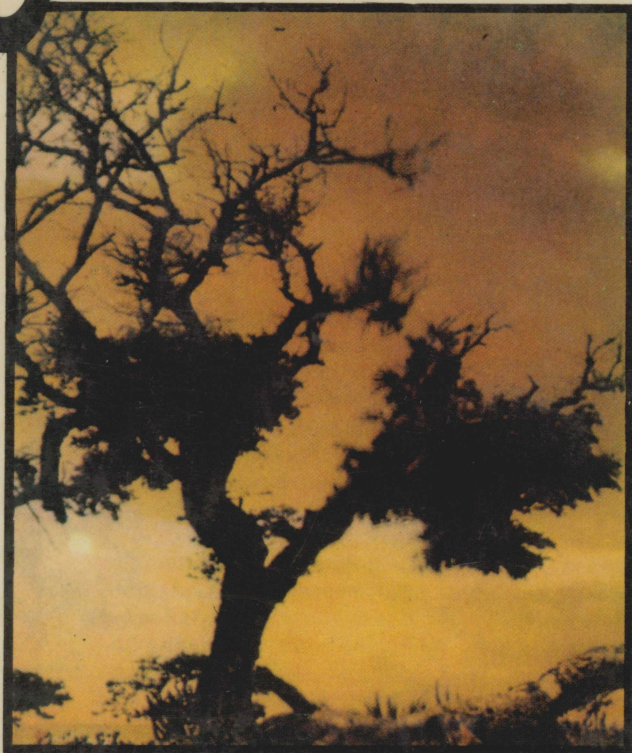


El Colegio de México

# Jornadas



Nahum Megged

---

MÁS ALLÁ  
DE LAS PALABRAS

---

# **JORNADAS 108**

**EL COLEGIO DE MÉXICO**



**NAHUM MEGGED**

**MÁS ALLÁ  
DE LAS PALABRAS:**  
la literatura hispanoamericana  
como expresión y como idea



**JORNADAS 108**

**EL COLEGIO DE MÉXICO**

Primera edición, 1985

© El Colegio de México  
Camino al Ajusco 20  
10740 México, D.F.

Impreso y hecho en México/*Printed in Mexico*

ISBN 968-12-0314-3

## ÍNDICE

Prólogo	9
La literatura como documento histórico	21
Miguel Ángel Asturias. La historia del imperio del banano	23
Tomás Carrasquilla. Héroes y antihéroes	51
En una sociedad puritana	51
Historia y símbolos mitológicos	75
Ante el sacrificio del paraíso	77
El hombre naturaleza y la naturaleza como hombre	83
Naturaleza y civilización	89
La lucha del árbol contra el fuego	96
Hombres de bananas	106
Mito y filosofía	121
Arturo Usler Pietri. Ante la esperanza	123
Hecha carne	123
El círculo mítico	125
El círculo numinoso	129

Juan Rulfo. Mitología y dolor existencial	135
“Luvina” y la poesía náhuatl	136
El antisímbolo de la montaña	138
El viento y el mundo infernal	143
El antisímbolo de los comejenes	147
El antisímbolo en su expresión antitética	149
El trasfondo geográfico y real de Luvina	150
El valor universal de Luvina	152
Miguel Ángel Asturias. Dios ha muerto un minuto después	155
Gabriel García Márquez. ¿Somos libres?	188
La narración	195
Los mitos	197
El génesis	198
Lucha con la naturaleza	199
La escala de Jacob	200
El éxodo	201
Las plagas	202
Las guerras civiles	203
La compañía bananera	204
El diluvio	205
La arcadia	205
El Apocalipsis	206
Los personajes	207
Úrsula Iguarán	209
José Arcadio	211
Coronel Aureliano Buendía	213
Melquíades	216
El tiempo	217

1. Buendía	
La estirpe de los Buendía	220
La casa de los Buendía	222
2. Macondo	223
3. El cuarto de Melquíades	223
La soledad	224
Jorge Luis Borges. Donde se acaban los caminos	232





## PROLOGO

En los últimos años, comenzaron a desarrollarse distintas escuelas de crítica cuya meta era lograr analizar objetivamente la obra literaria; es decir, buscaban mecanismos objetivos que pudieran llevar al descubrimiento de la estructura y de la validez literaria de los textos. Para fundamentar esta rama (que se ha tendido a llamar, como en la época de la crítica alemana, "Ciencia de la literatura"), aparecieron escuelas que, en su búsqueda del elemento objetivo en la creación, pusieron especial énfasis en la forma, en el idioma, en el "discurso". Las corrientes lingüísticas, formalistas, estructuralistas y por último la semiología, buscaron los campos semánticos, los lingüísticos y los elementos de comunicación que conforman el texto. Asimismo, en otro ámbito, en el estudio de las mitologías y usando estructuras lingüísticas, Lévy-Strauss postuló el término "mitema" como la unidad mínima de concepto que crea un significado mítico (así como el morfema es la unidad mínima de forma que crea

significado idiomático y el fonema el mínimo componente acústico significativo en todo idioma). De esta manera, forma, sonido y contenido se convirtieron, según este sistema, en analizables objetivamente, pues la combinación de las unidades mínimas y la posibilidad de usar los elementos de comunicación llamados discursos, crean el habla escrita, la expresión del escritor, la obra artística.

Reconociendo lo que puede dar todo análisis literario, clásico o moderno, formalista o mitológico, me parece que la búsqueda de una técnica total que pueda responder a todas las preguntas del texto en un contexto objetivo, es olvidar las leyes de contradicción. Hablar de arte y exactitud científica es hablar a un mismo tiempo de un ser y su opuesto diametral.

El proceso de creación del arte puede tener fondo irracional o racional: es una búsqueda constante de un diálogo, con contradicciones internas, a nivel de individuo, de mundo, de realidad, con ideales y credos. Es una búsqueda de la vía para comunicar y expresar las contradicciones, de expresar lo universal y lo íntimo, o lo universal a través de lo íntimo y lo íntimo a través de lo universal o grupal. Es una radiografía subjetiva de época y tiempo; a la vez, la sensibilidad del artista capta, en distintas obras y corrientes, el tiempo social por venir. Ortega y Gasset, en su hermoso ensayo "La deshumanización del arte" analizó el proceso de deshumanización del arte.

zación en los años 20, cuando los nuevos “ismos” indicaban una tendencia a rechazar la simetría, el equilibrio y hasta la forma natural del ser humano, dando lugar a monstruos. Estos monstruos jugaban en el espacio que había sido del cuerpo humano: bocas, narices, ojos mirando a todos lados sin saber cómo ver. . . ; ante la pregunta de por qué esta repulsión al cuerpo, por qué esta deshumanización física, Ortega y Gasset llegó a la conclusión de que se avecinaba una época socialmente monstruosa, donde la repulsión por el ser humano (simbolizado en el arte por su forma natural), llevaría a una situación en la cual vida y humanidad no tendrían ningún valor, pudiendo con facilidad, por la inexistencia de las barreras morales clásicas, llegar al aniquilamiento de seres, o al genocidio. El advenimiento del fascismo y del nazismo y de la violencia-monstruo desde entonces hasta hoy, demostraron la innegable tesis del gran filósofo español.

Recordando con una memoria personal y grupal, cantando o contando dolencias y alegrías propias y ajenas, vislumbrando épocas, ideas y angustias, la literatura es la expresión a través de la cual el lector crea al leer, porque el que lee se lee, vive lo que vivió y no pudo expresar. Puede también vivir a través de este medio una experiencia totalmente ajena a él. Vivirla con intensidad a pesar de que nunca fue suya y por ello captar todo el valor psíquico del texto artístico. Esta vivencia nueva permite salir de la angustia

existencial, vivir algo nuevo, acabar con la sensación de que todo se va sin que algo verdadero ocurra, sin que llegue la soñada gesta heroica, el gran amor u otro intenso momento de los que dejan huellas en la vida. El momento artístico permite vivir esta experiencia que no existe y que sin ser propia, al incorporarse por identificación a la persona, la saca del hastío y le produce la sensación de que es importante el acto de vivir.

Así la literatura como arte expresa al ser humano como tema, al ser humano como problema o al ser humano como receptáculo contemplador. Pero siempre girará en torno al ser humano, también cuando las páginas describan-narren una fábula o traten de captar un paisaje, un mundo fantástico o un Olimpo de dioses, de lo cual se ocupan la mística y la metafísica.

¿Es la literatura filosofía o hermana gemela de ella tal como lo sostiene Miguel de Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*? La similitud radica en la existencia de mensajes filosóficos en toda literatura; la diferencia está en el medio de comunicación. El filósofo trata de comprender, de hacerse comprender a través del raciocinio. El escritor va descubriendo un mundo, narrando lo que descubre y contando la historia del viaje. Más lo que descubre, y el camino mismo, no siempre radican en el planeta del raciocinio. Al escritor lo mueven elementos irracionales y a veces se dirige sólo a los estratos irracionales del lector. Mas aún, una obra, como el ritual, puede

dirigirse únicamente a lo irracional y es común escuchar este tipo de comentarios: "no entendí la obra pero me impactó", "es una novela musical", etc. Esta diferencia básica entre literatura y filosofía, los estratos irracionales del creador, del texto y del lector, ¿cómo pueden medirse artísticamente, sólo con el metro cognitivo, el rancio, sólo a través de la palabra o la estructura lingüística?

La forma, la lengua, es sin duda una de las más valiosas expresiones simbólicas, más la obra actúa aun cambiando esta forma externa, cambiando la lengua a través de la traducción. La palabra es asociación, es ritmo del que se puede aprender sobre todo una cultura; hace pensar, reír y llorar; es también un elemento recreativo. Y sin embargo los mensajes de la obra literaria pueden verse en otro idioma, producto de otra zona lingüística.

La poesía ¿cómo pudo sobrevivir a través de las diversas edades históricas, primero bajo su expresión más primitiva (todavía existen restos en las canciones mitológicas o infantiles), y después como tragedia clásica, hasta encontrar un camino hacia el teatro moderno? ¿Será por el sonido, la cercanía de la música, la posibilidad de recordar y repetir? ¿O por el influjo ritual, casi mágico, del ritmo rimado, del sonido como tal? ¿Despertará lo irracional más que otra forma? ¿O será el equivalente humano del sonido en el mundo natural? Este sonido en forma de gruñi-

do, gorjeo, etc., ¿qué significa?, ¿alerta, peligro, dominio de terreno?

Cuando una poesía rompe el ritmo, la rima, la musicalidad, ¿qué función tiene esta ruptura?: ¿originalidad, o tal vez un tono distinto a lo esperado para romper moldes de expectativa, comunicar estupor o mostrar un mundo desmoronado?

La literatura, como todo arte, es una expresión sintética en la cual conviven todos, a diferencia de la especialización académica. Habla acerca de una sociedad y por ello es materia de la sociología. Se ocupa del sentir, del soñar, del imaginar, es decir de la psique humana, y por ello es materia de la psicología. En las páginas literarias hay historia política, dolor social, y por ello es materia de la historia y las ciencias políticas. Hay legados antiguos y mitos, y por ello hay cabida al análisis antropológico y a la historia de las religiones. Hay ideas y mensajes, siendo por ello materia de la filosofía. Hay palabras y por ello la posibilidad de análisis lingüísticos y formales. La literatura es un mundo abstracto lleno de mundos concretos mas nunca un mundo abstracto puro, pues en tal caso, como agua químicamente pura, se hace imbebible.

La literatura actúa en función de su mensaje externo e interno, del racio-filosófico y de lo irracional-psicológico, del gusto de la época y de la aceptación o el rechazo. Gusta por su claridad, o gusta por su oscuridad, por el esfuerzo mental que se invierte para descifrar sus claves.

Hay nudismo de artista en una obra que se dirige a la curiosidad o al nudismo del lector. Hay un yo personal temporal y otro que busca lo trascendental. ¿Por qué duele tanto un robo literario? Porque otro sumó a su proyección trascendental lo que debería llevar a este no morir a su creador original. Hay a veces un supermercado de robos en el texto. Robos de una sociedad, de un consciente colectivo, de una tradición literaria. El escritor refleja también en su libro “la rabia de no ser Dios” o, usando palabras de Nietzsche: “Si Dios existiera yo, el escritor, no podría serlo; por ello no existe”. El texto es la búsqueda del cielo desde lo terreno, de Dios constructor y destructor desde lo humano.

Toda obra tiene sus leyes y lógica interna. Lo que no puede existir es la rigidez objetiva de la interpretación. La interpretación del arte es parte del arte de la lectura. El arte de escribir es también el arte de leer. No veo posible una ciencia de la literatura; todo diálogo con el texto, todo análisis, así sea el más perfecto, serán sólo una aproximación.

En el espacio hispanoamericano actual se vive una multifacética e impresionante creación literaria en la cual se mezclan fantasía, sociedad y proyección filosófica-psicológica. Es ésta una expresión del segundo advenimiento de la individualidad en la cultura humana. La novela como tal nació en el mundo del posrenacimiento como consecuencia del descubrimiento de la individua-



lidad. Al descubrirse a sí mismo, el ser humano se tambaleó ante la locura de sentirse Dios o descubridor de mundos y ante los trágicos problemas que esta libertad produjo. Se destruyó el armónico orden del mundo y el individuo, convertido en llave de su propia vida, se encontró ante mundo, Dios o dioses, tratando de juntar lo roto y jugando con su felicidad de humano que puede romper estatuas.

La época moderna es un nuevo despertar de la conciencia individual. Es ya un yo Dios quien no cree tampoco en sí mismo como todopoderoso, y vuelve toda su mirada a sus adentros. El egocentrismo se hace también ahora dominante, mas es un angustioso egocentrismo. Se busca la felicidad sin saber esta vez lo que es la felicidad, pues murieron las normas claves; se busca la trascendencia cuando se dejó de creer en el alma, el paraíso, el infierno y Dios. Se busca algún Dios y algún credo sin saber si este Dios será lo totalmente mayúsculo o lo totalmente minúsculo, si está en el ritual secular, en el ritual rebelde o en alguna vieja o nueva corriente religiosa. Este mundo destrozado en añicos es muy difícil de reconstruir y el camino parece haberse perdido. Pirandello narró a comienzos del siglo, en su única novela, *El finado Matías Pascal*, esta situación: Matías Pascal contempla un teatro de títeres que presenta la tragedia griega de Orestes, el héroe que mató a su madre Clitemnestra. Matías Pascal se pregunta qué ocurriría si en este teatro

de títeres, con su cielo de papel, se rompiera el cielo de papel. Orestes, en ese caso, se detendría ante el cielo roto titubeando si matar o no matar: se convertiría en Hamlet. Y Matías Pascal termina su análisis definiendo la diferencia entre el mundo clásico y el moderno: "el cielo de papel que se rompió". El hombre racional descubre que todo cielo es de papel, de libros, de textos litúrgicos y biblias, mas ¿a qué lo lleva este descubrimiento, si no a la pérdida de todo camino?

En la literatura hispanoamericana contemporánea se contemplan panoramas y se descubren almas individuales y colectivas. Se descubre la naturaleza buena y hostil (principalmente la hostil), se habla de una sociedad en la cual sólo se puede gritar, pues hacer ¡es tan difícil! Se vive la historia, la conciencia de próceres de antaño, de ideales nuevos; se acepta, se protesta y se experimenta una infinita angustia existencial.

Contando y cantando, la literatura hispanoamericana es el mejor receptáculo de la expresión de esta época con dimensiones universales. La más auténtica filosofía, la más impresionante historia e infrahistoria y toda la dimensión humana se encuentran allí.

En los siguientes ensayos se trata de captar este mundo tan diverso a través de un diálogo con el texto, más allá de un mínimo común denominador que permite la lectura. La elección de autores y obras es casual, y faltan más grandes creadores y más tópicos de los que están inclui-

dos. Todos reflejan su gran época: Carrasquilla se rebela, usando antisímbolos contra una sociedad puritana cuya religión con fundamento místico es sólo externa. Rulfo dolerá a través de sus antisímbolos el dolor del hombre moderno que busca paraísos y sólo llega al infierno creado por él. Su ambiente, muy mexicano, impregnado de simbología indígena, expresará también la protesta social, la historia del suelo y la tierra y los sueños, de un mundo que sólo imaginado es mejor frente a una enajenante y aplastante realidad. Asturias trae la lucha entre mito y raciocinio, descubriendo la clave de la lucha en el continente en la oposición entre lo autóctono y lo llegado del otro lado del mar. Su protesta es política e histórica, su material mitológico. A través de América entiende al hombre moderno, quien busca a su Dios sin tenerlo y por ello inventa monstruos. Uslar Pietri, en su ambiente venezolano, cuenta la tragedia de quien debe elegir entre el pan y el sueño y elige al sueño; ello en un cautivante mundo mágico desde el que protesta la pobreza. García Márquez, en su fantasía en tono mayor, nos quitará el derecho a elegir nuestra ilusión; ello en un ambiente iconoclasta que desmorona la historia de Colombia. *Un ambiente que crea la duda sobre fantasía y realidad mientras alrededor se desparrama en verdor la selva amazónica.* Borges con nihilismo peculiar expresará la falta total de esperanza en un mundo que lleva a la misma meta indepen-

dientemente de las ideas del individuo. Buenos Aires, sin la tradición indígena, puede dar cabida al escritor que no sólo puede contar la historia de un cautiverio indígena sino también entender el fenómeno de Alemania en la catástrofe de la segunda guerra mundial, y la dialéctica entre moral judía y mundo. Su mundo expresa un torturado mundo de ideas en un torturado mundo contemporáneo. Todos ellos, como los que no están en estos textos casuales, expresaron magistralmente un mundo actual.



**LA LITERATURA  
COMO DOCUMENTO HISTÓRICO**



## MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

### LA HISTORIA DEL IMPERIO DEL BANANO

Los hechos históricos fueron siempre materia literaria. La interpretación de la historia y el uso temático de ella permitió a los escritores formar su propio mundo literario. La comparación entre los relatos de la novela o el cuento y los hechos ocurridos, permite repetidas veces entender el proceso creativo del escritor; más aún, las variantes entre historia y literatura pueden dar a conocer la filosofía estética o política del escritor.

Miguel Ángel Asturias sostuvo que su literatura es histórica y se basa en documentos. Según él, el que lee *El señor presidente* aprende más sobre la época de Estrada Cabrera que quien lee libros de historia.<sup>1</sup> *La audiencia de los confines* está basada en los genuinos discursos de fray Bartolomé de las Casas<sup>2</sup> y hasta la discutida no-

<sup>1</sup> Palabras de Asturias en una entrevista en Venezuela: Rafael Cordero, "Diálogo romano", *El Nacional*, octubre 29, 1967, Caracas.

<sup>2</sup> En una entrevista otorgada a Luis Harss: "Miguel Ángel Asturias o la Tierra Florida", *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p.122.



vela *Week-end en Guatemala* es auténtica ya que sólo algunos nombres fueron cambiados.<sup>3</sup> La novela *Viento fuerte* se basa en el libro-informe *El imperio del banano* que llegó a sus manos en 1949 durante su visita a Tiquizaque, zona de la United Fruit Company (UFCO) en el Pacífico.<sup>4</sup> Según el escritor, el informe que presentó Lester Storner, personaje principal de la novela *Viento fuerte* es el extracto del libro escrito por los periodistas americanos.

*Viento fuerte* significó, según Asturias, un cambio en su manera de escribir; ya no se trataba de la novela política como *El señor presidente*, ni de la novela mítica como *Hombres de maíz*, sino de la realidad de Guatemala. De acuerdo con sus palabras, su conciencia proletaria, que se despertó en la visita a Tiquizaque, creó esta novela en la cual prescinde de toda imaginación y describe la realidad tal como es.<sup>5</sup>

El libro *El imperio del banano* llegó a mis manos en una traducción aparecida en Buenos Aires en 1957,<sup>6</sup> es decir, cinco años después de la aparición de *El Papa Verde* y que, por consiguiente, no podía haber servido de fuente a Asturias. El

<sup>3</sup> Rafael, Cordero, *op. cit.*

<sup>4</sup> Luis Harss, *op. cit.*, pp. 11-14.

<sup>5</sup> Gunter W. Lorenz, "Diálogo con Miguel Ángel Asturias", *Mundo Nuevo*, núm. 113, enero 1970, París.

<sup>6</sup> Kepner y Soothill, *El imperio del banano. Las compañías contra la soberanía de las naciones del Caribe*, Triángulo, Colección Historia Viva, Buenos Aires, 1957.

original inglés fue escrito antes de la caída de Ubico en 1944.

Los autores del informe relatan la actuación de la UFCO principalmente en Honduras y Costa Rica. La recolección del material no fue hecha en forma encubierta, como sucediera con el *affaire* Lester Mead en la novela *Viento fuerte*, sino al descubierto y con la plena colaboración de las autoridades de la UFCO y de elementos del ejército en Honduras.<sup>7</sup> Uno de los autores, J.H. Soothill trabajó durante más de quince años en la administración de la empresa bananera en Costa Rica y Panamá, y sus conocimientos eran de primera fuente. Estos dos investigadores constituyen el prototipo del “buen americano” que investiga la actividad de la empresa monopolista, con tendencias a modificarla positivamente. Tres de ellos figuran en los dos primeros libros de la trilogía y son el propio Lester Mead, héroe de *Viento fuerte*, que muere a consecuencia de un huracán; Charles Peifer, el hombre que es asesinado a manos del Papa Verde en un accidente de un vagón de la plantación<sup>8</sup> (quizá haya también conexión asociativa entre el Charles Peifer de la novela y Charles Kepner, autor de *El imperio del banano*) y Richard Wotton que se convirtió en el arqueólogo Ray Salcedo, el cual transmitió material informativo a la compañía en los Estados

<sup>7</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>8</sup> Miguel Angel Asturias, *El Papa Verde*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 355-358.

Unidos.<sup>9</sup> Estos tres personajes son denominados Bartolitos por el escritor:

¿Qué eran los Bartolitos? Nada menos que los Bartolomé de las Casas norteamericanos. Aquél... aquél... Charles Peifer, para no decir nombre, muerto por él en "La Vuelta del Mico" por haberlo confundido con Richard Wotton. Y Lester Storer, Lester Mead Cosi, el clásico Bartolito si no acaba con él y su mujer el Viento fuerte, a saber, a saber... El Bartolito pone en actividad a los volcanitos suicidas. Así como los japoneses usan en la guerra los torpedos suicidas, que son los hijos del país que lo secundan [. . .] el Bartolito tiene la virtud de encender en esta gente que es haragana hasta cuando duerme —al dormir le llama pereza— una actividad volcánica, igual que si cada hombre contagiado por ese sueño, por esa ambición edénica irrealizada e irrealizable entrara en erupción, soltando de las entrañas hirviente fuego, lava y todo lo necesario para la destrucción del mismo y de cuanto lo rodea.<sup>10</sup>

Es decir, ateniéndonos a las palabras del escritor, a los pensamientos del Papa Verde y a las características de estos americanos, el peligro que constituyen no consiste en que están capacitados para alertar a la opinión pública de los Estados Unidos y para cambiar su política, sino en que convierten material pasivo, como el formado

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 365-371, 408-410.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 431.

por los pobladores de Guatemala, en un cuerpo activo que promueve una revolución.

El libro-informe *El imperio del banano* fue la primera de una serie de investigaciones, cuya continuación debía haberse denominado "Social Implication of the Banana Industry",<sup>11</sup> pero nunca fue editada. Cuenta Juan José Arévalo, primer presidente después de la caída de Ubico, de la decisión de su gobierno de difundir *El imperio del banano* y repartirlo gratuitamente en toda la zona de Antillas y América Central, para que los pueblos conocieran el origen de sus desgracias. A falta de otra alternativa, se debió enviar la publicación en uno de los barcos de la "Flota Blanca" de la UFCO, dado que ésta monopolizaba el transporte de cargas de y hacia Guatemala. El buque que transportaba los informes se hundió en el mar arrastrando consigo su carga,<sup>12</sup> y, si usáramos las palabras de Asturias, hundió consigo la noticia de los Bartolitos que hubiera podido encender los volcanes locales y causar una sucesión de revoluciones en esta parte de América Central. La traducción que se realizó durante la presidencia de Arévalo, en 1949, en la época en que Asturias visitó la zona de Tiquizaque, es por lo visto la fuente a la cual se refirió el autor.

Después de la lectura del apasionante informe

<sup>11</sup> Kepner y Soothill, *op. cit.*, p. 7.

<sup>12</sup> *Idem.*

se reafirma, más allá de toda duda, que éste constituye la fuente de *El Papa Verde*. Considerando que las líneas de paralelismo son muy claras, es posible descubrir, por medio de una comparación, las técnicas y tendencias del escritor al elaborar su creación literaria con base en documentos históricos.

Trataré de basarme en fuentes de la compañía bananera sustentadas en la descripción de las novelas y, en especial, en el informe referido, y a los efectos de completar el cuadro, manejaré también otras fuentes. Lo que se hizo patente, sin lugar a dudas, es que al personaje principal de *El Papa Verde* (nombre que tal vez obtuviera Asturias del concepto del "Papa Negro", el dirigente espiritual de los jesuitas), por sus acciones, por su naturaleza, por su comportamiento y por sus actividades puede identificarse con Samuel Semuray, el hombre que durante muchos años y durante el periodo de la preparación del informe sobre el Imperio del Banano dirigía la UFCO. No hay ninguna posibilidad de equivocarse en esto con referencia a la serie de acontecimientos comunes. El director de la compañía que comenzara su camino en Honduras constituye una fuente real de la variante literaria. Este personaje histórico, que representa para Asturias al hombre fuerte, producto del imperialismo económico, sirvió al escritor como prototipo del yankee que domina los acontecimientos, derriba gobiernos legalmente constituidos, siendo él quien en

realidad gobierna entre bambalinas. Él es el hombre que crea historia en la América Latina, nuevo mito humano en la era del dólar.<sup>13</sup>

El origen de la creación de la compañía se remonta a 1870 cuando un capitán de la marina mercante cuyo nombre era Lawrence D. Becker transportó en su barco cuatro cachos de banana para su exposición en los Estados Unidos.<sup>14</sup> La nueva fruta fue favorablemente recibida y rápidamente conquistó el mercado americano. El mismo capitán de barco se asoció con un capitalista y crearon la Boston Fruit Company con un capital inicial de dos mil dólares.<sup>15</sup> En 1890 la sociedad se transformó en compañía, y en 1899 adoptó la denominación de United Fruit Company.<sup>16</sup> En 1900, la compañía poseía ya 212 390 hectáreas de tierra, de las cuales 112 000 estaban dedicadas a las plantaciones de banano. En 1901, la empresa recibió el derecho de transportar correo marítimo desde el único puerto de las Antillas, Puerto Barrios.<sup>17</sup> La prosperidad de esta

<sup>13</sup> En una conversación que sostuve con Asturias en 1972, el escritor me contaba otro modelo del Papa Verde: un multimillonario americano a quien conoce y que aún vive. Existe la posibilidad de que en la figura del Papa Verde confluyan otros personajes además de Semuray, aunque sin ellos, la similitud entre la figura histórica y la de la novela de Asturias, está más allá de toda posibilidad de error.

<sup>14</sup> Kepner y Soothill, *op. cit.*, p. 41

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 43.

<sup>17</sup> Guillermo Toriello, *La batalla de Guatemala*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1955, p. 33.

compañía coincide con la época de Estrada Cabrera, personaje principal de *El señor presidente*, quien entregó tierras en la zona atlántica, Puerto Barrios y el ferrocarril, a una compañía subsidiaria de la United Fruit. En 1904, el gobierno de Guatemala entregó dos tercios de las vías férreas que ya habían tendido, obligándose la United Fruit a completar el tercio final y, de esta forma, la compañía recibió pleno derecho de usufructo del cobro de tarifas.<sup>18</sup>

En la dirección de la compañía de ferrocarriles se encuentra en aquella época Minor C. Keith, quien fuera vicepresidente de la United Fruit. En junio del mismo año se constituyó la Railroad Co.<sup>19</sup> En 1912, cambió su nombre por el de Ferrocarril Internacional de América Central (IRCA). A la compañía se le concedió importar materiales sin impuestos y el gobierno de Guatemala se comprometió a comprar el ferrocarril 90 años más tarde por el precio original, es decir, como si ningún equipo hubiera envejecido y no se previese ninguna amortización.<sup>20</sup>

En 1906 una amplia zona en el Caribe fue entregada a la compañía y, en 1912, zonas en Honduras. En 1927, Guatemala traspasó a la UFCO tierras que se encontraban a orillas del río Montagua a cambio de 14 000 dólares, así como el

<sup>18</sup> Kepner y Soothill, *op. cit.*, p. 169

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 173.

pago de un centavo por cada cacho de banano.<sup>21</sup>

Este dato proporcionado por los americanos no es idéntico a lo informado por Monteforte Toledo,<sup>22</sup> quien argumentaba que las tierras del Montagua fueron entregadas en 1924. La falta de correlación de fechas no es importante. La concesión fue hecha en 1924, pero fue ratificada por el parlamento sólo en 1927.

Durante la primera guerra mundial, operaba una cooperativa independiente de plantadores de banano que explotaba la situación producida por la guerra. La Standard Fruit Company, subsidiaria de la United, conjuntamente con la Compañía de Ferrocarriles, que rehusó transportar la fruta de la cooperativa, ocasionaron su quiebra. Éste es el núcleo de la novela *Viento fuerte*.<sup>23</sup>

A principios de siglo, en 1902, es decir, un año después de que a la UFCO se le concedió el derecho de transportar correo marítimo, aparece en Honduras el hombre que constituye el personaje principal de la novela *El Papa Verde*, Samuel Semuray, inmigrante de Besarabia que comienza a operar en los negocios del banano.

El nuevo inmigrante puso su atención en el hecho de que una gran cantidad de fruta era arrojada al mar dado que no podía llegar íntegra

<sup>21</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>22</sup> Mario Monteforte Toledo, *Guatemala. Monografía sociológica*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1965, p. 47.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 59.



al mercado consumidor. Semuray propuso comprar la fruta que se arrojaba al mar sin precisar sus intenciones. Los miembros de la compañía estaban seguros, con base en la información que estaba en su poder, de que la banana sería procesada industrialmente (en especial en la elaboración de alcohol). Pero, a diferencia de todo lo que suponían los integrantes de la compañía, Semuray comenzó a enviar la fruta al mercado local, y el precio comenzó a bajar.<sup>24</sup>

Cuando la compañía presionó sobre él para anular su concesión, Semuray aceptó, a cambio de ayuda financiera de la UFCO para la compra de una antigua empresa que operaba en Honduras, que se convirtió en la Cuyamel Fruit Company, denominada según una zona de dicho país.<sup>25</sup> Entre otras intenciones de la United Fruit, figuraba la de cargar a Semuray con el pesado fardo de deudas de la compañía adquirida y, de esta manera, deshacerse de él definitivamente. Tampoco aquí se comportó la realidad de acuerdo con los designios de la compañía y, en 1911, Semuray logró obtener finanzas adicionales y creó la Cuyamel Fruit Company con un capital inicial de cinco millones de dólares.<sup>26</sup>

Esta compañía comenzó a operar inmediatamente en extensas zonas agrícolas de Honduras

<sup>24</sup> Kepner y Soothill, *op. cit.*, p. 111.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>26</sup> *Idem*.

y se convirtió en la más seria competidora de la United Fruit. Poseía un dominio casi completo de todo el mecanismo del gobierno de Honduras, como consecuencia de una revolución organizada por elementos del ejército local desde uno de los buques de Semuray.<sup>27</sup> Por otro lado, su actitud hacia la población local era mucho más liberal que la de la United Fruit. Sus precios eran más altos, dado que pagaba tanto como su competidora y aún otro cincuenta por ciento de las ganancias de la compañía.<sup>28</sup>

Así desarrolló el mercado del banano, comenzando por inversiones, concediendo préstamos a los plantadores locales, etc. Esta compañía intentó también penetrar en Guatemala, luego de que recibiera grandes concesiones en Honduras, pero Guatemala se limitó a otorgarle el derecho del tendido de vías férreas desde Honduras hasta un pueblo vecino a la misma frontera. La Cuyamel Fruit Company no se contentó con la licencia oficial y continuó con el tendido de las vías de ferrocarril hacia el interior de Guatemala, en tanto que este país comenzó a dificultar los trabajos con la ayuda de la UFCO.<sup>29</sup>

La disputa fronteriza entre Honduras y Guatemala estaba vigente desde hacía muchos años, aun desde la época de la Independencia, en 1821,

<sup>27</sup> *Idem*, pp. 117-120.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>29</sup> *Idem*, pp. 127-128.

con base en la aproximación distinta en los mapas de la corona española. Esta antigua disputa fronteriza se agudizó a causa de la falta de identificación de los intereses de ambas compañías en conflicto. Al tiempo que la UFCO tenía intereses en ambos países, la Cuyamel, que operaba sólo en Honduras, despertó el vendaval del nacionalismo local.

En 1914, Honduras y Guatemala fijaron, por la necesidad de la determinación definitiva de las fronteras, utilizar datos de la época de la Independencia.<sup>30</sup> En los años 1918-1919, representantes de ambos gobiernos fueron invitados a los Estados Unidos, para exponer en la mesa de debates sus reclamaciones. En estos debates se presentaron gran cantidad de documentos y mapas históricos. Honduras se basó, en especial, en el certificado de *Unti Posidetis Juris* del rey de España, en tanto que Guatemala lo hacía en el dominio de facto sobre el territorio.<sup>31</sup> Guatemala argüía que había otorgado hasta esa fecha setenta y una concesiones en el territorio en disputa, gran parte a la United Fruit (entre ellas las tierras del Montagua) y que Honduras no reclamó sobre ello. El gobierno hondureño presionó a la UFCO a renunciar a sus derechos en Guatemala.

Con la agudización de la disputa fronteriza, los ejércitos se concentraron en la frontera entre

<sup>30</sup> *Idem*, p. 128

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 128-129.

ambos estados. La United Fruit se declaró neutral aunque, en los hechos, apoyaba al ejército guatemalteco. Por su parte, la Cuyamel Fruit Company decidió no renunciar a un solo puñado de tierra hondureña. "La Cuyamel Fruit Company está dispuesta a ayudar al gobierno hondureño en toda ocasión en que lo solicite, con respecto a la disputa fronteriza con Guatemala."<sup>32</sup>

Honduras invadió el territorio en disputa en 1927 y Guatemala amenazó con responder con una conrainvasión. El resultado fue la mediación de Roy David, embajador de los Estados Unidos en Costa Rica.<sup>33</sup> El ministro de relaciones exteriores norteamericano, cuya aproximación al problema era similar a la de la United Fruit, arguyó respecto a la necesidad de mantener la situación de facto y Honduras basó sus reclamaciones en sus derechos de jure. Por otra parte, el presidente de Honduras manifestó la buena voluntad de su país de someter el caso al arbitraje de la suprema corte, de acuerdo con la decisión del presidente de los Estados Unidos.<sup>34</sup> En 1930, durante las negociaciones, se difundieron rumores acerca de muchas invasiones hasta que, en 1933, la suprema corte de los Estados Unidos falló, resolviendo el reparto de tierras de acuerdo con la situación de facto. Guatemala re-

<sup>32</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 130.

cibió la zona del Montagua, en tanto que una parte de la costa de Omoa, que estaba bajo dominio hondureño, fue entregada al gobierno de Honduras.<sup>35</sup>

En 1929, con la finalización del conflicto fronterizo, la UFCO intentó dominar a su principal competidora por otras vías. Esto consistió en la compra de la empresa Cuyamel Fruit Company de Honduras por el importe de 300 mil acciones de la UFCO que valían, entonces, treinta y dos millones de dólares, a cambio de los haberes de Cuyamel, que se estimaban en, aproximadamente, 26 millones de dólares.<sup>36</sup> La venta de la empresa fue considerada por los residentes hondureños como una traición por parte de Semuray, quien había luchado a su favor. El ex director de la Cuyamel recibió en sus manos 150 mil de las 300 mil acciones entregadas a cambio de su empresa y se trasladó a la zona sur de Honduras a descansar de sus luchas. En 1932, en uno de los cambios bursátiles en Estados Unidos, las acciones de la United Fruit comenzaron a bajar en forma alarmante (de 105 dólares por acción a 10.4 dólares).<sup>37</sup> Cuando se produjo la crisis y la depresión bursátil, se despertó nuevamente el viejo combatiente. En el verano de 1932, Semuray apareció en Boston y comenzó a adquirir las

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem*, pp. 144-145.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 163-164.

acciones en baja de la empresa que fuera su competidora durante muchos años.<sup>38</sup>

Con la adquisición de la mayor parte de las acciones, logró el dominio absoluto de la compañía contra la cual luchara. El presidente de la misma se vio obligado a renunciar, siendo elegido un representante de Semuray. De esta manera, el antiguo inmigrante a Honduras se convirtió en el Rey de la United Fruit Company o —en términos de Asturias— en el Papa Verde.<sup>39</sup>

Asturias desarrolló la historia de la compañía en las dos primeras novelas de la trilogía del banano. La novela *El Papa Verde* comienza con el arribo del capitán de barco a la *zona caribe* de Guatemala, para recibir la concesión del transporte de correo marítimo<sup>40</sup> (históricamente, esto ocurrió en 1901). Esta zona del Caribe fue entregada a la United Fruit en 1904. En ese personaje conjugó Asturias dos figuras: Baker, quien fuera el comandante de barco que trajera los cachos de banana a los Estados Unidos y fundara la United Fruit, y Minor C. Keith, quien recibiera la concesión para el transporte del correo marítimo. Pudiera ser que *Baker* se convirtiera en *Maker*, primer apellido del Papa Verde.

La compañía comenzó a desarrollarse, desde sus comienzos, con base en sobornos entregados

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> Asturias, *op. cit.*, pp. 260-261.

a comandantes del ejército.<sup>41</sup> Ya durante el primer año recibió concesiones de tierra en la zona del río Montagua<sup>42</sup> (hecho que tuvo lugar, históricamente, entre los años 1924-27, es decir, 23 años más tarde). El Papa Verde consigue estas tierras, despojando de ellas a los lugareños. Con la ayuda de las autoridades locales, incendia las chozas de los pequeños agricultores que, según la compañía estaban infectadas por la “fiebre de Panamá”, que los mismos americanos trajeran en los barcos de la compañía.<sup>43</sup>

Cuando la Tropicaltanera se convirtió en un imperio, se le opuso una cooperativa local dirigida por un extraño americano que, más tarde se descubre, era uno de los principales accionistas de la gran compañía bananera.<sup>44</sup> A base de violencia y con la colaboración de la empresa ferroviaria —parte del monopolio— la Tropicaltanera comienza a estrangular a la pequeña cooperativa. El tren rehusa cargar el fruto, el ejército detiene los envíos, hasta que las bananas se pudren. Hubo una tentativa por parte de la cooperativa de adquirir un camión para transportar el fruto a la costa y, una vez allí, venderlo a una empresa competidora.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> *Idem*, p. 341.

<sup>42</sup> Toda la primera parte de *El Papa Verde* se relaciona con la zona del río Montagua.

<sup>43</sup> Asturias, *op. cit.*, pp. 342-343.

<sup>44</sup> Asturias, *Viento fuerte*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, Madrid, 1961, p. 214.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 129.

Esa pequeña cooperativa finaliza su historia a manos de un huracán que destroza sus plantaciones en la zona costera.<sup>46</sup> Desde el punto de vista histórico, la Standard Fruit Company, una de las subsidiarias de la United, estrangula a la cooperativa local en 1930.

Para lograr sus objetivos, el Papa Verde no se detiene ante nada. Diez años después de su arribo, cuando el imperio ya está constituido, asesina a otro americano, enviado probablemente por el gobierno de los Estados Unidos para averiguar cómo funciona la compañía bananera.<sup>47</sup>

Cinco años más tarde, el Papa Verde trata de convencer a los Estados Unidos de la conveniencia de anexar Guatemala mediante la colaboración de un senador de Massachussets, así como se anexara Hawai ocho años antes.<sup>48</sup> Estamos en el año 1906; Maker Thomson llega a Guatemala en 1891, casi en la fecha en que se funda históricamente la UFCO (1890).

La relación entre los sucesos enumerados y la dictadura de Estrada Cabrera, se deduce de las palabras de Thomson:

El gobierno actual de ese país nos cedió el derecho de construir, mantener y explotar su ferrocarril al Atlántico, el más importante de la República, del que tenían construidos los cinco primeros tramos y nos lo

<sup>46</sup> *Idem*, pp. 241-242.

<sup>47</sup> Asturias, *El Papa Verde*, p. 349.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 362.



ha cedido sin gravamen ni reclamo de ningún género [ . . . ] Se estipula además en el contrato por el que nos cede el ferrocarril que en dicha transferencia se comprenden, sin costo para nosotros, el muelle del puerto, de su puerto mayor en el Atlántico, las propiedades, material rodante, edificios, líneas telegráficas, terrenos, estaciones tanques, así como todo el material existente en la capital, como son durmientes, rieles.<sup>49</sup>

Todas esas concesiones fueron otorgadas por Estrada Cabrera a la compañía americana. En el informe de Maker Thomson se puntualiza que transcurrieron quince años desde la fecha de su llegada a Guatemala.<sup>50</sup>

El Departamento de Estado de los Estados Unidos, por temor a las implicaciones diplomáticas que se podrían suscitar respecto a Inglaterra y Alemania, renuncia a la anexión de jure, arguyendo que ya existe de facto.<sup>51</sup>

Thomson aparece como el candidato más fuerte para la presidencia de la compañía. A pesar de ello, se retira de sus actividades en la empresa por causas personales relacionadas con su hija, que estaba por dar a luz un hijo bastardo, fruto de la relación de ella con su más enconado rival, que enviara el desfavorable informe. El viejo luchador regresa a Guatemala y vive allí una

<sup>49</sup> *Idem*, p. 383.

<sup>50</sup> *Idem*, pp. 403-404.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 395.

vida apacible y callada. Con este acontecimiento finaliza la primera parte de la novela.<sup>52</sup>

Durante la primera guerra mundial, a causa de los intereses de dos compañías bananeras rivales, estalla una disputa fronteriza entre Honduras y Guatemala. Apoya a Guatemala la Tropicaltanera y a Honduras la Frutamiel Company, equivalente a la Cuyamel Company histórica. Los resultados de la guerra entre ambos países determinaron el valor de las acciones de las respectivas compañías.<sup>53</sup>

La Tropicaltanera vende armas a los combatientes, en la forma en que lo hiciera la Cuyamel Company de Semuray en Honduras.

La mediación es librada a los Estados Unidos. Se habla del "peligro japonés" que podría afectar los intereses en el Canal de Panamá. En esas circunstancias, un empleado de la compañía de telégrafos telegrafía a cierta dirección desconocida que, según la prensa local, hay cerca submarinos japoneses.<sup>54</sup> Según la novela, esta trampa fue preparada por una compañía para acusar al gobierno de Guatemala de colaborar con el enemigo y solicitar, así, la intervención estadounidense.

El operador que telegrafió los cables operaba desde una de las compañías competidoras.<sup>55</sup> El episodio del submarino aparecerá en los hechos

<sup>52</sup> *Idem*, pp. 409-410.

<sup>53</sup> *Idem*, pp. 554-576.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 559.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 632.

históricos muchos años más tarde, cuando se acusó al gobierno de Arbenz de la presencia de submarinos rusos que navegaban en la zona del Caribe y de una presunta conspiración comunista contra el continente americano. A este submarino se refirió el presidente Armas luego de su ascenso al poder.<sup>56</sup>

Pasemos revista a las expresiones vertidas por el director de la Cuyamel de Honduras, Semuray, convertido aquí en representante de la United Fruit en Guatemala, es decir, el Papa Verde: "Debe maniobrarse hábilmente para que este país no vaya a perder una importante faja de terreno en el arbitraje y para que nosotros no caigamos bajo el control de la Frutamiel Company."<sup>57</sup> Y en otra parte del texto: "Cualquier indiscreción de su parte podría ser fatal para nuestro juego; su país perdería una buena faja de terreno y nosotros pasaríamos a depender de la Frutamiel."<sup>58</sup>

La explicación de que es la compañía en Honduras la que promueve la disputa fronteriza es dada nuevamente por Maker Thomson: "Es la Frutamiel Company la que está agitando todo este asunto de límites, no porque le interesen un comino los intereses territoriales del país vecino. Su propósito es otro, dominar a la Tropical Pla-

<sup>56</sup> *Enciclopedia general ilustrada*: suplemento 1953-1954, Espasa Calpe, Madrid-Barcelona, 1955, p. 982.

<sup>57</sup> Asturias, *El Papa Verde*, p. 575.

<sup>58</sup> *Idem*, pp. 575-576.

tanera para ser entonces el árbitro de los destinos de la compañía.”<sup>59</sup>

Maker Thomson se transforma en Semuray, su revés histórico, quien combina el patriotismo local con los intereses económicos de la compañía (estas manifestaciones fueron hechas, históricamente, por el representante de la compañía hondureña). También la importancia de las compañías está invertida. La empresa que operaba en Guatemala, la UFCO fue quien quiso engullir a la Cuyamel Fruit Company y la que logró hacerlo, finalmente, varios años después, y no la Cuyamel, como aparece en la novela.

Maker Thomson conquista adeptos: entre los accionistas de la compañía, al “grupo de California” y a la familia Lucero, guatemalteca, heredera de Lester Mead, muerto en un ciclón.<sup>60</sup>

Durante el auge del conflicto fronterizo y la disputa entre las compañías, un maestro de escuela local encuentra en los archivos una cédula real que adjudica de jure toda la zona en disputa a Honduras, es decir, a la Frutamiel Company. Esta cédula puede determinar el arbitraje. La búsqueda del documento comenzó en 1911; históricamente, éste fue el año de la formación de la Cuyamel Fruit Company.<sup>61</sup>

Maker Thomson, según manifestó, viajó a

<sup>59</sup> *Idem*, p. 575.

<sup>60</sup> *Idem*, pp. 575-576.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 628.

Chicago para administrar los intereses económicos de su hija.

Las acciones de la Tropical Platanera (es decir, de la UFCO) bajan a su valor mínimo como consecuencia de los documentos encontrados y del testamento de Lester Mead, publicado por esa fecha.<sup>62</sup> La opinión pública está segura de que, por la Cédula de Valladolid fechada el 9 de mayo de 1646, las zonas en disputa serán adjudicadas a Honduras.

Cabe recordar que, en 1914, los representantes de los gobiernos de Guatemala y Honduras decidieron fijar sus límites de acuerdo con la situación existente en 1821, año de la Independencia de ambos países.

El gobierno hondureño aporta nuevos documentos del almirantazgo británico pero, de cualquier forma, el documento más importante sigue siendo la Cédula de Valladolid.<sup>63</sup>

Maker Thomson no demostró mayor interés en la situación bursátil y en el descenso de las acciones de la Tropicaltanera, ni aun cuando uno de los antiguos accionistas, Herbert Krill, le entrega la fotocopia de la Cédula.<sup>64</sup> El ex-Papa Verde convence a sus interlocutores de que la Tropicaltanera se halla en bancarrota y de que él compra las acciones al precio mínimo por cues-

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Idem*, p. 640.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 645.

tiones sentimentales. Todos ven en el Papa Verde a un suicida romántico, a un comandante de barco que se hunde con su navío.<sup>65</sup>

Todo el proceso político-psicológico-bursátil se descubre luego como una hábil maniobra de Maker Thomson para dominar la compañía. Parte de las acciones adquiridas por él, las distribuye entre los jueces y miembros del Capitolio para asegurar su triunfo. El viejo plantador de bananos derroca al presidente de la compañía que estaba de acuerdo con la línea de la Cuyamel. Se evitó así la guerra entre Honduras y Guatemala, y Maker Thomson se convirtió en el Papa Verde.<sup>66</sup>

Una comparación entre la fuente histórica y la versión literaria es sumamente interesante: existe un hombre como Dowsel —históricamente el vicepresidente de la UFCO— que se convierte en dos abogados gemelos en la novela de Asturias. Es verídica también la similitud entre el discurso de Lester Mead ante los accionistas y las conclusiones a las que se arriba en *El imperio del banano*. Por ejemplo, en el documento histórico se menciona: “Esta poderosa compañía ha ahogado a los competidores, ha dominado gobiernos, ha maniatado ferrocarriles, ha arruinado a plantadores, ha hundido cooperativas, ha explotado a los trabajadores, ha combatido a las organizaciones sindicales y ha abusado de los consumidores”.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> *Idem*, p. 647.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 653.

<sup>67</sup> Kepner y Soothill, *op. cit.*, p. 363.

La "Diplomacia del dólar" es nombrada en la fuente histórica y en la novela.<sup>68</sup> Asimismo, coincide la exigencia de cambiar los inspectores de bananos, a los cuales se refiere Lester Mead. También coinciden varias fechas históricas como, por ejemplo, el año de la creación de la UFCO, la concesión otorgada a la IRCA y los derechos de la compañía sobre Puerto Barrios, así como el año de constitución de la Cuyamel Fruit Company.

También es cierto que las acciones de la UFCO cayeron drásticamente a causa de maniobras bursátiles, siendo adquiridas, en su mayoría, por una persona, Samuel Semuray, quien se convirtió en el "Rey del banano", o sea, en el Papa Verde.

Hasta aquí las coincidencias; veamos ahora las divergencias:

1. En 1890 se fundó la UFCO, pero la concesión de correo marítimo fue otorgada en 1901, es decir, 11 años más tarde, cuando según la novela, Maker Thomson asesinó a un supuesto inspector de la empresa.

2. Cinco años después, de acuerdo con la novela, el Papa Verde trató de lograr la anexión de Guatemala a los Estados Unidos (hecho históricamente no verídico). Más aún, el Papa Verde recibió inmediatamente después del arribo del

<sup>68</sup> El cambio de inspectores es exigido por Lester Mead (*Viento fuerte*, p. 286) y aparece en *El imperio del banano*, pp. 290-294. El "imperialismo del dólar" es común a ambos libros.

comandante de navío al Caribe (1891), como concesionario del correo marítimo, también una concesión en la zona del Montagua, siendo entonces factible la adquisición de las tierras mediante la expulsión de sus moradores. Históricamente, la UFCO recibió la zona del Montagua entre los años 1924-27 en pleno auge del litigio fronterizo.

3. De acuerdo con la novela, el conflicto fronterizo finaliza aun antes de acabar la primera guerra mundial, con la aniquilación de la Frutamiel Company. Históricamente, el litigio fronterizo se terminó en 1933, siendo la Cuyamel Fruit Company adquirida en 1929, es decir, cuatro años antes.

4. En 1932, Samuel Semuray, el viejo combatiente económico, consiguió dominar la UFCO. Semuray viajó a Boston y Maker Thomson lo hace a Chicago. En una maniobra similar, la de adquirir acciones en baja, uno —el histórico— consiguió la compañía competidora; el otro —personaje de la novela— la compañía de la cual se retirara.

Comparando los hechos se pone de manifiesto que:

1. La adquisición histórica de la compañía competidora fue anterior a la finalización del litigio fronterizo, a diferencia de lo presentado por la novela.

2. Tanto la adquisición como la finalización del litigio fronterizo, son muy posteriores a la



primera guerra mundial, a diferencia de lo descrito en la novela, donde se mencionan submarinos japoneses.

3. Históricamente, el adquirente de las acciones de la UFCO “que dominó gobiernos”, actuó en Honduras, siendo cofundador de la Cuyamel Fruit Company (equivalente a la Frutamiel en la novela) y no cofundador de la UFCO (Tropical Platanera en la novela) como se consigna en el texto de Asturias.

4. La rivalidad entre las compañías aparece en la novela en una inversión histórica. Según *El Papa Verde*, es la Frutamiel la que quiere engullir a la Tropical Platanera, o sea, exactamente lo contrario de lo acaecido históricamente.

5. El inmigrante que llegara a Honduras en 1902 y que en 1922 fundó la Cuyamel, se convierte en la novela en el capitán de navío que en 1870 llegara a Guatemala, en 1891 fundara la UFCO y, con los demás personajes históricamente verídicos, lograra obtener las concesiones otorgadas a la compañía y a sus subsidiarias.

Las diferencias entre ambos relatos no son casuales. Ellas indican el sistema del cual hace uso el escritor, válido para los diferentes periodos históricos tratados por el novelista.

El escritor domina estos cambios. Quiere describir una Guatemala víctima del “Imperialismo del dólar”, fundamentalmente en lo que se refiere a las plantaciones de banano en el país, entre los años 1890 y 1933.

En esta época, la UFCO tiene un desarrollo menor en Guatemala que el que tenía en Costa Rica, Honduras, Panamá y Colombia. En Honduras, en una compañía competidora, descuella la figura de un "Emperador económico", hombre fuerte que dominara finalmente a la UFCO. Con una figura de esta talla se puede enfrentar Asturias, como escritor, para construir el mito del "Hombre nuevo" cuya fuerza es el "Imperio del dólar".

La técnica de Asturias consiste en concentrar los sucesos históricos. Lo acontecido durante el periodo entre los años 1870 y 1933, aparece consignado en la novela como ocurrido entre los años 1890 y 1919. Asimismo, lo ocurrido en diversos países de la América Central, transcurre sólo en Guatemala. Esta concentración de lugares y fechas, permite al escritor presentar el problema en su máxima expresión, técnica también utilizada por Asturias al tratar lo demonológico y lo monstruoso en sus novelas.

La máxima concentración se obtiene mediante la anulación de periodos en los cuales no sucede nada importante, según el escritor. Esto es similar al proceso físico de reducción de un cuerpo sometido a altas presiones, tratando de evadirse de su estado y de recuperar instantáneamente su tamaño original. De esta manera, Asturias convirtió a la UFCO en el monstruo de innumerables cabezas, el Anti-Cristo del Apocalipsis.

Contra ese Anti-Cristo luchan varios persona-

jes, entre ellos los “Bartolitos” americanos. La presencia constante de la primera guerra mundial (a diferencia de la realidad histórica) permite a Asturias develar la relación entre el imperialismo económico y la intervención armada como sucediera en 1954 con el derrocamiento de Arbenz.

La fuerte personalidad histórica de Semuray permite a Asturias delinear el nuevo “Demonio Verde”. Igualmente, este personaje es uno de los mejores descritos en sus novelas. El Papa Verde como Anti-Cristo, contribuye a explicar la idea sostenida entonces por Asturias, de que el mundo está dividido en dos fracciones en lucha: por un lado, el poderoso imperialismo económico, dirigido por el yankee y, por el otro, los países subdesarrollados víctimas del constante atropello y el obrero que lucha por su subsistencia.

## TOMÁS CARRASQUILLA

### HÉROES Y ANTIHÉROES EN UNA SOCIEDAD PURITANA

Gran amor, crítica e ironía forman el eje alrededor del cual giran los personajes de Tomás Carrasquilla, el gran escritor antioqueño. Sus figuras algunas caricaturizadas, viven en un ambiente folclórico y costumbrista, hablando con una hermosa lengua perdida ya en los ayeres. Por esta lengua arcaica, sus giros pintorescos y el ambiente en el cual se desarrollan las novelas y cuentos, algunos críticos ven en Carrasquilla al costumbrista, el que descubrió y describió su tierra antioqueña.<sup>1</sup> Algunos se detienen en su época mística de los últimos

<sup>1</sup> El crítico norteamericano Seymour Menton se ocupa, en su antología *El cuento hispanoamericano*, FCE, México, 1970, tomo I, pp. 92-107, del cuento "San Antoñito" de Carrasquilla. En su corto comentario, se detiene en el arte costumbrista de este autor antioqueño.

Enngie Anderson Imbert, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 1970, pp. 378-382, se detiene en el paisaje antioqueño y folklórico del autor.

Kurt Levy, el biógrafo de Carrasquilla (*Vida y obras de Tomás Carrasquilla*, Medellín, 1958) lo caracteriza como costumbrista y regionalista.

años<sup>2</sup> o en su supuesta escéptica juventud. Lo pintan de muy católico o de muy volteriano,<sup>3</sup> mientras captamos en sus nueve novelas y decenas de cuentos la base religiosa formativa o el espíritu rebelde del antioqueño.

Hay, sin embargo, en Carrasquilla, una fase primordial no tratada por sus críticos: que vivió solo, sin los estímulos que mueven a otros seres; según sus palabras, sin mujeres, ni hijos, ni búsqueda a posteriori de gloria;<sup>4</sup> sin haber nacido con algún signo divino que indicara el por qué de su existencia, adelantó con muchos años a la literatura continental, dando la expresión del dolor existencial. Con gran intuición descubrió una veta psicológica y sociológica que lo llevó a conocer a fondo el comportamiento de sus personajes-criaturas, a las que descubría y amaba como demiurgo.

Muchos de sus personajes viven la universal si-

<sup>2</sup> Carta de Adel López Gómez núm. 73 en la tesis de Mary Jean Sullivan: *A Biographical Approach to Tomás Carrasquilla*, Universidad de Utah, Salt Lake City, junio 1948, p. 70. En esa carta resalta Adel López que Carrasquilla "murió siendo perfectamente místico".

<sup>3</sup> John Wayne Green, en su tesis de Master: *El tema de la religión en varias obras escogidas de Tomás Carrasquilla*, Louisiana State University, 1965, discute la tesis volteriana de algunos biógrafos y críticos, entre ellos Kurt Levy. Por el contrario, Jaime Bernal Moreno, en una carta (Sullivan, p. 62), habla de la muerte volteriana de Carrasquilla, y Adel López Gómez (Sullivan, p. 70) lo llama "novelista escéptico y volteriano".

<sup>4</sup> Tomás Carrasquilla. *Obras completas I*, "Autobiografía", Medellín, 1958, p. XXV.

tuación de una vida carente de sentido, ello en una sociedad creyente y religiosa, muchos años antes de la crisis del individualismo. Por ello, viven en una expectativa constante de lo heroico, dramático o dramatizante, que puede conferirle sentido a la vida.

La anécdota que cuenta por qué Carrasquilla dejó de escribir cuando advirtió que sus personajes eran su autorretrato,<sup>5</sup> explica cómo dejan de ser las figuras literarias algo foráneo y externo para convertirse en un producto paradójico de la introspección con un profundo sentido crítico.

A diferencia de otros escritores cuyo problema existencial es individual, creando personajes problemáticos en una sociedad que no los comprende y estando solos ante el espejo de la muerte, en Carrasquilla el problema existencial no es sólo personal sino producto de una sociedad que vive en un centro provincial que está fuera o al margen de los grandes hechos históricos, a no ser momentos excepcionales como la guerra religiosa de 1876, sobre la cual escribió Carrasquilla su novela *Luterito*. En su tierra natal como en todo lugar que se halla fuera de los grandes hechos y de las vivencias dramáticas, se crea una sed constante de sentido de la vida, una búsqueda infinita de la sensación de que no todo acabará al acabarse el individuo o al acabarse el centro en el cual éste milita o actúa.

<sup>5</sup> *Idem.*

En la literatura mundial romántica o existencial, se lanza el hombre a la búsqueda de lo que no tiene. Él quiere vivir la eternidad del momento, la seguridad de que sus hechos han de llevarlo a una supuesta no muerte. Por ello, busca el eterno gozo de la vivencia dramática.

Generalmente, las soluciones al dolor existencial son tres: el acto heroico; la fuerte vivencia amorosa o erótica, y la evasión a la introspección o al alejamiento místico del medio ambiente.

Hay escritores que, a pesar de descubrir el no sentido de la existencia, confieren a sus personajes la posibilidad de seguir luchando para dar un sentido imaginario a la vida, mientras el bisturí racional sigue acusando a la lucha o a la búsqueda de imaginaria y estéril.

En *Cien años de soledad* de García Márquez, Aureliano Buendía se lanza a una guerra sin sentido, sin gozar siquiera de una imaginación que lo excite y le indique el valor de su guerra. Él llega a la conclusión de la invalidez de las diferencias entre liberales y conservadores. Para revalidar su pasado (sin el que no tiene sentido el futuro), sigue engañando sus días con guerras. En *Mulata de tal*, de Miguel Ángel Asturias, la búsqueda eterna desencadena diabólicas perversiones sexuales y en *El alhajadito*, su gran novela existencial, los personajes se lanzan al mar del vacío en la búsqueda del yo perdido en el infinito. El joven escritor israelí A.B. Ieoshua desencadena monstruos que entierran vivo a un anciano o hacen

descarrilar un tren para que un insignificante pueblo tenga un fuerte dolor y viva un gran drama. Todos estos escritores llegan a la conclusión de que la violencia que perturba nuestros días tiene trasfondo existencial y no ideológico.

En el mundo de Carrasquilla tampoco ocurre algo digno de recordarse. La vida particular del escritor, sin familia y sin hijos, lo deja ante la incontinuidad en el futuro. Su no eternidad por ausencia de hijos se compensa por vivir en una sociedad con ideología célibe, muy religiosa y mística, que cree en el antagonismo entre cuerpo y alma, mientras el dualismo tierra-cielo, bien-mal, hombre-Dios, ocupa un lugar importante en su concepto de mundo.

En esta sociedad, los hechos gloriosos no pueden ser terrenos, pues la verdadera gloria está alejada de lo humano, la gloria debe ser celestial. Por ello, la guerra de 1876 toma forma de guerra santa en nombre de bienes y valores del espíritu, aunque los móviles puedan ser políticos, económicos o existenciales.

Todo ser resalta por ser docto en religión, por ser pío, justo, rezador. Al cumplirse en él todos los requisitos, tiene una aureola de santo, representación humana de lo divino. Lo expresado por Asturias en su novela *Maladrón*, que ser hombre es ser antidiós,<sup>6</sup> tiene realidad palpitan-

<sup>6</sup> Miguel Ángel Asturias, *Maladrón*, Losada, Buenos Aires, 1969, p. 102.



te en esta sociedad. San Jorge, el paladín de lo sacrosanto y de lo heroico, se convierte en algo totalmente opuesto, en un antihéroe místico y ascético. En la literatura clásica, este señor de lanza y espada es bello, luchador, alto, esbelto, fuerte, inteligente y sano. Las mujeres que conquista o ama son hermosas, sufren por amor o son perseguidas por malvados.

El héroe lucha dedicándoles su triunfo o su desconsuelo aristocrático. Las hermosas mujeres buscan la cercanía de este príncipe azul combatiente o soñador, del impávido caballero que pasa peligros y rompe rejas. Don Juan se entrega a desenfrenados amores que rompen su rutina convirtiéndolo al tedio en un gran drama digno de vivirse. En el hombre moderno, ya existencializado, la entrega total de su ser al amor carnal es la expresión posible del que trata de romper la rutina y el enajenamiento, ya que los actos heroicos son casi imposibles. Este amor carnal trata de concentrar en un momento todo el valor de la corta vida humana.

El amor es la brecha de los seres bellos. Es trágico y decepcionado en la mayoría de los casos, monstruoso en otros, mientras el paladín de los hechos dramáticos vive luchando, matando, destrozando barreras y pintando con filosofías ideológicas sus hechos.

La sociedad de Carrasquilla, mística y puritana, tiene otra estructura. En sus novelas y cuentos hay galerías de mujeres, algunas bellas pero

con belleza angelical y, por ello, antisensual. Mas la mayoría personifica el concepto de belleza espiritual por el hecho de haber perdido las tendencias de los mortales. Doña Milagros y Quite-rita, del cuento *Luterito*, son dos mujeres beatas. El padre Casafús mantiene a dos hermanas solteras. Blanca, de su cuento homónimo, es una personificación angelical, tal vez de la virgen que retorna al cielo. Las no bonitas, que son la mayoría en *San Antoñito*, son viejas solteras beatas y rezadoras. Regina, de *Salve Regina*, vence a su amor y a su cuerpo convirtiéndose en mártir. Felicita, la trágica prostituta y Fortunata del *Ángel*, son beatas adoradoras de la virgen, la que las salvará siguiendo la vieja tradición mariana. *La Perla* es una solterona que adquiere estatuas de ángeles, etcétera.

Las hermosas y llamativas mujeres que enardecen los corazones y despiertan los ánimos no existen en sus cuentos y novelas, mientras la sociedad en la cual crecen sus personajes parece ser puritana, matriarcal y antisensual. Por ello, las grandes vivencias y los grandes amores deben ser la antítesis de lo acostumbrado.

El héroe salvador, el ser que romperá, según lo esperan, la rutina, debe ser un imitador de Jesús. Un ser sufrido, dolorido y maltratado, un mártir feo físicamente, a veces monstruosamente feo, lo que implica belleza del alma como anticuerpo. A veces, deberá ser un ángel que abrirá para los terrenos las puertas de la vida eterna. Este ser

deberá también despertar un amor incondicional, mas no de las bellas doncellas de bello cuerpo, sino, generalmente, de ancianas solteronas y beatas. Este no amor humano será parte de un gran, entrañable, amor divino.

En las otras sociedades aparecen los falsos héroes, los falsos amantes, los actores e imitadores, como el impotente Don Juan o el Coronel Jhons, en la ejemplar obra de Graham Green *Los imitadores*. También la sociedad pintada por Carrasquilla tiene falsos héroes y falsos amantes. Guardando la estructura de antítesis, si en otra sociedad el falso héroe es timorato, feo disfrazado de bello, débil que juega el papel de fuerte; si su impotencia, miedo a las mujeres o complejo edipal se disfraza de fuerza, virilidad y machismo, en este medio ambiente, los falsos héroes son falsos imitadores de Cristo, falsos martirizados, falsos santos. Ellos no son más que seres humanos con debilidades humanas. Al falsear el amor místico buscan amores sensuales. El imitador del héroe en esta sociedad es un verdadero amante, interesado en su cuerpo; por eso, es el antialma, el malvado. La figura extraordinaria del impostor, el Don Juan del celibato, es Damián, alias San Antoñito, personaje de uno de los cuentos más profundos de Carrasquilla.

Los personajes-héroes de sus obras, los verdaderos y falsos Jesús, tienen cualidades propias. El padre Casafús tiene un cuerpo "amojonado y flacuchento", es pobre, su situación social no es

envidiable. Él es un “cura suelto”, sin parroquia ni bienes terrenales, erudito en asuntos eclesiásticos, amante de todos los hombres, paladín de la paz. Por ello, no puede tolerar la guerra religiosa que estalló a fines del siglo pasado. Casafús vive en una casa vieja, lejos del pueblo, escapa de toda lisonja y honores. Cuando es atacado por el mal humor, reza para retornar a su carácter humano-divino. Frente a él, su perseguidor, el padre Abad, es el anticristo, soberbio, malo, difamador, apogado a los bienes terrenales.

El maestro Dimitas Arias<sup>7</sup> personifica al siervo de Dios, según Isaías 53: paralítico, sin libertad de movimiento, con rostro feo en el cual vive una expresión de resignación y pureza. Al igual que Jesús, el que redime con su sangre, como maestro, enseña Dimitas Arias que la letra con sangre entra. El Dotorcito de *Salve Regina*, al igual que Casafús, no tiene parroquia pues no quiere vivir a expensas de los fieles; su cara afeeminada e imberbe y su voz femenina son la antítesis de virilidad y machismo. Como Casafús, quien era verdadero imitador de Cristo, tal como lo pinta doña Milagros Lobo, el que “no se defendió de ningún cargo”, también el Dotorcito vive su dura vida durmiendo donde puede colocar su cabeza, sin importarle posesiones o dinero, amando a los niños e infelices. A diferencia de Casafús, el padre perseguido, la gente del pue-

<sup>7</sup> Cuento homónimo del autor escrito en 1897.

blo ve en el Dotorcito, por su aspecto, por su sufrir y devoción, a un santo que les abrirá las puertas del cielo. El amor celeste, alejado de toda dependencia humana, entre Casafús y Milagros Lobo, se desarrolla en este cuento entre Regina y el Dotorcito, hasta que la mujer, atacada por una peste, retorna a su Dios y el Dotorcito se queda como el Jesús de los gnósticos en la “porquería”. Como todo gran amor, también éste, sin ser sensual, es trágico, pues al abandonar uno, deja al otro en su sacra soledad. El Dotorcito, como verdadero imitador de Cristo, ve en el Sermón de la Montaña el código de sus acciones; por ello acepta con amor y resignación su pobreza absoluta.

El vicario Bobadilla, del cuento “El prefacio de Francisco Vera” —que, como otros cuentos de Carrasquilla es auténticamente popular— es un pobre doliente que sufre de gota y logra la redención divina de los pecadores. Para él, toda alma está ya redimida por la sangre del Señor Jesucristo y por las acciones del vicario.

Frente a estos verdaderos imitadores, la figura de San Antoñito, el falso imitador, tiene, al igual que los verdaderos, una fealdad tan llamativa, que puede pasar por el redentor a través de su sufrimiento, por el siervo manso de Dios y por el Job después de sus enfermedades.

Los verdaderos imitadores sufren con resignación y aceptan el destino sin ver en el vejamen corporal algo que debe ser distinto o una pose

seudopiadosa. El pacífico padre Casafús no se rebela frente a ningún sufrimiento, él quiere ser como el Gran Maestro y por ello se siente feliz cuando cruza una vía dolorosa que lo llevará a su calvario y a los otros a la redención. Así acepta su pobreza e indignación humana, buscando sólo perdonar a quienes lo hacen sufrir.

Dimitas Arias, una figura muy compleja, aparece como un pobre Dios padre al adoptar la estatua del Dios hijo Jesús, como hijo suyo, verdadero y viviente. El maestro muere cuando se realiza un cambio mágico y revelador, al cambiar una alumna a su "verdadero" hijo, la figura de Jesús, por un muñeco de mazorca, o muñeco de pobres. Este cambio desacralizante (pues él puede ser pobre y paralítico pero su hijo tiene que tener dignidad divina) es muy común en la cultura indígena como, por ejemplo, el cambio de los dientes de perlas por los de mazorca, en el *Popol Vuh*, a uno de los intitulados falsos dioses,<sup>8</sup> o como el cruel y trágico Coronel Godoy (tan bien representado por Miguel Ángel Asturias en *Hombres de maíz*), quien se convierte en muñeco de pobres.<sup>9</sup> La muerte de Dimitas Arias,

<sup>8</sup> En el *Popol Vuh*, el libro sacro de los indios quiché de Guatemala (FCE, México, 1968). El tercer capítulo relata la guerra entre los dioses del maíz y la vieja deidad solar simbolizada por un guacamayo. Esta guerra termina cuando los gemelos cambian al guacamayo sus dientes de perlas por dientes de maíz.

<sup>9</sup> Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Aguilar, Madrid, 1964, p. 670.

al morir su segundo hijo, el figurado, el impostor, es una de las expresiones más conmovedoras de Carrasquilla.

El Dotorcito, que vive sólo de limosnas, amando como su maestro y redentor a los que se hallan en las orillas de la sociedad, pensando sólo en lo celestial, se mantiene siempre alejado de lo terrenal.

San Antoñito aparece como ser maltratado por hombres y destino, sabiendo en verdad encaminar su sino en favor de su provecho personal. Todos ven en él un rezador mientras engaña con sus labios. Aparece como célibe, con amores divinos, y sus relaciones son eróticas, naturales. Parece interesarse únicamente por los libros de los místicos, mientras busca todos los goces culinarios y sensuales, aprovechando su aspecto de santo, es decir, de monstruo; es su fealdad física la que lo muestra tan sacro espiritualmente. Es el anticristo disfrazado de redentor.

En distintos lugares del cuento se describe su impresionante fealdad, que indica belleza interior en una sociedad donde cuerpo y alma antagonizan: "La fealdad casi ascética y decididamente eclesiástica del beneficiado formáronle aureola, especialmente entre el mujerío y gentes piadosas." La fealdad se convierte en sinónimo de eclesiástico, es decir, perteneciente a los conceptos de la iglesia y crea una aureola, una idea de santidad que atrae al mujerío beato.

Sus virtudes son la austeridad, la abstinencia,

y es “sumiso, dulzarrón y recatado enemigo de los juegos”, etc. A estas virtudes se agrega su monstruosa fealdad: “bicho raquíptico, arrugado y enteco, aviejado y paliducho de rostro, muy rodillijunto y patabierto, muy contraído de pecho y maletón, con una figurilla que más parecía de feto que de muchacho”. Por esta impresionante fealdad “resulta hasta bonito e interesante”. Él es la figura del héroe sacro, tan esperado.

Su voz, como la de los verdaderos imitadores de Jesucristo, es lo opuesto a la virilidad; salía a través de sus “dientes podridos”, sonaba tan “gangosa que se desquebrajaba al salir por aquella dentadura desportillada”, y por esto, sus palabras tenían “carácter místico de historia sagrada”. También el trabajo por el cual consigue su dinero es trabajo femenino; sus obras de tejedor (tejidos de red y crochet) pertenecen, generalmente, al género de trabajo hecho por las ancianas de los pueblos o por las novias que preparaban, como parte de la dote, el futuro cubrecamas.

Todos los rasgos de antihéroe, feo, maloliente, afeminado, le permiten convertirse en el gran héroe, en el Don Juan esperado en la sociedad célibe, el ser que romperá el tedio al ser portador de un mito: Damián será el gran señor que viene a salvar a su pueblo natal y a la ciudad que lo acoge de la rutina del no vivir, para convertirla en epicentro de las grandes historias.

El nacimiento y formación de un héroe es uni-



versal, con pequeñas diferencias que son producto de zonas culturales distintas:

Joseph Campbell explica en su fisonomía del mito que “el héroe inicia sus aventuras desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se encuentra con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza que otorga dones a sus hermanos”.<sup>10</sup> Estos dones pueden ser fuego, como el que dio Prometeo o tantos héroes indígenas, tablas de la ley, como las que dio Moisés; el cultivo sagrado, que puede ser trigo (Osiris), maíz (Quetzalcóatl) o arroz. El héroe puede vencer a enemigos de su pueblo y librarlo de un peligro inevitable. Muchas veces el héroe muere o sufre con valor para poder defender al género humano, como Prometeo en la piedra o Jesús en la cruz.

Otto Rank, el antropólogo freudiano,<sup>11</sup> Carl Jung y Erich Neuman<sup>12</sup> ven en el héroe una constante del organismo psíquico del hombre, un llamado de la libido. Ellos concuerdan en que

<sup>10</sup> Joseph Cambell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 1959, p. 35.

<sup>11</sup> En su libro *El nacimiento del héroe*, Paidós, Buenos Aires, 1968.

<sup>12</sup> Jung, principalmente en su libro *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1962, pp. 184-220, “La génesis del héroe”; pp. 220-285, “Símbolos de la madre y del renacimiento”, pp. 285-315, “La lucha por emanciparse de la madre”. Eric Neuman en su *Origen e historia de la conciencia*, Paidós, Buenos Aires, 1973.

una de las fases necesarias para el nacimiento del héroe y su formación es la liberación de la figura materna, diabólica, la “Mamá Grande” —tan bien pintada por García Márquez en su cuento homónimo. La ruptura del círculo que lo rodea, el auroboro que lo protege y le quita la libertad, para salir a la conquista del mundo exterior, es un paso necesario en el desarrollo del luchador. Muchas veces, esta separación del auroboro, visto por los freudianos como el útero materno, va unido a la liberación de la amada, de la princesa perdida o encantada, como Andrómeda o Psique enfrentándose con su Mamá Grande, Afrodita. La liberación es dolorosa tal como la pinta Erich Fromm en su libro *El miedo a la libertad* o como relata la *Biblia* la liberación de Adán al abandonar el paraíso, para enfrentarse con el mundo exterior. La Mamá Grande que protege y cohibe puede aparecer como esfinge, dragón u otras creaciones monstruosas de la imaginación mítica.

Fiel a su línea, Carrasquilla tomará al antihéroe como héroe. La gran guerra de su héroe en esta región cultural, es la del hombre contra sí mismo, contra su cuerpo. Es Jesús contra Satanás, al ofrecerle este último las glorias del mundo.

San Antoñito tratará de imitar al héroe anti-héroe, leyendo libros místicos como *Práctica de amor a Jesucristo*, que le indicará de qué manera podrá congraciarse con el pueblo, o *La monja santa*, que le enseñará la manera en la cual actúan las mujeres piadosas que lo rodean. Estos

libros le sirven como escuela. Otro libro que lee y relee es *Imitación a Cristo*, término usado por doña Mincha Lobos para indicar al verdadero seguidor, el padre Casafús; pero, a diferencia de éste, usa San Antoñito los libros con reglas de comportamiento para engañar.

En vez de liberación de la Mamá Grande, se entrega totalmente a la protección de las señoras mamás grandes, entregadas ellas al amor a Jesucristo, a su obra y a la búsqueda de seres que cumplan el ideal de perfección. En su pueblo natal, está Damián en manos de doña Aguedita, quien crea a su santico hasta ser “casi hechura suya”. En Medellín está en manos de doña Pacha y Aguedita, las mujeres del Pino que se ocupan de su alma y de su cuerpo. La que subvenciona sus primeros estudios es doña Rebeca Hinstroza de Guadarabal. (Al ser el héroe esperado por todos, debe quedarse en la privación y en la rutina). Damián no puede vivir en esta sociedad el drama que comienza con la ruptura del auroboro. También la abstracta Madre Iglesia (otra expresión de la Mamá Grande) en su personificación local, es la patrona del santo en formación. En la pequeña parroquia de su pueblo natal, bajo la bendición del padre, se hace la colecta para el “Curita de Aguedita”. Esta parroquia sentía “el hálito de la santidad: sentíase la Padua Chiquita”. Es en la Catedral de Medellín donde imploraba doña Pacha a “los auxilios del Espíritu Santo para que la iluminase”. La sociedad-madre,

mujeres, pueblo natal e iglesia dan la protección asfixiante a Damián. San Antoñito, a diferencia de los héroes míticos, estrecha su dependencia y la sociedad entera se convierte en la Mamá Grande genérica.

Las mujeres a su alrededor no personifican la belleza de Psique, no son soñadoras ni románticas ni se enamoran de la figura que irrumpe en sus vidas. Ellas tienen “un cariño tierno a la vez que extravagante” como debe tenerlo la gente devota. Las “íntimas relaciones” que comienzan con Aguedita continúan con las otras mujeres ya alejadas de las vanidades de la vida. Aguedita lo quiere por ser un “mocosuelo muy pobre”.

Alrededor de Damián se siente el “olor a santidad” que tanto llama la atención de las solteronas y sumisas, antiencarnación ellas de la bella hija rebelde que se unirá a su amado. Hasta a las señoras limosneras se les hizo preciso que “su óbolo pasara por las manos de Damián”, así como en las creaciones mitológicas o románticas las bellas jóvenes se entregan a las manos del Don Juan. Damián es para ellas la personificación de la pureza: “Tan bello este modo de rezar [. . .] la unción de esa criatura es una cosa que edifica [. . .] hasta en el caminar se le ve la santidad”.

El escritor, con amplia compenetración psicológica, capta “la seducción del santo”, epicentro de todas las mujeres que lo rodean, que llena el lugar de las otras seducciones, las imposibles.

La antítesis entre lo esperado de un héroe y San

Antoñito es dada por el escritor en varios lugares: “aquella sonrisa, mueca celeste”, “ángel raquítrico y enfermizo que hasta a esos dientes podridos y disparejos daba un destello de algo ebúrneo”, “tan feo al par de tan hermoso”, etcétera.

En otra sociedad se relaciona la mujer con el hombre que muestra interés por ella en sus miradas, palabras y hechos. Por el contrario, las mujeres del Pino, con sus avanzados años, gustan de la “moderación” de San Antoñito para con ellas, de sus no miradas, de sus no palabras, de que no levanta la vista hacia ellas o hacia la bella Candelaria, la muchacha que trabaja en la casa, guardada por las señoras como “vergel cerrado”, término del *Cantar de los cantares* que sirvió a los místicos para indicar la presencia del alma pura, el alma que busca una sola unión posible con el alma del mundo, o sea, con Dios.

Uno de los momentos más grotescos que retratan al antimacho aparece en la conversación de las dos hermanas al hablar del futuro Santo Tomás que nació en la iglesia antioqueña, ello “si no se moría, porque el muchacho no parecía cosa para este mundo”. Damián, el santo, no se parecía a un santo varón sino a *una santa*, a “Nuestra Señora del Perpetuo, con su rostro flacucho tan parecido al del seminarista”, cita que refleja más aún un carácter no masculino.

Damián no puede ser “un curita de misa y olla” como es llamado el padre Vera en la obra *Luterito*; él será “un doctor de la iglesia” pues

sus caracteres no humanos hacen ver en él al héroe esperado. Damián no se interesa en los bienes mundanos; por ello parece el siervo de Dios contra quien lucha el diablo tratando de obstruir su camino y es por esto que en *San Antoñito* aparece la pobreza de Damián como “la red con que *Patás* quería estorbar el vuelo de aquella alma”. El joven pío ayuna antes que la iglesia lo ordene, se porta como un franciscano, pero al ser un “pobrecito desheredado de los bienes terrenales” es por ello “tan millonario en las riquezas eternas”. Su nombre, sinónimo de santo, es axiomático; las limosneras le dan su óbolo y las leñadoras lo ven en una barranca donde se crucifica horas enteras, como si estuviera ante una visión divina.

Todos los atributos hacían ver en él un futuro Tomás de Aquino, el ser que remontando vuelo salvara al pueblo y a la ciudad de las soledades del no drama. Casafús padecía su sufrimiento con estoicismo, mas los que rodean a San Antoñito se ocupan también del “pobre cuerpo que lo envolvía” a pesar de ser para los antioqueños un San Juan de la Cruz, a quien traduce del latín, o un Horacio Flaco (juego irónico de palabras) y un caro niño que se convertirá en un “Caro número dos”.

Su parecido con la figura gnóstica de Cristo era llamativa. Toda acción era comparada con la del Redentor. Al leer, por eso, los misterios del padre Faber con una mueca, no se veía en esta

mueca a Gestas, el mal ladrón, con sus gesticulaciones en la cruz. A Fulgencita “se le antojaba la transfiguración” tal como San Pedro vio la transfiguración de Jesús en el Monte Tabor. Al tener la “mansedumbre de un cordero” que a todo dice amén, se parece al cordero eterno, listo para el sacrificio redentor. Las hechuras de sus manos son angelicales, sus redes parecen ser las redes de los apóstoles y su cubrecamas para novias, que puede despertar asociaciones sensuales, es puro, parecido a su “cuerpo endeble” y angelical mimado por las señoras. Sus bordados parecían ser hechos por “los dedos de un ángel”, su paño era “telaraña de la gloria”. La azucena bordada, símbolo de anunciación y maternidad, para la felicidad de los futuros marido y mujer, convive en el cubrecama con las mariposas que “volaban como almas de vírgenes”. Esta joya bordada como protectora mágica de la pureza conyugal tenía ante los ojos de todos una sola finalidad, la de “velar el lecho de la desposada”; también su ropa interior era vista por Fulgencia, la “asquenta y poco amiga de entenderse con ropas ajenas” como el símbolo de la pureza, pues “sentía el olor de pureza que deben exhalar los suaves pulmones de los ángeles” y ello en irónica y cruel contraposición con los olores que estas ropas exhalan.

La catástrofe del falso héroe lo descubre con sus características humanas. El falso Jesús “que hasta protestante será”, como equivalente del anticristo, mostró no sólo su natural humanidad

sino el hecho de ser un actor ejemplar que supo jugar como el Don Juan con sus amoríos, usando su fealdad como símbolo de virtud.

La reacción ante la verdad, ante el hecho de que Damián fingía ir al seminario, es el eterno choque entre lo patético y lo trágico, entre el ideal formado, que cada vez se hace más celestial y la realidad pecadora humana. Fulgencia, la más sensual en sus relaciones con Damián, la que se ocupaba más de su cuerpo que de su alma, la que le daba la mejor comida y cigarrillos (que son incienso del diablo en distintas mitologías cristianas hasta resaltar como “un poco sensuales los refinamientos y tabaqueos”), llora desconsoladamente y se derrumba. Pero en su derrumbe no hay odio sino sólo gran dolor. La invitación a almorzar que le hace a Damián, ya conocida la verdad, está saturada del fuerte amor que sintió la mujer por el falso imitador. El comportamiento de Fulgencia es, tal vez, el más trágico del cuento por ser el equivalente local de un gran amor trágico. Este amor, con sus tintes sensuales, es puro y parece ser amor de madre y atracción al mismo tiempo. Ésta es la única manera en que Fulgencia puede amar, y como todo amor trágico, termina con la separación. Al quedar ya sin el amado, se descubre su íntima soledad y, a través de ella, el destino de todas las mujeres, que no buscan sólo la vivencia que les dé un valor existencial sino un inconseguible diálogo. Por



ello, al final del cuento, llora ante la “alpargata inmunda” y perdona.

Al final del cuento se enteran todos, con doble decepción, que la Candelaria, “el vergel cerrado”, la cuidada por las hermanas, no era vergel cerrado y que ambos actores, Damián y Candelaria, que vivieron bajo un mismo techo, escaparon juntos hacia una vida normal. La no esperada competencia del amor carnal con la bonita muchacha, hace el dolor de doña Fulgencia más trágico aún.

Todo retorna al viejo dolor existencial. Medellín y Antioquía no entrarán por el momento en la historia sacra pues no tienen al héroe esperado y soñado. Por ello, la población rehusó, al principio, creer en la verdad. San Antoñito era la única oportunidad para aquella generación de ser padres adoptivos de un santo.

El final obliga al lector a una segunda lectura. Por primera vez se entienden los párrafos de doble sentido. El lector descubre el porqué de la búsqueda de soledad de Damián, su ir por los campos lejanos, mientras expresiones como “ocupaciones de prima noche” recuerdan el olvidado impuesto sexual en la época feudal. Otro párrafo jocoso y cínico ejemplifica la extraordinaria técnica de doble lectura: “Quien aseguraba que en un paraje muy remoto y umbrío había hecho una cruz de sauce y que en ella se crucificaba horas enteras a cuerpo pelado, y nadie lo dudaba pues Damián volvía ojeroso, macilento, de los

éxtasis y crucifixiones.” Los actos de Damián en aquellos lugares alejados despiertan la sonrisa del lector como si se preguntase: ¿Cómo no lo vi antes?

Un falso héroe descubre que no puede salir del auroboro, debiendo perderse en la rutina y en la monstruosa protección de la Mamá Grande. Él siente que no puede romper la estructura uniéndose con su gran amor. Damián, San Antoñito, al descubrirse como falso héroe es, contradictoriamente, el que rompe la rutina, las estructuras que lo rodean, la protección de la Mamá Grande, y se une abiertamente a su sensual amor.

Con este cuento, mostró Carrasquilla dominio de temas, ideas y estilo. Gran conocedor del folclore natal, del idioma del pueblo, domina a la perfección la técnica del doble sentido y la doble lectura. Al mismo tiempo, con gran intuición psicológica de alcances filosóficos, entiende el comportamiento del pueblo chico que busca el drama grande.

Lo original de Carrasquilla es penetrar en el fondo de la sociedad puritana que busca un drama a través de un héroe-ángel. De allí antidramas creen antihéroes, antiheroínas y antiamores sensuales. Así, este cuento, lleno de ironía y ternura, tiene un valor único en la literatura realista del continente hispanoamericano.

**HISTORIA Y SÍMBOLOS  
MITOLÓGICOS**



## ANTE EL SACRIFICIO DEL PARAÍSO

Guatemala es para Miguel Ángel Asturias un microcosmos del continente americano, al ser un país de alta cultura natural, que avanza y se retrasa cada vez que lo autóctono se encuentra conflictivamente con corrientes llegadas allende los mares. La historia del continente, tal como la refleja en sus novelas *Mulata de tal* y *Maladrón*, es una cadena perpetua de conquistas, guerras y etnocidios. En nuestros días, el encuentro trágico y constante de culturas crea la idiosincracia continental y su base social: la cultura mestiza.

Para Asturias, hubo tres choques históricos que modificaron las estructuras continentales: el encuentro trágico del indio y el español; el encuentro trágico del indio y el ladino; el encuentro trágico del criollo y el norteamericano.

La discrepancia entre las primeras culturas era total. Los conceptos religiosos llegados de la península ibérica, y los del nativo, parecían incommunicables. Los recién llegados inventaron "el reino de Satanás" para explicar la existencia del continente y convertir a los habitantes del lugar en conceptos conocidos por ellos. Los nativos,

por ende, inventaron a los recién llegados, viendo en ellos el retorno de los dioses. Cuando a la diferenciación religiosa se sumaron los intereses económicos de los conquistadores y los de la corona, el contacto se convirtió en conflicto destructivo, en genocidio y etnocidio, fundamentado a veces, paradójicamente, en la idea del bien celestial y en la salvación de almas. Este capítulo de la historia local se refleja principalmente en la novela *Maladrón* y en la obra teatral *La audiencia de los confines*. En la novela, un caudillo indígena expresa este momento histórico: "No otra cruz. ¡No otro Dios! La primera cruz costó lágrimas y sangre."<sup>1</sup>

El segundo encuentro trágico es consecuencia de la lucha por la posesión de la tierra, guerra entre conceptos de vida, cultura y maneras de vivir. Esta guerra se lleva a cabo ya no entre el español y el indio, sino entre el indio y el ladino quien, en la mayoría de los casos, tiene sangre indígena y cultura europea o mestiza. La fase de ese encuentro se refleja especialmente en la novela *Hombres de maíz*.

El tercer encuentro es la trágica lucha entre el criollo, en el cual confluyen sangre indígena, mestiza y negra, y el nuevo conquistador, más cercano geográficamente que el que llegó de la península ibérica. Este conquistador norteameri-

<sup>1</sup> Miguel Ángel Asturias, *Maladrón*, Losada, Buenos Aires, 1969, p. 172.

cano posee otra religión, otra lengua y cultura material, sin filosofías religiosas (las cambió por el mito del progreso). El nuevo invasor es movido por intereses económicos, explotando así al habitante local. La trilogía bananera, *Viernes de dolores*, *Week-end en Guatemala* y la obra teatral *Chantaje*, reflejan esa época.

Los tres encuentros trágicos tienen sus símbolos específicos, y hay un símbolo genérico que representa todo el proceso: la lucha de la naturaleza contra el artificio invasor. El mundo natural es armónico, y en él conviven todos, árbol con arbusto, el animal grande con el chico, y el hombre-naturaleza con todos los elementos que lo rodean. Según ese concepto naturacéntrico, el aprovechamiento de un ser por el otro en un ambiente natural es sólo un catalizador de la armonía vital. Los pájaros no se acaban al ser cazado uno. El agua no se acaba cuando se bebe de ella. Un solo árbol talado no es el fin de la selva sino la risa de la naturaleza ante su eternidad tropical.

El fuego, en cambio, representa el elemento foráneo, el gran sacrificador desarmonico, el que no busca la relación de convivencia con los otros componentes sino que se convierte en elemento mutacional, canceroso, que quiere desarrollar su existencia a base del total exterminio del medio ambiente. A veces, el fuego sólo se apaga tras la destrucción total del mundo que vivía antes de su llegada.

El fuego como elemento vivo es padre de la

cultura. Cocinar significa cambiar la naturaleza, es decir, fijar otros órdenes, forjar una civilización. Por ello, el fuego tiene un significado de cultura en las distintas religiones. En el mundo indígena tiene, además, otro significado: simboliza la exigencia del sacrificio humano en las épocas del gran exilio, cuando las tribus se dirigieron, en la penumbra de la infrahistoria, desde la leyendaria Tula, hacia el amanecer histórico. De esta época quedó sólo un vago recuerdo, unido a otro más antiguo, el del éxodo humano desde las zonas frías. Sin fuego, la muerte por congelación era segura. Por ello, el dios Tohil, padre del fuego, exigió el sacrificio humano como pago del elemento que da calor.<sup>2</sup> También en el frío mundo europeo significó el fuego un símbolo del sol que exige el sacrificio del árbol —el ser natural que carga el fuego en sus entrañas— para que renazca el verano y el sol vivificante regrese a los congelados países.<sup>3</sup>

Este fuego sacrificial es el símbolo, para Asturias, de todos los encuentros trágicos de las culturas en el continente, desde el fuego español del arzobispo Landa, quien quemó poblaciones indígenas y signos religiosos, hasta el nuevo fuego del progreso, que da el golpe de gracia a la cultura local. Esta idea está expresada en forma concentrada en su novela *El Papa Verde*:

<sup>2</sup> *Popol Vuh*, FCE, México, 1970, p. 115.

<sup>3</sup> James Frazer, *La rama dorada*, FCE, México, 1969, p. 30.



El fuego que en mano del español consumió las maderas pintadas de los indios, sus manuscritos en cortezas de amate, sus ídolos e insignias, devoraba ahora, cuatrocientos años más tarde, reduciéndolos a humazones y pavesas: Cristos, Vírgenes Marías, Santantónitos, Santascruces, libros de preces y novenas, rosarios, reliquias y medallas. Fuera el rugido, dentro el fonógrafo; fuera el paisaje, dentro la fotografía; fuera las esencias embriagantes, dentro las botellas de whisky. Otro dios llegaba: el dólar, y otra religión, la del big stick.<sup>4</sup>

El encuentro de culturas es constante, mientras lo autóctono va cambiando con las épocas. La cultura ladina de *Hombres de maíz* es la cultura indígena en encuentros posteriores. Esos cambios y guerras crearon una cultura de odio reflejada en los libros de Asturias. Sobre el ladino malo, se dice que se le despertó el indio, mientras que el indio creó un panteón de figuras nefastas, blancas, ladinas y negras.

El negro, figura demoníaca, mitad vaca, que mata a todo ser que entra a la finca del blanco, es una demostración de esta fe llena de odio. Monteforte Toledo, el novelista guatemalteco, en su novela *Entre la piedra y la cruz*, crea su figura Bishu Votán, el héroe que golpea al único ojo del demonio negro, así como hacen los cazadores en *Clarivigilia primaveral*, de Asturias.<sup>5</sup> Juan Nok,

<sup>4</sup> Miguel Ángel Asturias, *El Papa Verde*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, p. 268.

<sup>5</sup> Mario Monteforte Toledo, *Entre la piedra y la cruz*, El Li-

el demonio del volcán Santa María que aparece en *Leyendas de Guatemala* y bajo otro nombre en *Mulata de tal*,<sup>6</sup> es el símbolo del acaudalado blanco, quien aprovecha a vivos y muertos para trabajar en sus fincas.

Estas culturas de odio tienen su lenguaje: el blanco es llamado por los indios “hombre de barro, de estiércol” (*Maladrón*, p. 37); la mujer ladina, “tiene una baba de iguana que atonta a los hombres”,<sup>7</sup> y la ley del ladino es, “la pequeña justicia del hombre mestizo.”<sup>8</sup> Por otro lado, el blanco se ríe del pueblo que no tiene siquiera idioma propio, sobre el cual un papa dijo en una famosa bula que “los americanos no erais bestias pues os reáis”,<sup>9</sup> ellos son animales sin pensamiento, estatuas vacías y salvajes. Por ello, el continente conquistado se convierte en “un continente hediondo a sangre, a hoguera. . .”<sup>10</sup>

---

bro de Guatemala, Guatemala, 1948, p. 28. Miguel Ángel Asturias, *Clarivigilia primaveral*, Gallimard, París, 1965, en los dos últimos capítulos. Asturias utiliza para este tema el mito huichol sobre el nacimiento del fuego y de la Luna.

<sup>6</sup> Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, pp. 47-52; *Mulata de tal*, en *Obras escogidas*, III, p. 306. Allí un médico todopoderoso se llama Juan Nojal. Como explotador blanco aparece el diablo Cashtoc (p. 117).

<sup>7</sup> Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, p. 568.

<sup>8</sup> Miguel Ángel Asturias, *Los ojos de los enterrados*, en *Obras escogidas*, III, Aguilar, Madrid, 1968, p. 458.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>10</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 95.

Los dos primeros encuentros crearon, según Asturias, algo positivo: el criollo, el mestizo, el futuro del continente. Respecto a la tercera ola, el encuentro con el yanqui, no ve en ella Asturias ninguna posible relación dialéctica. El foráneo debe irse.

*El hombre naturaleza  
y la naturaleza como hombre*

Guatemala y América son para Asturias país-naturaleza y continente-naturaleza, respectivamente. Sus hijos son naturaleza. La naturaleza fue siempre uno de los elementos que más penetraron en la literatura asturiana, siendo, como el escritor lo expresó, no sólo fondo de un drama, sino una totalidad cautivante, donde el hombre es sombra, pues el medio natural hace a los hombres inmortales y los convierte en gigantes. Este ser, según Asturias, es un héroe de muchos ojos y muchas manos y no un personaje romántico tal como lo pinta el europeo Chateaubriand.<sup>11</sup>

Esta sensación panteísta confiere al orden natural del mundo una totalidad armónica del cosmos. Generalmente, en los libros de Asturias, la naturaleza y los hombres-naturaleza constituyen el arquetipo bueno. Ellos son los captadores del diálogo y la convivencia o, en un revés diabólico,

<sup>11</sup> Segala Amos, "Entrevista con Miguel Ángel Asturias", en "El Gallo Ilustrado", suplemento de *El Día*, 12 de noviembre, 1967, México, p. 1.

los captadores de un infierno terrenal. En todos los libros mitológicos de Asturias se habla de dioses verdes, demonios verdes, hombres verdes u hombres plantas. La naturaleza invade también las novelas llamadas de protesta.

Según Asturias, el hombre mitológico natural es parte de un conjunto en que Dios, naturaleza y hombre forman una unidad orgánica. Bajo esa unidad no existe la muerte, pues el medio ambiente siempre sigue viviendo. Este héroe de mil ojos y caras se encuentra en las montañas del maíz, en la candente costa bananera, donde se convierte en el Eros que lucha y vence a Tanatos. La naturaleza es misteriosa, peligrosa, llena de deleites sensuales, como si fuese un superhombre, la personificación gigante del pequeño ser humano.

El mundo natural, así como lo ven los indígenas a través de los ojos de Asturias, es un mundo de goces y delicias, mundo en el que el hombre vive en comunión cósmica. La tragedia comienza en el momento en que se pierden los instintos, se acaba el paraíso y comienza la nostalgia: "Si algunos artistas, poetas y escritores tienen la nostalgia del cielo, nosotros, los americanos, tenemos la nostalgia de América, de una América-paraíso, que vendrá a completar la estirpe antigua, paraíso de todos los hombres."<sup>12</sup> En otros lugares, As-

<sup>12</sup> Miguel Ángel Asturias, Reseña de *Esta tierra de gracia*, de Isaac J. Pardo, en *Ficción*, núm. 4, noviembre-diciembre, 1956, p. 4.

turias habla de la nostalgia de la madre tierra, de la tierra florida.

Todo hombre, según el concepto indígena, es parte de un todo superior. El sol es el dios que pertenece a los que retornan a la tierra humana. En todas las culturas mesoamericanas, romper el equilibrio significa destrozar el mundo. El sol que da vida aparece sólo después de un ritual de sacrificio humano, tanto en la cultura náhuatl como en el *Popol Vuh*. El hombre debe guardar con su vida y acciones la existencia del cielo; la armonía cósmica se renueva a través de la renovación espiritual. Esta relación recíproca entre hombre y mundo es parte del concepto mitológico de la vida que utiliza el ritmo y la magia como norma de acción.

La naturaleza en los libros de Asturias, tiene distintos colores, mas el verde es el dominante, al ser el símbolo del trópico, del indígena y de los dioses. En este verde se congregan tres componentes: la naturaleza tropical; la creencia panteísta indígena y su símbolo animal, el quetzal, y la esperanza.

Guatemala es pintada de un solo color: "País verde de árboles verdes."<sup>13</sup> Ese color es paradisiaco: "El paisaje cambia, la luz cambia, cambia el mundo de la piedra junto a las frutas tropicales, vecindad que traslada lo real, visible, palpa-

<sup>13</sup> Miguel Ángel Asturias, *El espejo de Lida Sal*, Siglo XXI, México, 1967, p. 3.

ble, a la región del oler y gustar, nueva delicia.”<sup>14</sup> El verde paradisiaco tiene sangre, tiene fuego interno, mas no un fuego de calor y no el fuego que desequilibró la naturaleza.

El español se siente perdido en ese verdor tropical rabioso que contrasta tanto con el gris desierto de Castilla. El conquistador entiende que al morir se convertirá en parte de ese dios cósmico que siempre persiste: “Quiero morir aquí, ser esqueleto verde y no esqueleto blanco, como son los huesos de los que mueren en otras latitudes. Esqueleto verde, costillas de esmeraldas, pelo de algas vibrantes. . .”<sup>15</sup> Guatemala es un país que, a diferencia de la desértica Castilla, no muestra su terrenal cuerpo desnudo: “Región en que hay más flores que tierra.”<sup>16</sup> Sólo el hombre pasa, sus huellas son la historia, siendo él el único mortal en este mundo sin fin.

En ese lugar paradisiaco, el trópico se ríe de la muerte y la temporalidad. El individuo no tiene valor alguno como individuo, sino como un contexto cósmico grupal: “Qué ridícula fantasía, la muerte de un pájaro, de muchos pájaros, el golpe de sus hondas, allí donde la muerte era global como la vida.”<sup>17</sup>

El indio se convirtió en parte del ambiente. Él es el hombre-naturaleza que no quiere diferenciar

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 169.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> Asturias, *Los ojos de los enterrados*, p. 1014.

entre ser vivo e inanimado. Todo lo que se encuentra en la tierra tiene para él vida. El indio, según Asturias, no puede creer en el individualismo; tampoco se cree la parte principal de la naturaleza, por ello puede convivir con ella. Esta naturaleza humana-natural-indígena fue expresada por Asturias en toda su creación literaria. Los indios son el árbol, las estrellas son los jerglíficos del cielo, y ellas cuentan la historia del indio.

Los indios son anteriores al nuevo hombre, como si fueran extraños al actual sol. Ellos son parte de una realidad incambiable. Frente a ellos, el español y su religión representan la muerte y el cementerio que quisieron transportar a la tierra de la vida: "Imposible trasplantar a tierras de fiesta luminosa una religión de catacumbas."<sup>18</sup>

El verde se convierte en parte del hombre natural: "Serès verdes de caras de jícaras pintadas de verde, ojos de frijolos negros, dientes de carne de coco con incrustaciones de esmeraldas."<sup>19</sup> Pareciera que las plantas se hubiesen pegado a sus cuerpos y manos: "Seres verdes, seres árboles, seres ramas, seres hojas con ojos."<sup>20</sup> Por ello, hasta la magia indígena no es blanca, roja ni negra, sino verde. Elementos naturales ayudan al indio en su lucha con el no indio y la india, como mujer, es la personificación erótica de todos los

<sup>18</sup> Asturias, *El espejo de Lida Sal*, p. 4.

<sup>19</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 217.

<sup>20</sup> *Idem*.

frutos naturales. Sin embargo, no escapa de la tragedia este mundo verde, la tragedia del enfrentamiento del hombre pequeño con un ser gigante, invencible, tal como lo pintó el colombiano José Eustasio Rivera en su novela *La vorágine*. Si bien hay una totalidad cósmica en este mundo, en la cual la vida del hombre se sacraliza, por otro lado, deprime la majestuosidad del mundo natural cuando el hombre lo contempla desde su perspectiva humana: "Hay un rigor de muerte debajo de tanta cosa viva."<sup>21</sup>

Para el advenedizo, el trópico es bosque, bichos, malaria, fiebre amarilla y eros desencadenado.<sup>22</sup> Para la inquisición, es la naturaleza la casa del diablo, el diablo verde con su erótica demoníaca, mientras el verdor ambiental cubre los pecados más horrendos. La descripción demoníaca de la naturaleza y el suelo americano, tal como aparece en boca de clérigos en *Mulata de tal*, coincide con las descripciones de historiadores como Fuentes y Guzmán, que ven en la forma misma de la tierra el epicentro del concepto del mal.<sup>23</sup>

Los que ven en la naturaleza el arquetipo del bien, y los que ven en ella la totalidad del mal

<sup>21</sup> Asturias, *El espejo de Lida Sal*, p. 4.

<sup>22</sup> Miguel Angel Asturias, *Viento fuerte*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, p. 150.

<sup>23</sup> Sobre la relación Naturaleza-Diablo escribió Sahagún, como cita Gustavo Correa en "El espíritu del mal en Guatemala", en *Middle American Research Institute*, Tulane University, New Orleans, 1955, p. 50.



comienzan a vivir juntos en el trópico. El fuego verde indígena encontró el fuego rojo de los españoles, así como sus diablos y dioses verdes encontraron los diablos rojos, algunos en forma humana, tal como está pintado en el capítulo “Toro-tumbo” de *Week-end en Guatemala*. Los indios enarbolan como bandera de lucha a la naturaleza y a la armonía cósmica del hombre mitológico. Los foráneos enarbolan como bandera a la cultura ibérica que buscaba su camino de la Edad Media al Renacimiento. El choque entre las culturas produjo el fuego que, según Asturias, es aún el símbolo de Guatemala.

### *Naturaleza y civilización*

La humanidad de la naturaleza se refleja en una erótica constante, que se parece al hombre natural, siendo parte de él, porque “el trópico es el sexo de la tierra”.<sup>24</sup> La personificación erótica de la naturaleza es común en las obras de Asturias, donde la metáfora une a lo natural con lo humano: “Un dios macho está violando en cada flor a una virgen.” Así, los bailes de los cocos se convierten en un baile de mujer sensual y los ríos son hijos de nupcias cósmicas: “Juan Poye reapareció en sus nietos. Una gota de su inmenso caudal en el viento de Juana Poye engendró las lluvias, de quienes nacieron los ríos navegables,

<sup>24</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 150.

sus nietos.”<sup>25</sup> La tierra ya fecundada es la gran madre, un gran pezón del cual viven cosechas y hombres: “Sí, la tierra era un gran pezón, un enorme seno al que estaban pegados todos los peones con hambre de cosecha, de leché con de verdad sabor a leche de mujer. . .”<sup>26</sup>

Hasta los grandes terremotos y los enormes volcanes son apenas producto de un juego amoroso de los titanes de la tierra:

El gigante de los terremotos y el gigante del viento se entregaron al juego del amor para ellos y la muerte para los humanos. El juego amoroso del gigante de los terremotos con la tierra empezaba con un suave movimiento de hamaca, seguido, ya excitado el gigante, de rápidos sacudones y cimbrones, de arriba abajo y de abajo arriba, trepidación convulsa, supremo goce para él y espasmo, y para los tierrapaulitanos escombros de terremoto. . .<sup>27</sup>

También el hombre natural que se une a esa naturaleza lo hace eróticamente. El hombre tiene relación con las figuras femeninas del medio natural, y una mujer como Mayarí, en *El Papa Verde*,

<sup>25</sup> Asturias, *Leyendas de Guatemala*, p. 42. En esta obra hay otras metáforas que unen orgánicamente a dioses, naturaleza e indio en relaciones eróticas: “Los robles más altos ofrecían orquídeas a las nubes que el sol acaba de violar y ensangrentar en el crepúsculo” (p. 88).

<sup>26</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 595.

<sup>27</sup> Asturias, *Mulata de tal*, p. 336.

tiene relaciones nupciales con el brutal y masculino río Montagua.

Este ser vivo en el cual se confunde el hombre natural, que es parte de él, se halla en peligro mortal. Sus sacerdotes, dioses y protectores, son inválidos frente al poder exterminante de las culturas llegadas durante la primera, segunda y tercera olas. Cada ola mata a la naturaleza o a sus relaciones naturales, al indio-naturaleza o al criollo parte de esa naturaleza. Siempre se levanta algún héroe defendiéndola. Así estalla la guerra de la mano natural con todos sus componentes en defensa de su armonía contra la mano de afuera. Dioses naturales luchan contra dioses invasores, diablos indígenas contra cristianos, y héroes míticos, como Gaspar Ilom en *Hombres de maíz*, contra los ladinos.

Los indígenas y la naturaleza son siempre los elementos débiles que se guían por credos mesiánicos, esperando pacientemente el cambio del infortunado tiempo. *El señor presidente*, como novela que cuenta la situación durante la tercera ola de encuentros trágicos, muestra ya la desequilibrada ciudad, una ciudad destrozada, donde reina un demonio humano, europeo e indio.

En una serie de capítulos de la novela reaparece la salvada naturaleza en su máximo estado de degradación. Ella es el basurero de la ciudad en los límites del nuevo imperio humano, lugar donde reina el zopilote, y el barro hediondo huele a mundo de artificio. La ciudad que se desarrolla,

arroja sus desperdicios y ella, en su ansia de seguir existiendo, los convierte en la vida que emerge de la ciudad putrefacta. Afuera, junto al basurero, hay un campo verde; adentro, en la ciudad, están las cárceles: "Comenzaba la agonía."<sup>28</sup> La ciudad se descubre en su verdadera personalidad en este contacto con la naturaleza: "Cubierto de papeles, cueros, trapos, esqueletos de paraguas, alas de sombrero de paja, trastos de peltre agujereados, fragmentos de porcelana."<sup>29</sup> A esa enumeración que indica la cultura material de la ciudad, agrega Asturias otras con relación afectiva, como los olores del alcohol, los escupitajos y los elementos tirados de los prostíbulos.

La ciudad, en la obra teatral *Chantaje*, ni siquiera tiene el contacto putrefacto con la naturaleza. Sus flores son artificiales, su luz es artificial, su amor es prostitución; el ruido ocupa el lugar de los murmullos, creando el artificio absoluto, símbolo de la nueva época.

En la poesía "S.O.S." estalla el grito del hombre natural frente a la destructora guerra. La naturaleza escapa de quien huye de ella. El mundo del progreso destruyó al mundo natural al convertir, como lo dice Asturias, lo sacro en profano, al usar las aguas sin honor y las palabras sin honor. Los zopilotes del señor presidente se convierten

<sup>28</sup> Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, p. 222.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 226.

en otros excrementos mortales: las bombas de la guerra. En parte de la poesía parecería que retornase la religión junto al ángel del Apocalipsis, quien viene a anunciar el fin del mundo. Mas en esta época, en la cual no se cree en los cuentos, los ángeles son artificiales, meros paracaidistas.<sup>30</sup> En la ciudad en guerra, la caverna antigua, símbolo del útero materno, de la madre tierra en *Hombres de maíz* y *Los ojos de los enterrados*, se convierte en el refugio antiaéreo donde hediondos seres viven el hediondo infierno artificial. Uno de los personajes de *Chantaje*, refiriéndose a esta ciudad, se expresa así: "Qué es una ciudad para nosotros sino un desierto de gente que camina."<sup>31</sup>

Por ello, la nueva cultura es monstruosa; se acabaron los viejos dragones, los cíclopes, Huracán y Capragán, todos ineficientes ante la máquina guerrera. Los faros y chimeneas ocupan el lugar del cabello. El hombre crea un monstruo destructor mientras el niño, antes hijo del amor, se convierte en producto de una fábrica para la guerra,

<sup>30</sup> Miguel Ángel Asturias, "S.O.S." en *Sien de alondra*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, p. 1037. Sobre la relación sin honor del hombre nuevo con la naturaleza madre que, tarde o temprano, conducirá a la perdición de aquél, se expresó Asturias en un ensayo inédito, "Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana", y en la entrevista con Italo Sani, "Miguel Ángel Asturias, o combatente da literatura", *Manchete*, febrero 20, 1971, p. 53.

<sup>31</sup> Miguel Ángel Asturias, *Teatro: Chantaje, Dique seco, So-luna, La audiencia de los confines*, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 21.

tal como lo relatan *Mulata de tal* y “S.O.S.”: “El humito del progreso, divinidad que en lugar de manos tiene yunques, en lugar de ojos, faros gigantescos, en lugar de pelo humo de chimeneas, y músculos de acero y nervios eléctricos y barcos que circulan por los mares como glóbulos por la sangre.”<sup>32</sup>

Queda siempre el luchador, el mesías del cambio, el que se antepone al hombre nuevo. Su profecía habla del retorno del fuego verde de la naturaleza, cuando Gucumatz cubra esta civilización como cubrió las antiguas ciudades de Palenque, Tikal y Copán:

¡Nadie. . . —ronroneó al verlos— podrá jamás contra el fuego verde! ¡Nadie le disputará jamás el dominio de la tierra al fuego verde, que es el fuego rojo de interior que se torna verde afuera! ¡Luz aniquiladora! ¡Luz revuelta con sal! ¡Luz revuelta en el mar! ¡La máquina se cansará alguna vez! ¡Alguna vez asaltará al extranjero el deseo de dormir, y en ese instante, al solo cerrar los ojos, al solo frenar sus máquinas, quedará sepultado él y lo suyo, convertido en esqueleto y fierro viejo lo que fue belleza humana y metal fulgente de aceite y movimiento!<sup>33</sup>

Es el concepto del *Viento fuerte* y el retorno de los dioses destructores. Pero para que se cumpla esa apocalíptica profecía debe detenerse la

<sup>32</sup> Asturias, *El Papa Verde*, p. 267.

<sup>33</sup> Asturias, *Los ojos de los enterrados*, p. 1009.

máquina para poder ser vencida. Si siguiera funcionando, la naturaleza se seguirá replegando hasta acabarse y acabar con el hombre. “El profeta de Gucumatz, el dios-serpiente-naturaleza, padre de los bosques y del quetzal verde, el más potente dios local, es muy pobre en su aspecto de indio desnudo, apenas un taparrabos, greñudo esqueleto.”<sup>34</sup> No sólo su aspecto indica el actual valor de la fuerza de los dioses verdes, sino también el trato despectivo a él: “Uno de los de la pandilla larga al indio tres moneditas de five cents”.<sup>35</sup>

Queda algo muy asturiano: la esperanza es del indio, de la naturaleza, el presente es el mundo de las máquinas y de las ciudades. La mitología es del indio, la estrategia del extranjero, y sus valores son los que persisten como dueños del mundo. La norteamericana Alarica, en *Week-end en Guatemala*, expresa esa idea en su conversación con el guatemalteco Milocho:

— Y qué otra cosa me puede causar cuando yo tengo mis aviones, como dices tú. . . —siguió ella la broma.

— Tus aviones y la dicha de haber encontrado mis volcanes dormidos. . .

— O. . . haciéndose los dormidos, que no es lo mismo. . . —aguijó Alarica, sin dejar de reír.

— Lo que pasa es que los poderosos no se ocupan de insignificancias. . . tus aviones. . . ¡bah!; moscas

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Idem*, p. 1010.

pequeñas para mis volcanes. . . ¿ni los despertaron!  
— Poderosos ¿o. . . impotentes?<sup>36</sup>

Los viejos dioses omnipotentes de la naturaleza son impotentes. Al abandonar al hombre a su destino nacieron las grandes esperanzas para cubrir las realidades deprimentes. El mundo mesiánico es todo lo que quedó de la erótica naturaleza de *Leyendas de Guatemala*, del gran personaje de miles de ojos, caras y manos.

Ese proceso de destrucción total del mundo es lo que paga el guatemalteco por el hecho de que sus antepasados ladinos fueran los primeros en encender el fuego, símbolo de las catástrofes venideras. El comienzo fatal de este ciclo diabólico, que termina con la perdición de la naturaleza, es retratado en *Hombres de maíz*. En esta novela se encuentran las dos culturas simbolizadas por el árbol y su sacrificador, el fuego, que convertirá al país en un desierto de hombres.

### *La lucha del árbol contra el fuego*

Generalmente se ve en *Hombres de maíz* la epopeya del indio que lucha contra el ladino para defender al cultivo sacro. Asturias, al planificar la novela, también lo vio así. En 1950, sostuvo que la tensión entre el indígena que ve al maíz

<sup>36</sup> Miguel Angel Asturias, *Week-end en Guatemala*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, pp. 734-35.



como alimento sacro, y el ladino que piensa comercializarlo, se convertirá en el eje de la nueva novela.<sup>37</sup> Analizando el libro, se ve que el cacique indígena sale en defensa del árbol, y no en defensa del maíz.

El hombre de palo es visto en el *Popol Vuh* como una de las creaciones anteriores al hombre cultural, al hombre de maíz. Pero también en este conjunto de mitos aparece el árbol como árbol de la vida, el árbol genealógico que creció en el Xibalbá, el infierno quiché, para permitir la vida humana sobre la faz de la tierra. Gaspar Ilom, al salir por ello de los bosques, lucha contra el que trajo el fuego a los bosques de Ilom.

El árbol, para Asturias, es el máximo símbolo del indio, el que quedó convertido en poesía y arte, y pudo continuar la historia al respirar del aliento de los que murieron en épocas pretéritas. Los árboles hechizan las ciudades antiguas con un hechizo de vida frente al desierto imponente de la ciudad de *El señor presidente*.

El árbol no es sólo un símbolo de la cultura guatemalteca. Muchos pueblos se declararon hijos de los árboles. Los mixtