has de librarte de mis manos esta vez"¹⁰⁰ Doña Angela, a su vez, también fantasea porque cree que fue una treta fingir una partida para encontrarla. Acorralada le pide que no la toque, prometiendo al día siguiente hablar con la verdad. A pesar de ello, don Manuel no desiste en hacerle preguntas sobre su identidad, al grado de no saber si es espíritu o cuerpo. Al ir a confesarle la verdad, doña Angela es interrumpida por Isabel, quien le advierte que la buscan. Entonces, se da a la fuga por la alacena, para nueva sorpresa de los hospedados, situación que propicia otra discusión sobre la identidad de la dama, la cual parece ser múltiple a los ojos de don Manuel:

Como sombra se mostró, fantástica su luz fue; pero como cosa humana, se dejó tocar y ver: como mortal se temió, receló como mujer, como ilusión se deshizo, como fantasma se fue. Si doy la rienda al discurso, no sé,

⁹⁸ *Ibid.* p. 129

⁹⁹ *Ibid.* p. 138

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 140

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¡vive Dios!, no sé, ni qué tengo que dudar, ni qué tengo de creer.¹⁰¹

Mientras don Manuel en su discurso raya en la locura, Cosme se inclina por creer en una mujer-diablo. De pronto, Isabel sigue actuando al guiar a don Manuel a la alcoba de su señora, acción de la cual, vale la pena subrayar, se desenvuelve una pieza teatral dentro del teatro, al grado de afirmar don Manuel "No está mala la tramoya"¹⁰² Y así, el huésped, en actitud de espectador, ve actuar a doña Angela ricamente vestida, acompañada de doña Beatriz en un doble papel de criada y de testigo de los próximos sucesos. Paralelo a los juegos de luz y oscuridad, don Manuel abandona el papel impuesto de espectador para asumirse como actor al describir a doña Angela como luz. A ello responde, a pesar de la ambigüedad, su interlocutora con uno de los más hermosos parlamentos de la obra:

No soy alba, pues la risa me falta en contento tanto; ni aurora, pues que mi llanto de mi dolor no os avisa; no soy sol, pues no divisa mi luz la verdad que adoro, y así lo que soy ignoro; que solo sé que no soy alba, aurora o sol; pues hoy no alumbro, río, ni lloro. Y así os ruego que digáis, señor don Manuel, de mí que una mujer soy y fui, a quien vos solo obligáis al extremo que miráis.¹⁰³

En este primer acercamiento a su identidad se sigue presentando como ser ambiguo, enigmático y con doble identidad: "[...] un enigma a ser me ofrezco, que ni soy lo que parezco, ni parezco lo que soy. Mientras encubierta estoy, [...]"¹⁰⁴ En esta declaración es en donde doña Angela afirma la posi-

¹⁰¹ *Ibid.* p. 143 y 144

¹⁰² *Ibid.* p. 144

¹⁰³ *Ibid.* p. 146 y 147

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 147

bilidad de asumir varias personalidades, de acuerdo al juego de luz que ilumina su cuerpo. Esta idea nos remite nuevamente al teatro al pensar en el recurso de los reflectores. La representación y juego de doña Angela es interrumpido por los toquidos de don Juan, orillando a Angela a esconder a don Manuel y a doña Beatriz, actitud que provoca más tarde (junto con el lujoso vestido que trae en ese momento) las fantasías-celos de sus hermanos hacia ella y hacia doña Beatriz.

Mientras los celos van en aumento, por la confusión de las personalidades, don Manuel y Cosme también, al ser conducidos por separado por Isabel en la oscuridad, ocasiona que no logren momentáneamente reconocerse. Inclusive, el juego de la oscuridad impuesto por las mujeres provoca que ellas mismas se enreden, cuando Isabel se confunde llevándose accidentalmente a Cosme en lugar de a don Manuel al cuarto de su señora.

El enredo llega a su punto culminante cuando don Luis se percata de que la alacena ha sido movida, hecho que provoca un enfrentamiento entre don Luis y don Manuel, pues a éste lo responsabiliza de la acción. Así don Manuel empieza a aparecer a los ojos de sus amigos, ya no como el huésped, sino como villano.

Casi al ir a batirse los contrincantes, se interrumpe la acción por otro hecho casual como el primero, el cual permite a don Manuel y doña Angela descubrirse cada uno bajo su verdadera personalidad. Don Manuel pregunta a la dama en cuestión: "¿Eres ilusión o sombra, mujer, que a matarme vienes? Di, ¿cómo has entrado aquí?"¹⁰⁵, a lo cual responde doña Angela con sinceridad:

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 163

Mi intento fue el quererte, mi fin amarte, mi temor perderte, mi miedo asegurarte, mi vida obedecerte, mi alma hallarte, mi deseo servirte, y mi llanto en efecto persuadirte que mi daño repares, que me valgas, me ayudes y me ampires.¹⁰⁶

Precisamente la franqueza de doña Angela permite también a don Manuel asumirse como su enamorado, verdad dispuesta a sostener ante los hermanos de su dama.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 165

3.3. JUEGOS TEATRALES EN EL SIGLO DE ORO. LA COMEDIA DE ENREDO, *EL BURLADOR DE SEVILLA*

Tirso de Molina es el autor de la segunda obra más representativa dentro de los Siglos de Oro para los fines de este trabajo. Si en *La dama duende* es doña Angela el personaje que asume la ambigüedad, el juego, el disfraz y las múltiples identidades, en *El Burlador de Sevilla* (1630) es don Juan quien se encarga de ello. A propósito, este carácter volverá a ser recreado dos siglos después por José Zorrilla como personaje principal, aunque con un nuevo enfoque respecto del original.

La historia de *El Burlador de Sevilla* es sumamente conocida; de ella frecuentemente se dice que alude a las aventuras de Miguel de Mañara. El objetivo de don Juan, en efecto, es engañar y burlarse del género femenino sin excluir a los varones, pues también afrenta a novios y a padres. A pesar de que cada burla tiene su particularidad, la noche es la hora propicia para llevarlos a cabo, así como la rapidez en el cambio de espacio, originando, de esta manera, una comedia de enredo ejemplar; es decir, con esta doble particularidad oscuridad y rapidez en las acciones del personaje, lo cual nos acerca a un don Juan cuya intención por disfrutar sexualmente a las mujeres es nula, porque su verdadero interés reside en burlarlas, haciendo aparecer a otros como responsables de sus actos: "[...] el mayor gusto que en mí puede haber es burlar una mujer y dejalla sin honor."¹⁰⁷

Ahora bien, detenerse en cada una de las burlas, resulta útil porque permite demostrar la originalidad del personaje, al idear nuevas formas para lograr su objetivo; por ejemplo, al burlarse de la duquesa Isabela, recurre al

¹⁰⁷ Tirso de Molina. *El Burlador de Sevilla*. México, Porrúa, 1965, (Sépan Cuántos, 32) p. 172

papel de impostor, haciéndose pasar por el prometido de la dama, el duque Octavio.

Asimismo, para sumar cómplices, don Juan envuelve a otros personajes con sus palabras o en todo caso, toca los lazos afectivos de sus parientes. Dicha actitud es mantenida ante su tío don Pedro Tenorio, quien casualmente es enviado para esclarecer la situación de Isabela. Así, don Juan frente a su tío, aparenta no tener miedo, ni vergüenza del delito cometido; por el contrario, cuando acepta su responsabilidad, hace alarde de la inclinación de los jóvenes por gozar la vida, hasta llegar al extremo de revertirle a su pariente la situación, remembrándole su pasada mocedad.

Cabe precisar que los planteamientos de don Juan ocultan el verdadero móvil de su conducta: el vivir desenfrenadamente, sin darse tiempo a asimilar experiencias por un gran temor a la muerte. Este temor y aparente valentía surgen nuevamente en don Juan al menospreciar las advertencias de su padre respecto de su conducta, a quien prefiere calificar de "viejo" o cuando juega al irreverente ante el posible castigo de Dios. Con respecto a esta última actitud, se verá al final de la obra a un don Juan mucho más humano, al mostrarse temeroso y con gran fe ante los mensajes de Cristo y la inminencia de su muerte.

De este modo, en una lucha interna por olvidar la fugacidad de la vida, el personaje no sólo acepta cínicamente su inclinación por los juegos siniestros, sino que, además, presume de imponer él mismo las reglas por el placer de ser el ganador: "[...] y si quieres ganar luego, haz siempre, porque en el juego quien más hace gana más."¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 173

Dentro del carácter ambiguo de don Juan, ese *ser* y no *ser*, resalta también el gusto por engañar a mujeres de diferentes clases sociales. Así, ante la pescadora Tisbea, en el papel de "enamorado" y utilizando la labia como recurso, envuelve a su víctima con las dicotomías agua-fuego y frío-calor.

En el citado pasaje también es necesario señalar la cercanía que tiene don Juan con la muerte al sufrir un naufragio. A pesar de ello, después de este accidente del cual apenas se recobra y, quizás otra vez movido por su idea de la relatividad de la vida, planea la burla a Tisbea. Un segundo aspecto dentro del nuevo pasaje consiste en otra manifestación de la actitud ambigua de don Juan quien, además de pensar en la burla y, conmovido por la proximidad a la muerte de Ripio, en pleno naufragio, se lanza al mar en su ayuda.

Al ir don Juan "haciendo de las suyas" se va perfilando un nuevo placer que consiste en mantener y alimentar la fama de "langosta de las mujeres", al utilizar expresiones como tener pretendientes unos "perros muertos" mejor conocidos como engaños, inclinación que si se analiza otra vez, junto con la rapidez en las acciones y una plática entre don Juan y el marqués de la Mota acerca de las mujeres concebidas como catálogo de objetos, hace dudar al lector sobre si sus "aventuras" son reales o ficticias; es decir, uno se pregunta en qué medida don Juan sostiene la mentira, incógnita resuelta por el mismo personaje al final de la obra, al solicitar el perdón de Cristo.

Una vez más la doble identidad de don Juan salta a la vista cuando, en la misma conversación con de la Mota, el burlador muestra, a pesar de ser muy "valiente", tener pavor ante el transcurso del tiempo y su repercusión en los seres humanos: la vejez, etapa en la cual, evidentemente, se está más

cercano a la muerte. Ello explica y establece un punto de unión con Celestina en cuanto al rechazo y miedo que padece con respecto a las arrugas de las mujeres.

Una nueva burla-acción que lleva a cabo don Juan recae sobre doña Ana de Ulloa. La peculiaridad del juego siniestro reside ahora en *ser* la dama prometida de su "amigo" el marqués de la Mota. Don Juan, lejos de conocer la amistad y mucho menos el amor, en esta acción y, en su papel de impostor, se vale del color y la ropa claves para el encuentro de la pareja de enamorados. Una diferencia más aparece en este juego, recurrir al asesinato de don Gonzalo de Ulloa, padre de la agraviada.

No acaba don Juan de salir de este lío cuando ya se está burlando de una pareja de campesinos recién desposados: Batricio y Aminta. La actuación de el Burlador una vez más es tan rápida como su capacidad para desplazarse de un lugar a otro: en poco tiempo don Juan se sitúa a un lado de Aminta, se le insinúa, le toca la mano, nuevo elemento para "vencer" al contrario, además de confundirla con las palabras. Para deshacerse de Batricio no sólo le impide hablar, sino que, en el afán de alimentar su ego, don Juan elabora una fantasía basada en un supuesto antiguo romance entre Aminta y él. Finalmente, ocupando el lecho nupcial del contrayente, don Juan "vence" a Aminta con un reto a la muerte, lanzado para presumir de inmortalidad y caballerosidad.

Al ir avanzando en la lectura de *El Burlador de Sevilla*, va quedando la sensación, nuevamente por la rapidez de las fechorías, de que las víctimas quedan como paralizadas ante los agravios. No obstante, cuando finalmente los burlados logran reunirse ante el Rey para pedir justicia, don Juan lleva a cabo un nuevo juego siniestro, pero con la muerte. Recuérdense que al encon-

trar el Burlador el sepulcro de don Gonzalo de Ulloa no sólo ironiza la leyenda inscrita en la lápida, sino con el deseo de aparentar valentía llega al extremo de invitarlo a cenar, pasaje que se convierte en un antecedente del juego con la muerte, que después fue tema favorito de Valle-Inclán. Pues bien, en esta ocasión, el oponente del Burlador, don Gonzalo de Ulloa, en identidad de sombra, no sólo accede, sino lo reta con otra invitación. A solas, don Juan, por primera ocasión, es sincero al reconocer tener miedo de la cita; no obstante, el deseo de aumentar la fama lo mueve a cumplir con su compromiso.

Después de un guisado de uñas, entre escatológico y divertido el cual vive don Juan como un juego, empieza a sentir frío en el pecho, frío que se va transformando en calor, al comunicarle don Gonzalo que es un enviado de Dios cuya misión es hacerle pagar sus culpas. La actitud de don Juan ahora llega a conmover cuando no sólo pide perdón, sino también, asegura no haberse burlado de doña Ana. Así, la declaración de don Juan nos da más elementos para afirmar que, como esta "hazaña"; muchas otras se realizaron sólo en su mente. Por otra parte, la humildad del personaje llega a tal punto que expresa su deseo de transformarse, pero la justicia divina expuesta por Tirso de Molina, en forma implacable, le hace caer al instante muerto.

3.4. EL JUEGO DE LOS ROMÁNTICOS. EL TEATRO DE JOSÉ ZORRILLA *DON JUAN TENORIO*

El dramaturgo español José Zorrilla (1817–1893) incursiona en el romanticismo incorporando, a través de la recreación del don Juan y la presencia de algunas características de la picaresca, una obra fundamentalmente lúdica.

Desde el inicio, los personajes de la obra manifiestan un deseo por esconder tanto la cara como el cuerpo. Una primera recreación sobre el ocultamiento de la verdadera identidad es desarrollada por el pueblo al participar en el carnaval de Sevilla. De esta participación se infiere un simple placer por jugar a ser otro, valiéndose para ello, de la máscara y el disfraz: "Las fiestas de Carnaval, al hombre más principal permiten, sin deshonor de su linaje, servirse de un antifaz, y bajo él ¿quién sabe, hasta descubrirse, de qué carne es el pastel?"¹⁰⁹

Dicha festividad es aprovechada para ocultar, a su vez, otras dos causas muy diferentes a la primera para aparecer también bajo otra identidad. Por un lado, para cometer fechorías y promover juegos siniestros y por otro, se oculta la personalidad para convertirse en testigos de una verdad difícil de aceptar. En cuanto a la participación de estos últimos, se reduce al papel de espectadores como si se fuera a interpretar ante ellos una pieza teatral; paralelamente el juego siniestro se convierte en el móvil de toda la obra. Así, don Juan Tenorio y don Luis Mejía son los promotores de la trampa, al aceptarse como contrincantes de un juego cuyas reglas ellos mismos han fijado, reglas determinadas por el placer de ejecutar el mayor número de acciones crueles.

¹⁰⁹ José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Prólogo y notas Salvador García Castañeda, Barcelona, Labor, 1975, (Textos Hispánicos Modernos, 33) p. 72

Desde la primera aparición de don Juan, en forma anónima, se intuye su inclinación por situaciones siniestras y prohibidas al pronunciar, en forma secreta, el nombre de una dama y las palabras llave, seña y hora. Para llevar a cabo el fallo entre don Juan y don Luis, el primero rinde un informe sobre sus fechorías; el informe, además de reunir los requisitos de la apuesta, se caracteriza por la profanación de lugares sagrados y el haber gozado a mujeres de diferente clase social, valiéndose para ello como su antecesor –don Juan de Tirso– de constantes cambios geográficos y del disfraz.

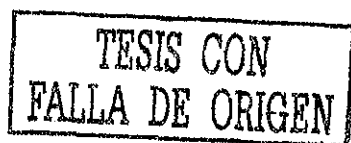
De la contienda anterior, en que sale vencedor don Juan, surge una nueva no sólo por el placer de retar, sino por una actitud de insaciabilidad, aunque ahora las víctimas sean elegidas con anticipación: una novicia anónima y doña Ana de Pantoja, prometida de don Luis.

Una vez más, los medios para ganar no importan; por ello recurren, ambos pícaros,¹¹⁰ "a la mala" a promover su mutua detención, al secreto, al soborno y a la complicidad de los alcahuetes, quienes normalmente son los criados de las víctimas. De esta manera, Brígida no sólo contribuye a alimentar el mito de un don Juan "seductor de mujeres", sino además, después de haberle el galán "llenado el bolsillo", ella se expresa de doña Inés así: "Y os la he convencido con tal maña y de manera, que irá como una cordera tras vos."¹¹¹

Inclusive, sobre la trampa recíproca entre don Juan y don Luis es importante detenerse en la reacción similar de los contrincantes, en cuanto a interpretar sus respectivos arrestos como sueños-juegos, interpretación que,

¹¹⁰ Pícaros en el sentido de vivir al margen de las convenciones y de la leyes que impone la sociedad.

¹¹¹ *Ibid.* p. 118-119



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

para don Luis, raya en la locura: "Y pues lance es extremado por dos locos emprendido, bien será un loco atrevido para un loco desalmado."¹¹²

Si entre los competidores hay semejanzas y antecedentes literarios lo mismo ocurre con sus cómplices: escuchar a Brígida hablar del encerramiento, como elemento primordial para convencer a mujeres del tipo de doña Inés, nos recuerda a la vieja Celestina. Asimismo la lascivia, a la manera de la trotaconventos, se manifiesta en Brígida cuando se refiere a la juventud, a la hermosura y sobre todo, a la virginidad de su señora, descripción que, curiosamente, al ser escuchada por don Juan, responde con un sentimiento ambiguo al afirmar estar enamorado de quien no conoce.

Nuevos hilos conductores se van entretejiendo para relacionarse con otros personajes, ya analizados en obras pasadas; por ejemplo, la novicia doña Inés juega a la inocencia como Melibea, al admitir una confusión de sentimientos, pero incapaz de ordenarlos, conducta que vuelve a aparecer cuando Brígida, aprovechando la entrega a su señora de un libro religioso, esconde unas palabras de amor de don Juan. Las cuales al ser descubiertas por doña Inés provoca que ella responda con un desmayo –como el de Melibea– para reincorporarse de inmediato y seguir insistiendo en su confusión.

No obstante, la ingenuidad de doña Inés tiene un momento de suspicacia cuando, ya secuestrada por don Juan, le responde a Brígida: "Me estás confundiendo, Brígida...y no sé qué redes son las que entre estas paredes temo que me estás tendiendo."¹¹³

Esta duda nace en doña Inés por la continua verborrea de Brígida, pero que es desvanecida por la alcahueta, haciéndole creer a su señora, como

¹¹² *Ibid.* p. 107

¹¹³ *Ibid.* p. 154



causa de su estancia en la mansión de don Juan, que se había incendiado el convento.

Precisamente la pureza, candidez y belleza espiritual de doña Inés contribuyen a un cambio de conducta en don Juan, a diferencia del de Tirso. Éste, sinceramente atraído por la dama, descubre el amor; se enamora de ella, jurándole cumplir con su compromiso, el cual, más tarde, comunica a don Gonzalo padre de doña Inés. Sin embargo, la incredulidad por parte de don Gonzalo con respecto a la nueva faceta de don Juan, finaliza con una riña en donde muere el primero.

Transcurridos cinco años en el panteón de la familia Tenorio, don Juan vuelve a aparecer, como al inicio de la obra, ocultando su identidad, espacio en donde se entera tanto el personaje como el lector de la muerte de doña Inés, ocurrida por el abandono del galán.

Para asimilar la muerte de la amada, don Juan contempla su escultura originando esto un doble juego de ilusión y verdad, como es el caso en que por momentos, don Juan creía estar frente a la sombra de doña Inés, equivalente al alma, interpretando don Juan este movimiento como producto de la pérdida del juicio, aunque pareciera más bien resultado de la culpa.

Cuando le habla la sombra de doña Inés lo hace como si don Juan formara parte de ella, al confiarle estar pensando a cambio de su alma impura.

En la lucha que don Juan emprende por saber si es sueño o verdad la presencia de doña Inés, se da una segunda lucha por recobrar la fe en Dios.

El conflicto de don Juan empieza a solucionarse cuando Zorrilla vuelve a recrear el pasaje del convidado de piedra, y el comendador lo invita a arre-

pentirse de su conducta, arrepentimiento que don Juan tarda en aceptar, no por falta de amor a doña Inés, sino como una protesta a la inflexibilidad de Dios, ya presente en Tirso de Molina, y manifestada en este caso con el poco tiempo impuesto al pecador para retractarse.

Entre la acción de convencimiento de don Gonzalo, como si hubiera un espejo, se da un desdoblamiento en la persona de don Juan, al contemplar la representación de su funeral, anticipando los hechos como si ya hubiera muerto.

En este contexto, al despedirse de don Gonzalo, le tiende la mano, y tarde, don Juan recobra la fe implorando el Credo.

Al acceder a darle la mano a la estatua, la sombra de su dama también le comunica que, a través de ella logró la purificación de su alma. Así, una vez más, la fusión de la pareja se logra mantener por efecto del amor: "Yo mi alma he dado por ti, y Dios te otorga por mí tu dudosa salvación."¹¹⁴

¹¹⁴ *Ibid.* p. 233

3.5. LA PICARESCA DE LAS VANGUARDIAS: LAS GALAS DEL DIFUNTO Y EL TIRANO BANDERAS

Don Ramón del Valle-Inclán (1869 – 1936) eligió un título muy sugestivo para integrar sus cuatro esperpentos: *Martes de Carnaval* (1930). Del mencionado texto podemos intuir, en primera instancia, la presencia del disfraz, recurso como ya vimos, útil para cambiar de identidad y, a la vez, altamente socorrido por la picaresca, además de la incorporación de otra serie de elementos. Para poder ejemplificar lo anterior, me detendré únicamente en "*Las Galas del Difunto*" (1925) cuyo título, ya de por sí, también sugiere un juego con la ropa y la muerte.

Tanto la presencia del prostíbulo, uno de los lugares fundamentales donde se desarrolla la acción, así como sus albergados nos remiten a una primera característica de la picaresca: los marginados por la sociedad.¹¹⁵

El personaje central de la obra cuyo seudónimo es el de Ernestina, convertida por circunstancias adversas de la vida en prostituta, oculta su personalidad primera, de hija de familia, con un cambio de nombre.

Precisamente la nueva faceta de Ernestina la orilla a solicitar ayuda, también en forma secreta, a su padre, valiéndose de la Bruja, una compañera de infortunio. Dentro de esta acción cabe destacar cómo la intermediaria cambia de oficio, de patronos, de lugares, de vestido y situación cotidiana que es un intento de cambiar de condición social y por ende de identidad, a la manera de la picaresca o los personajes de Aristófanes, al transformarse en corneja.

¹¹⁵ V. definición de picaresca en la nota 74

Mientras esto ocurre, Ernestina vestida de acuerdo a su oficio, con colores llamativos, flirtea y alburea con Juanito Ventolera, personaje cuya identidad de combatiente se hace evidente por la vestimenta, las medallas y el corte de pelo: "Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada, el gorro en la oreja, la trasquila en la sien. El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros."¹¹⁶

La presencia de este cliente permite por un lado, poner al descubierto la verdadera identidad de Ernestina y la causa de su estancia en el prostíbulo. Al referirse Ventolera a la guerra entre España y Cuba (1898), causa de la muerte del pretendiente de Ernestina, quien ha asumido una maternidad a solas, así como de su oficio, el rechazo de la familia de haber entregado a su hijo a un orfanatorio.

Por otro lado, Valle-Inclán, a través de Juan Ventolera, introduce una crítica cuyo propósito es desmistificar la milicia, el falso patriotismo y la "valentía" de los varones: "Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes."¹¹⁷

Juan Ventolera ahonda más en el asunto al hablar del significado real de la guerra, sinónimo de negocio en donde, debido a las jerarquías, únicamente los jefes reciben "honoros" y "distinciones". Por lo tanto, él como soldado raso sólo consiguió su ruina económica.

¹¹⁶ Ramón del Valle-Inclán. "Las Galas del Difunto" en *Martes de Carnaval. Esperpentos*. 10ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1985, (Austral, 1337) p. 21

¹¹⁷ *Ibid.* p. 15

En cuanto al padre de Ernestina, el farmacéutico y licenciado Sócrates Galindo, le sirve al autor para desarrollar la personalidad del "fantoche" y el juego con la muerte.

Al enterarse Galindo de la misión de la Bruja, a quien adjetiva de "em-plumada", cuyo castigo, según se vio anteriormente, era aplicado a las prostitutas, ocasiona su muerte, precipitada también por la presencia de Juan Ventolera, huésped impuesto por el Estado al farmacéutico.

Esta acción suscita otra que se inicia con un juego necrofilico, a partir de la recreación de la muerte, desde una perspectiva cómica, cuyo protagonista fue el homónimo de Juan Ventolera y ahora éste último. En efecto, Juan Ventolera confundido al principio en un campo santo, entre las sombras y la oscuridad, al ser identificado por tres individuos termina como invitado a cenar:

No más te hagas el muerto, pues yo te conozco, y sin que hables, he descubierto quién eres. Te diré más: El hallarte aquí es por haber venido acompañado al entierro de tu patrón. Sirves en la Segunda Compañía de Lucena.¹¹⁸

El convite crea un clima de confianza del cual obtiene provecho Ventolera al solicitarles ayuda a los tres sujetos para despojar de su vestimenta –juego con la identidad– a don Sócrates Galindo y dejarlo, a cambio, con la suya. Logrado su propósito –atuendo ajeno y elegante–, Juan no es reconocido fácilmente por sus amigos ocasionales: "Camisa planchada, terno negro, botas nuevas con canto de grillos. Ninguna cobertura en la cabeza."¹¹⁹ Sin embargo, el entusiasmo del grupo desemboca en un reto para Juan con res-

¹¹⁸ *Ibid.* p.28 y 29

¹¹⁹ *Ibid.* p.37

pecto a rescatar de casa de la viuda el bombín del difunto, reto que acepta Ventolera, a diferencia del don Juan de Tirso y de Zorrilla, por el placer de andar bien vestido, sin perjudicar a nadie, durante algunos meses.

El juego necrofilico iniciado por Juan se incrementa con la apariencia del rapista y el sacristán al ir a cobrar sus "honorarios" a la viuda, actitud que le sirve a Valle-Inclán para desmistificar ahora el dolor hacia la muerte y hacer evidente el lucro con los difuntos; ante la protesta de la viuda por la fuerte suma cobrada el cura argumenta, como buen pícaro, incluir gastos de cera, misa y coro; a lo anterior se añade que con ello, doña Teresa contribuiría al "eterno descanso" por el alma del difunto.

El rapista, tan pícaro como el cura, también defiende el alto costo de su "trabajo" ocasionado por la utilización de jabón "decente".

En cuanto doña Teresa, finiquita el asunto de los acreedores; se le aparece Juan Ventolera con un juego ambiguo, de insinuación y afirmación, para asumirse como albacea del difunto, juego del cual obtiene la victoria Ventolera al ganar los objetos de su apuesta.

Pronto el excombatiente, aún vestido con la ropa del difunto, tampoco es reconocido, al menos en un principio, por Ernestina.

Juanito Ventolera

¿Y tu papá, de dónde te escribe?

La Daifa

A ése no lo quiere ni el Diablo.

Juanito Ventolera

¡Sujeto de mérito!

La Daifa

¡Mira que ilusión! ¡Cuando te vi llegar, se me ha representado! ¡Bombín y bastón! ¡Majo que te vienes!

Juanito Ventolera

¡Una hembra tan barbi no pide menos!

La Daifa

¡Algo más gordo era el finado!

Juanito Ventolera

Aciertas más de lo que sospechas, lo ha llevado antes un muerto. Se lo he pedido para venir a camelarte.

La Daifa

Deja la guasa. ¡Vaya un terno! ¡Y los forros de primera!

Juanito Ventolera

¡Una ganga!

La Daifa

¡Pues si voy a decirte verdad, mejor me caías con el rayadillo y las cruces en el pecho!¹²⁰

Así, la ropa cobra un significado más importante cuando, de pronto, Juan descubre una carta dentro del traje, la cual lee en voz alta. Al escucharlo, Ernestina reconoce *ser* ella la autora de esas líneas y, a la manera de las comedias de enredo, interpreta la acción de su pretendiente como una burla realizada en contubernio con su padre.

En un deseo de demostrar su inocencia y aclarar el asunto, Ventolera termina de leer la carta aprovechando un desmayo de Ernestina, situación que permite descubrir el verdadero nombre e identidad de la hija del farmacéutico ocultos para no deshonorar a su padre.

¹²⁰ *Ibid.* p. 55

3.5. LA PICARESCA DE LAS VANGUARDIAS: LAS GALAS DEL DIFUNTO Y EL TIRANO BANDERAS

Además de haber sido el *Tirano Banderas*, como ya lo ha señalado la crítica, una influencia importante en *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, el título de la novela de Valle-Inclán al aludir a un tirano,¹²¹ nos remite a una lucha por el poder cuyo sostén son los juegos siniestros.

La obra puede ubicarse en cualquier país de Latinoamérica, aunque Adriana Sandoval¹²² sostiene que el principal modelo de Valle-Inclán fue México, así como su dictador está inspirado en Porfirio Díaz. Además recordemos que Valle-Inclán visitó México dos veces, una en 1892 y otra en 1921.

Hay por tanto, semejanzas entre ciertos personajes en la novela y figuras históricas de la vida mexicana, como Roque Cepeda y Francisco Madero, el Doctor Atle y el Doctor Alt, además de un cierto grado de identificación entre Tirano Banderas y Porfirio Díaz.¹²³

Paralelamente, se va dibujando una imagen esperpéntica¹²⁴ del presidente; además del seudónimo impuesto por el pueblo de "Tirano Banderas",

¹²¹ "Aun cuando no fue escrita por un hispanoamericano, *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán ha sido considerada durante mucho tiempo, y con razón, como una marca en la hoy ya relativamente amplia serie de novelas sobre dictadores y dictaduras en la literatura hispanoamericana." (Sandoval, Adriana. *Las dictaduras y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*. México, UNAM, 1989, (Biblioteca de Letras) p. 29)

¹²² *Ibid.* p. 226

¹²³ *Ibid.* p. 31

¹²⁴ "Este auténtico género dramático hace su aparición en 1920 con *Luces de Bohemia*, y es la culminación del desarrollo un estilo del que pueden rastrearse vestigios desde las primeras obras de Valle-Inclán. Varios críticos coinciden en señalar que la deformación de la apariencia nos da la realidad, una realidad (la historia, la vida española contemporánea) grotesca y absurda. De ahí el significado que cobra la vigencia del esperpento hoy, en nuestro mundo, y la afirmación del sentido, profundamente moralizador de la producción esperpéntica.

Rasgos característicos del esperpento:

1. *Lo grotesco como forma de expresión*

Lo grotesco se identifica y expresa por los siguientes medios:

- Distorsión de la escena exterior.
- Fusión de formas humanas y animales.

se nos representa como calavera, garabato, momia, máscara, sonrisa verde y sombra, repitiendo a cada momento palabras onomatopéyicas y violentas como chac, chac.

Ambos escritores [Valle y Asturias] están muy preocupados, por ejemplo, por la calidad acústica de su lenguaje. Asturias ha afirmado que sabía de memoria capítulos enteros de *El señor presidente*, tan frecuentemente los repetía en voz alta para probar sus propiedades sonoras. De manera semejante, con respecto a la literatura de Valle, Unamuno apuntó que una de sus características sobresalientes era precisamente su sonido [...] ¹²⁵

El dictador de Valle-Inclán, afirma Adriana Sandoval,¹²⁶ es considerado como el de *El Señor Presidente* un ser extraordinario con cualidades sobrenaturales, y está rodeado por un velo de misterio. Santos Banderas se vale de los lentes oscuros desde los que puede observar al mundo sin ser observado a la vez.

-
- La mezcla del mundo real y pesadillas.
 - Efectos que en el espectador producen risa, horror y perplejidad.

2. *Deformación continua y consciente de la realidad*

Acusar, incrementar los rasgos más destacados del contexto social, desorbitándolos en un intento de subrayar las contradicciones existentes entre el comportamiento de una determinada sociedad y lo que su escala de valores predica en una época concreta.

Desorbitación: Caricatura de lo real. De corte expresionista.

3. *Código doble*

4. El esperpento continuamente tiene doble significado.

A) Aparente burla y caricatura de la realidad.

B) Significado profundo, semitransparente, cargado de crítica e intención política. Una auténtica lección moral.

Algunos recursos utilizados:

1. *Contrastes violentos* en el lenguaje y en las situaciones vitales. 2. Presentación de lo *extraordinario como normal* y verosímil. 3. Presencia de la muerte. 4. Igualación y prosopopeya: animalización, cosificación, personificación. 5. *Muñequización*. La degradación de lo humano llega a la transformación de los personajes en *fantoques*, *peleles*, con apariencia humana, pero insensibles como los objetos. 6. Mordacidad sarcástica." (Ayuso de Vicente, María Victoria *et al. Diccionario Akal de Términos Literarios*. 2ª ed., Madrid, Akal, 1997, p. 134 y 135)

¹²⁵ Adriana Sandoval. *Op. cit.* p.36

¹²⁶ *Ibid.* p. 34

La figura del presidente se completa a través de la obra, a causa de una conducta contradictoria y ambigua, pues, a pesar del poder detentado, pareciera un individuo nebuloso y sin personalidad; un hombre cuya actuación, a lo largo de la novela, es teatral, pero sin fuerza.

La sangre fría del tirano se presenta desde el inicio, ordena y contempla el fusilamiento de un grupo de insurrectos sin inmutarse. Un contraste se desprende de la acción anterior, ya que mientras los rebeldes mueren, el pueblo celebra sus ferias de Santos y Difuntos. Del mismo modo, desde el inicio de la obra se van perfilando grupos de contrincantes políticos, como en la picaresca en donde, hemos visto, gana el más tramposo.

Priva una atmósfera de muerte y malos augurios desde el inicio de *Tirano Banderas*. Hay, por ejemplo, la presencia de aves que son mensajeras tradicionales de muerte y mala suerte en la literatura hispánica (la corneja), además del hecho de que toda la acción tiene lugar en el día de muertos. Valle ha mezclado de manera efectiva el lado oscuro de la muerte con el elemento del humor negro que acompaña la celebración del día de muertos en México.¹²⁷

Junto a la persona del tirano aparecen sus allegados y "achichincles", quienes ejecutan las acciones; uno de ellos es el Mayor Abilio del Valle personaje que, como todos los de este grupo, se visten a través de los uniformes militares y botas para imponerse ante los contrarios. Estos últimos casi siempre son indios a medio vestir y las más de las veces aparecen descalzos.

¹²⁷ *Ibid.* p. 38

Entre los simpatizantes de Tirano Banderas no sólo se cuenta a los militares, sino a la Colonia Española constituida por personajes cuya ostentación de lujo y riqueza, los lleva a portar casi siempre joyas y guantes.

La novela de Asturias se concentra más en el ataque al dictador y todo lo que representa. Valle también toma este enfoque, pero hay otra crítica que hace, tal vez con mayor intensidad: el papel desempeñado por los españoles en la América Hispánica. El líder del grupo despreciable de españoles es el Barón Benicarlés, el representante de España en Santa Fe de Tierra Firme: un drogadicto, homosexual, vano y grotesco [...] Valle critica fieramente a este grupo y su indignación se subraya por los procesos de caricatura a los que los somete.¹²⁸

Uno de los representantes de este segundo equipo es don Celestino Galindo, quien participa ante Banderas con juegos verbales impregnados de demagogia:

La Colonia Española eleva sus homenajes al benemérito patricio, raro ejemplo de virtud y energía, que ha sabido restablecer el imperio del orden, imponiendo un castigo ejemplar a la demagogia revolucionaria.¹²⁹

Evidentemente, el tirano contesta con la misma jugada –demagógica y teatral– al exponer su deseo de mantenerse fuera del poder y en el anonimato, razón para proponer según él, a otro candidato a la presidencia. Don Celestino vuelve a intervenir como si estuviera jugando con Banderas al cortejo en el cual, aparentemente, uno de los enamorados no desea establecer un compromiso, mientras que al otro, le corresponde el papel de insistente. Así, después de una fingida modestia, el tirano se da por "vencido" y acepta la

¹²⁸ *Ibid.* p. 42

¹²⁹ Ramón del Valle-Inclán. *Tirano Banderas*. 4ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 15

postulación de su candidatura. La teatralización de Banderas coincide con la forma dramática que adquiere la novela, sobre la cual apunta Adriana Sandoval:

Formalmente, Tirano Banderas no parece mucho una novela, estrictamente hablando. Se ha dicho que esta libertad de experimentación con los géneros y la forma es precisamente una de las características de la técnica de Valle que llamó esperpento. Esta novela –el propio Valle se refirió a Tirano Banderas como una novela de tierra caliente– tiene una fuerte forma dramática; predomina el diálogo, mientras que los pasajes narrativos que relacionan una sección dialogada con otra son escasos y frecuentemente se asemejan a direcciones de escena más que a una narración.¹³⁰

Si públicamente el tirano aparenta modestia para reelegirse, a solas ante Celestino se muestra tal y como es, asignándole la tarea de aglutinar a los intelectuales a su favor –como si fueran las manipulaciones de la “trotaconventos”– y a la vez, de realizar una alianza con el Cuerpo Diplomático representado por el Ministro de España.

Esta última misión es utilizada por Valle-Inclán para hacer una descripción caricaturesca del Barón Benicarlés, Ministro de España, personaje que, al vivir el conflicto de aceptarse o no públicamente como homosexual, demuestra una conducta entre morbosa y lasciva. Recordemos como, al estar en entrevista con Celestino, además de aparecer vestido con un quimono, objetando dirigirse a su perro, indirectamente se le insinúa al recién llegado.

Ahora bien, el autor retoma el tratamiento de su personaje, el tirano, para seguir profundizando en su personalidad. El pretexto lo da la recreación del juego predilecto del personaje conocido como “la rana”. El juego resulta

¹³⁰ Adriana Sandoval. *Op. Cit.* p. 36

ambiguo y macabro porque el placer de Banderas se reduce a disparar la pistola, sin saber exactamente a qué y a quién, mientras permanece incólume.

En este mismo espacio, no faltan los serviles, como la india doña Lupe que, a pesar de pertenecer a la gente del pueblo, se conduce dispuesta a realizar las órdenes de Banderas: "Tenía esclava la sonrisa y los ojos oblicuos de serpiente sabia. Los pies descalzos, pulidos como las manos. Engañosa de mieles y lisonjas la plática."¹³¹

La aparición de doña Lupe en la acción se convierte en el hilo conductor de la novela para seguir dibujando la prepotencia de Banderas, así como el desencadenamiento de una serie de injusticias propiciadas por él mismo, exponiendo la conducta incondicional de sus allegados, todo lo cual ocasiona pánico por contradecir su voluntad.

Tenemos, por ejemplo, que de una situación insignificante –el no haberle pagado a la india el consumo de unas copas– el tirano comisiona al licenciado Sóstenes Carrillo para ejecutar la detención del responsable coronel de la Gándara.

Apenas liquida Banderas este asunto, entra en acción otro grupo a su favor, el represivo, representado por el jefe de la policía coronel licenciado López de Salamanca. La llegada del coronel ocasiona que, por primera vez, se hable de la oposición encabezada por Roque Cepeda. La información secreta, juego sucio, proporcionada por López de Salamanca, orilla al tirano a hablar socarronamente sobre los derechos de los ciudadanos, aunque posteriormente, se muestre inclinado a reprimir a los rebeldes, no importándole si luego tiene que "premiar" al coronel como a buen pícaro.

¹³¹ Ramón del Valle Inclán. *Op. cit.* p. 30

En efecto, al delegar Banderas el poder a López de Salamanca, pronto entran en acción grupos de choque, conformados por espías y por hombres que amenazan con caballos y sables.

Al surgir la violencia, los españoles vierten su punto de vista sobre el pueblo, constituido, en su mayoría, por los indios. El vocero de ellos es Nicolás Díaz del Rivero, director de *El Criterio Español*, quien a través de la palabra, juega el papel de cómplice del tirano, tergiversando la información para no favorecer a los rebeldes.

El resultado de los sucesos comandados por el jefe de la policía pronto llega a oídos del tirano. Con ello, la próxima actuación de Banderas se caracterizará por socarrona, al proponerse sacar de la prisión a Roque Cepeda, excusándose ante él por el trato recibido.

Sin embargo, la tarea de la organización gansteril del tirano va más allá, cuando también lo ponen al tanto de la detención de Currito-Mi Alma, un homosexual "amigo" del Ministro de España, información con la cual Banderas pretende extorsionar a Benicarlés, a la manera de Celestina, para convertirlo en su incondicional.

Pronto se detiene la acción para llevarnos a uno de los espacios más importantes de la picaresca: el prostíbulo, lugar de juego y farsa. Entre sus albergados se encuentran el impostor Doctor Polaco, Lupita la Romántica, acompañante ocasional en este momento del licenciado Veguillas y el coronel de la Gándara. La presencia de esta mujer sirve para originar una comedia de enredo, cuando, casualmente, predice el mal fin de Domiciano de la Gándara.

Las palabras de Lupita, así como las amenazas del coronel, orillan a Veguillas a violar el secreto del tirano, al informarle a Domiciano sobre su próxima detención; de este juego relacionado con la muerte pronto queda Veguillas en el papel de perdedor, al ser arrestado.

La fuga de Domiciano ocasiona, a su vez, una recreación más sobre la injusticia contra los indios. En su desesperación, el prófugo solicita la complicidad del indio Zacarías, personaje, éste último, que recibe una sortija como pago, la cual entrega a su mujer, convirtiéndose, este hecho, en la causa de un sinnúmero de atropellos.

Un nuevo personaje con una doble moral, don Quintín Pereda, es introducido en la trama en el momento que la mujer de Zacarías pretende empeñar el anillo del coronel. Ahí, el comerciante es caracterizado como hipócrita cuando presume de honesto, al exigir la verdad sobre el origen de la sortija, mientras anhela salir beneficiado con el negocio. Él actúa a la manera del tirano porque sabe quién es el dueño directo del anillo, por ello presiona a la mujer amenazándola con denunciarla a la policía o hacerla aceptar una mísera cantidad por el empeño. Sin embargo, como Pereda logra enterarse casualmente de la situación de Domiciano, le invade el miedo al dictador, decidiendo dar parte a la policía, no sin antes desmontar la piedra original, acción tan tramposa como la que relata la pícara Justina sobre los "agnus del". Acción que desencadena dos injusticias más: la detención de la mujer de Zacarías y la muerte de su bebé, a quien obligan a abandonarlo. La escalofriante muerte del hijo es descubierta por su padre: "Zacarías llega. Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento. —¡Era cuanto encontraba de su chamacho!— Los cerdos habían devorado la cara y las manos del niño:

los zopilotes le habían sacado el corazón del pecho.”¹³² Escena que se asemeja a la muerte del bebé de Fedina Rojas, personaje de *El Señor Presidente*:

En ambas obras hay dos ejemplos particulares de víctimas que merecen especial atención y se presentan como símbolos del sufrimiento general bajo estos regímenes dictatoriales. Vale establecer un paralelo entre la muerte del bebé de Fedina Rojas en *El señor presidente* y el hijo de Zacarías en *Tirano Banderas*. Ambos niños mueren como resultado de la arbitrariedad y crueldad del régimen al aplicar su idea de justicia. Ambas muertes son conmovedoras, y, por tanto, efectivas en su planteamiento de un caso emotivo en contra de los dictadores, dado que los niños normalmente se consideran como el epítome de inocencia, pureza y nueva vida.¹³³

Sin embargo, una diferencia esencial entre ambas novelas, destaca Adriana Sandoval,¹³⁴ consiste en lo que sucede después de la muerte de los niños. En *Tirano Banderas* Zacarías inicia su venganza matando al prestamista, y la continúa uniéndose a las líneas revolucionarias que luchan por derrocar al dictador lo cual finalmente logran. Por otro lado, en *El Señor Presidente* la muerte del bebé permanece sin castigo ni venganza, su padre incluso se une a la fuerza policiaca del dictador, mientras que su madre enloquece.

Mientras esto ocurre, al entrar en comunicación de la Gándara con Filomeno, simpatizante de los rebeldes, por vez primera hay un acercamiento a la personalidad de Domiciano, personaje que es tachado por su interlocutor de oportunista:

¡Te ves como mereces! El oprobio que ahora condenas dura quince años. ¿Qué has hecho en todo ese tiempo?

¹³² *Ibid.* p. 111

¹³³ Adriana Sandoval. *Op. cit.* p.38

¹³⁴ *Ibid.* p. 39

La Patria nunca te acordó cuando estabas en la gracia de Santos Banderas. Y muy posible que tampoco te acuerde ahora y que vengas echado para sacarme una confianza. Tirano Banderas os hace a todos espías.¹³⁵

En efecto, de la Gándara, presume de "digno" al hacerse el ofendido, jactándose de simpatizar con el ideario de Cepeda. Sin embargo, la prepotencia y chocantería surgen, cuando se autopropone como "consejero teórico" de la oposición.

Mientras tanto, en la cárcel, otro lugar de marginados, donde está recluido Veguillas es utilizado por Valle-Inclán para incorporar la famosa leyenda de Chucho el Roto, compañero de los presentes: "Cucho el Roto tiraba la carta. Era un bigardo famoso por muchos robos cuatreros, plagios de ricos hacendados, asaltos de diligencias, crímenes, desacatos, estropicios, bajezas, amores y celos sangrientos."¹³⁶

Además de la leyenda anterior, se escuchan relatos acerca del poder del tirano, concebido, dada su magnitud, como un resultado de una mezcla de poder mágico o del pacto con el Diablo. Sin embargo, siguiendo la actuación del tirano, comprendemos cómo a través de la "premiación" a sus allegados, logra mantenerse en el poder.

No obstante, Banderas no deja de oscilar entre el temor y el coraje, cuando sabe que no cuenta con el apoyo del Cuerpo Diplomático, grupo aliado a los intereses de las transnacionales norteamericanas.

En efecto, Sir Johnes, embajador norteamericano también bajo una doble personalidad, afirma por un lado, estar a favor de los "sentimientos

¹³⁵ Ramón del Valle-Inclán. Op. cit. p. 97

¹³⁶ *Ibid.* p. 139

humanitarios" de quienes se oponen a los fusilamientos en el país y por otro, termina justificando la represión. La hipocresía del personaje es acentuada por Valle-Inclán al referirse a todo el Cuerpo Diplomático como a un grupo de homosexuales no asumidos, cuyo acuerdo secreto es la ropa con la función de clave. No obstante, las diversas manifestaciones del grupo en el poder y sus simpatizantes de reprimir al pueblo, un inesperado estallido de revuelta popular surge una noche. Éste es el momento elegido por los rebeldes para ocultarse y organizarse, entre un ir y venir de cuerpos indistinguibles: "Y la luna, puesta la venda de una nube, juega con las estrellas a la gallina ciega, sobre la revolucionada Santa Fe de Tierra Firme"¹³⁷

Para poder actuar, el dictador empieza por solicitar su uniforme con el objeto de vestirse y disfrazarse como intocable; el pasaje nos recuerda al escudero, amo de Lázaro, quien utiliza la capa para aparentar alcurnia. Así pues, al serle entregada a Banderas la ropa junto con las pistolas, caen estas últimas como símbolo de su próxima derrota. Muy disgustado, el tirano dicta órdenes, aumentando más su enojo al percatarse de la deserción en los cuarteles y de la presencia de oportunistas "rebeldes" como de la Gándara y el Mayor del Valle.

Al constatar Banderas la desintegración de su poder, después de matar a cuanto sospechoso se le atraviesa, decide, en un acto de locura, asesinar a su hija, también demente, antes de darle el gusto a sus enemigos de convertirla en objeto de placer: "Sacó del pecho un puñal, tomó a la hija de los cabellos para asegurarla y cerró los ojos. Un memorial de los rebeldes dice que la cosió con quince puñaladas."¹³⁸ Los destellos de prepotencia ani-

¹³⁷ *Ibid.* p. 187

¹³⁸ *Ibid.* p. 190

man aún a la "momia verde" a mostrarse tras una ventana, logrando con ello confirmar en carne propia su completa derrota.

Debe notarse, sin embargo, que hay una insinuación pesimista, o al menos un cierto grado de escepticismo de parte de Valle con respecto al futuro de Santa Fe de Tierra Firme, en el breve comentario, [...] donde se nos informa que Santos Banderas, antes de volverse un dictador, luchó en Perú en contra de los españoles en las guerras de independencia. Aquí hay una obsesión, con tintes de advertencia, en el sentido de que los dictadores de hoy frecuentemente fueron los revolucionarios de ayer.¹³⁹

¹³⁹ Adriana Sandoval. *Op. cit* p.43

4. EL JUEGO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

4.1. ANTECEDENTES DEL JUEGO ASTURIANO: EL DISFRAZ, LA MÁSCARA Y LA DANZA EN EL TEATRO PREHISPÁNICO

Para hablar del "teatro" indígena, es necesario relacionar, como apunta José Rojas Garcidueñas, la danza, la música y la poesía prehispánicas. Una segunda característica de este teatro primitivo, como lo fue asimismo el griego en sus comienzos, consiste en su inclinación religiosa y ritual; consecuentemente, en su fuerte carga de enseñanzas morales; éstas desembocaron en danzas llenas de simbología: por ejemplo, el papel asignado al bailarín como vínculo entre la tierra y el universo. También en el mundo griego y, evidentemente su teatro, se representaban los fenómenos naturales.

En cuanto a la simbología como a la particular libertad de movimiento dada al cuerpo dentro de las danzas autóctonas, anota Alberto Dallal,¹⁴⁰ resultaron, después de la Conquista, una práctica pecaminosa para la moral española. Inclusive, este mismo autor hace hincapié en la lamentable pérdida de la noción de espacio vital que sufrieron los indígenas, producto de la prohibición de las danzas, lo cual repercutió, a su vez, en la capacidad para acercarse al medio ambiente.

María Sten destaca que había textos recitados por varios personajes que actuaban cantares que luego se convirtieron en el embrión de la literatura dramática náhuatl.¹⁴¹ Dentro de las representaciones indígenas se encuentra un tratamiento de temas solemnes referentes a asuntos divinos, en donde, como todo teatro primitivo, exalta las fuerzas naturales.

¹⁴⁰ Alberto Dallal. *El "Dancing" Mexicano*. México, Oasis-SEP, 1987, Segunda Serie, (Lecturas 70 Mexicanas) p. 55 y 56

¹⁴¹ María Sten. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. 2ª ed., México, Universidad Veracruzana, 1982, p.32

La fiesta religiosa de los antiguos mexicanos tendría para nosotros el sentido teatral más amplio, diferente del aristotélico. Era mucho más “acontecimiento” que representación. Un “acontecimiento” cuyo fin era liberar a los espectadores –que al mismo tiempo eran actores– del miedo a las fuerzas sobrenaturales del terror que les infundían los dioses esotéricos.¹⁴²

Fray Toribio Motolinía fue testigo de dichas ceremonias las cuales describe en su *Historia de los indios de la Nueva España*,¹⁴³ al referirse a la festividad dedicada a los difuntos durante el mes de noviembre en la cual resalta el homenaje al maíz,¹⁴⁴ a través de la preparación de los tamales, mientras otros indígenas tañían sus atabales y cantaban. Otro testimonio lo constituye el homenaje dedicado a la Diosa de la Sal, detalladamente narrado por Motolinía. En principio, los señores y principales se reunían a bailar; posteriormente, vestían a una mujer con las insignias de la diosa para hacerla también danzar y, finalmente, sacrificarla al día siguiente.

Otros motivos de fiesta se debían a la llegada de mercaderes provenientes de lugares lejanos, generalmente, parientes o amigos, así como, al término de la construcción de una casa, festividades sobre las cuales Motolinía, atestigua, predominaba el derroche, a pesar de las limitaciones económicas de los organizadores:

[...] y otros que no tenían caudal para hacer aquella fiesta, vendíanse y hacíanse esclavos para hacer una fiesta un día a el demonio. En estas fiestas gastaban gallinas, perrillos y codornices para los ministros de los

¹⁴² *Ibid.* p. 34

¹⁴³ Fray Toribio Motolinía. *Historia de los Indios de la Nueva España*, Estudio Crítico O’Gorman. 3ª ed., México, Porrúa, 1979 (Sépan Cuántos, 129) p. 25 y 26

¹⁴⁴ “Los aztecas, cuya estructura económica es básicamente agrícola, veneran a los dioses de la vegetación. De la masa del maíz se forman los dioses, e maíz se come, el maíz sirve de adorno a las doncellas. El maíz es símbolo de la renovación de la naturaleza, pero a la vez de la renovación del hombre mismo.” (Sten, María. *Op. cit.* p. 50)

templos, su vino y pan, esto ahondo, porque todos salían beodos.¹⁴⁵

Dentro de esta tónica, no puede dejar de mencionarse una de las más famosas fiestas prehispánicas, conocida como la Fiesta del Fuego Nuevo, efectuada en Iztapalapa. Es ésta una representación en donde un cautivo era vestido con la indumentaria del dios homenajeado, para luego realizar el baile y, a continuación, el sacrificio.

Por último, hay que aludir a la festividad de Tlaxcala. La variante consistía en que, después de sacrificar a dos mujeres, los sacerdotes se vestían con los cueros de las víctimas para, finalmente, correr tras los señores principales, a manera de juego, tratando de quitarles a estos últimos sus mantos.

Además del teatro solemne o serio cuyo objetivo era, como hemos visto, homenajear a los dioses, Alberto Dallal anota una segunda variante de temática heroica: piezas descriptivas en las que se registraban acontecimientos épicos o sucesos históricos, siendo el máximo ejemplo el *Rabinal Achí*:

[...] al triste son de un tronco hueco que tocan con pali-
llos o con alguna quijada de caballo, canta algún viejo
con voz baja y desapacible, ya las hazañas de sus ante-
pasados, ya la destreza de sus flechas y arcos, ya la caza
que acostumbran, y otras cosas semejantes, mientras los
otros convidados trabados de las manos en circuito, es-
tán dando sin cesar descompasados saltos, y tan porfia-
dos en este ridículo entretenimiento, que suele durar 24
horas el baile, terminándose la fiesta con embriagueces
sin medida...¹⁴⁶

¹⁴⁵ Fray Toribio Motolinía. *Op. cit.* p. 25 y 26

¹⁴⁶ Padre Arlegui en Fernando Benítez. "El western de la Colonia" en Dallal, *El "dancing" mexicano*, México, Oasis-SEP, 1987, Segunda Serie, (Lecturas 70 Mexicanas) p. 55

La última temática desarrollada en el teatro prehispánico fue la cómica caracterizada por sus recursos de acrobacia e ilusionismo de la cual dice Rojas Garcidueñas fue testigo Fray Diego Durán: "Nota Durán el juego de pies con un madero, nota el fantástico volador: nada tiene que envidiar este género de espectáculo a los modernos circos."¹⁴⁷

Después de clasificar las danzas, es necesario detenerse en la formación de los artistas. En principio, puede afirmarse que era un grupo selecto, pues se desempeñaban, además, como sabios, técnicos y sacerdotes. Evidentemente la formación adquirida en las instalaciones oficiales llamadas Cuicacalli para aprender canto y baile tampoco podía recibirla cualquiera. En cuanto a los hábitos musicales y dancísticos, por ejemplo en la cultura azteca, señala Alberto Dallal, fue muy rígida, al grado de existir castigos para quienes se equivocaban en la ejecución de los bailes. También en la siguiente cita Fray Diego Durán nos da una semblanza de los bailes prehispánicos que a continuación se transcribe:

El baile de que ellos más gustaban era el que, con aderezos de rosas, se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile, en el momoztili principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas, y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, adonde hacían sentar a la diosa Xochiquetzalli. Mientras bailaban, descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros, y otros como mariposas; muy bien aderezados de plumas muy ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas, y subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama, chupando del rocío de aquellas rosas. Luego salían los dioses, vestidos cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera, y con sus

¹⁴⁷ José Rojas Garcidueñas. "Representaciones Indígenas Precortesianas" en *El Teatro de Nueva España en el siglo XVI*, 2ª ed., México, Sep/Setentas, 1973, p. 18 y 19

cerbatanas en las manos andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles. De donde salía la diosa de las rosas, que era Xochiquetzalli, a recibirlos, y los tomaba de las manos y los hacía sentar junto de sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento, como a tales dioses merecían. Allí les daba rosas y humazos (es decir acayetes, o sea, pipas de barro o caña, con tabaco mezclado con varias sustancias olorosas o estupefacientes. Son las precursoras de nuestros cigarros. (Nota de Angel Garibay) y hacía venir a sus representantes y hacía-les dar solaz.¹⁴⁸

De la cita de Durán se hace evidente la fuerte relación que existía entre el teatro indígena y el amor hacia la naturaleza. En cuanto a la persistencia de ciertos colores María Sten explica su significado de la siguientes manera:

El mundo está construido sobre una cruz que abarca cuatro secciones, cuatro áreas, cuatro regiones. Cada una de estas regiones es gobernada por una (o varias) deidades que determinan su función y carácter. El oriente –al que corresponde el color rojo– está bajo el dominio de Tezcatlipoca rojo o de Xipe–Tótec dios de la primavera, de la siembra y del maíz, y significa abundancia; el norte –simbolizado por el color negro– corresponde a Tezcatlipoca, dios del pecado, y es la tierra de la sequía y de las tinieblas. El poniente es blanco y es el mundo de Quetzalcóatl, ámbito de la procreación y del nacimiento; el sur es azul y es el reino de Tezcatlipoca azul o de Huitzilopochtli.¹⁴⁹

Además del plumaje e imitación de los animales a través de las danzas cuyo fondo musical, dice Motolinía, eran ejecutadas por medio de atabales, bocinas, cornetas y caracoles.

Marianne Oeste de Bopp señala que el elemento zoomorfo muy notable del mundo indio es una señal de cierto grado de desarrollo cultural. En México [...] el animal significa magia, su representación es ritual y por

¹⁴⁸ Fray Diego Durán. *Historia de las indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*. Introducción Angel Ma. Garibay K. 2ª ed., T.I, México, Porrúa, 1984, (Biblioteca Porrúa, 36) p.193

¹⁴⁹ María Sten. *Op. cit.* p. 51 y 52

su personificación debe efectuarse una transformación. La transformación se efectúa por medio de máscaras de animales. El alma, también el alma de animal, es inmortal. Los animales (en tanto las fábulas etiológicas) son seres con capacidades mágicas y sabiduría secreta que pueden ayudar o dañar al hombre.¹⁵⁰

En cuanto al vestuario, también por una cita del padre Durán, se desprende que, como en el teatro griego, cuando tenían necesidad de representar a una diosa, el papel era interpretado por un varón:

Traían un indio vestido a la misma manera de la diosa Xochicuetzalli -a este indio hacían sentar junto a las gradas del templo y poníanle un telar de mujer en las manos y hacíanle tejer....Mientras él fingía que tejía, bailaban todos los oficiales dichos, con disfraces de monos, gatos, perros, adives (coyotes), leones, tigres: un baile de mucho placer llevando en las manos la insignia cada uno de su oficio: el platero, llevaba sus instrumentos; los pintores, sus pinceles y escudillas de las colores....Otro baile había de viejos, que con máscara de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso, y de mucha risa. A su modo, había un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras...¹⁵¹

Igualmente Motolinía, al referirse a la fiesta del Dios del Agua, habla del vestuario cuando, después de comprar a un esclavo y una esclava y hacerlo llevar vida sexual entre ellos:

[...] allegado el día de la fiesta, vestían al esclavo con las ropas e insignias de aquel dios, y a la esclava con las de la diosa, mujer de aquel dios, y así vestidos bailaban todo aquel día hasta la media noche que los sacrificaban; y a éstos no los comían sino echábanlos en una ho-ya como silo que para esto tenían.¹⁵²

¹⁵⁰ Marianne Oeste de Bopp. "Influencia de los misterios y autos europeos en los de México" en Sten, María. *Op. cit.* p. 58

¹⁵¹ José Rojas Garcidueñas. *Op. cit.* p. 18 y 19

¹⁵² Fray Toribio Motolinía. *Op. cit.* p. 33

También relata Motolinía cómo danzaban los próximos sacrificados, la mayor parte de las veces prisioneros de guerra o esclavos, vestidos con cueros muy justos. Y si la víctima era principal o señor en su tierra, después de sacrificarlo, Moctezuma se vestía con su indumentaria para disponerse a bailar, situación que se hacía extensiva a las mujeres, a quienes, después de sacrificarlas, les ponían su vestido y sus plumajes.

En Coauhtitlan surgió, según Motolinía, una variante: dos indios principales, después de sacrificar a dos esclavas, se vestían con cueros y máscaras para luego tomar un hueso de cada una y dirigirse al “teatro”. De lo anterior puede afirmarse que la utilización de la máscara, con el fin de ocultar la verdadera identidad o asumirse en el papel de algún Dios, fue una constante en el teatro primitivo, lugar donde eran recibidos con atabales y adornados con papel sobre las espaldas; finalmente, los dos indios bailaban, mientras el resto de la gente sacrificaba codornices.¹⁵³

En cuanto al maquillaje –que incluía rostro, brazos y piernas– se tienen noticias de la existencia de gente especializada para ello, dicho oficio se ofrecía en el tianguéz–mercado. Entre los colores preferidos por los ministros, cuenta Motolinía, estaban el negro, rojo, blanco, verde, azul y amarillo.¹⁵⁴ Finalmente, nos dice, el maquillaje como el espacio se preparaba dos o tres días antes de la fiesta o, inclusive, de una guerra; quizás en esta última actividad el objetivo era amedrentar al enemigo.

Acerca de los teatros o espacios de escenificación que, como en todas las culturas antiguas, fueron edificados junto a los templos. El padre José de

¹⁵³ *Ibid.* p. 34 y 35

¹⁵⁴ Mercedes de la Garza alude en su libro a los cuatro puntos cardinales que estaban representados por el rojo, el blanco, el negro y el amarillo. (Garza, Mercedes de la. *Aves sagradas de los mayas*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995, p.31)

Acosta hace la descripción de un templo dedicado a Quetzalcóatl en Cholula, cuyo patio servía para ejecutar bailes y representar entremeses:

[...] para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro, curiosamente escalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la policia posible, cercándolo todo de arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo: los sordos respondiendo adefesios; y los arromadizos tosiendo; los cojos cojeando decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas: unos vestidos como escarabajos, y otros como sapos, y otros como lagartijas, etcétera; y encontrándose allí referían sus oficios; y volviendo cada uno por sí, tocaban algunas como flautillas, de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosas: fingían asimismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores, sacando vestidos a los muchachos del templo en aquestas formas, los cuales subiéndose en un arboleda que allí plantaban, los sacerdotes del templo les tiraban con cerbatanas, donde había en defensa de los unos y ofensa de los otros, graciosos dichos con que entretenían a los circunstantes; lo cual concluido hacía un mitote o baile con todos estos personajes, y se concluía la fiesta; y esto acostumbraban hacer en las principales fiestas.¹⁵⁵

¹⁵⁵ José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias*. Pról. Edmundo O’Gorman, México, FCE, 1979, 1ª reimpr. De 1940, pp.277 y 278

4.2. ANTECEDENTES DEL JUEGO ASTURIANO: EL DISFRAZ, LA MÁSCARA Y LA DANZA EN EL TEATRO PREHISPÁNICO. *RABINAL-ACHÍ*

El *Rabinal-Achí* o baile del tun¹⁵⁶ es parte de la producción rescatada de los indígenas guatemaltecos, al igual que el *Popol Vuh*, los *Anales de los Cakchiqueles* y al *Título de los Señores de Totonicapán*.

Al sacerdote francés Etienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874) se ha adjudicado el mérito del descubrimiento del *Rabinal-Achí*, llevado a cabo en 1855 durante su estancia como cura del pueblo de Rabinal.

Gracias a la confianza despertada por Brasseur entre los habitantes de Rabinal, se efectuó la representación de la obra ante él y, en 1862, en colaboración con el indio Bartolo Ziz, logró transcribirla al quiché y al francés: "Cuando Brasseur oyó hablar de la obra, hacía treinta años que no se representaba, y los indios temían hablar de ella: según parece, les había sido prohibida."¹⁵⁷ Tiempo después, Georges Raynaud, Director de Estudios sobre las religiones precolombinas en la Escuela de Altos Estudios de París, y, posteriormente, maestro de Miguel Angel Asturias, realizó otra traducción llevada al francés sobre la cual Luis Cardoza y Aragón trabajó una nueva versión al español y, más recientemente, existe otra, hecha por el eminente filólogo guatemalteco René Acuña.¹⁵⁸

¹⁵⁶ El tun es un tambor, llamado también "tambor sagrado".

¹⁵⁷ *Rabinal-Achí. El Varón de Rabinal*. Trad. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón, 5ª. ed., México, Porrúa, 1985, (Sépan Cuántos, 219) p. XVII

¹⁵⁸ "La traducción francesa del *Rabinal Achí* me pareció artificiosa y, aunque no entendía la lengua indígena, observé a simple vista que la versión de Brasseur no se ajustaba a las normas contenidas en la gramática. "Descubrí", después, la traducción de Georges Raynaud y, aunque confirmó mis sospechas, no consiguió inspirarme ella misma mayor confianza. Decidí, entonces, hacer mi propia versión, a cuyo propósito comencé a estudiar las lenguas indígenas y a coleccionar gramáticas y vocabularios." (Acuña, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1975, (Cuadernos, 12) p.XI

La obra en sí consiste en la recreación de un hecho histórico ocurrido en el siglo XII, basado en un enfrentamiento por la tierra entre los quichés de Gumarcaaj, pueblo artesano, y el pueblo agricultor de Rabinal. Junto a este hecho, se incorpora la representación del sacrificio del indio cautivo, el Varón de los Queché.

El *Rabinal-Achí*, según Brasseur, duraba muchas horas y era representado al aire libre con un acompañamiento musical como ocurría también en el teatro griego durante las fiestas Dionisiacas. Con respecto a la orquesta del Rabinal-Achí, se dice que comprendía dos trompetas, el tun, –una especie de flauta llamada Xul–, silbatos de diferentes sonidos, calabazas huecas o llenas de granos con las cuales se producían sonidos y otros instrumentos cuya procedencia se ignora.

El texto está dividido en cuatro actos; el primero es el más largo y se inicia con un enfrentamiento verbal que permite al lector reconstruir la causa de la inminente muerte del Varón de los queché.¹⁵⁹

Paralelamente, los personajes con sus respectivas máscaras, nueva coincidencia con la dramaturgia griega, ocultan su verdadera identidad, a pesar de saber cada uno la personalidad del otro. Conforme van hablando, se interrumpen los parlamentos para introducir un lenguaje corporal a través de la ejecución de danzas con las cuales, además de amenazar al contrario, se da fuerza a las palabras. No obstante, junto al tono de agresividad se incorpora un protocolo de cortesía presentado casi siempre al final de las in-

¹⁵⁹ El problema de la propiedad, en este caso territorial, fue también recreado por Aristófanes en *Las Aves*, aunque desde un punto de vista irónico y vuelto a trabajar en *La Paz* cuando Trigeo plantea el amor por la tierra.

tervenciones: "¡Que el cielo, que la tierra, sean Contigo Eminente de los Varones, Varón de Rabinal!"¹⁶⁰

Sobre los diálogos también es importante resaltar el recurso del paralelismo, como lo llama Georges Raynaud. Éste consiste en la repetición del discurso pronunciado por el personaje que habla anteriormente, el cual coincide con la concepción dualista del mundo indígena:

Los dioses, los héroes, los jefes, así como las funciones, las cualidades, los defectos, las fórmulas protocolares, las injurias, los fenómenos de la naturaleza, son representados por pares. Este procedimiento se introdujo en el idioma.¹⁶¹

Otra característica de los parlamentos consiste en la continua alusión a los fenómenos naturales; por ejemplo, el cielo y la tierra se mencionan para atestiguar la veracidad de las palabras (tal como ahora hacemos al mencionar: "por todos los cielos.."). El mundo de la naturaleza vuelve a estar presente cuando el varón de Rabinal reprocha al varón Queché el haber imitado el grito de diferentes animales con el fin de engañarlos y poder posesionarse de las tierras.¹⁶² Al aceptar el varón Queché su deseo de apropiarse de la comarca de Zamaneb, lo hace con un hondo lirismo: "Yo colocaba las señales de las tierras allá en donde se acuesta el sol, en donde se abre la noche, en donde el frío oprime, en donde la helada oprime, en Pam-Ezahaocak así llamado."¹⁶³

¹⁶⁰ *Rabinal – Achí. El Varón de Rabinal*. Trad. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. 5ª ed., México, Porrúa, 1985, (Sépan Cuántos, 219) p. 32

¹⁶¹ *Ibid.* p. 11

¹⁶² Recordemos cómo en *Las aves* de Aristófanes también aparece un desfile onomatopéyico de los animales.

¹⁶³ *Rabinal – Achí. El Varón de Rabinal*. Trad. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. 5ª ed., México, Porrúa, 1985, (Sépan Cuántos, 219) p. 39

También el grupo de los guerreros de Rabinal, divididos en Águilas amarillas y Jaguares amarillos, simbolizan la agresividad de la fauna que rodeaba al mundo indígena. Sobre los colores, Luis Cardoza y Aragón explica que tienen la función semiótica de representar un superlativo; en este caso, equivaldrían a los guerreros coléricos y bravos, rasgo que nos remite al recurso de la hipérbole. En este sentido, el varón de Rabinal, encolerizado, se dirige al representante de los Queché para pedirle que deje en paz a sus vasallos: "Si tú no los dejas, quiera el cielo, quiera la tierra, que yo desordene al cielo, que yo desordene a la tierra."¹⁶⁴

Vuelve a aparecer la hipérbole cuando el mismo Rabinal alude al miedo de las poblaciones de los Ux y Pocoman, comandadas por el varón Queché: "[...] se tornaron en moscas, en mariposas, en grandes hormigas, en hormiguitas [...]"¹⁶⁵ De nueva cuenta mencionamos aquí la semejanza de este personaje con la obra de Aristófanes, *Las aves* en donde los personajes adquieren la posibilidad de volar, pues se han transformado en animales. Por lo que toca al mundo indígena, esa opción de desdoblamiento es una postura que guarda relación con la creencia del nahual o animal protector del hombre.

Pues bien, cuando el varón Queché acepta morir, pese a las diferentes propuestas del gobernador Cinco-Lluvia, vuelve a emplear el lenguaje corporal al no inclinarse. Así, se va acercando al espectador-lector, a la preparación del sacrificio-ceremonia cuyo significado oculto consiste en la preparación para la muerte: en principio, el varón solicita alimento, bebida y luego pide que conviertan su cráneo en copa como recuerdo para sus vasallos, a quienes llama paternalmente "mis niños blancos." Posteriormente, solicita un

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 45

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 41

manto para adornarse y disponerse a bailar con el acompañamiento musical de las flautas y los tambores. Los movimientos de la danza del varón Queché se caracterizan por dirigirse hacia cada uno de los cuatro puntos cardinales, acompañados del lanzamiento de gritos de guerra. Igualmente, en este baile, de pronto, aparece la Madre de las Plumas, personaje femenino que, como en el teatro griego, permanece sin hablar. A continuación, el varón Queché sigue bailando al lado de los guerreros Águilas y Jaguares, interpretando una danza guerrera. Casi para finalizar, el indio cautivo lanza con los guerreros su flecha y escudo otra vez hacia las cuatro esquinas y, antes de efectuarse el sacrificio, el varón Queché expone el deseo de que sean enviados sus restos a su ciudad natal: "Concédeme doscientos sesenta días, doscientas sesenta noches para ir a decir adiós a la faz de mis montañas, a la faz de mis valles, [...]"¹⁶⁶

Una última reflexión hace el varón Queché, antes de morir, al lamentar la inutilidad de su bravura y arrojo. Finalmente, él mismo ordena a los guerreros que ejecuten su misión, quienes de inmediato lo tienden sobre la piedra del sacrificio y le abren el pecho.

¹⁶⁶ *Rabinal-Aché. El Varón de Rabinal*. Trad. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. 5ª ed., México, Porrúa, 1985, (Sépan Cuántos, 219) p. 79

4.3. EL SINCRETISMO CULTURAL. EL LENGUAJE DEL VESTIDO Y LOS JUEGOS OCULTOS DE IDENTIDAD EN TOROTUMBO

*Torotumbo*¹⁶⁷ inicialmente formó parte del volumen *Week-end en Guatemala*; posteriormente, ha sido dado a conocer como material independiente. Esta narración se caracteriza por la utilización del disfraz que portan los personajes para ocultar sus proyectos políticos.

Para empezar, después de un sinnúmero de oraciones larguísimas, pronunciadas por el narrador, el espacio donde surge la acción primera es la casa de Estanislado Tamagás¹⁶⁸, un alquilador de disfraces.

Asimismo, el sincretismo del mundo indígena y el mundo occidental aparece en primera instancia, como un choque cultural, simbolizado en el grito de la niña indígena, Natividad Quintuche,¹⁶⁹ y el mundo cristiano representado por el Diablo. Paralelamente, al grito de Natividad, su padre, Sabino Quintuche, y su padrino, Melchor Natayá terminan de alquilar los disfraces a Tamagás, con el objetivo de participar en la Fiesta de Morenos, otra festividad sincrética.

Al acudir Estanislado en auxilio de Natividad, ella confunde la verdadera identidad del alquilador con uno de los muñecos. Así, mientras fantasea con respecto a su personalidad, la lascivia de éste se despierta desde el momento en que la ve, descripción esperpéntica que culmina con la violación y muerte de la niña:

¹⁶⁷ Miguel Angel Asturias. *Week-end en Guatemala*. Cuba, Imprenta Nacional de Cuba, Ediciones Especiales III, 1960. Existen pocos estudios sobre la obra, de una revisión de aproximadamente quinientas referencias aparecen cuatro artículos sobre *Torotumbo*. (Ver bibliografía al final).

¹⁶⁸ El apellido Tamagás alude a una víbora venenosa, significado que coincidirá con la conducta del personaje.

¹⁶⁹ Nótese la simbología del nombre cristiano de la niña y su apellido indígena, así como el del padre y el del padrino.

Bajo su boca de viejo quedó la boquita de Natividad Quintuche. La quemazón de los hemorroides lo excitaba hasta hacerlo sudar fuego. La besuqueó las orejas, la lengüeteó la nuca, oliéndola como si ya se la fuera a comer, sin dejar de chistarle su gana de casto, de solterón, de híbrido.¹⁷⁰

Después de realizada su execrable acción, Estanislado, en forma individual, inicia un primer juego siniestro. Para esconder la verdad del asesinato, ante los parientes de Natividad, recurre a la ideología cristiana responsabilizando al Diablo del crimen. Al colocar Estanislado el disfraz sobre el cuerpo de la niña, el narrador hace una descripción de la vestimenta de Natividad, la cual confirma sus raíces indígenas:

El mismo Diablo que asustó a la indiecita, cubría ahora la total palidez de sus orejitas adornadas con cuartillos de plata, el pechito desnudo con los restos de sus sarta-les de cuentas de vidrio y unos como dijes de jade color de perejil atados a sus mínimas muñecas sucias de sangre y sus trapitos empapados en agua de remolacha.¹⁷¹

La perversidad y prepotencia de Estanislado, quien aparenta no tener miedo, llega al grado de fantasear varias posibilidades para esconder el cuerpo de la niña valiéndose, para ello, de cualquier disfraz para ocultar la verdadera identidad de su víctima. Aunque con una actitud titubeante por momentos, Estanislado reafirma su cinismo, descubriéndole al lector su doble identidad: por un lado, el supuesto alquilador de disfraces, y por otro, el verdadero, la de miembro del Comité de Defensa Contra el Comunismo, militancia que le permite contar con la complicidad de la policía.

¹⁷⁰ Miguel Angel Asturias. *Torotumbo*, Barcelona, Plaza & Janes, 1984, p.10

¹⁷¹ *Ibid.* p. 12

Para continuar con su estratagema siniestra, Estanislado se vale de otra ropa y se sale de su casa brincándose la barda del patio para aparentar haber estado ausente.

Cuando Estanislado se enfrenta a los compadres, su conciencia entra en conflicto, pues teme por el "prestigio" del grupo al que pertenece; sin embargo, la actitud de los interlocutores de Tamagás es de sumisión, la cual se manifiesta por las cabezas agachadas y los sombreros en las manos. Dicho comportamiento permite a Estanislado continuar con su farsa, aunque el inconsciente lo traiciona: "Pasen, pasen, busquen por mí no se detengan, yo me voy a lavar las manos, siempre que vengo de la calle...(por poco dice del "Comité", tan ofuscado estaba), hago como Poncio Pilatos..."¹⁷²

Al recorrer Quintuche la casa, el narrador a través de los disfraces nos enfrenta a dos culturas (la prehispanica y la cristiana), mismas que forman parte del mundo del angustiado padre.

Quintuche adelantóse seguido de su compadre. Procuraban no turbar el silencio de tantas cosas de su creencia allí guardadas: soles, lunas, estrellas, de su creencia de antes y de su creencia de ahora: cruces, espinas, puñales, [...]¹⁷³

En ciertos momentos, una de las dos culturas predomina en el comportamiento de Sabino Quintuche; por ejemplo, el padre de Natividad afirma que el amuleto de jade de su hija le comunica la presencia de ella en ese lugar.

¹⁷² *Ibid.* p. 16

¹⁷³ *Ibid.* p. 16

Al seguir el recorrido, se siguen viendo objetos y disfraces para representar el "Baile de la Conquista", presencia y enfrentamiento, una vez más, de las dos culturas. Cuando los parientes descubren el cadáver, Estanislado juega con la culpa, al adelantarse y adjudicarles el suceso, como producto de una supuesta borrachera. Adicionalmente, en su discurso, Estanislado responsabiliza de la violación, en forma directa, al disfraz de Carne Cruda que es descrito a lo largo del texto, con el recurso prehispánico de la repetición dice el narrador: "[...] con los cuernos amarillos, los ojos verdes, los colmillos blancos, rieles de los ferrocarriles de la luna, la cola y la pelambre-grifas, como si la hubiera poseído."¹⁷⁴ Finalmente, llega Estanislado al extremo de amenazarlos con la cárcel.

Amedrentados los compadres, deciden llevarse el cadáver sin protestas, no sin antes ponerle a la niña como sudario una "túnica de ángel", uno de los disfraces de Tamagás. Antes de retirarse, Estanislado sea por remordimiento o para despistar, aparenta ser muy dadivoso al cooperar con dinero para el entierro.

Cuando el alquilador se encuentra a solas, aparece un testigo de la muerte de Natividad, el italiano Benujón Tizonelli, quien, en principio, con un movimiento de su dedo, le señala cómo trae el pantalón manchado de sangre la cual, aunque no proviene de Natividad, sugiere la violación y muerte de la niña.

De esta manera, Tizonelli, poseedor del secreto de Estanislado, empieza a extorsionarlo, pidiéndole información secreta del grupo al cual pertenece. Así, en el día el italiano se asume como un inocente hortelano, y en la noche como cómplice de la oposición, al informar los nombres de los pró-

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 18

ximos detenidos. Obligado Estanislado por las circunstancias a respetar las reglas del juego impuestas por Tizonelli, empieza a fantasear sobre el verdadero interés del italiano. De este modo, entre las hipótesis de Estanislado piensa que Tizonelli busca protegerse para poder escapar en cualquier momento, es decir, desde que se inician los "secretos" la obra, empieza a tomar características de "comedia de enredo".

Al momento en que Estanislado medita sobre su víctima, la concibe como un "animalito", punto de vista cercano a las discusiones sobre el "buen y el mal salvaje", iniciada con la defensa de los indios de Fray Bartolomé de las Casas: "Hasta muy tarde dijo el Papa que los indios eran gentes y no bestias de las que se podía disponer y se seguía disponiendo."¹⁷⁵

Apenas descansa la conciencia de Estanislado, en cuanto al asesinato de la niña, maquina alguna forma perversa para vengarse de Tizonelli. Entre las fantasías del alquilador, aparece la posibilidad de acusarlo de comunista a partir de una "camisa garibaldina" heredada de un pariente; es decir, Estanislado pretende sacar provecho de la significación ideológica de la prenda.

Con el afán de tranquilizarse, Estanislado se detiene a hacer una revisión rápida sobre su persona, pues considera dos elementos que lo favorecen: el ser miembro del Comité de Defensa contra el Comunismo y el haber vivido aisladamente. Para mitigar su soledad hace referencia a la compañía de las prostitutas, a quienes concibe como disfraces o a manera de un simple "cambio de muda": "[...] mientras hubiera mujeres que se alquilaban como disfraces, ni gastaba en copas ni cigarrillos."¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 24 A propósito, este tipo de discusión será retomada y recreada nuevamente por Miguel Angel Asturias en su obra de teatro *La Audiencia de los Confines*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 26

De pronto la culpa lleva a Estanislado a desenvolverse en dos planos: fantasía–realidad; el delirio, por ejemplo, se manifiesta cuando Tamagás dialoga con el Diablo, diálogo en el cual mencionan a otros coludidos en el Comité como son el padre Berenice y el Incógnito, personaje, este último, que aun a sus camaradas, oculta con la ropa su verdadera identidad sirviéndose únicamente del movimiento para comunicarse:

[...] un encapuchado que ni nosotros conocemos, nunca le hemos visto la cara, nunca le hemos oído la voz, por las manos se ve que es un hombre sumamente blanco, acciona como un perfecto artista de cine mudo y como tiene doble voto a él le queda la última palabra que no pronuncia, sino da a entender subiendo o bajando el pulgar, como los romanos en el circo.¹⁷⁷

Conforme pasan los días, Estanislado no sólo sufre la presión de Tizonelli, sino que también, entre los miembros del Comité, comienza a proliferar la desconfianza, a tal grado que torturan a inocentes; inclusive, la táctica ha cambiado, pues las denuncias son comunicadas directamente al padre Berenice y él las hace partícipes a los demás en secreto.

En un momento de desesperación, Estanislado vuelve a fantasear, y propone a Tizonelli trasladarse, en calidad de cómplices, a Italia. Ante la negativa del italiano, Tamagás convierte al Diablo en un fetiche al desahogarse y confesarle su crimen.

Paralelamente, los parientes de la niña inician en el pueblo, además de la ceremonia luctuosa, el baile del Torotumbo que sirve, según ellos, para exorcizar a las poblaciones de la maldición del Diablo. En cuanto a la preparación de la difunta para la ceremonia luctuosa, se caracteriza por ser un ritual prehispánico:

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 26 y 27

Ya le ponen la camisita, los calzoncitos, ya la túnica cerrada por detrás, color de perla vieja, ya las sandalias plateadas que de poco le servirán, hizo su tránsito por la tierra sin conocer zapatos, con los pies descalzos, [...]

Del techo, entre mazorcas de maíz separadas de las hojas como serafines del Maíz-dios y humo de incienso y pom quemados en braseros, simulando nubes, pendía Natividad Quintuche, que ya no era ella sino un angelito, sin que su madre la pudiera llorar por temor a volverle agua las alas, ni su padre y su padrino dejaran de rociar el rancho, machete en mano, dispuestos a medirse con el Diablo donde lo encontrarán.¹⁷⁸

Después de predominar lo prehispánico con el símbolo del maíz, aparecen los valores cristianos, al colocar a la difunta alas a manera de ángel.

Posteriormente, la comunidad invoca al Venado de Cristal, alusión parecida a la leyenda del "Venado de las siete rozas" de *Hombres de Maíz*, para dar inicio al baile del Torotumbo. Asimismo, junto a la musicalidad, repetición y ritmo, se conjuntan en la danza, disfraces de diferentes animales a la manera prehispánica:

El Torotumbo extendía desde el rancho del Angelito que violó el Diablo y volaba al cielo, sus ríos de bailarines. Los que lo bailaban, todos los que se sentían toros lo bailaban, subían a saludar al Angelito y a pregonar su prosapia de muy hombres, de muy machos, de muy gallos, de muy toros, todos los que se sentían toros lo bailaban, toros toronegros, toros torobravos, toropintos, hijos de la vaca brava, nietos de la vaca pinta, toros torotumbos dispuestos a medirse con el Diablo.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 38

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 39

Dicho baile que surge de un hecho particular, la violación de la niña, se convierte en el pretexto para transformarse en la organización colectiva del país, al optar por la vía latinoamericana de la guerrilla:

Baile de montañas, árboles y gentes verdes, pintadas de verde, caras y cabellos verdes, verdes las vestimentas y las calzas verdes, vegetación andante a la que se mezclaban toros de cornamentas de oro, fragmentos de una inmensa noche negra que avanzaba sobre cascos de ceniza de estrellas, [...]¹⁸⁰

Así, los bailarines del Torotumbo, además del empleo del tún o tambor ritual, a la manera del *Rabinal-Achí*, utilizan el maquillaje para ocultar sus identidades con un fin político y no ornamental, pues al irse acercando a la capital, sale a su encuentro la gente de la ciudad vestida de carnaval.¹⁸¹

Aunque la presencia del baile propicia varios puntos de vista frente al mismo, ninguno percibe el trasfondo subversivo de sus participantes ocultos bajo el disfraz y el baile. Incluso, Estanislado tampoco entiende el trasfondo político, quien favorecido por las circunstancias, renta todos los disfraces a excepción del Diablo. Así, al contar el alquilador el dinero, también vuelve a aparecer la idea del disfraz para encubrir su verdadera función: "[...] contar

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 40

¹⁸¹ "De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es importante escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente". (Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Barral, 1974)

los harapos verdes de ese gran disfraz que ahora usa el dinero y que se llama papel moneda."¹⁸²

Después de quedarse a solas, Estanislado, con el disfraz que él distingue con el nombre de Carne Cruda, justifica el no haberlo podido rentar por concebirlo como parte de su persona, situación que lo induce a decir la verdad ante el padre Berenice. Sin embargo, una vez más, Estanislado titubea ante la confesión y prefiere "culpar" al Diablo de la violación y muerte.

Berenice acepta como verídica la situación, aunque para emprender una lucha ideológica a favor de sus intereses al asociar el color "rojo" con el comunismo; por ello, propone realizar un acto expiatorio secreto. El cura afirma paradójicamente, para confundir, como el Guacamayo de *Cuculcán*, que la india simboliza la "Patria violada" por el comunismo.

Después de que Estanislado escucha a Berenice, el remordimiento y el conflicto de conciencia lo llevan a convertir a Tizonelli en su confidente, al revelarle el secreto del grupo en el poder, información que el italiano aprovecha para llevar a cabo, a su vez, un plan terrorista contra el Comité, el día de la sesión.

Por tal motivo, Tizonelli se vale de engaños para obtener secretamente dinamita de Estanislado, valiéndose, además, de cogollos de naranja con somnífero escondido para colocar el explosivo en la casa. El alquilador, acobardado y confundido por el italiano, llega al grado de ofrecerle un asiento oculto para convertirlo en testigo de la ceremonia, propuesta en la cual pareciera que Tizonelli va a jugar el papel de espectador dentro de la obra, del mismo modo que sucede en *La dama duende*.¹⁸³

¹⁸² Miguel Angel Asturias. *Torotumbo*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984, p. 43

¹⁸³ V. p. 70 de este trabajo.

Finalmente, junto a la opción anarquista de Tizonelli, el pueblo disfrazado de danzarín entra a la capital para llevar a cabo también un acto subversivo. En principio, los bailarines ocupan lugares estratégicos, luego empiezan a retumbar los tambores en la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales en son de guerra, tal como acontece en el *Rabinal–Achí*. La consigna de los bailarines –militantes políticos– consiste en sembrar confusión gracias a los disfraces entre los que son y no son autoridades: "[...] en forma tan perfecta que se les pudiera tomar por auténticos, dudando de los que en verdad llenaban dichas funciones sólo porque tenían el vestido."¹⁸⁴

Mientras el pueblo subvierte el orden, un grupo anónimo, que también oculta su identidad bajo la máscara, secuestra a Tizonelli. En el momento de conducirlo a su centro de operaciones, el italiano desborda su imaginación sobre la identidad de sus secuestradores; inclusive, con el sólo taconear de las botas, los identifica como militares. Sucede entonces que, cuando lo enfrentan ante su jefe se desenmascaran y Tizonelli los reconoce como antiguos perseguidos del gobierno a quienes él mismo ayudó.

Al hablar el dirigente con el italiano le plantea su conocimiento acerca de la próxima reunión del grupo contrario, reunión en la cual es preciso, según él, capturar a los presentes con el objeto de no provocar a los militares. Después de una breve confrontación ideológica, pues Tizonelli confiesa y defiende su plan terrorista, es llevado a la fuerza para desmontar la dinamita.

El vehículo en que es transportado el italiano también oculta su verdadera función al ir adornado como carro alegórico de carnaval. La sensación de rapidez, nerviosismo y velocidad es transmitida por el narrador con un jue-

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 59

go de palabras, que incluye el recurso de la acumulación léxica y sintáctica, ya antes trabajado en otros textos por Miguel Angel Asturias:

[...] todo el tren de carnaval de la ciudad acompañando a los bailarines toronegros, torozambos, toroprietos, toropintos, torostorostorostoros que machacaban el suelo como si quisieran hundir la tierra, atravesarla y en su antípoda encontrarse todavía bailando el Torotumbo.¹⁸⁵

Paralelamente, en el camino, Tizonelli va imaginando la ceremonia del Comité y cómo mueren todos. En efecto, al tiempo de imaginarla, la explosión y el asalto a los cuarteles, por parte del pueblo, se conjuntan. Desesperado Tizonelli por identificar a los muertos es informado por un cándido transeúnte sobre la forma en que murieron unos "fulanos", que andaban disfrazados de autoridad, "hasta uno", –dice– fue encontrado vestido de Presidente."

Confirmada la muerte de los representantes del poder, empieza a darse la deserción también entre los miembros de la policía al abandonar sus uniformes: "Los agentes de Policía se arrancaban los uniformes y los dejaban botados como disfraces."¹⁸⁶ Al terminar la novela, el narrador ofrece una imagen poética, cuando menciona que el pueblo está en actitud de "enmontañarse", final abierto que permite vislumbrar la perspectiva de una posible reivindicación del pueblo:

El pueblo subía a la conquista de las montañas, de sus montañas, al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas, que el terremoto no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas,

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 66

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 72

prietas y desnudas, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo.¹⁸⁷

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 73

4.4. APARIENCIA E IDENTIDAD: DE LA PICARESCA A *DIQUE SECO*

Dique Seco es la obra teatral de Miguel Angel Asturias que tiene más coincidencias con la picaresca. Dos de los personajes del *Lazarillo de Tormes* vuelven a cobrar vida en esta obra: el Marqués de Alconave,¹⁸⁸ con sus pretensiones de alcurnia, se asemeja al escudero, tercer amo de Lázaro, en lo concerniente al juego de apariencia entre nobleza y miseria. La única diferencia entre ambos sería el carácter optimista del primero, manifiesto, por ejemplo, en el placer de gastar, aunque no tenga con qué pagar, frente a la nostalgia y cobardía del segundo.

El otro personaje de *Dique Seco*, proveniente de la picaresca española, es el propio Lázaro representado en el fiel Balastra, quien participa del juego anterior, en el sentido de ser cómplice de las deudas de su amo.

También el respeto a las normas establecidas y el tomarse "el mundo en serio" se convierte en otro juego de apariencia en el cual interviene Balastra, al montar guardia a un lado de la puerta, mientras su amo conversa, o al andar siempre vestido con el clásico atuendo de la servidumbre de familias adineradas, a pesar de que el desgaste de la chaqueta blanca y el pantalón negro evidencien la cruel realidad.

En este juego de apariencia ante el mundo externo, se van integrando otros personajes como Titanio Pichardino, el Marinante, cuya personalidad se caracteriza por la locura y la fantasía de la cual, a su vez, Alconave se convierte en partícipe.

¹⁸⁸ Nótese el juego de palabras que existe en el nombre del Marqués de Alconave, quien en efecto es aficionado a las aves.

Mientras Titanio Pichardino alimenta la fantasía de un próximo pago, efectuado por el Estado italiano, Alconave, contagiado por su amigo afirma, a su vez, que unos deudores, para liberarse del pago, le han prometido en matrimonio a una rica princesa. Esta propuesta, por cierto, nunca llega a cumplirse, no sólo por ser una fantasía, sino porque la heterosexualidad del marqués queda en entredicho cuando se alude, por ejemplo, a sus uñas pintadas o a un forcejeo mental entre el celibato y el matrimonio.

Si nos detenemos en el vestuario de Titanio, vemos cómo éste juega un papel importante en el sentido de reforzar, ante el público, su oficio: vestido de marinero, calzado con botas de pirata y el tradicional tatuaje en los brazos.

Dos personajes más se integran a este grupo de extravagantes: Zerba Turcople y el jazzista Jemmy Ross quien, vestido de blanco, contrasta con su piel negra.

Reunidos los personajes anteriores, empiezan a beber a instancias del marqués. En la circunstancia así creada, se combina nuevamente, como en la picaresca tradicional, el juego de la apariencia y de lo chusco; por ejemplo, aunque el marqués sepa que Jemmy en las reuniones sólo bebe agua, le ofrece una y otra vez whisky sin tenerlo. Asimismo, cuando el marqués desea fumar, envía por colillas a uno de sus criados. Son éstas actitudes muy parecidas a la del escudero del Lazarillo de Tormes quien se paseaba por las calles con un palillo en la boca aparentando haber comido.

La inclinación del grupo de Alconave por la diversión y el juego conducen, en especial a Jemmy, a interpretar diversas melodías de varios países, asumiendo distintas identidades, dependiendo de la postura elegida. Conforme el pianista toca, Zerba, como la pícara Justina no para de bailar, añá-

diéndole, además, el gusto por ir representando, mediante un cambio de identidad, a cada nacionalidad a través del movimiento y de un vestuario improvisado entre el que cabe resaltar una máscara, la cual le sirve para aludir a las culturas autóctonas. Dentro de este divertimento con la música y el cuerpo, también se incorpora el placer por jugar con las palabras, por ejemplo cuando los invitados hablan del piano de "media colilla".

En un momento dado, Balastra, fusionado a la persona de su amo, se preocupa por la posible aparición de los acreedores atraídos por la imprevisible fiesta del marqués. Sin embargo, Alconave disipa la "preocupación" de su criado buscando con ingenio, como los pícaros, una nueva coartada, la cual define como excusa: "Excusas, por no decir mentiras. La práctica de haber logrado vivir siempre a lo grande, sin un cobre."¹⁸⁹ Y cuando hay una entrada económica casual, por ejemplo al solicitarle el Marinante al marqués, en su ausencia, que le cuide unas piedras, ordena de inmediato Alconave ir a empeñarlas para pagarle a la servidumbre. Ante la disposición del marqués Balastra protesta, compenetrado otra vez con la identidad de su amo, al expresar en plural: "¡Nada de sueldos! Pagaremos la panadería, la carnicería, el verdulero, si queremos seguir comiendo...."¹⁹⁰

No obstante, la situación anterior y varias más que ponen de manifiesto la quiebra económica de Alconave, la extravagancia del marqués vuelve a hacerse presente cuando aparece el cetrero, un nuevo personaje en la obra. El marqués, encaprichado, le compra un soro roqués, pese a sus deudas y a la oposición del vendedor, quien argumenta que el ave ya estaba destinada al general de la policía.

¹⁸⁹ Miguel Angel Asturias. *Dique Seco en Teatro*. 2ª. ed., Buenos Aires, Losada, 1967 p. 82

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 88

La mención al general, así como la presencia anterior del jazz va dándole a la obra un carácter moderno. Miguel Angel Asturias reactualiza la picaresca española al presentar, en lugar de una crítica a la España del siglo XVI, un cuestionamiento en forma velada, al capitalismo y en consecuencia, al imperialismo propio de nuestro siglo.

Lo anterior puede visualizarse cuando, al enterarse el general de la venta del ave al marqués, la prepotencia de su cargo lo mueve a reclamarle. Sin embargo, al mostrarle Zerba y Jemmy el pasaporte de ciudadano norteamericano de Alconave, se retira doblegado ante la identidad de su rival, en donde se demuestra que ha ganado el más fuerte en influencias.

En efecto, el ave símbolo de nobleza para el marqués, la obtiene finalmente al imponerle al cetrero un doble pago como regla del juego. No obstante, pareciera que el cetrero durante su estancia en casa del marqués, se ha contagiado de la locura y la fantasía de los presentes al confundir el piano con un animal. El Halconero Mayor, anteriormente portero, quien por disposición de su amo ha cambiado de oficio-identidad, contesta como parte del juego ser un tiburón, comentario que nos hace evocar el texto de *Las Aves* de Aristófanes cuando, además afirma, como causa de la compra del piano-ave, la intención de su amo de impedir ser trasladado al zoológico.

Balastra, impregnado del mundo de mentiras y trampas de su amo, también confiesa por un lado, haber inventado a los acreedores que su amo es accionista de una mina y, por otro, haber empleado el recurso de la teatralización en algunos momentos para detenerlos: "[...] hace tiempo que no se ve al señor dinero en esta noble casa, pero sí la carota que hay que poner para pedir fiado a los proveedores!"¹⁹¹

¹⁹¹ *Ibid.* p. 85

La afirmación primera de Balastra conduce al marqués y al resto de los criados a asumir otra identidad, la de actores, pues están dispuestos a representar una comedia ante los acreedores, sobre la cual afirma Alconave: "Ya las comedias las hemos representado todas, todo el repertorio, desde la Divina Comedia, hasta Pirandello, o la manera de hacer acreedor al deudor y deudor al acreedor." (el subrayado es mío)¹⁹²

Al ir desfilando los acreedores, sus nombres ironizan su naturaleza, como es el caso de "Robotín" o del aspecto externo de "Jiraponte", personaje, éste último, de gran estatura. No obstante ser un grupo opositor al marqués, cuando están en la sala de espera pierden la objetividad al contagiarse también de la locura y fantasía de Alconave, pues lo imaginan como accionista de una mina de oro.

Otro elemento interesante a destacar es, que pese a la próxima confrontación acreedores–deudor, surge un disgusto entre los presentes por la presencia de una mujer galante como acreedora. Luego, uno de los asistentes explica, la relación entre acreedor y deudor bajo la siguiente regla: "¡Un deudor debe saber escoger a sus acreedores, dado que entre acreedor y deudor se establece un tierno lazo de familia!"¹⁹³

Al hacer el marqués su aparición, lo hace jugando "al teatro dentro del teatro", presentándose tan "digno" como el escudero del *Lazarillo de Tormes* con su andar garboso: "[...] desafiantes los ojos, alta la cabeza, firmes los pasos, erguido el cuerpo."¹⁹⁴

En cuanto el marqués toma la palabra, impone como regla para pagarles, jugar a la lotería, premiando al primer y segundo lugares con unas

¹⁹² *Ibid.* p. 98

¹⁹³ *Ibid.* p. 102

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 103

monedas. El efecto inicial de sus palabras envuelve al público, así como el Guacamayo de *Cuculcán* o Justina, frente a sus pretendientes, dejándolos anonadados para que posteriormente emerjan las protestas.

El marqués no se inmuta y vuelve a replantear la regla del juego añadiendo, al referirse a la premiación, las palabras "lingotes de oro" con lo cual convence a sus contrarios.

Una crítica a la institución religiosa aparece en *Dique Seco*, como en toda la picaresca, representada en el padre Bonete, uno de los acreedores, el cual solicita que le paguen primero, argumentando con "principios" religiosos: "Mi cobro es el más sagrado. La Iglesia está tan pobre, Magnífico Señor, que tenemos necesidad de recobrar estos dineritos"¹⁹⁵, ironía que llega a su extremo cuando el padre Bonete bendice las fichas antes de iniciarse el juego.

La idea de caricaturizar la pérdida de los valores morales surge nuevamente al referirse el Marqués a la institución familiar, la cual define como centro de herencias, legados y derechos pasando por alto las relaciones afectivas.

Cuando aparece el ganador y menciona el marqués que el oro obtenido está ligado al Marinante, provoca el enojo de todos, pues uno de los acreedores hace público el ingreso de este último al manicomio.

En la desesperación, los acreedores, en actitud semejante a la del escudero, optan por llevarse el escaso mobiliario, quedando el padre Bonete sin posibilidad de elegir algún objeto. Para calmar los ánimos del padre, Balastra le promete entregarle una pertenencia de su amo, lo cual origina

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 105

una nueva fantasía por parte del acreedor al asociar la pertenencia con piedras preciosas, pago efectuado con el cuerpo reliquia de San Plácido, el cual recuerda al negocio de la pícara Justina con los *Agnus Dei*.

La obra finaliza con el éxito, real o ficticio, del marqués no sólo por la retirada temporal o definitiva de sus enemigos, sino por la disposición del Marinante, quien, supuestamente, pone a disposición de Alconave el dinero obtenido del Estado Italiano, mientras el padre Bonete le comunica haber sido nombrado heredero de la princesa de Angola, debido a su decisión de engrosar las filas del noviciado.

4.5. LEYENDA E IDENTIDAD DEL JUEGO MITOLÓGICO A CUCULCÁN

La obra de “Cuculcán o Serpiente –envuelta– en plumas” está integrada dentro del famoso libro de Miguel Angel Asturias *Leyendas de Guatemala* que es el texto más cercano a la tradición prehispánica. La composición del material, así como la forma del discurso en Cuculcán, conserva mucho del teatro y, sobre todo, del teatro indígena. Al mundo mitológico le es inherente una comprensión mitológica específica del espacio, éste deberá ser representado pero no como una sucesión de rasgos escénicos, sino como un conjunto de distintos objetos portadores de nombres propios. Asturias rescata de la tradición el nombre trasladándolo de un “locus” a otro para que transcurra fuera del tiempo Frazer¹⁹⁶ y Lotman¹⁹⁷ se refieren a este proceso de la nominalización atemporal como un simbolismo lúdico relacionado con la conciencia mitológica.

La obra está dividida intencionalmente en tres cortinas–tiempos, pues la división conlleva una simbología: tres días que, a su vez, son subdivididos en mañana, tarde y noche con sus respectivos colores: amarillo, rojo y negro. El transcurso del tiempo también es transmitido por medio de un discurso amplio y luego parco, para dar una sensación de lentitud o velocidad.

El manejo por parte de Asturias de un teatro primitivo también lo acerca a los textos de Aristófanes: en *La Paz* y *Las Aves* se alude a la mitolo-

¹⁹⁶ “Cuando se instituye una clase especial de magos se realiza un gran progreso; en otras palabras, cuando se escoge a cierto número de hombres con el expreso propósito de beneficiar a la sociedad en general por su habilidad, ya dirigiendo su pericia contra las enfermedades, el pronóstico del futuro, la regulación del tiempo o cualquier otro designio de utilidad general.”(Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y Religión*. Trad. Elizabeth y Tades I. Campuzano, México, FCE, 1998, 14 reimp. pp.88)

¹⁹⁷ “El que el espacio mitológico esté lleno de nombres propios le da a sus objetos interiores un carácter finito, contable, y a él mismo, los rasgos del carácter determinado. En este sentido, el espacio mitológico siempre es pequeño y cerrado, aunque en el propio mito pueda hablarse de escalas cósmicas”. (Lotman, Iuri M. *La Semiósfera, (Semiótica de la cultura y el texto)* Madrid, Frónesis Cátedra, 2000. V.III p.150

gía griega, en "Cuculcán" se hace respecto al mito del origen del mundo indígena.

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos" [...] el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues el relato de una "creación" se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser.¹⁹⁸

Cuculcán, dios supremo, es el primero en intervenir para afirmar públicamente parte de su identidad: "¡Soy como el Sol!"¹⁹⁹, valiéndose para ello, como en todo teatro mítico, del vestuario para crear una sensación de poder y jerarquía logrado con los zancos. Asimismo, utiliza, a la manera del teatro indígena, máscaras, plumas, brazaletes y maquillaje, cuidado que abarca también en Cuculcán el cabello y las uñas: "[...] y en jácara de tiste espumoso tiño de sangre mis labios con aliento de flor carnívora."²⁰⁰

El color en el disfraz asimismo es fundamental para aludir a la hora en que se está actuando; en este caso, el amarillo-amanecer, concuerda con la vestimenta de Cuculcán.

El interlocutor del dios es el Guacamayo,²⁰¹ ave del fuego solar, quien responde con onomatopeyas "¿Cuác?... ¿Cuác?" Este animal que se caracte-

¹⁹⁸ Mircea Eliade. *Mito y Realidad*. 5ª ed., trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1983, (Punto Omega, 25) p. 12

¹⁹⁹ Miguel Angel Asturias. "Cuculcán" en *Leyendas de Guatemala*. 2ª ed., Buenos Aires, Madrid, Alianza - Losada, 1985, p. 73

²⁰⁰ *Ibid.* p. 76

²⁰¹ "Y en el mismo texto [El ritual de los Bacabes] encontramos una alusión a los cuatro árboles cósmicos de los cuatro rumbos, rojo, blanco, negro y amarillo, asociados con un aves, que en este

riza por ser un antecedente directo de Vucub-Caquix, personaje del Popol – Vuh,²⁰² tan presumido y orgulloso como el Guacamayo; por ejemplo, el primero se equipara, sin serlo, con el Sol: "Yo soy el sol, soy la claridad, la luna, exclamó."²⁰³, es decir, el valor tan exagerado que se atribuye a la apariencia externa produce en Vucub-Caquix y el Guacamayo un juego vano.

Sin embargo, el Guacamayo va más allá al incluir en su personalidad el engaño a través de las palabras y la saliva, a la manera de la Vaca Manuela de *El Señor Presidente* y Lengua de Vaca del *Tirano Banderas*, quienes por medio de la labia alaban a los dictadores. De modo similar, cuando el Guacamayo está elogiando a Cuculcán, en lugar de caravanas, utiliza otro movimiento, el giratorio, para aludir a la actividad del Sol.

Junto a todo lo anterior hay un tono poético en el texto expresado en momentos por Cuculcán:

Salgo con el día vestido de amarillo, mientras el alba es sólo sed de beber agua, y, sin detenerme a contar los piojos dorados que aún pasean por mi pelo de fuego húmedo, acaricio las uñas de caña nueva de los loros, el plumaje blanco de las garzas y los picos con resplandor de luna de los guacamayos...²⁰⁴

caso es una guacamaya, ya que se llama Kantemó, "guacamaya amarilla" (Garza, Mercedes de la. *Aves sagradas de los mayas*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995, p.31)

²⁰² "Y en el Popol – Vuh (aparece la guacamaya encarnando, asimismo, un aspecto negativo del Sol: es el falso Sol de la Segunda edad del universo: Vucub – Caquix (Siete Guacamaya), vinculado con la muerte en el propio Popol – Vuh: Vucub Camé. El aspecto negativo se manifiesta además en el orgullo y vanidad de la guacamaya, cimentado en la posesión de riquezas materiales y en que "su vista alcanzaba solamente el horizonte y no se extendía sobre todo el mundo", es decir, no era el verdadero ojo de la deidad celeste." (Garza, Mercedes de la. *Aves sagradas de los mayas*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995, p.56)

²⁰³ *Popol – Vuh*. Las antiguas historias del quiché. Introducción y notas Adrián Recinos, 7ª reimpresión, México, FCE, 1971, (Popular, 11) p. 33

²⁰⁴ Miguel Angel Asturias. "Cuculcán" en *Leyendas de Guatemala*. 2ª ed., Buenos Aires–Madrid, Alianza–Losada, 1985, p. 74

Muy a propósito del lenguaje literario, también es importante destacar el recurso retórico de la repetición (epanadiplosis) propio de la literatura prehispánica: "...de la mañana a la tarde, de la tarde a la noche, de la noche a la mañana, de la mañana a la tarde..."²⁰⁵

Al aludir, de pronto, Cuculcán a la adivinación, actividad registrada ya en el *Popol-Vuh*, cuando Ixpiyacoe e Ixmucané responden a la duda del material del que debe ser hecho el hombre, el Guacamayo hace una representación con frijoles rojos pronunciando la palabra ¡Ts'ité! Al seguir hablando sin parar, el Guacamayo se refiere también al sacrificio de los cien mil guerreros, quienes efectúan este ritual para contribuir a la renovación de los fenómenos naturales, en este caso del crepúsculo."[...] la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría."²⁰⁶

Por fin, la intervención del Guacamayo es interrumpida por Chinchibirín, personaje que le comunica a Cuculcán, cómo los conejos y los papagayos se han intercambiado sus identidades. Precisamente, al mencionar el problema de la identidad, Guacamayo expone con relación a Cuculcán la dicotomía *ser* y *no ser* o *aparición* y *realidad*:

Y de qué le sirve ser como el Sol, acucúac, si en su palacio la existencia es engaño de los sentidos, como en el palacio del Sol, espejismo en el que todo es pasajero y nada cierto.²⁰⁷

²⁰⁵ *Ibid.* p. 75

²⁰⁶ Mircea Eliade. *Op. cit.* p. 14

²⁰⁷ *Ibid.* p. 77

En este momento se van haciendo presentes varios animales por medio de la emisión de los sonidos de sus respectivas identidades, como cuando en *Las aves* de Aristófanes se convoca a una reunión.

Del problema de la identidad, el Guacamayo transita a una reflexión sobre la vida, concebida como espejismo, y también sobre la noche. En cuanto a esta última afirma que se hizo para la mujer:

[...] Cuculcán (en la noche) se interna en las tierras bajas, calientes, las tierras propicias para el amor. La noche se hizo para la mujer. La mujer es la locura. Chinchibirín. Es el piquete de la tarántula, Chinchibirín.²⁰⁸

Por cierto, en la concepción de la mujer como causante de la demencia, se nos remite a la "Leyenda de la Tecuna" cuyo abandono también trastorna al sexo opuesto.²⁰⁹

Ahora bien, parte del rito de Cuculcán consiste, cuando llega la noche, en ser arreglado para asistir al lecho nupcial, el cual va compartiendo cada vez, con una doncella diferente. Las encargadas de arreglar a Cuculcán son mujeres cuya doble identidad se asemeja a la de varios personajes de *Hombres de maíz*: "Como plantas acuáticas, mitad pescado, mitad estrella, surgen entonces las mujeres que han de prepararlo para la boda con tacto de tela de araña."²¹⁰

La primera cortina roja se inicia con un baile guerrero, efectuado por Cuculcán y Chinchibirín a la manera de los varones del *Rabinal - Achí*, baile

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 78

²⁰⁹ Esta leyenda es recreada en *Hombres de Maíz* en el capítulo "María Tecún", quien abandona a Goyo Yic y de ahí viene el adjetivo tecuna.

²¹⁰ Miguel Angel Asturias. "Cuculcán" en *Leyendas de Guatemala*. 2ª ed., Buenos Aires-Madrid, Alianza-Losada, 1985, p. 78

en donde el vestuario se caracteriza por ser rojo, símbolo del combate, y la presencia del instrumento indígena el tún.

Al terminar la danza, quedan a solas Chinchibirín y Guacamayo; el momento es aprovechado por el primero para calificar al Guacamayo como "pájaro de mal agüero". Vemos entonces que un malestar de muelas empieza a sufrir el Guacamayo, como producto de sus mentiras. En su primer intento por curarse, bebe en forma excesiva, al grado de tener que asumir su estado, el cual tiene como ventaja, según él, transformar al ebrio en sincero: "Cuando está borracho ve las cosas como son, el Guacamayo, y si lo escuchas sus palabras serán como piedras preciosas y las guardarás en tus oídos en bolsas sin fondo."²¹¹

Precisamente en estas condiciones, el Guacamayo introduce otra discusión entre Chinchibirín y él en torno al movimiento del Sol; al respecto, sostiene que tal movimiento es una ficción, pues después de cierto recorrido, lo desanda. La discusión de pronto es propiciada por Ralabal, personaje que, además de controlar el viento, tiene la característica de ser invisible. La presencia del recién llegado permite a Chinchibirín proponerle que se convierta en juez de la discusión sostenida entre los contrincantes. Al empezar la confrontación, llega otro personaje Huvaravix maestro de los cantos de vigilia, quien puede transformarse de invisible a visible. Huvaravix desvía la plática para referirse poéticamente al vestuario de los pastores confeccionado por la Abuela de los Remiendos:

¡Yo, [...] haré regresar a los pastores que llevan los sombreros hasta las orejas, sombreros de madera en los que han ordeñado la leche de sus cabras, [...] que calzan lodos viejísimos en las uñas que son como cucharas de

²¹¹ *Ibid.* p. 81

comer tierra; y de calzones remendados con verdaderos trozos de paisaje, tan variado en su color y su forma.²¹²

A propósito de los pastores y del dolor de muelas del Guacamayo, éste pregunta por qué los pastores cuentan con un buen remedio para su mal; sin dejar responder agrega, responsabilizando a los brujos, haber perdido sus "preciosos huesos bucales" por granos de maíz.

El mal del Guacamayo, así como la pérdida de "su hermosa dentadura", guardan otro paralelismo con el soberbio Vucub-Caquix, quien, padeciendo el mismo malestar, es atendido por una pareja de ancianos Zaqi-Nim-Ac y Zaqi-Nimá-Tziís: el remedio consiste también en quitarle la dentadura y ponerle granos de maíz. Realizada la curación, Vucub-Caquix, sin percatarse aún, defiende narcisistamente su apariencia: "– No está bien que me saquéis los dientes, porque sólo así soy Señor y todo mi ornamento son mis dientes y mis ojos."²¹³

En el caso del Guacamayo, quien ya ha perdido su dentadura, es atendido por los dos personajes invisibles quienes le brindan un remedio que saquen del guacal de los festines.

Después de habersele calmado el dolor al Guacamayo, Chinchibirín propone continuar la discusión, estableciendo como regla del juego el derecho de matar al perdedor. Cuando Guacamayo vuelve a expresar su punto de vista sobre el amor de las mujeres como imagen, se establece una relación con un proceso de idealización de la pareja. La argumentación del Guacamayo continua al hablar de una confusión imagen-persona producto del espejo, juego que vimos, es el factor esencial de enredo en *La Dama*

²¹² *Ibid.* p. 84

²¹³ *Popol Vuh. Op. cit.* p. 38

Duende de Calderón de la Barca.²¹⁴ Esta idea de ambivalencia de pronto también es apoyada por Ralabal al hablar del *ser* y *no ser*: "Yo no me he ido, pero no estoy aquí..."²¹⁵

A continuación el enojo de Chinchibirín lo lleva a expresar su intención de destruir el espejo para ayudar a Cuculcán y a la próxima doncella, Yaí, a construir un amor eterno.

Al llegar la noche, Cuculcán habla dormido acerca del juego entre las tortugas. Sin embargo, Tortuga Barbada olvida cómo se juega, por ello le pregunta a sus compañeras. A lo cual responde Tortuga con Flecos no sólo cómo se juega, sino porque se juega:

La rebelión de la tortuga es gastar energías en algo más alegre que cargar la concha, lo de todos los días, lo de todas las horas, la concha, en cima de una, cargándola una...²¹⁶

De esta manera, mientras Tortuga con Flecos aboga por una actividad que aligere la monotonía simbolizada en la concha, Tortuga Barbada, a causa de su olvido, es expulsada del grupo.

El diálogo es interrumpido por una nueva ofrenda hecha de alimentos para Cuculcán, la cual organizan unas ancianas; simultáneamente, un grupo de jóvenes danza "el baile de las cercas", las cuales llevan adornadas con flores, a la manera del teatro prehispánico.

²¹⁴ Cfr. p. 68

²¹⁵ Miguel Angel Asturias. "Cuculcán". en *Leyendas de Guatemala*. 2ª ed., Buenos Aires-Madrid, Alianza-Losada, 1985, p.87

²¹⁶ *Ibid.* p. 90

Al terminar la representación, Barbada hace manifiesto su deseo de ver a la nueva doncella de Cuculcán, de quien cree tiene la cara como el día. Esta afirmación da pie a que, cuando Tortuga con Flecós afirma "el día es para el hombre", se ve en la necesidad de abordar el tema de la dualidad en el ser humano: "Es ...el hombre es....Es una mujer, sólo que en hombre..."²¹⁷

Cuando llega el momento de contemplar a la pareja reunida en el lecho, Tortuga con Flecós decide retirarse, pues le duele la separación, mientras Barbada expone su deseo de ayudar a la doncella, teniendo como respuesta, por parte de Huvaravix, dejarla en un mundo de ficción para que se imagine por siempre al lado de Cuculcán.

Por un comentario de Tortuga Barbada, el lector también se entera de cómo las doncellas se asemejan a los chupamieles, comentario que, a su vez, anuncia la próxima ruptura de la relación amorosa y la ambigüedad en el amor: "¡Sin espina no hay miel y con espina qué dolorosa es la miel!"²¹⁸ En efecto, dos sombras raptan a la doncella para conducirla al Baúl de los Gigantes.

Otra ceremonia interesante es ahora representada por Chinchibirín en la segunda cortina amarilla. Vestido de amarillo, para simbolizar el amanecer, se dirige como el varón Rabinal, hacia los cuatro puntos cardinales y después, realiza un acto de adivinación, a la manera del Guacamayo, con unos frijoles. La acción se enriquece con la repentina aparición de Cuculcán, cuyo parlamento es pronunciado en voz alta, para hablar de los puntos cardinales a través de los pedernales.

²¹⁷ *Ibid.* p. 92

²¹⁸ *Ibid.* p. 97

Al convertirse Chinchibirín en el interlocutor de Cuculcán y proponer el primero matar al Guacamayo, Cuculcán reconstruye parte del génesis. El relato inicial de Cuculcán se asemeja a la *Biblia* y al *Popol-Vuh*, en cuanto al estado de caos y oscuridad. Posteriormente, se refiere al momento en que los Creadores abandonaron sus sandalias-ecos y llegó Guacamayo a confundir los ecos de los dioses. Finalmente, desaparece Cuculcán en identidad de árbol.

Un nuevo personaje entra en la escena, el Blanco Aporreador de Tambores, con un bulto en donde a su vez es transportada la Abuela de los Remiendos. A propósito de la sabiduría de la Abuela, como la de los abuelos del *Popol-Vuh*, quienes fraguan la lección para Vucub-Caquix, Chinchibirín le hace una serie de consultas.

La pregunta del personaje anterior gira en torno a la personalidad del Guacamayo, a lo cual responde la Abuela con un juego de palabras: "¿Qué cosa y cosa es el Guacamayo? Sí, son distintos, y entonces tu pregunta ya es distinta."²¹⁹ Sin embargo, la Abuela intuye ser otra la pregunta de Chinchibirín; en efecto, vuelve a reanudarse la discusión inicial entre Chinchibirín y Guacamayo siendo juez la Abuela.

Al empezar la confrontación, el Guacamayo interrumpe para manifestar otra vez el dolor de muelas. La Abuela interpreta su mal como producto de un eclipse en su boca. Además, agrega, si los presentes dan crédito a su afirmación un guerrero no morirá esa noche, pues de él resurgirá la Luna. Según ella, el Guacamayo para evitar la unión sol-luna, vuelta a trabajar por Asturias en *Soluna*, aconsejó a esta última se mostrase inconforme ante los dioses por su muerte.

²¹⁹ *Ibid.* p. 102

Acorralado por la Abuela, el Guacamayo trata de enredarla inútilmente con adivinanzas, hasta que el Aporreador de Tambores decide llevársela en forma sobrenatural, pues después de adoptar la Abuela la identidad de nube, es lanzada hacia cada uno de los puntos cardinales.

En la segunda cortina roja se inicia otro ritual; después de que Cuculcán se arregla con movimientos sacerdotales, interpreta, junto con Chinchibirín y un grupo de hombres vestidos de rojo, una danza guerrera, batalla muy parecida a las representadas por los varones del *Rabinal-Achí*.

Al terminar la representación Chinchibirín yace como muerto, mientras el Guacamayo da vueltas a su alrededor. En un intento por reincorporarse el combatiente, el Guacamayo para confundirlo simula ser un arco iris. Cuando descubre la verdadera identidad del Gran Saliva, Chinchibirín pregunta por su arco y flecha para matarlo, a lo que responde Guacamayo una y otra vez, junto a la palabra flecha el nombre de Yaí.

A su vez, al escuchar su nombre, la doncella hace su entrada dirigiéndose al fuego, pues no identifica quién le habla. Cuando encuentra Yaí al Guacamayo, pese a que teme ser engañada por él, se detiene a escucharlo. La habilidad del Guacamayo para atrapar la atención de Yaí, consiste en sacar a colación su próxima unión con Cuculcán.

El comentario del Guacamayo hace recordar a Yaí la causa de haber sido prometida, como esposa, en forma de flor al Guerrero Amarillo, compromiso cuyo significado guarda relación con la idea de sacrificio y las creencias populares de evitar el "mal de ojo" y lograr una buena cosecha.

Al seguir hablando Guacamayo sobre la noche nupcial de la pareja, le adelanta a Yaí que el amor, al lado de Cuculcán, será pasajero. De pronto,

los interlocutores son interrumpidos por el agonizante Chinchibirín quien, entre sueños y en voz alta, le pide a Yaí que se cuide del juego de apariencia del Guacamayo: "¡No te dejes guiar por el plumaje rico y perfecto color de su lenguaje!"²²⁰ Sin embargo, el Guacamayo en su discurso sobre el amor-ilusión, le propone a Yaí, como alternativa, que luche, en forma oculta, contra la imagen de Cuculcán. Al acceder Yaí, en cada mano de la doncella queda unido un espejo, de manera que el Guacamayo aprovecha para untarles su saliva y su aliento para introducirse en la persona de Yaí sin ser reconocido.

En un momento de lucidez, la futura desposada recapacita sobre su conducta frente al Guacamayo; al observarse las manos y contemplar cómo ahora tiene varias identidades, llegando a la conclusión de ser, en ese momento, una caricatura de su personalidad original: "¡Ya no seré más que mis muecas! ¡Muecas en el espejo de mis manos! ¡Muecas de una mujer que fue dichosa antes de aprender las muecas de engañarse y engañar!"²²¹ Sin embargo, la influencia del Guacamayo sobre la doncella llega al grado de convencerla de que sople sobre los espejos para poder ocultar su persona en la de Yaí. De esta manera, Guacamayo logra su objetivo, al apropiarse de la identidad de Yaí, para engañar a Cuculcán. A propósito de la identidad, Yaí reflexiona acerca de la doble personalidad de las mujeres, quienes por la mañana son flores y por la noche sexo femenino. En dicha entrevista, Yaí, incluye una descripción con hipérboles sobre la "imagen" de Cuculcán:

Una vez puso su espalda en el río para que cien mujeres
en cien días distintos lavaran su ropa, y no tembló un

²²⁰ *Ibid.* p. 116

²²¹ *Ibid.* p. 124

solo día, salvo el día en que llegaste tú a lavar tu huipil de flores de trueno.²²²

La joven además, confiesa haber quedado desde ese día impregnada, como la pareja de enamorados Calisto–Melibea, del Guerrero Amarillo. La confianza es aprovechada por el Guacamayo para confundirla y decirle que el nombre del Guerrero Amarillo es Chinchibirín.

Cuando finalmente se da el encuentro amoroso entre la pareja, el Guacamayo inicia una lucha contra Cuculcán a través de las manos de Yaí, las cuales contienen su saliva, y por medio de la palabra de la doncella, que también controla. El cuestionamiento del Guacamayo, puesto en labios de Yaí es, nuevamente, en torno al mundo ilusorio de Cuculcán:

A dar una sensación de movimiento que no existe, porque el que se mueve eres tú; de vida que no es real sino ficticia y aún así, patrimonio que no nos pertenece, porque somos de los que nos están soñando, sueños corporales, ¡eso somos!...²²³

El Guerrero Amarillo, además de asumirse como el Sol, sostiene que el punto de vista Yaí–Guacamayo es una fábula. Sin embargo, empieza a darse un juego más fuerte con las palabras entre Cuculcán y Yaí, acompañado de movimientos corporales, al ir girando cada uno al lado contrario.

Cuando desaparece la pareja, entra Blanco Aporreador de Tambores con la Abuela; el primero, toma la palabra para referirse, una vez más, a la sabiduría de la anciana. Sabiendo la Abuela que tanto Yaí, como el sexo femenino enloquecen a los hombres, interviene para salvar a Cuculcán de las manos de la doncella.

²²² *Ibid.* p. 125

²²³ *Ibid.* p. 128 y 129

Así la obra termina cuando en las últimas cortinas, o sea, el último día, Chinchibirín, siempre de amarillo, busca derrotado a Yafí. Al escuchar de pronto una voz, Chinchibirín constata en su pecho, el nacimiento de la Luna.

4.6 DEL DOMINIO POLÍTICO CULTURAL A LA AUDIENCIA DE LOS CONFINES

En *La Audiencia de los Confines*, al igual que en *Torotumbo* prevalece el sincretismo en forma de dominio político-cultural. Sin importar los medios en esta lucha descarnada, emprendida por el grupo dominante, el recurso teatral empleado consiste en presentar el tema en un escenario simultáneo: el español y el maya.

El primer mundo está representado por el Gobernador, la Iglesia y los allegados de ambas instituciones. El otro mundo está comandado por la guerrera Naborí, en torno a quien se reúnen la doncella Ulú Kinich Ulú, Músén Ca y los flecheros.

En el enfrentamiento de ambos mundos, referidos en momentos por el apóstol Santiago y por el Dios del Maíz, interviene un personaje conciliador tomado de la historia: Fray Bartolomé de las Casas, intervención cuya finalidad consiste en recrear la vieja polémica entre el fraile y Juan Ginés Sepúlveda.²²⁴ Sin embargo, la aparición en escena de fray Bartolomé no surge en

²²⁴ “El defensor de las justas causas de la “guerra” contra los indios [Juan Ginés de Sepúlveda, quien plantea en su tesis en Demócrates Alter (1543)] –que conocía bien la obra de Oviedo, de la cual se dice, pero equivocadamente, que hizo un resumen, y de la cual se sirvió en sus polémicas con Las Casas, provocando las feroces réplicas [...] del dominico contra él mismo y contra su fuente Oviedo–, el docto jurista y filósofo aristotélico Sepúlveda sostiene que España y su gobierno no pueden hacerse responsables de las fechorías cometidas, no digamos por los extranjeros, pero ni siquiera por los propios funcionarios españoles en Indias. Su interlocutor Leopoldo observa que la guerra en las Indias es llevada a cabo –”y administrada” [...], de tal manera que los españoles deberían por lo menos restituir lo mal habido. Pero el sutil Demócrates le replica que la legitimidad del dominio soberano sobre un pueblo no implica aprobación de todas las acciones de los ministros y de los prefectos; y, de manera recíproca, si éstos cometen desmanes, no por ello debilitan el justo título de su señor [...] Los delitos de los conquistadores no son coesenciales a la guerra contra los indios. Si esta guerra es justa en sí, los excesos individuales no pueden alterar su esencial legitimidad. Y no hay obligación –¡en modo alguno!– de devolver lo mal habido.” (Gerbi, Antonello. *La naturaleza de Las Indias Nuevas de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. Trad. Antonio Alatorre, México, FCE, 1978, p.388 y 389)

la obra desde el inicio: por momentos, el lector la intuye por la alusión a un fraile defensor de los indios.

La personalidad del padre Las Casas también sirve para introducir en la escena al personaje fray Jerónimo de la Cruz, quien se convierte en seguidor de sus ideas. Esta confusión es propiciada por la oscuridad y el hábito de dominico, a la cual responde el padre Jerónimo cuando el Gobernador le demanda su nombre: "Más que saber quién soy –el nombre es sólo una vanidad de los mortales que van de paso en esta vida –os interesará saber a qué he venido..."²²⁵, respuesta que aprovecha el Gobernador para intentar un doble juego de identidad. Por una lado, acusar a fray Jerónimo de raptor de las doncellas eliminándolo del juego político, al dictar su muerte y por otro responsabilizar a los indios por demostrar su "barbarie".

De esta manera, el Gobernador, además del asesinato, recurre a los engaños, mentiras y encarcelamientos, como lo hace con Musén Ca, no sólo para acaparar el oro y explotar al grupo sometido a través de la fuerza de trabajo, sino también para gozar de cuanta doncella indígena le cruza por la mente. Esta conducta, que el Gobernador cínicamente confía a su ayudante Pedrales, distorsiona el discurso cristiano del "yo pecador" cuando afirma: "¡Vos conocéis mis culpas, mis grandes culpas, mis grandísimas culpas: el juego y las doncellas!"²²⁶

Así, el Gobernador, antecedente directo de los dictadores latinoamericanos, pone al descubierto su carácter lujurioso y siniestro al raptar a las doncellas indígenas ofrecidas por los mayas a sus dioses, valiéndose para

²²⁵ Miguel Angel Asturias. *La Audiencia de los Confines*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984, p. 106

²²⁶ *Ibid.* p. 89

ello de la complicidad de su gente, de la extorsión de alguna indígena y de la manipulación de la mitología maya.

Apoyado en la mitología, el Gobernador aprovecha la creencia de los indígenas según la cual la piedra de los dioses autoriza la entrega de las doncellas. La creencia, a su vez, se convierte en un arma de dos filos, ya que sirve también para que los indígenas organicen su rebeldía, por primera vez, contra el Gobernador.

Una doncella es elegida, Ulú Kinich Ulú, para que, a través de un ritual, logre descubrir la verdad oculta sobre el paradero de Musén Ca y el culpable del rapto de las doncellas. En esta ceremonia cabe destacar el recurso de la repetición, característica de la literatura prehispánica ya ilustrado en el texto del *Rabinal-Achi*²²⁷, mismo que se repite cuando Pedrales, por su actuación, provoca una mayor inconformidad entre los indígenas, la cual él mismo le comenta al Gobernador: "Es la marea de un mar subterráneo"²²⁸

No obstante los brotes de protesta, el Gobernador maquina la posibilidad de pacificar a los indios en complicidad con la Iglesia y propone al Obispo que delegue su autoridad sobre él para castigar personalmente a los indios, a quienes hace aparecer como responsables directos de la muerte del fraile Jerónimo: "[...] y no por destruirlos y esclavizarlos, como pregona falsamente ante el Católico César, cuyos pies besamos sus vasallos, al malandante fray Bartolomé."²²⁹

Al poner el Obispo en tela de juicio la conducta del Gobernador, éste niega hipócritamente –otro recurso del juego político– los cargos imputados:

²²⁷ V. el capítulo "Antecedentes del juego asturiano: El disfraz, la máscara y la danza en el teatro prehispánico. *Rabinal-Achi*. pp.109

²²⁸ Miguel Angel Asturias. *La Audiencia de los Confines*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984, p. 94

²²⁹ *Ibid.* p. 123

"- ¿Pero es que me estáis interrogando a mí? ¿Buscáis implicar españoles en un deleite de indios? ¿Qué lucubráis? ¿Qué mancilla es ésta...? Habláis de Musén Ca.... habláis de una mujer..."²³⁰

Así, la verdad de los hechos provoca el surgimiento de dos sublevaciones: la primera, que es encabezada por los encomenderos cuyo líder oculto es el propio Gobernador. Este grupo, por cierto, al buscar una vez más el apoyo de la Iglesia, se pronuncia por la esclavitud de los indios; sin embargo, la reflexión del Deán, al enfrentarlos, pone de manifiesto el ardid de la manipulación, por haber confundido a los españoles "venidos a menos" en una lucha, para ellos, totalmente ajena e infructuosa: "¡Que los ricos defiendan su riqueza, norabuena; pero que los pobres defiendan las riquezas de los ricos, como si fueran propias, no se explica...!"²³¹

En la siguiente sublevación, comandada por Naborí, los indígenas constatan sus sospechas sobre el Gobernador, motivo para que se establezca un juego de apariencia de ambos lados, el cual estriba en la propuesta del Prebendado, mensajero del personaje anterior para que acceda a convertirse en cómplice del asesinato del padre Las Casas, a lo que ella responde afirmativamente con una simulación. Aunque las verdaderas intenciones del Prebendado, consisten en responsabilizar, por segunda ocasión, a Naborí del próximo crimen.

En este obvio enfrentamiento, fray Bartolomé de las Casas, antes de salir a la escena, revive en un sueño, su trayectoria política. Ya en vigilia, su práctica resulta coherente, pues a pesar de los deseos de Naborí de secuestrarlo con ayuda del Prebendado, ahora, en el papel de burlador burlado, el

²³⁰ *Ibid.* p. 125

²³¹ *Ibid.* p. 140

padre Las Casas, aún sin entender nada, sigue abogando por los indígenas. Es en esta escena donde es importante señalar también la coherencia política de los representantes de los sublevados, Naborí y los flecheros, quienes, a la manera de Rabinal–Achí, antes de *ser* esclavos, prefieren darse muerte, no sin dejar de denunciar, evidentemente la misma Naborí, el complot del Gobernador y el deseo de los indígenas de proteger al padre Las Casas:

Y no preguntéis...no preguntéis quién era el que debía venir al encuentro, porque está aquí en otro encuentro conmigo para prender a este otro hombre vestido de blanco, voluntad de él, y por eso vine, pero no en daño, sino a salvarle, a que huyera, a que escapara...¡Por segunda vez quiso emplear a los indios para matar religiosos, el gobernador...!²³²

Es éste el momento en que se hace una síntesis de las dos culturas, cuando Fray Bartolomé de las Casas anuncia el decreto que establece la desaparición de la esclavitud entre los indios lo cual hace que Naborí sea públicamente cristiana antes de morir.

²³² *Ibid.* p. 171

4.7 DEL JUEGO DEL LENGUAJE A *HOMBRES DE MAÍZ*

La obra más compleja de Miguel Angel Asturias la constituye *Hombres de Maíz*; alrededor de seis leyendas impregnadas de hechos reales y mitológicos gira la historia. En este texto vemos que el maíz es la esencia del hombre según la cosmogonía maya-quiché. El hombre de maíz es producto del cuarto intento de los dioses que lo forjaron: "El maíz es el hombre mismo. Representa la amalgama genuina de los elementos naturales: Maíz y Hombre. Porque finalmente, el hombre es la naturaleza y la naturaleza es el hombre. El daño a la naturaleza no es otra cosa que una actividad contra el hombre mismo."²³³

Parte de la complejidad de la obra consiste en enfrentar al lector a un ejercicio mental a través de varios textos, aparentemente autónomos, sobre los cuales se van dejando cabos sueltos para, al final, relacionarlos.

Los episodios están presentados en una dislocación de la técnica tradicional, que hace de cada uno un relato en sí con enlaces que el lector va descubriendo, pero estos enlaces estructurales, no siguen la línea de un sucesivo acontecer sino que aparecen, como efectos inesperados que provocan las vengativas fuerzas mágicas.²³⁴

La otra causa de la dificultad se deriva, como apunta Ariel Dorfman, de su fuerte experimentación con el lenguaje, misma que, por cierto, rebasa a la de *El Señor Presidente*:

²³³ Saúl Hurtado Heras. *El realismo mágico en Hombres de Maíz*. Tesis inédita, UNAM, 1995, pp.115 y 116

²³⁴ Olga Aída Martínez. "Miguel Angel Asturias o el mito en la narrativa meso-americana" en *Figuras Literarias Hispanoamericanas*. México, Costa-Amic, 1972, p.108

[...] soltando desórdenes en el tiempo, entretejiendo puntos de vista impersonales e interiores, confundiendo el habla popular y el pensamiento de los personajes con la supuesta objetividad de las acciones, silenciando a los hombres y animando a la materia vegetal-animal, desligando los puntos de referencia, barriendo los moldes de las convenciones académicas, [...]²³⁵

Este último recurso es logrado por Asturias mediante las primeras frases de la novela que inician con imágenes que remiten a la cosmogonía de Ilóm: "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 seicientas mil vueltas de lodo [...]"²³⁶

También a través del hipérbaton: "Gran amarilla se puso la tarde"²³⁷ y el empleo del contraste: "Las mujeres lejos en la claridad y cerca en la sombra. Los hombres cerca en la claridad y lejos en la sombra."²³⁸ Además de la recurrencia a la prosopopeya "El suelo pegajoso de frío",²³⁹ "donde el barro se arruga año con año y pone cara de viejo".²⁴⁰

Cabría agregar que como otro elemento original en la narrativa de Miguel Angel Asturias, está la confluencia del mundo indígena²⁴¹ y el mundo

²³⁵ Ariel Dorfman. "'Hombres de Maíz': El mito como tiempo y palabra" en *Homenaje a Miguel Angel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya, 1971, p.239

²³⁶ Miguel Angel Asturias. *Hombres de Maíz*. 6ª ed., Buenos Aires, Losada, 1968, p.9

²³⁷ *Ibid.* p. 18

²³⁸ *Ibid.* p.20

²³⁹ *Ibid.* p. 10

²⁴⁰ *Ibid.* p. 15

²⁴¹ "La importancia del contacto de Asturias con los textos mayas rebasó la anécdota bibliográfica y alcanzó *sin duda* la narrativa hispanoamericana contemporánea con la introducción de este nuevo material. *Sin duda* por una serie de factores coincidentes: la crisis del realismo, el cambio de la perspectiva ideológica en cuanto a una interpretación de lo que es la cultura americana, el cuestionamiento político, todo favorece un cambio en el tratamiento del tema del indio. Como en los casos de Alegría, pero sobre todo de Arguedas y de Asturias, hay en estos autores un esfuerzo por dar al tema una progresiva interiorización, esto es, introducir el universo del indio, otorgando a este personaje una ubicación central, transfiriendo su contexto, o al menos haciendo un gran esfuerzo en ese

hispanico, es decir, el sincretismo cultural que forma parte fundamental de su formación artística; por ejemplo, en la leyenda de Gaspar Ilón, emplea el recurso de la repetición, común en la literatura indígena:

–El Gaspar Ilón deja que a la tierra de Ilón le roben el sueño de los ojos.

–El Gaspar Ilón deja que a la tierra de Ilón le boten los párpados con hacha...

–El Gaspar Ilón deja que a la tierra de Ilón le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja...²⁴²

La cita anterior sirve también para ilustrar el juego oscilante entre prosa–poesía que, aunque ya presente desde *El Señor Presidente*, aparece con mayor fuerza en *Hombres de Maíz*. Además de construir el habla de los personajes mediante la deformación del español: incuentra, onde, tené y güeso y el empleo de diminutivos sobre todo en el caso de los adjetivos y los verbos: nuevitas, mitadita, deseandito y jugandito.

Otra reminiscencia prehispánica se origina por el conflicto contra los ladinos, quienes, además de tener el propósito de comerciar con el maíz, se han dedicado a mutilar la naturaleza. La idea del origen del hombre como producto del maíz encierra una visión sagrada retomada, una vez más, del *Popol-Vuh*: "El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz."²⁴³

sentido." (Wey, Valkiria. "Miguel Angel Asturias: La traducción como una operación básica de la cultura" *Cuadernos Americanos*. (México, D.F.), I: 1987, núm. 1, p. 100)

²⁴² Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p.9

²⁴³ *Ibid.* p.12

En su lucha contra los maiceros, el líder Gaspar Ilón,²⁴⁴ según la creencia popular, cuenta con las fuerzas cósmicas de los conejos amarillos. La simbología de los conejos conlleva la idea del nahual²⁴⁵ o animal protector del hombre, al grado, en el caso de Gaspar, de convertir su indestructibilidad en un mito²⁴⁶ recreado a partir de hipérbolos: "Cáscara de mamey es el pellejo del Gaspar y oro su sangre -"grande es su fuerza", [...]"²⁴⁷

Asimismo, el amor y la defensa de la naturaleza emprendida por Gaspar Ilón, además de plantear el problema de la tierra, como sucede en el *Rabinal-Achí*, nos remite a una revisión del origen de la vida. La reflexión es expresada una vez más con una serie de imágenes poéticas, cuya influencia directa ahora proviene de *La Biblia*, cuando se habla del caos.

Un remolino de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos dio vueltas y vueltas y vueltas y vueltas en torno al cacique de Ilón y mientras le pegaba el viento en las carnes y la cara y mientras la tierra que levantaba el viento le pegaba se lo tragó una media luna sin dientes, sin morderlo, sorbido del aire, como un pez pequeño.²⁴⁸

²⁴⁴ "Gaspar Ilón, 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 ideológico". (Hurtado Heras, Saúl. *Op. cit.* p. 169 y 170)

²⁴⁵ "La función del nahual, según se plantea en la novela, es colaborar a descender a las profundidades de la tierra, donde los hombres van al encuentro de su yo-animal-protector, 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." 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"" (*Ib.* p. 144)

²⁴⁶ V. definición de mito en el capítulo de este trabajo "Leyenda e identidad del juego mitológico a Cuculcán"

²⁴⁷ Miguel Angel Asturias. *Hombres de Maíz*. 6ª ed., Buenos Aires, Losada, 1968, p.13

²⁴⁸ *Ibid.* p.10

Junto a la idea bíblica del génesis, aparecen imágenes con elementos cristianos sobre el paraíso perdido y el diluvio, que también aparece en el *Popol Vuh*:

Cielos de natas y ríos mantequillosos, verdes, despleados, se confundieron con el primer aguacero de un invierno que fue puro baldío aguaje sobre las rapadas tierras prietas, hora un año milpeando, todas milpeando. Daba lástima ver caer el chayerío del cielo en la sed caliente de los terrenos abandonados. Ni una siembra, ni un surco, ni un maicero. Indios con ojos de agua llovida espían las casas de los ladinos desde la montaña.²⁴⁹

La preocupación por defender la naturaleza invade tanto a Gaspar Ilón que, en momentos, no se sabe si sueña, si está en estado de vigilia o, inclusive, si se encuentra muerto. Por ejemplo, al estar dormido sobre el suelo, se siente pegado a la tierra, cuna y sepulcro del hombre. Por otra parte, la misma idea de ombligo incluye los opuestos: vida y muerte:

El Gaspar Ilón movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, [...] ²⁵⁰

Asimismo, el movimiento hecho por Ilón con la cabeza, sobre el cual el narrador insiste varias veces, da la sensación de pesadilla; sin embargo, el movimiento y, en especial la danza, ayudan a Gaspar a adquirir fuerza y esconderse de la policía montada, representada por el Coronel Chalo Godoy: "Grande era su fuerza, grande era su danza. Su fuerza eran las flores. Su danza eran las nubes."²⁵¹ La velocidad en el movimiento se asemeja a la eje-

²⁴⁹ *Ibid.* p.13

²⁵⁰ *Ibid.* p.9

²⁵¹ *Ibid.* p.14

cutada por el varón Rabinal–Achí y el varón de los Queché cada vez que se enfrentan.

El grupo subversivo de Gaspar Ilón elige como centro de operación la montaña, espacio que ocuparán también los rebeldes de *Torotumbo*, quizás porque Asturias trata de reflejar una de las tácticas más socorridas de Latinoamérica: el foquismo propio de los latinoamericanos.

La dificultad de Chalo Godoy por derrotar a Ilón no sólo se explica por la creencia popular del nahual, sino también porque los viejos del pueblo se refieren al olor de las plantas como talismán: "El guerrero indio huele al animal que lo protege y el olor que se aplica: pachulí, agua aromática, unto maravilloso, zumo de fruta, le sirve para borrar la presencia mágica y despistar el olfato de los que le buscan para hacerle daño."²⁵² A través de esta enumeración el narrador nos da una idea de la importancia de la herbolaria indígena.

La única forma como logra vencer la policía montada a los rebeldes es bajo el principio "divide y vencerás", por ello, Chalo Godoy se vale de un matrimonio de ladinos, Tomás Machojón, cuyo nombre simboliza al macho y la Vaca Manuela Machojón, nombre que remite a la fecundidad. El epíteto de la mujer, recordemos, fue ya empleado por Asturias en *El Señor Presidente*, al referirse a la encargada de pronunciar discursos demagógicos, Lengua de Vaca, personaje similar a Manuela. Sobre la labia de la mujer de Tomás Machojón dice el narrador:

La mujer ladina tiene una baba de iguana que atonta a los hombres. Sólo colgándolas de los pies echarían por la boca esa viscosa labiosidad de alabanciosas y somet-

²⁵² *Ibid.* p. 15

das que las hace siempre salirse con lo que quieren. Así se ganó la Vaca Manuela al señor Tomás para los maiceros.²⁵³

Al estar los cuerpos de Manuela y Godoy juntos simulando bailar, afinan la muerte de Gaspar Ilón entregándole el coronel un frasco con veneno a su pareja; sin embargo, La Piojosa Grande, que es la mujer de Gaspar, pareciera intuir, a través de la ensoñación-vigilia, la próxima muerte de éste. Por ello, decide huir con su hijo Martín como una Tecuna, leyenda que más tarde desarrollará Asturias dentro del libro y continuará aplicando a casi todos los personajes femeninos.²⁵⁴ Paralelamente, se vuelven a incluir las creencias populares como la protección de La Piojosa a su hijo de "mal de ojo", así como también cuando se habla del adorno de las indígenas en la cabeza con tocoyales para ser fecundas y el colocar mapaches muertos en las puertas de los ranchos para fortalecer la virilidad de los hombres.

Posteriormente, vemos cómo Gaspar Ilón, al ver derrotada a su gente, se lanza al río lo cual representa un alto significado de sacrificio, a la manera del varón de Rabinal.

En la segunda leyenda, titulada "Machojón", se lleva a cabo la venganza de los Conejos Amarillos, augurada por los brujos de las luciérnagas. Para

²⁵³ *Ibid.* p.18

²⁵⁴ "The negative portrayal of the female characters in both *Hombres de maíz*, *Mulata* de tal as selfish and treacherous is attributed to the novelist's "profound identification with his mother" reinforced by his stormy first marriage. His "psychological liberation", brought about by his mother's death in May 1948, coupled with his marriage to Blanca Mora y Araujo and his enthusiasm for the Arbenza agrarian reform were instrumental, according to Prieto, in Asturias' ending *Hombres de maíz* on an optimistic note: Goyo Yic and María Tecún are reunited in the novel's epilogue and return to Pisigulito to grow corn in a family communal setting where they are transformed into ants, the mythological discoverers of corn." (Menton, Seymour. "Miguel Angel Asturias. Archaeology of Return." *Hispanic Review*. Spring 95, vol. 63, p.250)

empezar, la venganza recae en Machojón,²⁵⁵ el hijo de Tomás Machojón, la cual presiente este último, en el momento en que el "solúnico"²⁵⁶ se despide porque va a solicitar la mano de Candelaria Reinososa, cuyo nombre alude a la Fiesta de la Purificación, misma que coincide con la virginidad de Candelaria al no contraer nupcias con Machojón hijo. La preocupación se manifiesta, relativamente, cuando el padre se expresa a través de diálogos impregnados de locuciones populares: "-Adiós, tené cuidado por todo y hasta puesito- le gritó el señor Tomás secamente, [...]"²⁵⁷

Después de zumbiar varias veces en los oídos de Tomás Machajón la próxima muerte de su hijo, por haber participado en el envenenamiento de Gaspar Ilón decide, inútilmente, irlo a buscar.

La acción se desarrolla durante la festividad de la Candelaria, fiesta que, a pesar de ser católica, reúne elementos prehispánicos:

Cruces adornadas con flores de papel descolorido, nombres escritos con las puntas de carbón de los ocotes, en las piedras, cenizas de fuegos apagados bajo la sombra de los amates, estacas para persogas, playitas de resto de tazol, y tuza... No quedaba más de los peregrinos que año con año pasaban acompañados de los izotales flo-reando en procesión de candelas blancas.²⁵⁸

En efecto, el presentimiento de Machajón padre se cumple cuando le comunican la desaparición de su hijo de manera sobrenatural, pues "se lo

²⁵⁵ "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." (Hurtado Heras, Saúl. *Op. cit.* p. 158)

²⁵⁶ En lugar de haber logrado su unión con Candelaria como el Sol y la Luna: Soluna, Machojón hijo se queda "solúnico".

²⁵⁷ Miguel Angel Asturias. *Hombres de Maíz*. 6ª ed., Buenos Aires, Losada, 1968, p. 25

²⁵⁸ *Ibid.* p.28

tragó la tierra". También se habla de una segunda explicación el "haber ido a rodar mundos". La noticia pronto llega a oídos de Candelaria como un sueño, en el cual una mujer "fantasma" atestigua la muerte de Machojón. Al estar Candelaria vendiendo carne de puerco a un cliente, la acción se detiene quedando ella como petrificada:

Con la mano del corazón agarrada a un chorizo y el cuchillo con que iba a cortarlo de una sarta de chorizos, en la derecha, se quedó Candelaria Reinoso en el corredor-cito de su casa que daba al camino, donde, cada vez que mataban sus hermanos, se improvisaba, sobre un mostrador de cañas, un expendio de carne de coche.²⁵⁹

La mujer afirma que Machojón murió entre las llamas, haciéndose de pronto el aparecido en el monte cuando lo quemaron para sembrar maíz. También es importante la alusión al vestuario del difunto de color oro, color, evidentemente, semejante al maíz: "El sombrero, la chaqueta, la albarda, hasta las herraduras de la bestia doradas."²⁶⁰

La forma de relatar el suceso lo hace la recién llegada con un estilo popular, como si fuera una narración en donde hubieran participado varios intermediarios de manera oral: "[...] dicen que dicen que [...]"²⁶¹

Al retirarse la interlocutora, tan misteriosamente como llegó: "La mujer aquélla había desaparecido del camino, con su pelo alborotado, su traje negro, sucio, y sus dientes blancos como la manteca."²⁶² Candelaria empieza a repetir la misma historia a otra cliente, pero ahora, agregándole de su propia imaginación, el parecido de Machojón con el apóstol Santiago:

²⁵⁹ *Ibid.* p.31

²⁶⁰ *Ibid.* p.32

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.* p.32 y 33

Y como la compradora era algo su conocida, le contó, mientras escogía los chicharrones, que Machojón estaba apareciéndose donde quemaban para sembrar, montado en su macho, todo de oro, desde la copa del sombrero hasta las herraduras de la bestia. Y viera que dicen que se ve regalán, como ver al Apóstol Santiago.²⁶³

Mientras Candelaria se martiriza con el recuerdo de su novio, también el padre de éste movido por el remordimiento y el deseo de ver nuevamente a su hijo, empieza a ceder terreno a los maiceros para la siembra. Los campesinos, a su vez, le hacen creer, con el objeto de no perder lo ganado, haber visto a Machojón entre el fuego. También el muchacho del labio leporino expresa, a pesar de su gran dificultad para hablar, ser otro testigo del aparecido: "Ñi, es él, me decía, No Macho-on;...Y pegaba de saltos señalándome entre las llamas y gritando: ¡Ñorado! ¡Ñorado! ¡Todo ñorado!"²⁶⁴ Junto a las aseveraciones surge la discrepancia entre uno de los maiceros, Tiburcio Nava, quien desea desmentirlos, pero como el grupo lo presiona sólo logra su expulsión.

Los cambios caprichosos de la naturaleza, como la sequía, son explicados por los campesinos desde una visión cristiana de castigo y culpa. Por ello, en un momento, piensan disculparse, en una actitud sumisa, ante el cacique Machojón por haber mentido.

Y hasta pensaron bajar a la casa grande y arrodillarse ante el señor Tomás para pedirle perdón, con tal que lloviera, o esclarecerle una vez por todas que ellos no habían visto al Machojón en las quemas y si le habían

²⁶³ *Ibid.* p.33

²⁶⁴ *Ibid.* p.35

dicho así, era para no contrariarlo y para que les diera buenas tierras en que sembrar.²⁶⁵

Antes de enfrentar a Tomás Machojón, se da el otro extremo de la sequía, y es la continua lluvia, que asemeja un diluvio. Paralelamente, el narrador va hablando poéticamente de la tierra al compararla con el pezón y la vida.

Sí, la tierra era un gran pezón, un seno al que estaban pegados todos los peones con hambre de cosecha, de leche con de verdad sabor a leche de mujer, a lo que saben las cañas de la milpa mordiéndolas tiernitas.²⁶⁶

Otra historia empieza a entretenerse dentro de esta leyenda cuando se introduce a la familia Tecún, quienes son los nuevos líderes de los indios de Ilión. Aún así, el desarrollo queda incompleto para, posteriormente retomarlo y sustituirlo por el estado de locura de Machojón padre.

El delirio de Tomás empieza a agudizarse cuando le demanda al muchacho del labio leporino el nombre del espantapájaros colocado en el campo. Evidentemente el interrogado da la respuesta deseada por Machojón para no contrariarlo:

-No digo que se llama -dudó el chico, su labio leporino tuvo- una contracción de pez al que no arranca el anzuelo, pero ante la necedad del viejo, soltó lo que pensaba- ...ño digo que se llama, Maño-ón....²⁶⁷

²⁶⁵ *Ibid.* p.36

²⁶⁶ *Ibid.* p.37

²⁶⁷ *Ibid.* p.39

Así también el viejo Machojón, al mencionar la palabra "doblar" en el sentido de la milpa, la asocia con el doblar de las campanas y, en consecuencia, con la muerte de su hijo, asociación que finaliza con el recurso de las onomatopeyas: "Tilón-tilón, tilán-tilón, tilón, tilón, tilón..."²⁶⁸ Después, vuelve Machojón a relacionar de la misma manera la palabra quebrar el maíz con la muerte.

El extremo de la locura de Tomás se manifiesta cuando trata de revivir la personalidad de su hijo en él. En principio, decide habitar el cuarto del novio de Candelaria y después disfrazarse con su ropa para prenderle fuego a los maizales:

¡El mechero del señor Tomás estornudaba chispas al dar la piedra de rayo con el eslabón ¡Aaaa...chis...pas! Y no para prender el cigarro de tuza que llevaba en la boca apagado, sino para que agarrara llama el milperío. Y no por mal corazón, sino para pasear entre las llamas montado en el macho y que lo creyeran Machojón.²⁶⁹

La última acción del atormentado padre llega a confundirse con el sueño y la vigilia. Sin embargo, de pronto pareciera que nos encontramos en el segundo estado cuando la Vaca Manuela, al ser testigo del incendio, responsabiliza a Chalo Godoy del acontecimiento, augurándole la maldición de los brujos de las luciérnagas "Antes de la séptima roza, antes de cumplirse las siete rozas, será tizón, [...]"²⁷⁰ La propagación del fuego, así como el enfrentamiento entre cuadrilleros y policía montada, pronto contribuyen al aniquilamiento de todos:

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.* p.40

²⁷⁰ *Ibid.* p.43

¿Cuántos hombres quedaban? ¿Cuántos caballos? 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.²⁷¹

En efecto, la venganza de los brujos, anunciada por la Vaca Manuela, es efectuada por la familia Tecún.

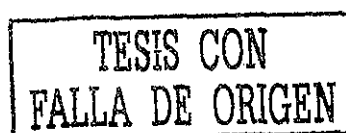
La tercera leyenda "Venado de las Siete Rozas" se inicia con un diálogo en la oscuridad entre personajes no identificados. Este diálogo es parecido al capítulo de *El Señor Presidente* en donde varios presos, tampoco reconocidos, hablan entre tinieblas.

Después de leer varios párrafos del tercer capítulo de *Hombres de Maíz*, se infieren como interlocutores a dos hermanos Tecún en un parlamento sobre la salud de Llaca, su madre, enferma de hipo.

Varios intentos fallidos con remedios caseros son aplicados a la enferma, hasta que, por último, los hijos optan por recurrir al Curandero, quien concibe el estado de Llaca como un mal ocasionado con grillos: "Otros comportamientos de la brujería los encontramos en el curandero Venado de las Siete Rozas [...] Sus actividades, pueden constatarse en todo momento, dependen de la situación de los elementos naturales."²⁷² Todo este pasaje sirve de pretexto para hacer una recreación con reminiscencias prehispánicas; por ejemplo, según el Curandero, para descubrir a los causantes del embrujamiento, es necesario que Calistro, uno de los hijos, a través de una bebida, diga los nombres de los responsables.

²⁷¹ *Ibid.* p.44

²⁷² Saúl Hurtado Heras. *Op. cit.* p. 170



Conforme el Curandero expresa su punto de vista, aparecen descripciones fantásticas de la naturaleza:

Los tapacaminos, mitad pájaros, mitad conejos, volaban aturdidos. Se les oía caer y arrastrarse por el suelo con ruido de tuzas. Estos pájaros nocturnos que atajan al viajero en los caminos, tienen alas, pero al caer a la tierra y arrastrarse en la tierra, las alas se les vuelven orejas de conejos. En lugar de alas estos pájaros tienen orejas de conejos. Las orejas de tuza de los conejos amarillos.²⁷³

El paisaje está cargado de símbolos y elementos que tienen un valor mágico por la presencia de los conejos amarillos, animales vinculados a los brujos de las luciérnagas.

La ceremonia se desenvuelve con un rito en donde el Curandero entrega la bebida a Calistro, como dice Saúl Hurtado Heras:

[...] el curandero Venado de las Siete Rozas [...] requirió en todo momento de un ritual de comunión del hombre con la naturaleza. [...] 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.²⁷⁴

Ceremonia que se caracteriza por un movimiento corporal, a la manera del *Rabinal-Achí*:

²⁷³ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p.45 y 46

²⁷⁴ Saúl Hurtado Heras. *Op. cit.* p. 170

El Curandero corría a la puerta, alargaba los brazos hacia la noche, sus dedos como flautas de piedra, y volvía a pasar las manos abiertas sobre los ojos de la enferma, para alentarle la mirada con la luz de las estrellas.²⁷⁵

Al cabo de un rato, como si Calistro hubiera sido hipnotizado además de pronunciar el nombre de los Zacatón expone la necesidad de decapitarlos.

Apenas termina de hablar Calistro, los cinco hermanos Tecún se dirigen a cumplir el cometido: "Las hojas filosas daban en las cabezas de los Zacatón como en cocos tiernos."²⁷⁶

El efecto de lo esperpéntico es logrado a través del paralelismo cabeza-coco empleado por el dictador de Valle-Inclán para aludir a su próxima víctima.

En cuanto las cabezas de los Zacatón son conducidas al cuarto de Yaca para meterlas al fuego, elemento importante en todas las leyendas, la mujer se recupera, aunque la enfermedad se la transfiere en forma de locura a su hijo Calistro.

Ahora, para ayudar al nuevo enfermo, el Curandero propone cazar al venado de las Siete-Rozas. Después de un mes, cuando Gaudencio logra matar al venado, llega Uperto, otro hermano, para avisarle que Calistro mató al Curandero. Al escucharlo, Gaudencio lo desmiente adjudicándose, no sólo la muerte del venado, sino también la del Curandero. El misterio de esta acción la desentraña el mismo Gaudencio al confiarle a Uperto la doble identidad del Curandero: "El Curandero y el venado, para que vos sepás, eran én-

²⁷⁵ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p.47

²⁷⁶ *Ibid.* p.48

ticos. Disparé contra el venado y ultimé al Curandero, porque era uno solo dos, énticos.²⁷⁷

Al estar velando al muerto, empiezan a atarse cabos entre la primera leyenda y el "Venado de las Siete rozas". El vínculo consiste en la ayuda proporcionada a Gaspar, ya convertida en mito, por parte del Curandero bajo la identidad de venado en el momento de la sublevación. Al mencionar uno de los Tecún la palabra sublevación se asocia con la guerra, que aún continúa y de la necesidad de vengarse de Chalo Godoy.

Mientras Calisto todavía en estado de locura afirma haber visto a alguien matar al Curandero, Uperto habla acerca del color verde de los muertos, explicable, según él, por el nexo del hombre con el mundo animal. Asimismo, alude al dolor de identificar y aceptar a nuestros allegados como vivos o muertos:

-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.²⁷⁸

Paralelamente a las reflexiones de los hermanos Tecún, Yaca, al ignorar la verdadera identidad del Curandero, lamenta no haber obtenido aún el ojo del Venado de las Siete Rosas, que tiene propiedades mágicas, para devolverle la cordura a Calistro: "El ojo del venado es una piedra que se les pasa por el sentido y así se curan."²⁷⁹ Mientras Yaca hace el comentario anterior a una vecina, otro hermano, Tecún, sospecha del secreto de Gaudencio y

²⁷⁷ *Ibid.* p.50 y 51

²⁷⁸ *Ibid.* P.54

²⁷⁹ *Ibid.* p.55

Uperto, afirmando que al curandero no lo mató Calistro. La explicación para él guarda relación con la historia de Gaspar Ilón de quien también ya se duda que haya muerto, pues le adjudican como al Curandero el poder de desdoblamiento "vas a ver que cuando el Gaspar nadaba, primero era nube, después era pájaro, después sombra de su sombra en el agua."²⁸⁰

Cuando termina de hablar sobre Gaspar Ilón, Gaudencia inicia una ceremonia bajo otra identidad, pues utiliza el disfraz para revivir al venado muerto:

[...] se envuelve los pies, los hombros, la cabeza con hoja de caña morada y así vestido de cada dulce baila alrededor del venado haciéndole aspavientos para asustarlo.²⁸¹

Tanto el disfraz como el baile recuerdan las descripciones hechas por varios cronistas sobre el teatro prehispánico; algunas de ellas, recogidas por José Rojas Garcidueñas en su libro *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, citado con anterioridad en este trabajo.

Junto al rito indígena, aparece lo sincrético cuando Gaudencio incorpora lo cristiano al arrodillarse para rezar, encendiendo una candela de cebo amarillo. Al llevar a cabo la ceremonia, aparece Uperto con la piedra del venado para ayudar a Calistro haciendo además, una descripción sobre la locura explicada como la fragmentación del alma o espejo. La idea del espejo, vimos, tiene como antecedente directo a *La Dama Duende* de Calderón de la Barca recurso retomado nuevamente por Asturias en *Cuculcán*.

Así, después de regresar a su estado inicial, Calistro también define su situación pasada como un sueño, en el cual vio al curandero morir por al-

²⁸⁰ *Ibid.* p.57

²⁸¹ *Ibid.* p.58

guien no identificado: "[...] a esa persona que era sombra, era gente, era sueño."²⁸²

La cuarta leyenda se inicia con un nuevo personaje, el subteniente Secundino Musús y con el coronel Chalo Godoy. De camino al Corral de los Tránsitos, en donde viven los Tecún, Musús manifiesta su temor de pasar por "El Tembladero". Godoy, el interlocutor, responde con burlas para hacer una defensa de la institución militar. Envalentonado el coronel, observa además a la luna enrojecida: "La luna al rojo vivo daba luz de brasa."²⁸³ Color asociado con la guerra y de inmediato con el deseo de Godoy de destruir al enemigo organizado en la guerrilla:

La guerrilla es igual al fuego de la roza. Se le ataja por un lado y asoma por otro. Se le ataja por ese otro lado y asoma por otro. Guerrear con guerrillas es como jugar con fuego y si yo le pude al Gaspar Ilón fue porque desde muy niño aprendí a saltar fuegarones, vísperas de la Concepción y para San Juan. Diablo de hombre ese Gaspar Ilón²⁸⁴

Por las palabras del propio Chalo Godoy, se deduce que el mito de Gaspar Ilón, además de persistir, se ha engrandecido, pues afirma el coronel, se ha propagado como el fuego.

Al ir entrando a "El Tembladero", a través de la repetición de letras y uso de mayúsculas, los personajes transmiten al lector los efectos del eco y la impotencia del ser humano ante la naturaleza. En este momento, Musús como el personaje, Juan Ventolera, de "Las Galas del Difunto" recapacita sobre la sinrazón de su carrera militar: "Desertarse, pues, quién sabe, por-

²⁸² *Ibid.* p.61

²⁸³ *Ibid.* p.64

²⁸⁴ *Ibid.* p.65

que las ganas no me faltan, si no me dan la baja, quién sabe; caso la vida es cola de iguana que se trueza un pedazo y sale otra vez para andarla peligrando.²⁸⁵

Si por un lado predomina en Musús el miedo, por otro, en el extremo opuesto Chalo Godoy se conduce como un hombre necio y rígido como el dictador de *El Señor Presidente* de Asturias y la "momia verde" de Inclán.

Don Chalo no movía un solo músculo de la cara. Fijos los ojos zarcos, mohosos de verde por la tarde que acababa en luna de sangre, la quijada en sus bisagras de hueso igual que puerta de golpe, el bigote atrancado sobre las comisuras, y el pensar en el recuerdo.²⁸⁶

Al continuar por el camino, también se alude a la herbolaria con la Sierpe de Castilla, cuyos efectos son nocivos. Sin embargo, la complejidad de la naturaleza se va haciendo más presente conforme se acercan a "El Tembladero", lo cual es transmitido a través de oraciones largas:

El viento latigueaba en lo hondo, mientras en los bosques aún alumbrados, los conacastes solemnes, los corpulentos y olorosos cedros, las ceibas de tan viejas como nube de algodón en los ojos, los capulines, los ébanos, los guayacanes, se acudían, acercándose más y más unos a otros, hasta formar todos juntos murallas de cáscaras y nervaduras, raíces fuera del suelo, nidos viejos, abandonados, paxtes, polvo, ventarrón, y tramos de oscuridad indefinible, bien que al faltar la luz por completo sólo quedara de aquel movimiento de cuerpos inertes una ligera humazo blanca, venosa, y más adentro, una auditiva sensación de mar embravecido.²⁸⁷

²⁸⁵ *Ibid.* p.67

²⁸⁶ *Ibid.* p.68

²⁸⁷ *Ibid.* p.72

"El Tembladero" es un lugar misterioso y lleno de secretos. Por un lado, predomina la oscuridad, pero se ve fuego. Otro contraste se manifiesta cuando, después de haber escuchado ruido, impera el silencio. El hecho repentino de encontrar en este espacio un cajón de muerto produce una ambientación sobrenatural. Sin embargo, el misterio se desentraña al avanzar la obra. La presencia de la muerte como juego, se ha visto, es una constante en la literatura española, siendo grandes ejemplos de ello, las obras de Tirso de Molina, José Zorrilla y más tarde Valle-Inclán.

Antes de enfrentar el misterio, aparece una lechuza, símbolo de mal agüero. Al principio, Godoy explica el suceso como una táctica de los cuatros para despistar y robarse el ganado. La fantasía de Godoy le lleva a afirmar que alguien juega a hacerse el muerto:

Un nuevo ardid de los cuatros para robar ganando, sin comprometer a ninguno de la partida a hacerse el vivo, haciéndose el muerto, para resultar de veras muerto por hacerse el vivo.²⁸⁸

Cuando destapa la caja y descubren a un hombre vivo, inmediatamente Godoy no se explica si es un hecho sobrenatural, pero, al reincorporarse, el hombre se identifica como el carguero del cajón para el Curandero.

Musús es comisionado, a instancias de Chalo Godoy, a dirigirse al Corral de los Tránsitos para verificar la declaración anterior. Mientras Musús interroga a Yaca Tecún, el carguero es custodiado por Benito Ramos, personaje con facultades de clarividencia.

Cuando el grupo de Musús encuentra a Chalo Godoy, los Brujos de las luciérnagas cumplen su venganza, predestinación pronunciada en el camino

²⁸⁸ *Ibid.* p. 77

por Benito Ramos. Este hecho origina una leyenda en torno a su persona: "Cuando un hombre anda en peligro, como el coronel que está sentenciado a la seutima roza, querer comer verdolaga es mal agüero."²⁸⁹ Justamente, siendo no sólo los hermanos Tecún, los responsables directos de los designios de los brujos, sino además, los reinvidicadores de la lucha de Gaspar Ilóm.

Una leyenda más se concatena dentro del texto con el tema del abandono a los hombres. Cuando el ciego Goyo Yic se percata de la fuga de María Tecún, empieza a llamarla desesperadamente: "No siás ruin, María Tecúúún UUUn! ¡No te escondás, es con vos María Tecúúú UUUn! ¿Qué se sacan de eso, muchááá AAA? ¡Mucha - óóó OOO! ¡Mucha - mis hííííijos!"²⁹⁰, lamento semejante al de la llorona mexicana.

Al ir Goyo hablando a solas de su mujer, pone al descubierto la verdadera identidad de María, quien no pertenece a la familia Tecún, sino a la Zacatón, cambio de apellido propiciado por él mismo para ponerla a salvo de morir decapitada cuando era niña.

La obsesión por encontrar a María convierte a Goyo en un nómada. A partir de este momento, su actuación es semejante a la de un pícaro; en principio, se integra a procesiones, a la manera de la pícara Justina, para asumirse como mendigo y lograr visitar al curandero Chigüichón Culebro con el dinero recabado. Cuando éste lo "diagnostica", interpreta su enfermedad haciendo el paralelismo con la idea de "el amor es ciego", producto de ver sólo la "flor de amate."²⁹¹

²⁸⁹ *Ibid.* P. 83

²⁹⁰ *Ibid.* p. 89

²⁹¹ Señala Saúl Hurtado que el curandero Chigüichón Culebro, como el curandero de las Siete Rozas dependen de los elementos naturales. Culebro también requiere de un ritual de comunión con la naturaleza previamente a la operación de Goyo Yic. (Hurtado Heras, Saúl. *Op. cit.* p. 170)

No obstante, el curandero le ofrece ayuda por medio de una ceremonia, operación en la cual predomina la herbolaria. Al recobrar la vista, Goyo Yic se sigue enfrentando al mismo problema de no poder reconocer a su mujer, a pesar del éxito de la operación. Por esta razón, decide darle un giro a su vida, transformándose de mendigo a buhonero. En su nuevo oficio, Goyo Yic, cada vez que vende, escucha con atención las voces femeninas para así, según él, dar con María Tecún.

Poco tiempo se desempeña Goyo Yic como buhonero, porque un día, al escapársele un tatacuatzín, decide continuar de andariego, pues ahora se asume bajo la identidad del animal. Junto a la presencia de la herbolaria indígena, el narrador incorpora lo cristiano, al mencionar la fiesta de la Santa Cruz. De pronto, Goyo Yic observa un convite como aquellos en los que anduvo Justina: "Vestidos de colorado, verde, amarillo, negro, morado, tocaban instrumentos, repartían latigazos fiesteros y bailaban."²⁹²

Pronto, Goyo Yic, como Lázaro de Tormes, vuelve a cambiar de oficio al entrar en negocio con Domingo Revolorio. El negocio consiste en ir a vender aguardiente a Santa Cruz acordando, como regla del juego, cobrar aun si ellos mismos consumieran la bebida, pero la regla pronto es pasada por alto, al grado de embriagarse y quedarse sin la mercancía. Embrutecidos por el guaro, llega un momento en que los socios no se reconocen y Goyo, trastornado, empieza a fantasear con María Tecún.

En estas condiciones, interviene el Auxilio Municipal para arrestar a los socios, adjudicándoles los cargos de fraude al fisco y contrabando. El absurdo llega a su máximo cuando son detenidos por no poder darse a entender:

²⁹² Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p. 113

Tatacuatzín Goyo Yic –entre paréntesis– decía y no se sabía si decía así o– entre parientes no se cobra el favor con multa, y ya que hacen la cacha de levantarlo a uno, que sea sin maltrato– cabezazo para adelante, cabezazo para atrás, [...] En la cárcel no hay malo, todo es peor. [...] Carceleros y jueces semejan gente sin juicio, trastornados. El cumplimiento de reglamentos y leyes que nada tienen que ver con la realidad, los convierte en locos, al menos así lo parecen a los ojos de los que no están bajo la influencia extraña de la ley.²⁹³

Proceso tan cómico como el que vive Abel Carvajal en *El Señor Presidente*, acusado por testigos ajenos al "delito":

El proceso seguido contra Canales y Carvajal por sedición, rebelión y traición con todas sus agravantes, se hinchó de folios; tantos, que era imposible leerlo de un tirón. [...] Carvajal no salía de su asombro. Cada página del proceso le reservaba una sorpresa. No, si mejor le daba risa. Pero era muy grave el cargo para reírse. Y seguía leyendo. [...] Leía sin entender ni detenerse, atormentado por la sombra que le devoraba el manuscrito, ceniza húmeda que se le iba deshaciendo poco a poco entre las manos.²⁹⁴

La presión ejercida a los compadres Goyo Yic y Domingo Revolorio llega al grado de provocar la desconfianza entre ellos mismos. Así, ante la imposibilidad de demostrar su inocencia, Goyo Yic y su socio ya no son llamados por sus nombres, sino con el calificativo de reos: "Era difícil acostumbrarse a ser llamado reo, y nunca estaban prontos a responder cuando les llamaban así: reo, conteste; reo firme; reo retírese."²⁹⁵

La historia de Goyo Yic y María Tecún da pie a una nueva leyenda, pero con la misma temática. El abandonado es Nicho Aquino, personaje cuya doble identidad hombre–coyote le permite ser eficaz en su oficio de correo

²⁹³ Miguel Angel Asturias. *El Señor Presidente*. 27ª.ed., Buenos Aires, Losada, 1979, (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 343) p.132 y 133

²⁹⁴ *Ibid.* p. 203 y 204

²⁹⁵ Miguel Angel Asturias. *Hombres de Maíz*. 6ª. Ed., Buenos Aires, Losada, 1968, p. 135

del pueblo. También desde el momento de la huida de Isabra, su mujer, deja de llamarla por su nombre para calificarla ahora como "tecuna", adjetivo evidentemente relacionado con la leyenda anterior.

En cuanto el cura del pueblo, Valentín Urdáñez, es informado de la desaparición de la mujer, registra el suceso en un libro anotando el nombre del mal como "locura de laberinto de araña", así llamado por el vulgo. La inclinación ambulatoria de la enfermedad, según también la creencia popular, a la cual fue tan dada la pícara Justina, es originada por los Brujos de las Luciérnagas.

En su desesperación, Nicho Aquino entra a beber en la fonda de Aleja Cuevas sin soltar el chal que traía a regalar a su mujer. La prenda adquiere gran significado para Nicho porque con ella fantasea, al grado de simbolizarle a Isabra, así como Calisto enloquece con el cordón de Melibea.

Mientras el abandonado delira, Aleja actúa como Justina desde el momento en que, con trampas inútiles, trata de robar el chal a Aquino. Los intentos fallidos de Aleja son interrumpidos por la llegada de su pretendiente Hilario, quien al contemplar a Nicho Aquino ebrio, alude a la idea freudiana conciencia-espejo, recurso como ya se anotó recurrente en *Cuculcán*.

[...] da lástima ver a un hombre en este estado, y que lo güeno es que uno no se mira, porque si se mirara, jamás de los jamases se volvería a tomar un trago, y por eso son feyas las fondas onde hay espejos, porque los espejos son la conciencia de uno que lo está mirando siempre.²⁹⁶

²⁹⁶ *Ibid.* p. 153

Porfirio, un pretendiente más de la fondera, llega a interrumpir la reflexión de Hilario, provocando los celos en él. Para calmar el bien fundado malestar de Hilario, Aleja actúa como pupila de Celestina, al revertirle los celos, argumentando ser menospreciada por su oficio.

Finalmente, la conversación se encamina, a propósito del oficio de Porfirio como vendedor de máquinas de coser, a la leyenda sobre Neil inventada por el propio Hilario. Dentro de esta leyenda, vuelve a recrearse el problema del rechazo y el abandono de la mujer hacia el sexo opuesto. Cuando termina su relato, Hilario expone vivir un problema de conciencia porque de un hecho real vivido por su padre, él inventó una historia en un momento de ebriedad. "[...] agregándole de su cosecha imaginativa orejas y cola de mentiras."²⁹⁷ La confusión realidad-fantasma en Hilario, puede afirmarse, es muy semejante a la de Candelaria cuando inventa más sucesos a la desaparición de Machojón.

Mientras esto ocurre, Nicho, ya recuperado y en vías de ir a entregar la correspondencia, llega a hospedarse con Moncha. La plática con la mujer provoca en Nicho una fantasía puesto que empieza a platicar con su perro acerca de Isabra. Ante tal situación, un hombre de edad que se encuentra ahí hospedado, cuenta a Nicho otra creencia popular acerca del inconveniente de hablarles a los animales. Según él, se puede enmudecer y transmitir al animal el don de hablar, creencia que forma parte de la concepción indígena del nahual.

Cuando Nicho decide continuar con su misión, es acompañado por el misterioso y anónimo hombre, quien, por su edad, guarda en su interior un sinnúmero de conocimientos. Además de volver a tocar la idea del maíz co-

²⁹⁷ *Ibid.* p.160

mo alimento sagrado, le promete llevarlo con su mujer. Asimismo, el compañero de viaje de Nicho retoma la creencia del curandero Chigüichón sobre la flor de amate y la ceguera en el amor.

La obsesión de Nicho, tan parecido a la de Goyo Yic, lo orilla a aceptar la propuesta del viejo y a abandonar su oficio de correo. La determinación de Nicho provoca un conflicto en el pueblo, al grado de intervenir el Mayor de la Plaza, quien, de pronto, es identificado como Musús. Su nuevo cargo fue logrado en "premio" a la participación sostenida cuando Chalo Godoy se incendió con sus hombres. Así, el avance jerárquico de Musús se asemeja a la de los pícaros, quienes andan tras de una movilidad social. Ahora, el Mayor se vale de su cargo y del uniforme para manejarse de manera prepotente al darle la razón, sin tenerla, al Administrador de Correos:

Funcionario quiere decir persona que siempre tiene razón, y él no venía de arrear pajuiles, sino de la guerra, de cuando operaron las tropas al mando del coronel Gonzalo Godoy, contra los indios de la montaña.²⁹⁸

Para solucionar el problema, Hilario Sacayón se ofrece a dar alcance a Nicho, pues temen Deféric, doña Elda su esposa y el Padre Valentín se cumpla la leyenda: que se embarranque Nicho, como supuestamente le ocurrió a Goyo Yic. Al respecto, Deféric expone su punto de vista europeo frente a la realidad latinoamericana: "Esos seres se sacrifican para que viva la leyenda [...]"²⁹⁹

²⁹⁸ *Ibid.* p. 172

²⁹⁹ *Ibid.* p. 175

Sacayón pronto reconstruye la ruta de Nicho al parar con Moncha, quien ahora es definida de una manera más completa, a través de un repertorio idéntico al de Celestina y sus seguidoras:

[...] 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 muchachitos, antes de tiempo, del vientre de las fulanas. Pero el peor, peor acuse que le hacían era el de saber preparar polvitos con andar de araña.³⁰⁰

Una confrontación de puntos de vista se da entre Hilario y Mocha, ya que él no puede dar crédito a la creencia popular con respecto a María Tecún, misma que concibe como fantasía a causa de que acepta haber inventado la leyenda sobre Neil. Sin embargo, el argumento de Moncha da al traste con la postura de su interlocutor, al hablar de la memoria colectiva de un pueblo recogida siempre en forma individual: "Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado."³⁰¹

Después de que Moncha siembra la duda en Hilario respecto a si inventó la historia de Neil o no, se le ve cabalgando mientras observa a un coyote en forma de hombre, situación que le inspira la posibilidad de difundir otra leyenda. Sin embargo, el mismo Hilario confunde los planos imaginación–realidad porque no sabe si Nicho puede desdoblarse en hombre–coyote. La duda, de momento, no es esclarecida y se la guarda hasta su llegada a la capital.

³⁰⁰ *Ibid.* p.177

³⁰¹ *Ibid.* p.179

Aquí, nuevamente se desarrolla la concepción del nahual cuando Hilario se encuentra a Mincho Lobos, quien pretende regresar una imagen de la Virgen María por estar mal esculpida. El reclamo consiste en haberle incrustado ojos de animal a la imagen. Esta situación, así como el constatar la ausencia de Nicho en el correo de la capital, más el recordar al curandero como el Venado de las siete rozas, permiten confirmar a Hilario la doble identidad de Aquino.

En su recorrido a la ciudad, Hilario entra a la peluquería en donde, con un espejo entre sus manos, piensa en el disimulo como parte de la complejidad del ser humano. Es éste un juego de apariencia que permite al hombre la posibilidad de desdoblarse bajo otra personalidad.

En ellos se ve uno como es y como no es, porque igual que ante la conciencia, el que se mira a lo profundo del espejo trata de disimular sus fealdades y de arreglárselas para verse bien.³⁰²

Es en el momento en que Hilario compra el periódico cuando se encuentra a Benito Ramos, quien le "adivina" su misión de localizar a Nicho. De regreso al pueblo, Hilario se detiene en el rancho de don Casualidón, personaje que, a su vez, origina el relato de otra historia. La conducta de Casualidón se asemeja a la de los pícaros en el sentido de desempeñarse en varios oficios: eclesiástico, filibustero y bandolero. La razón de haber claudicado en su carrera eclesiástica se debe a un conflicto de conciencia. Después de haber solicitado su traslado a un curato enclavado en un pueblo minero en

³⁰² *Ibid.* 197

donde pretende obtener grandes beneficios, pronto la realidad le resulta adversa:

Se le subió el más duro conquistador a la cabeza y trepó al campanario por una escalera crujiente. Un repique violento, igual que alarma de incendio, anunció su llegada.³⁰³

La pobreza del lugar, así como el poco provecho que obtiene con su investidura, lo orillan a aparentar una enfermedad para ser trasladado hasta su antiguo curato en donde admite su falta de vocación.

De pronto, el espacio cambia para entremezclarse la historia de Nicho quien, en identidad de coyote, corre al lado del hombre que prometió llevarlo con Isabra. El hombre-fantasma lo conduce hasta una cueva, donde empiezan a darse una serie de hechos tan fantásticos como el paisaje mismo; por ejemplo, el acompañante de Nicho es sustituido por el curandero Chigüichón Culebro, quien oculta su identidad en este momento bajo la forma de venado.

El propósito del Curandero consiste en confiarle a Nicho, en calidad de elegido, los secretos de la tierra, a través de una ceremonia de iniciación; sin embargo, el discurso sugiere, más bien, ser una ensoñación del propio Nicho, porque pronto aparece en otro espacio como prófugo, en razón del incumplimiento en su cometido de correo del pueblo.

El constante cambio de personalidad se opera en Nicho, a la manera de Goyo Yic, pues, de prófugo, empieza a trabajar como mandadero de la dueña de un hotel. Curiosamente, al desempeñarse Nicho en ese oficio se convierte en el puente de comunicación con los presos del Castillo del puer-

³⁰³ *Ibid.* 229

to, espacio donde están reclusos Goyo Yic y Domingo Revolorio, personajes que, junto con sus compañeros de infortunio, además de contar con una doble personalidad, según Nicho, reos-seres acuáticos, se enfrentan a la angustia, como los presos del *Tirano Banderas*, ante la posibilidad de ser lanzados al mar.

La ocultación del parentesco y, en consecuencia de la identidad, a la manera de *La dama duende*, se desencadenan continuamente dentro de la prisión; por ejemplo, un día llega un homónimo de Goyo Yic a quien secretamente reconoce como hijo, vínculo que, al hacerlo público el padre, propicia a su vez el reencuentro con María Tecún, aunque para este momento el aspecto físico de cada uno, les resulte diferente a cuando vivían juntos, no sólo por el deterioramiento del cuerpo, producto del paso de los años, sino por la idealización respectiva del otro, así como la serie de leyendas forjadas alrededor de ellos.

Al terminar María Tecún su visita, un personaje más lo reconoce, Nicho Aquino, quien efectúa dos acciones simultáneas: transportar a María en su identidad de lancharo y la de correr, junto con el venado de las Siete-Rozas. En este sentido coincide con la interpretación de Olga Aída Martínez, quien afirma que:

Los trabajos de Asturias obedecen a la intención de renovar lo que el tiempo ha gastado, a la vez que escapar de su imperio para volver al tiempo sagrado de la creación. Pienso que esta obra fue concebida desde una actitud mítica poética-religiosa, conforme a esa doble función del mito, que es arrancar al hombre de su tiempo y el espacio en torno y proyectarlo en el Gran Tiempo, como todo lo sagrado, fecundo, poderoso y eficaz.

Es así como el mito da fondo existencial al hombre.³⁰⁴

³⁰⁴ Olga Aída Martínez. *Op. cit.* p. 114

4.8. LA COMEDIA SINIESTRA DEL JUEGO POLÍTICO. CHANTAJE

Después de iniciarse el texto *Chantaje* con la referencia bíblica: ¡Hágase la luz!" expuesta por dos voces anónimas, la acción se ubica en la actualidad. El objetivo de Miguel Angel Asturias consiste, después de referirse al génesis a través de los personajes, en ubicarnos dentro de la sociedad de consumo sobre la cual se apuntan diversas críticas.

Los problemas contemporáneos recreados en la obra, entre otros, son: el consumismo, el tráfico, el ruido, la monotonía, el desempleo y la enajenación:

¡Bocinas, claxons, cornetas, escapes abiertos de motocicletas en fuga, campanillazos de tranvías y carruajes, sobrevivientes de la belle époque, timbrazos de bicicletas y pitazos del policía que dirige el tráfico.³⁰⁵

Los marginados, como en *El señor presidente*, vuelven a ser la preocupación de esta otra obra de Miguel Angel Asturias. El tema es abordado en principio, a través del tipo de ropa y por el movimiento del cuerpo de los desempleados.

Carola, además de simbolizar la prostitución, expresa, como Celestina, su punto de vista frente a la cosificación del amor cuando contempla un vestido de novia: "[...] ahora a las novias se las lleva en auto, en la máquina de retratar, de filmar, en el surco de un disco.....menos en el corazón!..."³⁰⁶

No obstante, el desarrollo posterior de la conducta de Carola es muy válido el dolor y la reflexión que hace en torno a su oficio, en el cual no sólo es necesario tener aptitud para el baile, sino también teatralizar todo el

³⁰⁵ Miguel Angel Asturias. *Chantaje* en *Teatro* 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1967 p. 10

³⁰⁶ *Ibid.* p. 14

tiempo, es decir, cambiar constantemente de identidad: "¡Cada una de nosotras es una artista de teatro que vive comedias, tragedias y farsas con cada bruto que nos cae encima!"³⁰⁷

En otro momento, también se referirá al sinnúmero de nombres –pérdida de identidad– que los clientes le adjudican en calidad de prostituta; elección de nombre, las más de las veces, determinada por el recuerdo de una mujer.

La enajenación de la cual no queda exenta la prostitución, se escenifica a través de un cuadro esperpéntico. En principio, ya desde el nombre de los tres Hombres Sandwich, así como de su aspecto físico, totalmente contrastante, (enanos y gigantes) se crea una atmósfera de carnaval.

Otro elemento contradictorio entre los personajes anteriores consiste por un lado, en invitar al consumismo con los carteles que portan y, por otro, en el andar vestidos con harapos. Su actividad, totalmente embrutecedora, se concreta a cargar anuncios sobre la espalda y a caminar ininterrumpidamente.

Los mendigos también pululan en *Chantaje*, así como aparecen en *El Señor Presidente* deambulando por el portal:

- ¿No encuentra usted, señor, que los ciegos parecen más buenos, más limpios, más conformes con su suerte? ¡Los otros mendigos son horrosos, peor los que no tienen piernas, los partidos por la mitad, los sin brazos, los carcomidos de la cara... yo ni los veo... me dan no sé qué!...³⁰⁸

³⁰⁷ *Ibid.* p. 34

³⁰⁸ *Ibid.* p. 22

Las continuas contradicciones de la sociedad de consumo aparecen como una muestra de la lucha por la supervivencia del más fuerte; no importa si se logra por medio de trampas, como lo hacen los pícaros y, menos aún, si el burlado es una persona de su misma condición.

Así, un portero cansado también de su oficio y hambriento de caricias opta por robarle rutinariamente a un ciego las limosnas recibidas del día: "¡El ciego vive de las limosnas, y mis vicios, de las limosnas del ciego!"³⁰⁹ La escena recuerda, por cierto, la forma como Lázaro de Tormes sobrevive al lado de su primer amo.

Ahora bien, aunque pudiera reprobarse el acto anterior, en labios de Carola aparece otra reflexión respecto a ciertas actitudes mucho más siniestras, y poco penadas, como es el hecho de dedicarse a comerciar con Dios o con la ley:

Nos critican porque vendemos, alquilamos, regalamos, damos lo que es nuestro, lo que nos pertenece, ¡qué diablos!, y no se critica ni se toma a mal a los que comercian con Dios, como si Dios fuera de ellos, o con la ley, como si el gobierno no fuera del pueblo. ¡Ah, pero las traficantes somos nosotras que comerciamos con el amor carnal!, y, ¿por qué no los que comercian con el amor divino o con el amor patrio?³¹⁰

Después de este mosaico de personajes, la obra se centra justamente en los juegos ocultos y siniestros de los influyentes y políticos adinerados como el empresario Ramón Dantés, amante de Carola.

Al quedar envuelta esta última en un accidente automovilístico, un sargento, abusando de su cargo, quiere forzarla a declarar; por ello, Carola descubre una parte oculta de su personalidad: la de Agente Confidencial de

³⁰⁹ *Ibid.* p. 19

³¹⁰ *Ibid.* p. 22

Palacio, identificación que le vale para, además de quedar libre ante la propuesta del sargento, convertirse en la heroína de Reverendo Atchís.

Así, lo siniestro, en combinación con lo político, empieza a perfilarse desde el momento en que Carola se enfrenta a Dantés. El empresario, pocos minutos antes de la llegada de su amante, desesperado por buscar en los periódicos una nota roja, hace evidente su culpabilidad en el accidente.

Aunque la opinión pública aún no lo identifica como responsable, Carola, segura de su culpabilidad y con pruebas suficientes, crea un vínculo de complicidad, cuando le propone un juego tramposo bajo la siguiente regla: [...] caso que llegáramos a entendernos en el negocio que vengo a proponerte, sería tu cómplice en el delito que cometiste anoche.³¹¹ Y, para extorsionarlo, no sólo lo amenaza con el escándalo público, aprovechando la próxima boda de su hija, sino también con la promesa de hacer alarde sobre su segunda identidad, la de agente.

A cambio de su silencio, Carola le pide que le sea entregado al amputado, un dinero obtenido secretamente por Dantés del cual ella se enteró como agente. Después de que el empresario ha aceptado las condiciones de Carola, continúan desencadenándose otros juegos ocultos de cohecho.

En otra entrevista, Carola proporciona a Dantés una nueva información sobre un brillante destinado a su hija, información obtenida, también secretamente, en su función de agente. El pago por sus "servicios" no sólo conduce a Dantés a hacerlo con una fuerte suma, sino a requerirle información privada sobre las compañías petroleras y el gobierno, interés que más tarde es comprendido por el espectador, cuando el empresario, a su vez, hace a Ca-

³¹¹ *Ibid.* p. 42

rola la confidencia de una parte de su identidad: la de accionista de una compañía petrolera.

Sin embargo, al concluir la entrevista anterior con un juego amoroso, la pareja sorprendida por el lisiado Atchís provoca la violencia del empresario, la cual es aprovechada por unos periodistas quienes les toman una fotografía.

Este hecho, más que vencer a Dantés, pareciera restituirle seguridad para moverse en el plano de lo turbio. Para empezar, llama a los periodistas con la finalidad de manipular las noticias; a todos les pide que hablen sobre su vida personal, con la única diferencia de que unos lo hagan a favor y otros en contra. El "premio" para los periodistas consiste en una promesa de Dantés de ocupar próximamente sus periódicos para promover publicidad política.

La incógnita del proceder de Dantés se despeja cuando confía a Carola su propósito de distraer a la opinión pública para preparar el terreno y explotar el petróleo del país, objetivo que, además de cínico, empieza a proponer a Carola, al referirse a los mendigos: "¡Alguna industria que tengamos! Industria de país subdesarrollado. Lo que habría que hacer es exportarlos. Exportar mendigos."³¹² como negocio en el cual ella, al salir beneficiada, quedaría otra vez en el papel de cómplice:

[...] se ha distraído la atención del público con aquellas noticias escandalosas y con ésta, sin mencionar la palabra "petróleo", para que el gobierno firme, sin oposición, los contratos petroleros con nuestra compañía, y en tu cuenta de banco, los sesenta mil, se vuelvan seiscientos mil. Por eso les debías estar agradecida ... Es el papel de la prensa, orientar la opinión pública.³¹³

³¹² *Ibid.* p. 65

³¹³ *Ibid.*

La actitud siniestra de Ramón Dantés provoca un momento de sinceridad en Carola cuando ella le revela cómo extorsionó a Atchís, guardando silencio sobre el nombre del culpable de su aspecto físico: "¡y yo sabía quién era y no podérselo confesar, por los sesenta mil dólares!..."³¹⁴

Sin embargo, pese a los conflictos de conciencia, Dantés continúa con sus planes siniestros, al confirmar su próximo divorcio para casarse con cualquier artista, debido a su cambio de status de empresario a explotador de petróleo.

Un final estremecedor ocurre al terminar la obra cuando, en forma oculta, entra Reverendo Atchís para matar al empresario, más no por ser el culpable del accidente, o el responsable de privar al país del petróleo, tal y como Carola alcanza a revelarle a Atchís, simplemente, el recién llegado confiesa, una y otra vez, que han sido los celos el móvil del crimen.

³¹⁴ *Ibid.* p. 66

4.9. LA COMEDIA DE LA IDENTIDAD. *EL SEÑOR PRESIDENTE*.

El Señor Presidente abre con una imagen caótica del mundo cuando el narrador dice: “¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre!”³¹⁵ Imagen que se relaciona con una visión milenarista³¹⁶ del mundo, cuyo matiz cambia al final de la novela.

La novela de Asturias,³¹⁷ igual que el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, se ubica en cualquier régimen dictatorial de Latinoamérica, aunque alude especialmente a la dictadura de Miguel Estrada Cabrera en Guatemala. Los elementos esperpénticos y picarescos se presentan desde el inicio de la novela cuando son descritos los marginados de la sociedad, primeros personajes de la historia.

La noche los reunía al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo, revolcones en los que, tras escupirse, rabiosos se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela,

³¹⁵ Miguel Angel Asturias. *El Señor Presidente*. 27ª ed., Buenos Aires, Losada, 1979, (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 343) p.7

³¹⁶ “Es una doctrina religiosa basada en la espera de un reino que sería el paraíso recobrado (aunque situado en el porvenir significa una vuelta al pasado edénico); saca su nombre y origen de los “mil años subrayados por el capítulo XX del Apocalipsis de Juan” (Franco, Jean. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara, Gobierno de Jalisco-UNEF, 1988, p. 300)

³¹⁷ Algunos autores, sostiene Adriana Sandoval, han considerado *El Señor Presidente* como la primera novela hispanoamericana sobre el tema de dictadores y dictaduras. [Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*. México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1989, (Biblioteca de Letras) p.29]

puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos,
naranjas y guineos pasados.³¹⁸

Los más de ellos son conocidos por apodos provenientes de las circunstancias de la vida de cada uno, como también vimos le ocurre a Lázaro de Tormes. Sin embargo, a pesar de las influencias directas de Valle-Inclán³¹⁹ y la picaresca, la originalidad de Miguel Angel Asturias se mantiene viva gracias a su experimentación con el lenguaje. Por ejemplo, al incorporar juegos fonéticos "...¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre sobre la podredumbre!",³²⁰ introducir cambios sintácticos en las oraciones, rescatar la tradición popular a través de los refranes como "[...] la dicha dura lo que tarda un aguacero con sol ...[...]"³²¹; el manejo de imágenes con alusiones orgánicas del cuerpo humano para señalar algunas partes de la ciudad: "El Pelele huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, [...]"³²²; también, las repeticiones para producir una sensación de velocidad "A sus costados pasaban puertas y puertas y puertas y ventanas y puertas y ventanas...[...]"³²³ Diversos recursos usa Asturias en la elaboración de las palabras. A veces le añade uno o más prefijos. Cuando don Benjamín y doña Benjamón en *El Señor Presidente* se asombran de que los niños rían de ver pegar, él exclama: "ilógico, relógico, recontralógico, requetecontrarrelógico, ilololológico." De la palabra lógico ha derivado diversas formas. Las palabras también se forman con el simple cambio de sílabas o consonantes "rpto, parto" o proceden de falsas etimologías como

³¹⁸ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p. 7

³¹⁹ "Asturias ha afirmado que su novela *El señor presidente* había sido escrita mucho tiempo antes que la de Valle, si bien permanecía inédita. Asturias ha admitido y reconocido, sin embargo, su fuerte admiración por la obra de Valle" (Sandoval, Adriana. *Op.cit.* p.29)

³²⁰ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p. 7

³²¹ *Ibid.* p. 25

³²² *Ibid.* p. 18

³²³ *Ibid.* p. 19

“lion de lio”, “mugrientos de mugra”. La división de sílabas forma nuevos sonidos, “Ruidos de tripas...Tri paz”o “Ah mar amar”: “En este deshacer vocablos y formar nuevos de distinto significado nos recuerda Asturias el conceptismo de Calderón, Tirso de Molina, Quevedo, etc.”³²⁴

La compleja personalidad de uno de los mendigos apodado el Pelele, cuya identidad oscila entre la locura y sobre todo el resentimiento social, constituye el móvil del asesinato del coronel José Parrales Sonriente “el hombre de la mulita”. Al enterarse del crimen los grupos de poder, de inmediato actúan en forma abusiva encarcelando a todos los pordioseros, mas no por un afán de justicia, sino para utilizar el hecho y expulsar a dos miembros del equipo: a Eusebio Canales y Abel Carbajal. Aquí la situación es igual a la cárcel de Santa Mónica de *Tirano Banderas* en donde la práctica de la tortura, –juego siniestro– le sirve al Auditor General de Guerra para que confiesen a los mendigos la supuesta verdad. A excepción del Mosco, a quien eliminan por discrepar con las reglas impuestas.

Paralelamente, la fuga del Pelele es recreada como un juego de delirio, locura y sueño. Sobre todo en este último, predominan individuos que ocultan su identidad bajo la máscara para recordarle al amante de su madre. Dentro del pasaje interviene Cara de Angel, personaje tan complejo como el mendigo, quien inicia su actuación con un rasgo generoso, al socorrer al Pelele con unas monedas, como si fuera su “Angel de la guarda”, pero, bajo una ambivalencia³²⁵ hombre–mujer acentuada con la ropa, desdoblamiento que más tarde raya en la perversidad en su vínculo con Camila Canales:

³²⁴ Antonio Carreño. “Lenguaje y formas estilísticas en *El Señor Presidente* y *Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias” *Cuadernos Americanos* (México, D.F.), CLXXXVI:1973, núm. 1, p. 234

³²⁵ “Miguel Cara de Angel en *El señor presidente* parece tener una doble naturaleza contradictoria: la primera está sugerida por la asociación inmediata de su nombre con el arcángel Miguel; y la segunda está apuntada ya por la frase apositiva después de su nombre, usada en varias ocasiones: Era

Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma. El que le hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.³²⁶

Cuando Cara de Angel socorre a Pelele, aparece un leñador como testigo del suceso y, en un deseo de identificar a éste último, quien se ha desmayado, se da una digresión sobre el vestido y la identidad, para luego terminar hablando acerca de las alas y la libertad. Esta última parte de la conversación nos remite a algunos de los pasajes de las obras anteriormente analizadas de Aristófanes.

Los cambios de acción en la novela son tan rápidos y continuos como en la obra de Valle-Inclán. De pronto, nos vemos ante el Presidente, quien como apunta Enrique Anderson Imbert,³²⁷ aparece sólo seis veces en la novela, pero motiva el resto de los capítulos en una actitud igual al de la "momia verde" en cuanto a rigidez en el cuerpo, mutismo y monotonía en la vestimenta:

[...] vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peina-

bello y malo como Satán. Esta segunda naturaleza se acerca más a la caída que sufre en la novela, con la pérdida no sólo de su lugar privilegiado como el favorito del Presidente, sino de hecho arrojado de la "corte", a las profundidades de una celda, donde finalmente muere." (Sandoval, Adriana. *Op. cit.* p.31 y 32)

³²⁶ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p. 26 y 27

³²⁷ Enrique Anderson Imbert. "Análisis de *El Señor Presidente*", *Revista Iberoamericana*. (Pittsburgh), XXXV:1969, núm.67, p.53

dos sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados.³²⁸

La apariencia física del Presidente coincide con su inmutabilidad, por ejemplo, la orden de muerte en la que sentencia a su secretario por haber cometido un accidente insignificante.

Finalmente, se le ve en entrevista con Cara de Angel "afinando", de manera secreta, la fuga de Canales porque está en contra de su detención. Para ello requiere de los servicios de Cara de Angel su "hombre de confianza", como don Celestino lo era de Banderas. El abuso de poder y la perversidad del Presidente, así como el anonimato o ausencia de nombre, crea alrededor de él un mito³²⁹ producto del miedo del pueblo:

[...] en las ventanas de los cuarteles vecinos velaban en pie de guerra, como todas las noches, al cuidado del Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, como dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca.³³⁰

La parte del desarrollo del cometido de Cara de Angel guarda paralelismos con la picaresca y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, al solicitar los servi-

³²⁸ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p. 36

³²⁹ "El Presidente, como en otras novelas posteriores del mismo tipo, aparece como una figura mítica. Está rodeada por un áurea misteriosa [...] al menos hay dos elementos [...] que habrían de continuarse y desarrollarse en novelas posteriores sobre el tema de los dictadores y las dictaduras. Uno es el elemento de misterio que rodea al dictador, debido en gran medida a la falta de información confiable en torno a sus actividades y vida. Otro es la adjudicación de cualidades extraordinarias, algunas veces incluso sobrenaturales, que dan cuenta de su extremo poder y tienden a legitimar su posición [...] Asturias subraya la identificación que lleva a cabo en la novela entre el Presidente y el dios Tohil de la mitología maya-quiché" (Sandoval, Adriana. *Op. cit.* p.33)

³³⁰ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* p. 10

cios de dos alcahuetes la fondera Masacuata y el policía secreto Lucio Vásquez a quienes compra con dinero. A lo anterior agrega mentiras a la manera de Don Juan, haciéndose pasar como novio de Camila, rechazado por su padre, razón para secuestrarla.

Dada la "carga de trabajo" de Lucio Vásquez le propone Genaro Rodas colabore para Cara de Angel. Al terminar de afinar el "negocio", aparece el Pelele en el momento de ser asesinado por Lucio. Los testigos del homicidio, además de Genaro Rodas, es una pareja de titiriteros cuyos nombres en su combinación –don Benjamín y doña Venjamón– son inventados por Miguel Angel Asturias para establecer un juego de palabras.

Al quedar Genaro Rodas junto a su mujer, Fedina entra en conflicto, que se manifiesta, a través de alucinaciones sobre la muerte del Pelele y demás confidencias en torno a Cara de Angel y el secuestro a Camila. En cuanto Fedina conoce los secretos, propicia, en un afán de lealtad malentendido, una serie de atropellos en contra suya como sucedió en *Tirano Banderas* al indio Zacarías y a su mujer, víctimas del coronel de la Gándara.

Finalmente, cuando Cara de Angel efectúa el rapto, surge otra vez en él la ambivalencia entre el odio y el placer. La farsa organizada da inicio al colaborar secretamente Cara de Angel en la fuga de Canales y aparecer como "protector" de Camila, a la manera de don Juan con doña Inés. Así, también en el general se opera un conflicto ante el hecho de tener que asumir su verdadera personalidad. Por un lado, existe en él un general arrogante y prepotente, deseoso de investirse siempre con sus medallas y, por otra, la caricatura de un militar inseguro por no portar su uniforme:

[...] veíase sustituido de improviso por una caricatura de general, por un general Canales que avanzaba sin entor-

chados ni plumajerías, sin franjas rutilantes, sin botas, sin espuelas de oro. Al lado de este intruso vestido de color sanate, peludo, deshinchado, junto a este entierro de pobre, el otro, el auténtico, el verdadero Chamarrita parecía, sin jactancia de su parte, entierro de primera por sus cordones, flecos, laureles, plumajes y saludos solemnes.³³¹

En el mismo sentido se describen los sentimientos de ambigüedad en Canales y aparece la Masacuata, como buena Celestina, a ofrecer su cantina para secuestrar a la dama en cuestión y así promover el acercamiento a so-las de Camila y Cara de Angel. Después de una serie de promesas por parte del galán, Camila hace un recorrido rápido de su corta vida, deteniéndose en viejas fotografías para constatar, por la ropa, el paso del tiempo.

Como si estuviera compenetrada de los pensamientos de su ama, Chabelona, la nana de Camila, antes de expirar, no sólo trata de aclarar su verdadera identidad contemplándose ante el agua del estanque, sino que también se da al recuerdo a través de la alucinación. Para su desgracia, la agonía de la criada es presenciada por la leal Fedina, quien termina siendo arrestada.

Mientras esto ocurre en la ciudad, el Presidente convive en una fiesta con sus allegados, conjunto representado, entre otros, por Cara de Angel y una mujer conocida como "Lengua de Vaca", quien pronuncia un discurso tan demagógico como los de don Celestino ante Banderas.

Más tarde, Cara de Angel empieza a vivir una evolución en sus afectos, al enamorarse de la misma manera que don Juan³³² en la obra homónima

³³¹ *Ibid.* p. 63 y 64

³³² V. capítulo "El juego de los románticos. El teatro de José Zorrilla *Don Juan Tenorio*" p.80

hace de su víctima. Por ello, se siente motivado para cumplir con su palabra de buscar a los tíos de Camila, quienes se niegan a ayudarla.³³³

La marginalidad sigue siendo recreada en la novela a través del paso de la cárcel al prostíbulo de la propietaria Chón Diente de Oro, lugar donde, finalmente, Fedina es relegada, no sin antes vivir la tortura de ser obligada a desamparar a su hijo, como también sucede en *Tirano Banderas* con el niño de Zacarías.

Paralelo al sufrimiento del pueblo, los contrastes siguen siendo evidentes, como es el caso del Presidente quien, como todos los dictadores, va de fiesta en fiesta. No obstante, es necesario señalar que, al igual que lo hace Valle-Inclán en su novela, las divergencias surgen dentro de todo grupo; por ejemplo, aunque el Auditor forma parte del aparato represivo, a través de sus espías logra atar los cabos sueltos para comprender la complicidad de Cara de Angel con la fuga de Canales, afirmando por ello vengarse.

El Auditor confirma su hipótesis por la declaración de Genaro Rodas; sin embargo, la escena se caracteriza por la rudeza cuando, a pesar de que el Auditor constata la verdad, juega al perdón-castigo para, finalmente, ordenar que, sin miramientos, Rodas sea apaleado: la personalidad del victimario se completa no sólo con la prepotencia, sino con un ser y un aparecer como hombre-mujer.

³³³ “Esta nueva devoción [de Cara de Angel hacia Camila] en su vida interfiere con su función previamente efectiva como cazador de hombres para satisfacer al dios Tohil-Presidente. Cara de Angel abandona, de hecho, los principios de destrucción y odio esenciales para ser y permanecer el favorito del dios Tohil-Presidente: no viola a Camila cuando la secuestra, luego hace todo lo posible para salvarla durante su larga y grave enfermedad, ayuda a una anciana a visitar a su hijo en prisión; y, finalmente, salva la vida del mayor Farfán al hacerle saber de un complot en su contra.” (Sandoval, Adriana. *Op.cit.* p.32)

La violación a los derechos humanos (el ser) también se presenta en la cárcel para mujeres, lugar donde la lucha y el porvenir de Fedina (el parecer) es anunciado por las reclusas con un cambio de letra a la canción original del Cielito Lindo: "De la Casa Nueva a las casas malas, cielito lindo, no hay más que un paso, y ahora que estamos solos, cielito lindo, dame un abrazo."³³⁴

Y el recurso es incorporado nuevamente con *La Bamba*, canción puesta en labios de un cartero ebrio.

Ahora bien, las paredes de la cárcel recorridas por los ojos de Fedina se convierten en propaganda de protesta contra la autoridad y como medio para expresar la sexualidad reprimida.

Cruces, frases santas, nombres de hombres, fechas, números cabalísticos, enlazábanse con sexos de todos tamaños. Y se veían: la palabra Dios junto a un falo, un número 13 sobre un testículo monstruoso, y diablos con cuerpos retorcidos como candelabros, y florecillas de pétalos en forma de dedos, y caricaturas de jueces y magistrados, y barquitos, y áncoras, y soles, y cunas, y botellas, y manecitas entrelazadas, y ojos y corazones atravesados por puñales, y soles bigotudos como policías, y lunas con cara de señorita vieja, y estrella de tres y cinco picos, y relojes, y sirenas, y guitarras con alas, y flechas...³³⁵

De la cárcel, Fedina pronto es trasladada al congal de doña Chón, lugar donde se da un acto de solidaridad por parte de las prostitutas quienes se percatan de la muerte del hijo de la recién llegada, en una actitud semejante a la brindada a Ernestina en *Las Galas del Difunto* cuando enfrenta el

³³⁴ Miguel Angel Asturias. *Op. cit.* 107 y 108

³³⁵ *Ibid.* 109

desamparo y la muerte de su padre. Aquí, es de notarse cómo la ceremonia luctuosa y cristiana del niño tiene elementos populares como la presencia de los tamales en lo que se mezcla el *ser* y el *parecer*. Sobre este tipo de ritual, Miguel Angel Asturias —como ya se dijo— hace un desarrollo más amplio en *Torotumbo* al referirse al entierro de la niña Natividad Quintuche.

En este también se nota la complicidad, pues si bien los responsables directos de las injusticias son individuos como el Presidente, el Auditor y los abogados, no por ello puede exculparse a los cómplices indirectos de dichas acciones: hombres y mujeres aterrados desfilan diariamente ante las autoridades para denunciar, con parte de verdad, pero con predominio de fantasía.

La situación obliga a los marginados a defenderse a través de un juego, tan oculto como es el engaño, de la misma manera como lo hace la clase en el poder; por ejemplo, en el prostíbulo, Adelaida ha sido comisionada para cobrarle los "servicios" al mayor Farfán, robándole la espada, actitud parecida a las muchas que vimos que realiza la pícara Justina.

El prostíbulo de doña Chón también tiene muchas semejanzas con el de Cucarachita descrito por Valle-Inclán. En ambos, es necesario un pianista, sólo que en el primero, se trata de un homosexual, quien se presenta, según las circunstancias, bajo dos nombres el de Pepe y el de Violeta. Este personaje, por cierto, es muy parecido al Barón Benicarlés y al Currito Mi Alma, en lo referente al manejo exhibicionista de la homosexualidad:

Uso camisa deshonesto, sin ser jugador de tenis, para lucir los pechos de cucurucú, monóculo por elegancia y levita por distracción. Los polvos -¡ay, qué mal hablo! -y el colorete me sirven para disimular las picaduras de viruela que tengo en la cara, pues han de estar y esta-

rán que la maligna conmigo jugó confeti...¡Ay, no les hago caso, porque estoy con mi costumbre!³³⁶

En *El Señor Presidente*, la situación de explotadas en que viven las prostitutas es nuevamente descrita, cuando una mujer se queja de dolor de ovarios y obtiene por respuesta, la agresión física de la madrota, del mismo modo que Ernestina, en *Las Galas del Difunto*, se ve imposibilitada en destruir su vínculo con la madrota por falta de recursos para saldar la deuda contraída. La cosificación del amor a la manera de Celestina, se evidencia por supuesto en doña Chón, al lamentarse de no formar parte Fedina de su propiedad, razón para reclamar el dinero adelantado.

De esta manera, la actitud prepotente y desconsiderada de la madrota se confirma y se hace extensiva a cualquier dueña de un prostíbulo por la jerarquía establecida entre ella y las pupilas. Esta diferencia se marca, por ejemplo, en el vestuario, en tanto que en el grupo de muchachas se crea una sensación de semejanza por su olor a hombres, como lo señala el narrador, lo cual acarrea la pérdida de su individualidad.

El prostíbulo de doña Chón, así como lo vimos en el de Cucarachita, también sirve para concertar negocios. A eso llega Cara de Angel buscando al mayor Farfán, pero doña Chón lo entretiene al llevarlo a su habitación, espacio tan semejante a la cofradía de *Rinconete y Cortadillo* en cuanto al contraste que hay entre las acciones de los pícaros y la parte de la decoración de las paredes tapizadas de imágenes cristianas.

La entrevista con la madrota resulta interesante porque al escuchar Cara de Angel el mal negocio sobre Fedina, confunde su persona con la de Chabelona y cuando doña Chón agrega la palabra "niño" fantasea al atri-

³³⁶ *Ibid.* 162

buírsele a Camila. Después de aclarado el enredo, Cara de Angel sugiere entre otras medidas, que se entreviste con el Presidente. Al escuchar doña Chón el nombre de este último, se cambian los papeles y ahora es ella quien se dedica a fantasear a través de una remembranza, a la manera de Celestina, acerca de su juventud perdida y sus pasados coqueteos con el Presidente.

La historia se detiene para llevarnos a la agonía de Camila, quien, una vez desahuciada, es atendida por el cura, presencia que provoca un juego bíblico en torno a la Santísima Trinidad:

El cura vino a rajasotanas. Por menos corren otros. "¿Qué puede valer en el mundo más que un alma?", preguntó... Por menos se levantan otros de la mesa con ruido de tripas...¡Tripaz!...¡Tres personas distintas y un solo Dios verdadero -de verdad! ...El ruido de las tripas, allá no, aquí, aquí conmigo, migo, migo, migo, en mi barriga, en mi barriga, barriga... De tu vientre, Jesús ...Allá la mesa puesta, el mantel blanco, la vajilla de porcelana limpiecita, la criada seca...³³⁷

El delirio de Camila se caracteriza por la culpa ante el deseo sexual, simbolizado con la imagen de "montar a caballo como hombre". Sin embargo, se establece un juego de reciprocidad porque Cara de Angel al estarla acompañando también empieza a soñar con escenas eróticas.

La historia vuelve a interrumpirse para darnos a conocer el destino de Canales, que había permanecido en silencio. Asumido ahora Eusebio como prófugo se dirige rumbo al campo, en esta experiencia al igual que al coronel de la Gándara del Tirano Banderas, le permite tener contacto con gente salida del pueblo, por ejemplo, al ser ayudado por un indio prófugo que también

³³⁷ *Ibid.* 170

está fuera de la ley debido al abuso cometido contra su persona. Al empezar a exponer este último las razones de su fuga, Canales queda asombrado porque desea saber "[...] cómo era eso de robar y no ser ladrón".³³⁸

Esta plática influye en un sincero cambio ideológico en Canales, a diferencia del coronel de la Gándara. Sensibilizado, empieza por cuestionar su carrera militar a la manera de Juan Ventolera, personaje desertor de *Las Galas del Difunto*. "¿Cuál era la realidad? No haber pensado nunca con su cabeza, haber pensado siempre con el quepis."³³⁹ Fuera del juego político del Presidente, Canales opta ahora por relacionarse a través de unas amigas solteras con un contrabandista para solicitarle ayuda.

Al ser Canales invitado a almorzar por sus conocidas, de pronto debe ocultarse ante la llegada intempestiva del Comisionado político, quien al andar a la caza de sospechosos se muestra receloso por la presencia injustificada de un plato de más. Una ingenua coartada por parte de una de las mujeres desvía la atención del Comisionado, quien expone la causa de su visita, la cual consiste en cobrar una cantidad exorbitante a nombre del médico, quien se dedica a hacer negocio con las sepulturas antes de la muerte de sus parientes, actitud tan nefasta como la del cura y el rapista en *Las Galas del Difunto* de Valle-Inclán.

Cuando Canales escucha escondido las intenciones del Comisionado y luego platica a solas con las mujeres, su crítica abarca ahora a la Iglesia, por ofrecer, a través de un juego trascendental, la resignación simbolizada en la espera del Reino de los Cielos. Por ello, finaliza de manera radical defendiendo la vía de la Revolución, radicalismo llevado momentos después a la

³³⁸ *Ibid.* 187

³³⁹ *Ibid.* p. 189

práctica, cuando al ser ayudado por el contrabandista y mostrarle en el camino al médico, le dispara, dándose a la fuga hacia la frontera.

Una de las características innovadoras en la obra de Miguel Angel Asturias, ya señalada, es la conjugación de géneros literarios. Véase cómo en el momento de dar inicio la tercera parte de la novela, se escuchan voces en la oscuridad de una celda, dando la sensación al lector de estar como espectador de una obra de teatro:

La primera voz: -¿Qué día será hoy? La segunda voz: - De veras, pues, ¿Qué día será hoy? La tercera voz: - Esperen...A mí me capturaron el viernes: viernes..., sábado.... domingo..., lunes, lunes....Pero ¿Cuánto hace que estoy aquí....? De veras, pues, ¿qué día será hoy?³⁴⁰

Precisamente el recurso de la oscuridad, trabajado por Calderón de la Barca en *La Dama Duende*, impide la identificación de los personajes. La tercera voz –de las tres que son– insiste en la necesidad de seguir hablando, trasmite una sensación de miedo e impotencia, para posteriormente reconocerlos como: el estudiante, el sacristán y el de recién ingreso en la cárcel el Lic. Carvajal. Hasta este momento los dos primeros personajes, aunque les tocó compartir la detención de todos los pordioseros cuando el asesinato de Parrales, habían quedado sólo apuntalados, después de ese suceso.

Al continuar platicando en plena oscuridad, el estudiante descubre una cuarta cabeza. Cuando se identifica el último se da una confrontación ideológica en torno a la mejor alternativa para el país, confrontación que parece preocupar muy en especial a Miguel Angel Asturias, pues esto se convierte

³⁴⁰ *Ibid.* p. 197

después en uno de los ejes narrativos fundamentales de *Torotumbo*: resignación, anarquismo o revolución.

El personaje que tiene en la celda más confianza de un cambio radical en el país es el estudiante, quien se inclina por la revolución, mientras que el último preso, además de pesimista interpreta la situación mitológicamente a la manera de los indios en *Hombres de Maíz* como si la naturaleza se hubiera ensañado:

El maíz ya no alimenta. El sueño ya no reposa. El agua ya no refresca. El aire se hace irrespirable. Las plagas suceden a las pestes, las pestes a las plagas, y ya no tarda un terremoto en acabar con todo.³⁴¹

La última predestinación del personaje es un hecho histórico ocurrido en Guatemala en 1917, situación que agudizó las continuas luchas dentro del país. Al respecto, también es importante señalar las alusiones a pasajes históricos y a la épica como elementos fundamentales de la concepción literaria de Asturias.

Después de las digresiones políticas de los presos, Carvajal es conducido a la Penitenciaría Central donde hará su defensa a condición de hacer algo absurdo, leer una infinidad de hojas sin luz y con límite de tiempo, situación igualmente disparatada a la impuesta al Lic. Veguillas en *Tirano Banderas*.

En efecto, el proceso de Carvajal se convierte, como el mismo narrador señala, en una "comedia bufa" con testigos sordos y borrachos. Por un lado, el inquirido vive la acusación como un sueño, por otro, los seudotestigos an-

³⁴¹ *Ibid.* p. 201

tiguos compañeros del Pelele, disfrazados, han sido contratados para participar al lado de militares ebrios.

Don Juan de la leva cura, enfundado en su imprescindible leva, menudito, caviloso, respirando a familia burguesa en las prendas de vestir a medio uso que llevaba encima: corbata de plastrón pringada de miltomate, zapatos de charol con los tacones torcidos, puños postizos, pechera móvil y mudable, y en el tris de elegancia de gran señor que le daba su sombrero de paja y su sordera de tapia entera.³⁴²

Por la descripción, puede asemejarse este pasaje con la presentación de un personaje teatral que finaliza con su condenación a muerte, la cual espera consignado en la celda especial de los "presos políticos". La celda es curiosamente, semejante a la descripción que Valle-Inclán utiliza cuando se refiere al líder Roque Cepeda.

Un paralelismo más con el autor arriba mencionado se da entre el "doctor" Polaco y el Ticher: dos pícaros que presumen de poderes sobrenaturales. La desesperación de Cara de Angel, ante la amenaza de muerte de Camila, lo conduce a solicitar los servicios del segundo, por cierto, "inventor" de un método conocido como "Cisterna de embrujamiento para encontrar tesoros escondidos en las casas donde espantan."³⁴³ El fanfarrón del Ticher propone para remediar los males de la enferma, casarla con su "protector" con el propósito de ahuyentar la muerte, síntomas que por cierto son parecidos a los de Melibea.

Mientras la irrisoria ceremonia se lleva a efecto, la mujer de Carvajal recorre las oficinas burocráticas del gobierno para obtener informes acerca

³⁴² *Ibid.* p. 205

³⁴³ *Ibid.* p. 211

de su esposo; de un intento frustrado por ver al Auditor, se dirige al Presidente de quien obtiene la misma respuesta, optando finalmente por ir rumbo a la cárcel.

Mientras tanto, las intrigas empiezan a confabularse contra Cara de Angel cuando el subsecretario alude a su boda con la hija de un enemigo del Presidente, a quien, para colmo, no se le ha consultado en la elección.

Una vez más, las fechorías del Auditor proliferan cuando por un lado, se niega a darle una entrevista a la viuda de Carvajal aludiendo a la regla impuesta por el presidente: "[...] la regla de conducta del Señor Presidente es no dar esperanzas y pisotearlos y zurrarse en todos porque sí."³⁴⁴ Por otro lado, el Auditor realiza un nuevo engaño en la persona de Genaro Rodas, a quien hace firmar un documento sin leerlo, en donde queda como responsable de la prostitución de su mujer.

Posteriormente, vemos a Camila en estado de conciencia, pues ha recobrado su salud, preguntándose sobre su identidad: "[...] Camila se preguntaba si era ella la que iba andando."³⁴⁵ Al resolver sus dudas se asume como esposa de Cara de Angel y es así como empieza a participar con él en la vida social. Sin embargo, al asistir a una primera fiesta ofrecida por el Presidente, se enfrenta a la crítica del grupo "selecto" de mujeres por su vestuario: "Una mujer que no se pone corsé... Bien se ve que era mengala...Y que mandó a arreglar su vestido de casamiento para salir a las fiestas- murmuró otra."³⁴⁶ Mas dicha crítica tiene un significado opuesto consistente en responsabilizar a Camila de que Cara de Angel ya no sea el favorito del Presidente.

³⁴⁴ *Ibid.* p. 234

³⁴⁵ *Ibid.* p. 236

³⁴⁶ *Ibid.* p. 245

Durante la reunión, también el dictador aprovecha para alimentar caprichosamente una fantasía en Cara de Angel, en el momento en que pide a los varones que lo dejen solo con las mujeres, entre las cuales se encuentra Camila, personaje de quien podemos concluir que se ha ganado el rechazo de los dos grupos antagónicos: la clase en el poder y los rebeldes frente al gobierno. Estos últimos lamentan la muerte del General Canales, originada por el matrimonio de Camila con Cara de Angel, información a la que intencionadamente se añadió el nombre del Presidente como padrino.

En cuanto a la táctica del dictador para mantenerse en el poder, no sólo se vale de fiestas, calumnias, engaños y de un equipo a su favor, sino que también, para poder "ganar" su elección, propósito idéntico al de la "momia verde", despliega una propaganda con clara ideología fascista pronunciada por los "intelectuales", grupo que también le interesa al dictador creado por Valle-Inclán:

Cuanto aquel alemán que no comprendieron en Alemania, no Goethe, no Kant, no Schopenhauer, trató del Superlativo del Hombre, fue presintiendo, sin dudamente, que de Padre Cosmos y Madre Naturaleza, iba a nacer en el corazón de América, el primer hombre superior que haya jamás existido. Hablo, señores, de ese romaneador de auroras que la Patria llama Benemérito, Jefe del Partido y Protector de la Juventud Estudiosa; hablo, señores, del Señor Presidente Constitucional de la República, como sin duda, vosotros todos habéis comprendido, por ser él el Prohombre de "Nitche", el Superúnico...Lo digo y lo repito desde lo alto de esta tribu...³⁴⁷

El discurso anterior es pronunciado mediante hipérboles como "super-ciudadano" e "hipersuperhombre", fanfarronería tan introyectada en la figura

³⁴⁷ *Ibid.* p. 256

del Presidente, que se vuelve a afirmar ante Cara de Angel: "[...] nadie hace nada y, naturalmente, soy yo, es el Presidente de la República el que lo tiene que hacer todo, aunque salga el cohetero."³⁴⁸

Muy a propósito de la presencia de su interlocutor, el Presidente le propone un "negocio": ir a Estados Unidos en su representación, para sondear si existe apoyo o no para reelegirse, claro está, con un engaño. Al intervenir Cara de Angel, toma sus reservas sobre la "atractiva" misión, con el fin de que, antes de viajar, se esclarezca su conducta.

En cuanto Cara de Angel se ve presionado a aceptar sin ninguna averiguación, tiene una visión inexplicable sobre la mitología prehispánica cuyo significado consiste en una preparación para su próximo sacrificio.

Tohil exigía sacrificios humanos. Las tribus trajeron a su presencia los mejores cazadores, los de la cerbatana erecta, los de las hondas de pita siempre cargadas. "Y estos hombres, ¡qué!; ¿cazarán hombres?", preguntó Tohil. ¡Re-tún.tún! ¡Re-tún-tún!; retumbó bajo la tierra. [...] "¡Estoy contento! Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida. ¡Que se me baile la jícarra!"³⁴⁹

La ceremonia, como se ve, incorpora los elementos del teatro-danza prehispánico a través de los danzantes, quienes disfrazados de animales, saltan "en filas de maíz". Estas formas de movimiento son un homenaje al alimento y al libro sagrado de los quichés, *Popol-Vuh*, que culmina con la novela *Hombres de Maíz*.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 259

³⁴⁹ *Ibid.* p. 262

Es de destacarse cómo al ocultar los bailarines su identidad dentro de la representación-fantasmía de Cara de Angel se valen, como lo afirma Motolinía en su *Historia de los Indios de la Nueva España*, de máscaras, en este caso hechas de jícaras. Si en términos generales puede hablarse en esta parte de *El Señor Presidente* de una reminiscencia de la literatura prehispánica, sería necesario señalar la influencia directa del Rabinal-Achí, en cuanto a la recreación del sacrificio y la presencia del tún o tambor sagrado. Pero la originalidad de Asturias va más allá, al tratar de producir en el lector el efecto del ritmo del instrumento, musicalizando las palabras: "¡Re-tún-tún! ¡Re-tún-tún!, retumbó bajo la tierra"³⁵⁰, musicalización que Asturias magistralmente volverá a recrear en *Trotumbo* a propósito del carnaval.

Un último juego caracteriza la visión de Cara de Angel y es la conjugación de tiempos-espacios: en la escena en que éste comunica a Camila la disposición del Presidente de enviarlo a Estados Unidos, por un comentario de ella, el lector se entera de la existencia de un grupo de bailarines indígenas en la residencia del dictador.

Cuando Cara de Angel emprende el viaje, vuelve a confundir los planos vigilia-sueño: en cuanto llega al puerto con el objetivo de continuar su destino, es arrestado por Farfán, a nombre del Presidente. Paralelamente, se hace una sustitución de la persona de Cara de Angel por un impostor, quien termina por llevarse sus pertenencias e identificación:

Un individuo con la cara disimulada en un pañuelo surgió de la sombra, alto como Cara de Angel, pálido como Cara de Angel, medio rubio como Cara de Angel; apropióse de lo que el sargento arrancaba al verdadero Cara de Angel [...] y desapareció en seguida.³⁵¹

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.* p.269

Este hecho ocasiona un enfrentamiento entre el "exfavorito" y Farfán, apareciendo bajo el anonimato Genaro Rodas como mediador.

Mientras tanto, el tiempo ha transcurrido rápidamente, sin noticias de Cara de Angel para Camila. Varias personas le dan informes opuestos llenos de falsedad y fantasía, hasta que finalmente, se da por vencida, ya que considera que el padre de su hijo a muerto. Aunque más adelante se ve a Cara de Angel encarcelado con Vich, personaje este último que se presta a jugar el papel de preso para, en un momento dado, aludir a Camila como "predilecta" del Presidente. La información provoca, como en Canales, el desquiciamiento y muerte de Cara de Angel. A manera de conclusión, puede decirse que, después de un desfile de juegos macabros, la novela pareciera que termina con la esperanza, aunque no con la fuerza de Torotumbo simbolizada, en el estudiante, quien recobra la libertad y en la madre que reza movida por la fe. Sin embargo, el papel que juega la religión dentro de la novela contribuye a mediatizar a los personajes:

“Por momentos Asturias parece percatarse de un cierto grado de la pasividad inyectada a la gente a través de la idea religiosa de que sus sufrimientos serán recompensados después de la muerte, como cuando el estudiante en la cárcel exclama: “¿Qué es eso de rezar? ¡No debemos rezar! ¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución. [...] el mismo estudiante mencionado arriba, ahora fuera de prisión –no sabemos cómo o por qué se le liberó– llegando a su casa para encontrar a su familia rezando. [...] sin dejar lugar para un cambio en este mundo, frente a la única alternativa de rogar por la misericordia de Dios y esperar por una vida más justa después de la muerte. El movimiento armado de Canales está acabado cuando éste muere, y no hay indicaciones de que alguien más intente seguir ese camino. Así, la novela termina cuando el Presidente sigue en pleno

poder, y a *parecer* seguirá estándolo por un periodo indefinido.”³⁵²

³⁵² Adriana Sandoval. *Op. cit.* p. 44

4.10. JUEGO MITOLÓGICO EN EL TEATRO. *SOLUNA*.

Soluna (1964) es la obra teatral más representativa de Miguel Angel Asturias; en ella, el autor busca básicamente recrear la problemática del sincretismo cultural. De manera que basándose en *Rabinal-Achí*, Miguel Angel Asturias crea una pieza teatral que mezcla símbolos de imágenes del mundo indio con la realidad guatemalteca. Ubicada la acción en Centroamérica intervienen en ella el realismo criollo en contraste con el fantástico mito de los hombres del sol y la luna, de la luz y de la muerte, de la luz y de la sombra del eclipse. Así como los dos personajes aparentemente oponentes: Mauro y Ninica.

La historia se inicia con una primera confrontación, ciudad-campo,³⁵³ cuyo origen se remonta a la cultura occidental y a la cultura indígena. Un matrimonio, recién constituido por Mauro y Ninica, representa este conflicto, resuelto tentativamente por ella al abandonar a su marido con quien hasta hasta ese momento vivía en el campo.

En esta primera acción el vestuario de Ninica (traje sastre, capa impermeable, sombrero y guantes) sirve para apoyar su inclinación por la vida urbana y su discrepancia con el mundo campirano.

Pese a que Mauro es ajeno al lugar donde ha vivido con Ninica como terrateniente, no sólo acoge esta forma de vida, sino que desea descifrarla al lado de su mujer. Por ello busca retener a Ninica con una serie de juegos inocentes, con la complicidad impuesta a sus criados, Porfirión y Tomasa. El juego de Mauro se caracteriza por una serie de engaños y supuestos olvidos de objetos personales; como son un sombrero y un cascabel.

³⁵³ Recuérdese que en el *Rabinal - Achí* la obra consiste en el enfrentamiento entre un pueblo artesano y un pueblo agricultor.

Aunque la causa de la partida de Ninica no se aclara al inicio en forma explícita, Mauro se responsabiliza de ello, y aduciéndolo al hecho de haber promovido la instalación del tren en el pueblo, símbolo del mundo occidental, ahora negativo para Mauro, por haberse convertido en el motivo de la separación con su esposa.

Finalmente, decidida Ninica, se dirige a tomar el tren, mientras su dolido esposo va tras ella. La actitud de ambos, en la concepción de Porfirión y Tomasa resulta absurda, sobre todo en la de Tomasa quien critica el trasfondo lúdico de todas las actividades de la pareja:

Aquí en la casa, desde que se casaron, se volvió todo juguete de criaturas. El patrón era callado y se volvió "chalán"; de juicioso que era se volvió "perjuicioso"; era el desarreglo andando, y ahora parece un maniquí; no se reía nunca y ahora se ríe de una mosca que pasa... ¡Y lo que canta!... Canta en la mañana, cuando se levanta, canta cuando se va al trabajo, cuando regresa, cuando se lava, cuando come, cuando se acuesta..³⁵⁴

En cuanto a la patrona, Tomasa es quien se encarga de cuestionarle su mundo, pues le molesta que realice sus actividades como "jugando a las muñecas"; inclusive su misma conducta religiosa, al dirigirse complacida a la Iglesia, se contrapone a la concepción de sacrificio de Tomasa. Asimismo, el toque cultural entre la tradición culinaria del lugar y la serie de platillos orientales guisados por Ninica, se convierten para la sirvienta, además del viaje emprendido sin compañía, en el colmo de la locura de su patrona.

³⁵⁴ Miguel Angel Asturias. *Soluna Teatro*. 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1967, p.124

En efecto, la pareja ha elaborado su propio universo mediante un código lúdico, producto de la "locura" en la relación amorosa.

Sin embargo, la conversación de Porfirión y Ninica, en referencia a la semblanza de sus patrones, es interrumpida en dos momentos por gente del pueblo.

En la primera ocasión, llegan unos yunteros buscando a Mauro para justificar su tardanza con una mentira inocente: la causa real resulta ser el haberse embriagado, acto comprendido por Tomasa y evidenciado en forma inocente por uno de los yunteros al solicitar innumerables vasos de agua, sin saciar su sed.

Acorralado por Tomasa, el yuntero joven intenta explicar entonces su conducta por la creencia popular de haber sido amenazado de muerte, manifestándose su agonía, según él, a través de la sed. La explicación provoca que surja en la plática, el Chamá Soluna, personaje arraigado totalmente al mundo indígena, a quien cada vez que es consultado, responde con un juego de palabras o adivinanzas.

La segunda interrupción se origina con la llegada de unos gitanos, semejantes a los que desfilan al lado de la Pícara Justina, cuya verdadera identidad ocultan presentándose como vendedores de peroles. Al dirigirse los gitanos a Tomasa y Porfirión lo hacen también en un tono lúdico, pues cantan, bailan y juegan con las palabras.

Dentro del grupo de gitanos, una joven se identifica como hija de un matrimonio ahí presente. Después de bailar, la gitana joven se apodera del retrato de Ninica, para luego pasárselo a su madre y así iniciar una ceremonia de predestinación del futuro de la patrona.

La primera interpretación de la gitana consiste en afirmar que, pese a ir Ninica en el tren, esa noche cenará ahí. Aunque la respuesta inicial de los criados es de incredulidad, al precisar la gitana como elemento importante en el regreso de la patrona, la presencia de un eclipse, logra asustar a Porfirión. El estado de nerviosismo aumenta, al revelarles la gitana otra parte de la compleja identidad de Porfirión: la de subteniente.

Intrigada Tomasa, entra en el juego de los gitanos al desear saber el secreto de la pareja, Mauro–Ninica, con respecto a su rompimiento, obteniendo como respuesta que existió un pacto, una especie de regla del juego de la pareja, que fue firmada entre ellos antes de la boda. Igualmente, agrega la gitana, que, con toda seguridad, la anulación del convenio se hará al aparecer el eclipse, y anticipa el retorno de Ninica, quien después de tener un sueño relacionado con lo mismo, será festejada por su regreso.

En cuanto los gitanos se retiran, Porfirión asocia el eclipse sol–luna con el Chamá Soluna y expresa su temor ante el peligro que corre su nahual por el eclipse. La última preocupación de Porfirión lo acerca más al mundo indígena que a Tomasa, quien integra en su concepción del mundo, tanto lo occidental como lo indígena, por ello mejor opta por ponerse a rezar.

Al seguir hablando Porfirión, se refiere también a una máscara presente en casa de los patrones, obsequiada en otro momento por el Chamá a Mauro, la cual, según el criado, guarda relación con los eclipses y favorece la velocidad del tiempo.

Un nuevo juego surge en la obra a partir de la luz–oscuridad para contribuir al desdoblamiento de la identidad de Porfirión, ya sea en hombre o animal, utilizando la última personalidad para dirigirse a la máscara.

Cuando finalmente llega Mauro a casa, se percata de una serie de olvidos inconscientes de su mujer, los cuales parecerían sugerir su próximo regreso. Al ayudarle Tomasa a buscar sus zapatos los encuentra bajo llave, por disposición de la patrona, situación que nuevamente la enoja: "¡Ocurrencia de señora, guardar bajo llave los zapatos del patrón, aquí donde todos son descalzos!"³⁵⁵

De pronto, cuando Mauro se da cuenta de que Tomasa escondió la máscara, por creerla de mal agüero, vuelve a ponerla en su lugar. Esta acción origina la reconstrucción de la leyenda del sol y la luna por parte de Porfirión a la manera de *Cuculcán*:

El sol dice a la luna: ¡Aquí están mis días de oro, vuélvelos sueño, Señora de las orejas de obsidiana vestida enteramente de blanco! La luna dice al sol: ¡Aquí están mis noches, Cariamarillo, Aguila con plumas de maíz, quémalas, acábalas de quemar pronto, son el carbón de mis cabellos!³⁵⁶

En un momento de ofuscación, Tomasa pone al descubierto su conocimiento sobre la visita de Mauro al Chamá. Por ello, a solas, le pide que no vuelva a consultarle e inclusive, expresa sus reservas ante el mundo indígena, simbolizado en Porfirión y su nahual:

¡Mejor que se haya ido! Le tengo media desconfianza, no por él, él es buena persona; por un animal que según me hizo saber tiene metido en el cuero y lo sigue como su propia sombra. El puede ser de mucha confianza, pero el animal, no. Son gentes dobles.³⁵⁷

³⁵⁵ *Ibid.* p.143 y 144

³⁵⁶ *Ibid.* p.146

³⁵⁷ *Ibid.* p. 147

Además, Tomasa sugiere a su patrón que, en lugar de la protección del nahual, adopte la del ángel de la guarda del mundo cristiano. Por su parte, al referirse Tomasa al abandono de Ninica, alude a la leyenda de María Tecún al adjetivarla de "tecuna" y manifiesta su preocupación ante un posible embarrancamiento de Mauro por seguirla:

Por eso no hay que dejar a las mujercitas comer tierra cuando son niñas, pues si por desgracia comen tierra con andado de araña, sellan un pacto que las hace huir siempre de los seres que quieren, y pobres, no son culpables...³⁵⁸

Si en este momento Tomasa, en compañía de su patrón, comparte sus temores, posteriormente ocurre lo mismo entre Porfirión y Mauro al estar bebiendo.

Para propiciar un intercambio de confianzas, Mauro confronta a Porfirión en referencia al Chamá y a Dios: una respuesta temerosa vuelve a salir de Porfirión al referirse a la identidad invisible del primero: "Él está aquí presente al revés...³⁵⁹, es decir, según Porfirión, un brujo es un hombre al revés y la gente, al embriagarse, se siente igual, con la diferencia de no poder ver al Chamá.

Un segundo cuestionamiento inicia Mauro al preguntarle a Porfirión sobre su nahual. Curiosamente, la respuesta del interrogado origina que exponga su punto de vista frente al hombre "común y corriente", el cual no

³⁵⁸ *Ibid.* p. 148

³⁵⁹ *Ibid.* p. 151

cuenta con la protección de un animal: "Está en la vida, pero no en la naturaleza, de lo natural han desaparecido."³⁶⁰

Después de escuchar a Porfirión, Mauro hace una síntesis de la cultura popular, la cual muestra su inclinación por el mundo indígena:

El pueblo paladea la vida, está vivo, todo lo que en la gente del pueblo hay de vida, es vivo. Nosotros no la paladeamos. La bebemos sin tomarle sabor, para no sentir que la acompañan tantas cosas muertas. Para los como vos, la vida es un licor. Para nosotros, tal vez es un veneno...³⁶¹

Ya en confianza, Porfirión le comenta el secreto de la visita de la perolera y la adivinanza sobre Ninica. Mauro no da crédito y justifica el comentario de su interlocutor como producto de la ebriedad. Paralelamente en Porfirión, como pocas veces, se conjugan lo cristiano y lo indígena, al asegurar el regreso de Ninica y a la vez insistir en el Chamá Soluna.

Al quedar Mauro solo, expresa su deseo de tomar la identidad de la gente del pueblo para poder creer también en el Chamá. Una última entrada en escena hace Tomasa, cuando de pronto, empieza a darse un juego entre el sueño y la vigilia. Momento en que Mauro desesperado por el abandono de su esposa, decide recurrir a Chamá-Soluna, quien puede hacer que el tiempo vuele y que los días de oro se tornen sueños. La angustia del hombre es superior a su descreimiento en los astros. Y a poco tiene un sueño en que la ve volver, cuando despierta, Ninica está a su lado.

Cabe destacar que al tiempo en que Mauro se duerme aparece el nahual de Porfirión para quitarle la máscara. Asimismo, surge un juego de

³⁶⁰ *Ibid.* p. 153

³⁶¹ *Ibid.*

luz-oscuridad como en *La Dama Duende*, acompañado del movimiento al quitarse y ponerse la máscara Mauro, cada vez que se da un cambio de luz para remitir al espectador al día y a la noche.

Después de esta primera fase onírica, en la mente de Mauro se da una recreación del enfrentamiento Sol-Luna. Un grupo de campesinos enmascarados a favor de la Luna, aparece cantando acompañados de varios instrumentos prehispánicos refiriéndose, además, con un juego de palabras al tún: "– ¡Luna, luna comé tu tuna y echá las cáscaras en la laguna!"³⁶² Enseguida aparece otro grupo de campesinos a favor del Sol en son de guerra, como en el *Rabinal-Achí*.³⁶³ Alternadamente repite cada grupo su canto e interviene acompañado de un juego de luces amarillas y blancas para desembocar en un simulacro de lucha por desalojar del centro de la escena al grupo opuesto.

En medio de la batalla, aparece Gran Espectante Lunar con arco y flecha, vestido de verde, enfocándose la luz con el mismo color. De pronto, aparece otro grupo invocando a Soluna para provocar con ello, la aparición del Gran Expectante Solar cuya identidad es simbolizada con un vestuario rojo. Las siguientes acciones tratan del regreso de Ninica, vinculado al eclipse y la fiesta con que es recibida.

³⁶² Miguel Angel Asturias. *Soluna Teatro*. 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1967, p. 159

³⁶³ "La escena culminante del drama trae al escenario a los hombres del sol y los de la luna que se mueven en una danza precipitada de extrema belleza plástica y rítmica, y que rodean a los personajes de la comedia para envolverlos en una atmósfera mítica. Con *Soluna* Asturias ha vuelto a hacer activo ese material dramático del *Rabinal-Achí*, en el cual los hechos se reiteran sin medida, sin atender al interés dramático mismo, a su crecimiento y sus conclusiones para convertir el teatro en un acto litúrgico que trasciende la razón y que recuerda el secreto ritual de todos los actos cotidianos, los signos fugitivos, ocultos detrás del diario devenir de los hechos ordinarios." (Solórzano, Carlos. "Miguel Angel Asturias y el Teatro" *Revista Iberoamericana*. (Pittsburgh), XXXV:1969, núm.67, p. 104)

Poco antes de despertar Mauro, en la misma habitación, Tomasa alcanza a ver al nahual de Porfirión. Ya despierto, se confrontan Mauro y Tomasa, pues cada uno cree que el contrario ha estado soñando al nahual y a la máscara. El asunto se enreda más al escucharse el aullido de un coyote, pues Tomasa afirma ser el nahual de Porfirión: sin embargo, Mauro va por un fusil para luego disparar, pese a la interposición de Tomasa. En un momento dado, se deja convencer por ella, pero luego, afirma lo contrario, interpretando la situación como una fantasía.

Un día después, el sueño de Mauro se cumple cabalmente. Ninica regresa debido al descarrilamiento del tren provocado por el eclipse.³⁶⁴ Junto con ella, al ser transportada aparece un matrimonio, Venustiano y el Español de Barba Blanca, quienes también desfilan en el sueño de Mauro. Con respecto a la Venustiana, es importante destacar en el nivel onírico su comportamiento ladino, a la manera de la Vaca Manuela de *Hombres de Maíz*.

En este momento, el Español de Barba Blanca revela otro secreto de la pareja, eje importante de la obra que consiste en dar a conocer, como regla del pacto entre Ninica y Mauro, que si ella no se adapta a la vida del campo puede regresar a la capital, aun estando casados. Finalmente, al volver Ninica en sí y percatarse de su regreso, acepta un cambio interno en su persona, provocado por el amor, fusión tan indisoluble como el encuentro del sol y de la luna:

³⁶⁴ “*Soluna [Sun-Moon]*, perhaps the best known of his plays, uses the magic-realism characteristic of his fiction. In it, a myth (when the sun and moon merge during an eclipse, time accelerates, compressing years into moments) provides the solution to the protagonist’s dilemma.” (Preble-Niemi, Oralia. “Miguel Angel Asturias: Overview”. *Reference Guide to World Literature*, 2ª ed., edited by Lesley Henderson, St. James Press, 1995, p.2)

La que se fue era menos tuya, una persona de la ciudad,
y la que regresó para quedarse contigo para siempre, es
un animalito del campo...³⁶⁵

Sin embargo, las palabras de Ninica son interrumpidas por Porfirión quien, al llegar quejándose, confiesa estar herido por haber entrado en la noche por la máscara para "desencantar" la casa.

Mauro, confundido por esta escena, asociada a la idea del nahual, busca salir de dudas preguntándole a su mujer si no sigue viviendo un sueño, a lo cual ella responde: "No, mi amor. Hemos despertado. Ya es de día."³⁶⁶ Finalmente, conviene señalar cómo la fuerza del mito ayuda para que Mauro y Ninica recobren el equilibrio: "Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen."³⁶⁷

³⁶⁵ Miguel Angel Asturias. *Soluna Teatro*. 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1967, p. p.177

³⁶⁶ *Ibid.* p.178

³⁶⁷ Mircea Eliade. *Mito y Realidad*. 5ª ed., trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1983, (Punto Omega, 25)

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores he querido mostrar cómo el juego del cambio de identidad a través del disfraz, caracteriza algunas obras narrativas y teatrales de Miguel Angel Asturias. Para demostrar mi hipótesis, he reconstruido los antecedentes literarios, los puntos de unión entre otras obras y las del autor. Con ello intenté evidenciar la vasta formación artística de Asturias, patente en su conocimiento de autores de uno y otro continentes, insertos, además, en épocas muy diferentes. Es, muy probablemente, esta formación la que influyó en el cultivo de un estilo propio, y el manejo de un sincretismo, que ha dificultado a la crítica literaria ubicarlo dentro de alguna corriente artística determinada.

Me parece que en esta visión cronológica pudo haber quedado ejemplificada, con dos obras de teatro de Aristófanes *La Paz* y *Las Aves*, la relación con el teatro primitivo occidental, a la manera de *Cuculcán*. Sin embargo, Asturias toma también del teatro prehispánico *Rabinal-Achí* y *Popol-Vuh* diversos recursos literarios para vertirlos en la obra mencionada del autor.

En cuanto al teatro griego y al teatro prehispánico, Asturias se apropia de la máscara, el color, el plumaje y el vestido, apoyado en la mitología para establecer también, en *Cuculcán*, un juego con la identidad mutable del ser humano. Este cambio de identidad coincide, en el teatro primitivo, en jugar con la dualidad hombre-mujer y el desdoblamiento con objeto de abandonar una única identidad en el ser humano y asumir la de varios personajes animales. Dentro de este juego, aparece, muy en especial, en *Cuculcán*, en el *Popol-Vuh* y en *Las Aves*, una alusión al ser y no ser, a la realidad y al espejismo, al gusto por aparentar ser lo que no se es.

Una relación más entre el teatro griego, el prehispánico y *Cuculcán* es la coincidencia con el juego dancístico, con el movimiento que proporciona la libertad. Además, Asturias resalta el vínculo de este tipo de teatro con los orígenes de la humanidad, el génesis, lo religioso y la idea de sacrificio presente en el *Rabinal-Achí*, *Cuculcán* y *Soluna* otra obra de corte prehispánico de Asturias.

Tan sólo cabría señalar una diferencia de contexto entre *Cuculcán* y *Soluna*: mientras que en la primera la acción se ubica en la época prehispánica, en la segunda, confluyen dos tiempos, prevaleciendo el actual sobre el prehispánico, recreado en forma onírica. Bajo otra óptica, Asturias confronta estos dos tiempos, ya no en forma de sueño, sino de realidad; a saber, el presente en donde impera el pensamiento europeo y el pasado, simbolizado por el pensamiento prehispánico: dos culturas que se bifurcan para luego entrelazarse en *Torotumbo* y *La Audiencia de los Confines*.

En esta misma retrospectiva, encontré paralelismos entre la picaresca española y algunos textos de Asturias. Por ello, el análisis de la primera parte se inició con *La Celestina* –antecedente de la picaresca– para luego, abordar *El Lazarillo de Tormes* y *La pícara Justina*.

Dentro de las tres obras mencionadas, cuya característica esencial en sus personajes consiste en el asumir diversas personalidades –producto de la marginación de la sociedad de la cual son víctimas–, Miguel Angel Asturias, según mi interpretación, retoma el mismo recurso para recrear la picaresca en sus obras, *Dique Seco*, *El Señor Presidente* y *Chantaje*. Tal vez la única diferencia entre la primera obra y las otras dos consistiría en que, mientras el marqués de Alconave en *Dique Seco* es un personaje tan "venido a menos" como el escudero del *Lazarillo de Tormes*, en *El Señor Presidente* y

Chantaje, además de la recreación de personajes marginados, la originalidad de Asturias lo lleva a presentar a la clase social en el poder y a la burguesía naciente como un equipo de pícaros.

Ahora bien, los autores de las tres obras españolas mencionadas muestran el mundo de la picaresca no sólo a través de personajes tramposos, sino también de sus trucos, mentiras, simulaciones y engaños. En ocasiones, los recursos pueden ser juegos verbales, es decir, utilizan la palabra para enredar al interlocutor (recordemos que es así como Celestina hace "caer" a Melibea). Este artificio es rescatado más tarde por Asturias y puesto en labios del dictador de *El Señor Presidente* para promover un juego oculto y demagógico, del mismo modo que el Guacamayo de *Cuculcán*, cuya verdadera identidad es la del Gran Saliva, aprovecha la labia para atacar a la naturaleza, en especial al Sol.

El cambio de identidad o desdoblamiento en la picaresca, cuando no se utiliza la palabra, se realiza vía la dramatización para aparentar, por ejemplo, un fervor religioso, apariencia, esta última sobre la cual, según Justina, las mujeres son muy inclinadas para poder desahogar su gusto andariego bajo el pretexto de las romerías. Dicha inclinación en el género femenino es recreada también por Miguel Angel Asturias, particularmente en la "Leyenda de María Tecún" de *Hombres de Maíz*, de ahí que el origen del adjetivo "tecuna" aparezca en varias de sus obras.

Un recurso más, socorrido por los pícaros, es el cambio de ropa para aparentar otra clase social, un cambio de sexo o para cometer fechorías, objetivos, estos dos últimos, perseguidos por el grupo que aparece en *La Pícaro Justina* conocido como la Vigornia, secuestrador de Justina. El ejemplo de ello es la artimaña del escudero para fantasear y de Justina para engañar

y que, para la Celestina, simboliza además, de las monedas de oro, la forma de pago a sus servicios.

El juego de apariencia también es empleado por Asturias en el Guacamayo, quien explota su aspecto físico y en el dictador de *El señor Presidente*, al imponerse ante sus subyugados con el uso de las botas militares.

Otro elemento interesante en la obra de Miguel Angel Asturias es su entusiasmo por rescatar la cultura popular, patente en *La Celestina* por medio de la brujería, la cual sirve para engañar a los demás, misma que el autor guatemalteco incorpora en *El Señor Presidente* a través del "clarividente" Ticher y Valle-Inclán en *Tirano Bandéras*, con el "doctor" Polaco.

Un juego más, desarrollado en *La pícaro Justina*, se relaciona con la muerte, cuando ésta se divierte como amortajadora de sus padres. El mismo juego con la muerte se percibe desde diferentes ópticas por Tirso de Molina y José Zorrilla en el personaje del Don Juan, y más tarde, por Valle-Inclán con un nuevo personaje en su obra "*Las Galas del Difunto*". En este juego, los curas se comportan como viles pícaros, al cobrar en forma exorbitante sus honorarios por decir oraciones a los difuntos: así ocurre con el clérigo, segundo amo de Lázaro, y con el cura y el rapista de *Las Galas del Difunto*.

Al respecto, Asturias retoma dicho juego en *El Señor Presidente* desde una variante, más que chusca, cruel, denominada por el dictador, "el juego de la ranita", con el cual elimina a sus adversarios.

Ahora bien, si Asturias se enriqueció con la narrativa picaresca de España, como se ha visto, también profundizó y se nutrió del teatro del Siglo de Oro de este país. Dos obras son ejemplo de ello: *La Dama Duende* de Calderón y *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

En efecto, en *La Dama Duende* predomina un juego por ocultar la verdadera identidad, iniciado por doña Angela y su criada Isabel, que se da con el cambio de la ropa y el ocultamiento del rostro, recurso este último empleado por el don Juan de Tirso y el don Juan de Zorrilla, pero con una finalidad opuesta a la de los personajes de Calderón: La diversión, la inocencia y el deseo de libertad en doña Angela, a diferencia de los pícaros, la conducen a promover otra serie de juegos armados con la confusión de alcobas, las cartas anónimas, una alacena de vidrio, el engaño con objetos y el empleo de la luz-oscuridad. Estos "subjuegos", como es de esperarse, pronto producen una comedia de enredo con las consecuentes situaciones chuscas.

En la segunda obra de teatro del Siglo de Oro aquí revisada, *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, se nos presenta a un don Juan más cercano a la picaresca que a la cándida doña Angela de Calderón. Así, el burlador se muestra como un ser ambiguo y con múltiples identidades por el solo placer del engaño, de lo cual puede afirmarse que don Juan es un personaje asexuado. Para ello, el galán se vale de la oscuridad como doña Angela, de hacerse pasar por otro, de la labia como el Guacamayo de *Cuculcán*, de la ropa, del asesinato y de un nuevo elemento: la rapidez en el cambio de espacio. Esto último provoca como en *La Dama Duende* una comedia de enredo, pero con un tono siniestro.

De la actitud de don Juan también puede volver a anotarse que su conducta es ambigua y aparente porque, atrás de la imagen de valentía, predomina en él un gran miedo a la muerte, es decir, ese deseo de "vivir intensamente" experiencia tras experiencia, con esa aparente irreverencia y supuesta seguridad en su juventud y físico, encierra una preocupación por la fugacidad de la vida. Ello explica ese deseo por mantener cierta imagen ante

los demás, la cual raya en el mito, en una mezcla de ficción y realidad, muy parecida a la del escudero de Lázaro y del Marqués de Alconave de *Dique Seco*. Notamos cómo este personaje será recogido más tarde por Asturias en *El Señor Presidente*, quien, para mantenerse en el poder, infunde tal miedo, que la ciudadanía lo siente por todos lados, pero sin localizar su rostro.

Ahora bien, el deseo de don Juan por aparentar, lo orilla a enfrentarse justamente con la muerte. Después de iniciarse el pasaje del Convidado de Piedra a manera de broma, llega un momento en que ya no puede salirse del juego y tiene que aceptar las reglas acordadas con don Gonzalo.

En el pasaje anterior, también cabe destacar otra faceta de la personalidad de don Juan, su fragilidad humana, la cual siempre trata de reprimir, aunque al final se vislumbre su arrepentimiento, pidiendo inútilmente el perdón de Dios.

En este recorrido, hemos visto también cómo Zorrilla, a su vez, desde la óptica del romanticismo recrea al don Juan. Si bien es cierto que, como Tirso de Molina, él incorpora en su texto elementos picarescos manifestados al ocultar el cuerpo y la cara para efectuar juegos macabros, también lo es el hecho de que existe una diferencia consistente en la participación del pueblo, personaje que, también, oculta su identidad en un carnaval por el solo placer de jugar a *ser otro*. Este ocultamiento y el ambiente festivo será reformulado por Asturias en *Torotumbo*, pero con un matiz político.

De igual forma, es interesante notar cómo la ocultación de los personajes en el *Don Juan* de Zorrilla tiene otra finalidad, diferente a la de Tirso: la de asumirse como testigos anónimos de una próxima contienda.

Otro aspecto en la obra de Zorrilla, que guarda relación con la obra de Asturias, es la coartada de don Juan –el incendio del convento– para secuestrar a doña Inés. El pasaje es semejante al rapto de Camila por Cara de Ángel dentro de *El Señor Presidente*. En esa misma línea de similitudes, Brígida, criada de Inés, actúa también pícaramente como Celestina y la Masacuata de *El Señor Presidente*, con el fin de favorecer la acción de don Juan, Valiéndose estos tres personajes femeninos – Brígida, Celestina y la Masacuata– de la labia como el Guacamayo de *Cuculcán*.

Ahora bien, la pluma de Valle-Inclán vuelve a trabajar la misma temática, pero con la óptica del hombre de principios del s.XX, influido por las vanguardias culturales.

Así, en *Las Galas del Difunto* prevalece un cambio de identidad cuando un muerto es despojado de su vestimenta. Sin embargo, el sentido del despojo y del juego con la muerte guardan una gran distancia con los juegos necrofilicos de Justina y, por supuesto, con la idea de perdón–castigo del don Juan de Tirso y de Zorrilla. En la pieza teatral de Valle-Inclán, Juanito Ventolera no sólo cuestiona, sino renuncia a su actividad en la milicia, mientras que Justina se dedica a ironizar su vida. Mientras Juanito aún busca ayudar al prójimo, y, por un hecho casual, es capaz de enamorarse, de la hija del difunto, Justina como Lázaro de Tormes, son personajes incapaces de amar.

Por lo demás, en *Las Galas del Difunto* el oportunismo y la actitud pícaras, son llevadas a cabo en especial por el rapista y el cura, quienes comercializan con el muerto, al referirse a su apariencia y explotar los sentimientos de los deudos.

Por último, dentro de esta obra, es pertinente señalar cómo el vestido refleja la jerarquía social; al vestirse Ventolera con la ropa del boticario, escala socialmente –por lo menos en apariencia– ante los demás, al grado de no ser identificado de inmediato.

Evidentemente, al haber incluido en este trabajo a Valle-Inclán implica destacar su novela *Tirano Banderas*, obra que, como reiteradamente ha afirmado la crítica, ejerció influencia directa en *El señor Presidente* de Asturias, sin querer afirmar con ello que este último autor haya hecho una réplica del primero.

Así, aunque Valle-Inclán y Asturias hablen de nuestro continente y de una de sus constantes: las dictaduras, hay una diferencia de fondo. Ciertamente ambos mencionan los juegos siniestros de los dictadores cuyo origen se remonta a la picaresca; asimismo vemos cómo en las dos obras aparecen los cómplices de los dictadores. La presencia también del juego demagógico impuesto con la labia, sobre la que insisto, el Guacamayo de *Cuculcán* es un símbolo.

También es cierto que los dos escritores hablan del grupo contrario al dictador (el pueblo) y muy concretamente de los indios. Sin embargo, la maestría de Asturias, recrea de manera más fidedigna y profunda la problemática indígena. Por ello también, es oportuno hacer mención del sincretismo cultural que exhibe el escritor guatemalteco quien, además de recoger la tradición literaria española y prehispánica, aprovecha la experimentación con el lenguaje de las vanguardias para hablarnos de los indios: máximo ejemplo de ello lo es *Hombres de Maíz*.

Ahora bien, ya apuntalada esta idea con ciertos antecedentes literarios esta idea del sincretismo de Asturias, sólo queda por hacer un recuento de los aspectos analizados en su obra, objeto de este estudio.

Muy a propósito de *El Señor Presidente*, el texto se caracteriza por una serie de innovaciones con el lenguaje literario, mediante juegos fonéticos, repeticiones para producir cierto tipo de sensaciones, onomatopeyas; sílabas alargadas para lograr diversos efectos; cambios sintácticos en las oraciones; invención de palabras e hipérboles. Esto último puede visualizarse con el matrimonio de los titiriteros don Benjamín y doña Venjamón cuyos nombres y oficio de por sí, nos remiten al juego.

Existe también en Asturias la recreación de la mitología prehispánica, en concreto del *Rabinal-Achí*, y del paralelismo, recurso literario prehispánico, incorporado por Asturias en otras de sus obras, lo cual nos da la pauta para afirmar, nuevamente, su posición sincrética. También es importante destacar su inclinación por la cultura popular, presente en su obra a través de los refranes o de incorporar poesía y música tradicional como *La Bamba*.

La audacia de Asturias en *El Señor Presidente* no para aquí, pues, además, mezcla espacios y tiempos, apoyándose en la descripción de los estados de vigilia-sueño-alucinación-locura, estos últimos muy trabajados por el Surrealismo.

Otro recurso del autor en cuestión, consiste en aludir a textos de la literatura universal; por ejemplo, en *El Señor Presidente* menciona a la *Biblia*.

Una innovación más de Asturias, reside en la mezcla de géneros en casi todos sus textos. De esta manera, en *El Señor Presidente*, el personaje principal, el tirano, se caracteriza por una teatralidad inmersa en su discurso

demagógico Por otra parte, recordemos cómo la tercera parte de su novela se inicia como si fuera una obra de teatro, con un lenguaje peculiarmente poético.

Por último, cabe destacar, el juego del cambio de identidad, eje de este trabajo, que contribuye a hacer la novela más compleja. Así vemos cómo Cara de Angel es un personaje ambiguo no sólo sexualmente hombre-mujer, sino también oscilante entre la bondad y la crueldad.

Dentro de la experimentación artística de Asturias, se nota una mayor influencia prehispánica. Así ocurre, por ejemplo, con *Cuculcán*, texto cercano al teatro indígena por la forma del discurso y la simbología. Esta última guarda relación con la naturaleza y se manifiesta también en la concepción del tiempo y los colores, en los mitos, en los cuales es fundamental el vestuario indígena.

El Guacamayo, uno de los personajes centrales de *Cuculcán* cuyo antecedente directo se encuentra en el *Popol-Vuh*, es movido por el orgullo a imponer un juego de apariencia, valiéndose no sólo de su aspecto exterior, sino también de la palabra para confundir; también recurre al movimiento por medio de la danza y a los instrumentos prehispánicos, como el tún, aspecto que coincide con los bailes del *Rabinal-Achí*.

Por último, cabría anotar cómo también en este texto Asturias juega-experimenta con el lenguaje, utilizando para ello, un tono poético, así como la incorporación-recreación de paisajes míticos prehispánicos, simbolizados en *Cuculcán* y en la doncella Yaí; en el día y la noche, pasaje en el cual, evidentemente, se alude a la preocupación del hombre respecto a los fenómenos naturales. Ahora bien, si hemos visto que *Cuculcán* es un antecedente del ritmo en el baile, en *Torotumbo*, el movimiento y la palabra apare-

cen en su máxima expresión. El móvil de la obra de *Torotumbo* gira en torno al ocultamiento de la verdadera identidad de los personajes, originada por su posición política. Para ello, se recurre a los disfraces en el sentido literal, y al desempeño de dos oficios. Esto, a su vez, refleja la existencia de grupos políticos que se encuentran en pugna. Junto a este contenido en donde predomina la trampa, Asturias juega también con el lenguaje uniéndolo a la temática general de la obra. Por ejemplo, al iniciar la novela el narrador utiliza una sintaxis desbordada para sugerir el caos, también se emplea el recurso de la repetición, forma rescatada de la estructura lingüística prehispánica, así como la musicalidad. De esta manera, a través de la palabra se sugiere al lector rapidez, nerviosismo y velocidad.

Ahora bien, en cuanto al aspecto religioso, se presentan el símbolo del Diablo, así como las ideas de culpa y perdón; el símbolo del Demonio será re TRABAJADO y transformado para aludir al comunismo.

En cuanto a lo prehispánico, su representación fundamental se halla en torno al personaje de Natividad y su muerte. El acto cometido contra la niña, desde una óptica demagógica, es interpretado por uno de los representantes de la Iglesia como "la patria violada". Sin embargo, en el fondo, y de hecho así se plantea en la narración, al aludir también a fray Bartolomé de las Casas, la intención de Asturias consiste en recrear pasajes de nuestra historia; es decir, en rescatar la vieja polémica sobre la situación de los indios, preocupación, que ya hemos visto, es trabajada por el autor en otras de sus obras.

Cuando Asturias inclina la narración hacia el mundo prehispánico no deja de lado la influencia de la literatura española. Así, al referirse a la viola-

ción y muerte de Natividad, lo hace recordando a Valle-Inclán con una descripción esperpéntica.

Se puede anotar cómo el baile del Torotumbo se convierte en una síntesis de las dos culturas. A través de la danza y del disfraz, se rinde un homenaje no sólo a las danzas como las descritas en el *Rabinal-Achí*, sino también al teatro primitivo de Aristófanes, al mostrar a los bailarines disfrazados de diferentes animales, baile que, a su vez, es presentado por el autor en un contexto actual latinoamericano: la búsqueda por nuevas formas de organización contra las dictaduras.

Un aspecto importante en la obra de Asturias, ya se había anotado, es la parte dramática constituida por cuatro textos, poco trabajados por la crítica.

Soluna el primero de ellos, guarda grandes paralelismos con *Torotumbo*, entre otras razones, por la presencia de la mitología prehispánica, la cual aborda problemas de relación del hombre con la naturaleza, del mismo modo que Aristófanes lo plantea en su teatro. De esta manera, la obra constituye una confrontación del mundo occidental con el mundo indígena.

En dicha dualidad, *Soluna* gira en torno a este conflicto ciudad-campo, vivido por Mauro y Ninica dentro de una circunstancia amorosa, la cual origina que sea Ninica calificada de "tecuna", leyenda indígena desarrollada en una obra posterior, *Hombres de Maíz*.

También se asiste en esta obra a una serie de juegos en los cuales prevalece el deseo por engañar "al otro", pero con un fin eminentemente lúdico y por lo tanto, inocente; hay juegos tan variados que abarcan el sueño,

la vigilia, la luz y la oscuridad, así como el baile a la manera del *Rabinal-Achí*.

Sobre la primera confrontación, simbolizada por Mauro y Ninica, es de señalarse que ambos, sin embargo, tienen algo en común: su procedencia occidental, mientras que la pareja opuesta a ellos son sus criados Tomasa y Porfirión, quienes, a su vez, tienen sus peculiaridades. Nótese que, aunque los dos están ligados al campo, tienen una formación espiritual distinta; por ejemplo, la formación de Tomasa se caracteriza por contener elementos cristianos, en tanto que la de Porfirión pertenece, defiende y cree en el mundo indígena; es por ello que él da crédito a la idea del nahual o animal protector del hombre. Por contraposición, a la creencia más cercana a Tomasa ante el mismo hecho es la presencia del "Ángel de la Guarda"; que, aunque cristiana, también reúne la posibilidad de que el hombre sea protegido, pero por un ángel.

Finalmente, junto al interés de Asturias por lo popular, aparecen no sólo los mundos opuestos de Tomasa y de Porfirión, sino también el mundo de los gitanos con sus juegos, adivinanzas y bailes.

La segunda obra dramática de Asturias, *Dique Seco*, tiene la característica de estar más cerca de la picaresca española. Por su parte, los paralelismos con el *Lazarillo de Tormes* no se dejan esperar. Mientras que el marqués de Alconave se asemeja al escudero en su deseo por guardar las apariencias, Balastra como Lazarillo se convierte en su cómplice y compañero de juego.

La única diferencia entre las obras de *Lazarillo* y *Dique Seco* consiste tal vez, en el sentido del humor de esta última y en el desenvolvimiento dentro de un contexto actual; es decir, Asturias busca, a través de la picaresca,

actualizar y cuestionar los valores de la sociedad capitalista y, muy en concreto, según hemos visto, de la realidad latinoamericana. Para ello, se vale de la fantasía y la locura de los personajes, del baile y el juego con las palabras, todos ellos recursos literarios utilizados por Aristófanes con el mismo fin. Asistimos entonces a un "teatro dentro del teatro" promovido ante los acreedores de Alconave, comedia semejante a la que aparece en *El Señor Presidente* cuando los mendigos se prestan para culpar a otros del asesinato al coronel Parrales.

Sobre la tercera obra, *La audiencia de los confines*, diríamos que es la más próxima a *Torotumbo*, por el sincretismo cultural y la confrontación de valor del mundo indígena y del mundo occidental a *Soluna*. No obstante, los paralelismos que guarda *La audiencia de los confines* con otras obras del autor, aparece como una innovación a partir del teatro prehispánico: el escenario simultáneo, recurso cuya finalidad, en este caso, le sirve a Asturias para contrastar las dos culturas ya apuntadas.

Ahora bien, a pesar de la confrontación entre españoles e indígenas, el autor introduce a un personaje conciliador: Fray Bartolomé de las Casas. El personaje que Asturias rescata de nuestra historia, da el contexto para ir recreando, por medio de la narrativa, momentos épicos latinoamericanos, como la búsqueda por nuevas formas de organización en donde, por cierto, la participación del pueblo como personaje colectivo nos hace recordar al coro en la poesía dramática griega. Recordemos que *Torotumbo* es la obra de Asturias en donde aparece la colectividad con más brío, mientras que en *El Señor Presidente* se presenta sólo como una posibilidad.

Ahora bien, si analizamos la acción inicial en la obra "La audiencia de los confines", tanto fray Bartolomé como el pueblo indígena se organizan en

forma velada, al grado de que el primero es confundido con otro fraile, mientras que los segundos, valiéndose del engaño para vencer al grupo en el poder, "aparentan" aceptar un juego siniestro: matar al padre Las Casas.

Por su parte, el Gobernador –antecedente de los dictadores latinoamericanos– se vale, para mantenerse en el poder, como los pícaros, del asesinato, el engaño y la extorsión. No satisfaciéndole lo anterior, se dedica a burlar doncellas, recurriendo al engaño, como el don Juan de Tirso y de Zorrilla.

Un recurso más del Gobernador para controlar a los indígenas consiste en el "abuso del saber" sobre la mitología maya, cuyo contenido se transforma en "un arma de dos filos", al permitir la organización política de los indígenas, la cual desemboca en una protesta colectiva, como se anuncia en *Torotumbo*. Dicha organización se caracteriza también por la utilización de rituales propios para descubrir la verdad oculta del grupo en el poder. Así es como Naborí se convierte en líder de los indígenas cuando aparenta una actitud de subordinación.

De esta manera, a través de Naborí y Las Casas se resuelve el problema de nuestra historia en una síntesis. Mientras Naborí se asume como cristiana, fray Bartolomé se convierte en el vocero de la buena nueva: la abolición de la esclavitud, síntesis presente también en *Torotumbo* cuando, a partir de la burla a una niña indígena, brota la guerrilla latinoamericana.

Por último, en la obra *Chantaje* Asturias continúa con la misma línea de *Dique Seco*, en cuanto a presentar un cuestionamiento a la sociedad de consumo. La crítica en este caso se caracteriza por el humor negro y la referencia a textos universales como *La Biblia*.

Una de las consecuencias del tipo de sociedad que enjuicia Asturias es el pulular de seres marginados como los mendigos y las prostitutas. Estos personajes, sobre todo los primeros, se convierten en el motor de la historia de *El Señor Presidente*. Es curioso observar en este contexto cómo las prostitutas lamentan su oficio, por ejemplo, en *Chantaje* Carola señala la pérdida de identidad, sujeta al gusto del cliente.

Dentro de la ambientación de la obra que se analiza, como ya se señaló que es de humor negro, Asturias introduce cuadros esperpénticos, a la manera de Valle-Inclán para caricaturizar el desempleo.

En el interior de dicha atmósfera nuestro escritor tiende a recrear el oficio de los Hombres Sandwich en forma de carnaval, personajes que contrastan por su excesiva y corta estatura.

Así, ante tal ambientación, Asturias nos centra como lectores en el problema de la sobrevivencia y en un posible camino: la trampa que produce el desencadenamiento de un sinnúmero de juegos ocultos y siniestros en que participan los políticos adinerados e influyentes. De esta manera, al transcurrir la narración, se va conociendo la doble personalidad de algunos personajes, como la propia Carola, quien, además de prostituta, es agente confidencial de Palacio y amante del influyente Ramón Dantés.

Lo señalado con anterioridad propicia una mezcla de lo siniestro y lo político hasta sus últimas consecuencias. Por ello, de pronto vemos también a Carola convertida no sólo en amante de Dantes, sino en cómplice de un juego sucio de él, quien, a su vez, además de influyente y comerciante, se desenmascara como accionista de una compañía petrolera.

Podemos cerrar estas líneas, afirmando cómo hasta el final de las cuatro obras de Asturias predomina un gusto de los personajes por jugar a ser otros, las más de las veces, con el objetivo de sacar provecho, venciendo al otro. Por ello, también puede afirmarse que, a pesar de la tendencia de Asturias por presentarnos la historia de Latinoamérica con todas sus vicisitudes, existe en su escritura una visión optimista, que no llega a ser panfletaria.

Junto a este punto de vista del autor, vuelvo también a afirmar que tanto sus textos dramáticos como narrativos son de una riqueza extraordinaria por la aparición en sus obras, de su vasta cultura y sólida formación literaria. Por ello, también se puede aseverar que Miguel Angel Asturias se ha convertido en un eslabón importante de generaciones literarias posteriores a él, como la de Alejo Carpentier.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

A) POESÍA:

- _____ *Rayito de Estrella*. París, Imprimerie Francaise de l'Édition, 1929
- _____ *Emulo Lipolidón*. Guatemala, Tipografía América, 1935
- _____ *Sonetos*. Guatemala, Tipografía, 1935
- _____ *Alclasán*. Guatemala, Tipografía, 1935
- _____ *Con el rehén en los dientes*, Guatemala (Comité de la France Libre), 1942
- _____ *Anoche*. 10 de marzo de 1543. Guatemala, Talleres Tipográficos Cordón, 1943
- _____ *Sien de alondra*. Buenos Aires, Argos, 1949
- _____ *Ejercicios poéticos en forma de soneto sobre temas de Horacio*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1951
- _____ *Alto es el Sur*. La Plata, Talleres Gráficos Moreno, 1952
- _____ *Nombre custodio e imagen pasajera*. La Habana, Talleres de Ucar, García, 1959
- _____ *Clarivigilia primaveral*. Buenos Aires, Losada, 1965
- _____ *Sonetos de Italia*. Milano, Cisalpino, 1965
- _____ *Parla il Gran Lengua*. Ed. bilingüe, Parma, Guanda, 1965
- _____ *Sonetti veneziani*. Texto bilingüe, Alpignano, Tallone, 1973

B) NOVELAS Y CUENTOS:

- _____ *Leyendas de Guatemala*. Madrid, Oriente, 1930; 2ª. ed. aumentada ("Los brujos de la tormenta primaveral" y "Cuculcán"), Buenos Aires, Pleamar, 1948, y luego reeditada por Editorial Losada, Buenos Aires
- _____ *El Señor Presidente*. México, Costa Amic, 1946; reeditado luego por Editorial Losada, Buenos Aires (la edición más completa en la colección "Biblioteca Contemporánea", 1948)
- _____ *Hombres de maíz*. Buenos Aires, Losada, 1949
- _____ *Viento fuerte*. Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1949 (luego reeditada por Editorial Losada, Buenos Aires, 1950)
- _____ *El Papa verde*. Buenos Aires, Losada, 1954
- _____ *Week-end en Guatemala*. Buenos Aires, Goyanarte, 1956 (luego reeditada por Editorial Losada, Buenos Aires)

- _____ *Los ojos de los enterrados*. Buenos Aires, Losada, 1960
- _____ *El Alhajadito*. Buenos Aires, Goyanarte, 1961 (luego reeditada por Editorial Losada, Buenos Aires)
- _____ *Mulata de tal*, Buenos Aires, Losada, 1963
- _____ *Juan Girador*. Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964
- _____ *El espejo de Lida Sal*. México, Siglo XXI, 1967
- _____ *Maladrón*. Buenos Aires, Losada, 1969
- _____ *Novelas y cuentos de juventud*. Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964
- _____ *The Talking Machine*. New York, Doubleday & Co. Inc., 1971
- _____ *Viernes de dolores*. Buenos Aires, Losada, 1972
- _____ *L'homme qui avait tout tout tout*. Paris, Editions G. P., 1973

C) TEATRO:

- _____ *Soluna*. Buenos Aires, Losange, 1955
- _____ *La Audiencia de los Confines*. Buenos Aires, Ariadna, 1957
- _____ Teatro ("*Chantage*", "*Dique seco*", "*Soluna*", "*La Audiencia de los Confines*"), Buenos Aires, Losada, 1964

D) GUIONES:

- _____ *Juárez*, México, Complejo Editorial Mexicano, 1972

E) TESIS Y ENSAYOS:

- _____ *El problema social del indio*. Guatemala, Tipografía Sánchez y De Guise, 1923; reeditado en *El problema social del indio y otros textos* ("*El toque de ánimas*", "*La hora del repaso*", "*La barba provisional*", "*A los alumnos de la Universidad Popular de Guatemala, con motivo del tercer aniversario de la fundación de ese plantel*") al cuidado de C. Couffon, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'études Hispaniques, 1970
- _____ *La arquitectura de la vida nueva*. Guatemala, Goubaud y Cía., 1928
- _____ *Carta aérea a mis amigos de América*. Buenos Aires, Colombó, 1952
- _____ *Rumania, su nueva imagen*. México, Universidad Veracruzana, 1964

_____ *Originalita e caratteristiche del romanzo latino-americano*. "Terzo Programma", 4 (Torino), 1964

_____ *El Señor Presidente como mito*. "Studi di Letteratura Ispanoamericana", 1 (Milano), 1967

_____ *Latinoamérica y otros ensayos*. Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1968

_____ *Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén*. "Studi di Letteratura Ispanoamericana", 2, 1969

_____ *América, fábula de fábulas*. (ed. por R. Callan), Caracas, Monte Avila, 1972

_____ *Algunos apuntes sobre "Mulata de tal"*, "Studi di Letteratura Ispanoamericana", 5, 1974

_____ *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*. "Studi di Letteratura Ispanoamericana", 7, 1977

_____ *Sociología guatemalteca*. Tempe, Arizona, Arizona State University, 1977

_____ *Trois de quatre soleils*. Geneve, Skira, 1971; ed. castellana original, *Tres de cuatro soles*. París. Klincksieck, 1977

F) VARIA:

_____ *Comiendo en Hungría* (en colaboración con Pablo Neruda), Budapest-Barcelona, Franklin-Lumen, 1969

_____ *Homenaje a Miguel Angel Asturias, cartas de amor entre M.A.A. y Blanca de Mora y Araujo (1948-1954)*. Madrid, Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1989

G) OBRAS COMPLETAS Y ANTOLOGÍAS:

_____ *Mi mejor obra: Autoantología de Miguel Angel Asturias*. México, Novaro, 1973

_____ *Obras escogidas*. 3 vol., Madrid, Aguilar, 1955-1968

_____ *Obras completas*. 3 vol., Madrid, Aguilar ("Biblioteca de Premios Nobel"), 1968

_____ *Poesía*. Madrid, Aguilar, 1968

_____ *Torotumbo, La Audiencia de los Confines, Mensajes indios, Esplugas de Llobregat*, 1972

_____ *Lo mejor de mi obra*, Madrid, 1974

H) EDICIONES CRÍTICAS:

La "Asociation des Amis de Miguel Angel Asturias" promueve la publicación de la OPERA OMNIA de M.A. Asturias, en edición crítica. Dirige la empresa Amos Segala. Los editores son Klincksieck, de Paris, y el Fondo de Cultura Económica de México. Se trata de veinticuatro tomos, de los que acaba de aparecer el primero, Tres de cuatro soles (1977)

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- "Algo sobre la trayectoria de Miguel Angel Asturias" en *El Día* (México, D.F. 20 de octubre de 1967) p.6

- ASTURIAS, Miguel Angel. Disco Compacto, Enciclopedia Multimedia Salvat, 1999

- _____ *La Audiencia de los Confines*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984, pp.81-173

- _____ "Cuculcán" en *Leyendas de Guatemala*. 2ª. ed., Buenos Aires-Madrid, Alianza-Losada, 1985

- _____ *Hombres de Maíz*. 6ª. ed., Buenos Aires, Losada, 1968

- _____ *Leyendas de Guatemala*. 2ª. ed., Buenos Aires-Madrid, Alianza-Losada, 1985

- _____ "Las Novelas son los Ríos. El "Señor Presidente" como fábula" en *Excelsior* (México, D.F. 29 de enero de 1968, 7A y 20-A

- _____ *El Señor Presidente*. 27ª. ed., Buenos Aires, Losada, 1979, (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 343)

- _____ *Teatro*. 2ª. ed., Buenos Aires, Losada, 1967.

_____ *Torotumbo*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984, pp.7-73

_____ *Tres obras. Leyendas de Guatemala/El alhajadito/El Señor Presidente*. Notas críticas y cronología Giuseppe Bellini, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Pról. Edmundo O' Gorman, México, FCE, 1979, 1ª reimpr. de 1940
- ACUÑA, René. *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1975, (Cuadernos, 12)
- ANDERSON IMBERT, Enrique. "Análisis de El Señor Presidente", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXXV:1969, núm.67, pp.53-57
- ARIAS, Arturo. "Algunos aspectos de ideología y lenguaje en Hombres de maíz de Miguel Angel Asturias" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/arias_18.htm](http://web.uchicago.edu/~jce2/arias_18.htm)

_____ "El Señor Presidente", amor y sentimentalidad como tropo de la unidad frente a la dictadura" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/arias26.html](http://web.uchicago.edu/~jce2/arias26.html)

_____ "Enterrando el mito del primitivismo, redescubriendo a un autor eminentemente contemporáneo". [Http://web.uchicago.edu/~jce2/arias_29.htm](http://web.uchicago.edu/~jce2/arias_29.htm)

_____ "Quetzalcoatl, la hibridización y la identidad indígena: *Leyendas de Guatemala* como laboratorio étnico" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/arias27.html](http://web.uchicago.edu/~jce2/arias27.html)

- - ARISTÓFANES. "La Paz" y "Las Aves" en *Las once comedias*. 9ª.ed., México, Porrúa, 1981 (Sépan Cuántos, 67)
- "Asturias obtuvo el Nobel de Literatura; es la segunda vez que un latinoamericano logra ese galardón" en *Excélsior* (México, 20 de octubre de 1967) p.1,10 y 11-A

- AYUSO DE VICENTE, Ma. Victoria et al. *Diccionario Akal de Términos Literarios*. 2ª ed., Madrid, Akal, 1997
- BAJTÍN, Mijael. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral, 1974
- BENSON, Mary Margaret y Hoffert, Barbara. "Book reviews: fiction". *Library Journal*, octubre 1997, vol. 122, p.127
- BERGH, Klaus Muller. "Reviews. Das dramatische Werk von Miguel Angel Asturias" *Hispanic Review*, Summer 94, vol. 62, p. 460
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 2ª. Ed., corregida, México, Porrúa, 1988
- "Biografía de Miguel Angel Asturias" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/Bio.html](http://web.uchicago.edu/~jce2/Bio.html)
- BOURCHER, Paul. "Pasión por Guatemala; repudio a la Dictadura; odio a las intervenciones del extranjero" en *El Día* (México, D.F. 20 de octubre de 1967) p. 6
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La Dama Duende*, 4ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (Austral, 659)
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. "Miguel Angel Asturias: casi novela. México, D.F. Ediciones Era, 1991" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/card11.html](http://web.uchicago.edu/~jce2/card11.html)
- CARREÑO, Antonio. "Lenguaje y formas estilísticas en *El Señor Presidente y Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias", *Cuadernos Americanos*. (México, D.F.), CLXXXVI:1973, núm.1, pp. 231-241
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *El Surrealismo*. Trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1989, (Breviarios, 465)

- DALLAL, Alberto. *El "Dancing" Mexicano*. México, Oasis-SEP, 1987, Segunda Serie, (Lecturas 70 Mexicanas)
- DORFMAN, Ariel. ""Hombres de Maíz": El mito como tiempo y palabra" en Homenaje a Miguel Angel Asturias. *Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya, 1971
- DURÁN, Fray Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme*. Introducción Angel Ma. Garibay, 2ª ed., México, Porrúa, 1984 (Biblioteca Porrúa, 36 y 37), 2 ts. 341 pp. + 641 pp.
- ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. 5ª ed., trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1983, (Punto Omega, 25)
- FINGERMANN, Gregorio. *El Juego y sus Proyecciones Sociales*. Buenos Aires, El Ateneo, Sección sociedad y cultura, (Estudios humanísticos)
- FOPPA, Alaide. "Realidad e irrealidad en la obra de Miguel Angel Asturias" *Homenaje a Miguel Angel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya, 1971
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. (Trad. Sergio Pitol), Joaquín Mortiz, México, 1971
- FRAZER, James George. *La Rama Dorada*. Trad. Elizabeth y Tades I. Campuzano, México, FCE, 1998, 14ª. reimp.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1998
- GARZA, Mercedes de la. *Aves sagradas de los mayas*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995

- GERBI, Antonio. "Lenguaje y formas estilísticas en *El Señor Presidente y Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias", *Cuadernos Americanos*. (México, D.F.), CLXXXVI:1973, núm. 1, pp. 231-241
- GONZÁLEZ, Otto-Raúl. "Miguel Angel Asturias, el Gran Lengua", *Cuadernos Americanos*. (México, D.F.), CXLVI:1974, núm. 5, pp.91-103
- HARSS, Luis. *Los Nuestros*. 6ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1975, (Perspectivas)
- HOIJER, Bjorn F. "Miguel Angel Asturias, Nóbel de Literatura" en *El Día* (México, D.F. 20 de octubre de 1967) p.2
- "Homenaje de escritores franceses" en *El Día* (México, D.F. 20 de octubre) p.6
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. El Juego y la Cultura*. México, FCE, (trad. Eugenio Imaz), 1943 (Manuales introductorios I) sección de obras de Sociología dirigida por José Medina Echavarría.
- HURTADO HERAS, Saúl. *El realismo mágico en Hombres de Maíz de Miguel Angel Asturias*. Tesis inédita, UNAM, 1995
- *Lazarillo de Tormes*. Estudio Preliminar de Guillermo Díaz Plaja, 7ª ed., Porrúa, México, 1974, (Sepan Cuántos, 34)
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Tr. por Fernando Gimeno Cervantes, 2ª ed., Labor, Colombia, 1994
- LOPEZ CREMOUX, Raúl. "Asturias, manantial que habla", en *Excélsior*, (México, D.F. 24 de nov. 1967) p.11
- LOTMAN, Iuri M. *La Semiósfera (Semiótica de la cultura y del texto)*. Madrid, Frónesis, Cátedra, 2000, Vol. I, II y III, 300 pp., 254 pp. y 267 pp.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

- MARTÍ, José. "Madre América" y "Nuestra América" en *Antología de José Martí*. 3ª ed., selección y notas de Mauricio Magdaleno, México, SEP-Oasis, 1980, (Pensamiento de América, II Serie, Volumen 12)

- MARTINEZ MAR, José Luis. "El novelista de cuerpo entero" en *El Día* (México, D.F. 20 de octubre de 1967) p.6

- MARTÍNEZ, Olga Aída. Miguel Angel Asturias o el mito en la narrativa meso-americana". *Figuras literarias hispanoamericanas*. México, Costa-Amic, 1972, p. 99

- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. "Murió en Madrid", *Cuadernos Americanos* (México, D.F.), CXCVI:1974, núm.5, pp. 110-114
- "Miguel Angel Asturias París, 1971. Advertencia." [Http://web.uchicago.edu/~jce2/ast13.html](http://web.uchicago.edu/~jce2/ast13.html)

- "Miguel Angel Asturias, Premio Nobel de Literatura, 1967" [Http://web.uchicago.edu/~jce/Asturis.html](http://web.uchicago.edu/~jce/Asturis.html)

- MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla*. México, Porrúa, 1965, (Sepan Cuántos, 32)

- MONTERROSO, "<Novelas sobre dictadores>" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/monterroso12.htm](http://web.uchicago.edu/~jce2/monterroso12.htm)

- MONTES DE OCA, Francisco. *Literatura Universal*. 13ª ed., México, Porrúa, 1968

- MORALES, Mario Roberto. "Identidades mestizas y ficción literaria" [Http://web.uchicago.edu/~jce2/morales3.htm](http://web.uchicago.edu/~jce2/morales3.htm)

- MOTOLINÍA, Fray Toribio. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Estudio crítico Edmundo O' Gorman, 3ª ed., México, Porrúa, 1979 (Sepan Cuántos, 129)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

- OCAMPO RAMIREZ, Pedro. "El Señor Presidente". Un Nobel y un tirano" en *Excelsior* (México, D.F. 20 de octubre de 1967) p.6A y 8 A
- O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América. México, FCE-SEP, 1984, (Lecturas Mexicanas, 63)*
- *LA PÍCARA JUSTINA*. Barcelona, Sopena, 1967, (Biblioteca Sopena, 26-1)
- *POPOL VUH. LAS ANTIGUAS HISTORIAS DEL QUICHÉ*. Introducción y notas Adrián Recinos, 7ª reimpresión de 1960, México, FCE, 1971, (Popular, 11).
- PREBLE-Niemi, Oralia. "Miguel Angel Asturias: Overview." *Reference Guide to World Literature*, 2ª ed., edited by Lesley Henderson, St. James Press, 1995, 3p.
- RAMOS, Samuel. *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*. 2a ed., México, Pedro Robredo, 1938
- *RABINAL-ACHI. EL VARON DE RABINAL*. Trad. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. 5ª ed., México, Porrúa, 1985, (Sépan Cuántos, 219)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Ortografía de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1999
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Estudios. Los dos Asturias". *Revista Iberoamericana*. (Pittsburgh), XXXV:1969, núm. 67, pp.13-20
- RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio. "Lazarillo de Tormes" o la desmitificación del imperio" en *Literatura, Historia, Alienación*. Barcelona, Labor Universitaria – Monografías, 1996.
- ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Introducción Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón, México, UNAM, 1964, (Nuestros Clásicos, 27)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

- ROJAS GARCIDUEÑAS, José. "Representaciones Indígenas Precortesianas" en *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, 2ª ed., México, Sep/Setentas, 1973

- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Tomo I. *Términos, conceptos, ismos literarios*. 3ª ed., Madrid, Aguilar, 1ª reimpr. de 1972

- SANDOVAL, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)* México, UNAM, 1989, (Biblioteca de Letras).

- SEYMOUR, Menton. "Reviews. Miguel Angel Asturias. Archaeology of Return". *Hispanic Review*, Spring 95, vol.63, p. 250

- SOLÓRZANO, Carlos. "Miguel Angel Asturias y el Teatro", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXXV:1969, núm. 67, pp.101-104

- STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. 2ª ed., México, Universidad Veracruzana, 1982

- TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. 3ª ed., V.II, Madrid, Guadarrama (Punto Omega, 118)

- VALLE-INCLÁN, Ramón del. "Las Galas del Difunto" en *Martes de Carnaval*. *Esperpentos*. 10a.ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1985, (Austral, 1337)

- _____ . *Tirano Banderas*. 4ª. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985

- VILAR, María José. *Estética y Tiranía de la Moda*. Barcelona, Planeta, (Biblioteca Cultural, 16)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- WEY, Valkiria. "Miguel Angel Asturias: La traducción como una operación básica de la cultura", *Cuadernos Americanos*. (México, D.F.), I:1987, núm. 1, pp.89 - 101

- ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Prólogo y notas Salvador García Castañeda, Barcelona, Labor, 1975, (Textos Hispánicos Modernos, 33)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN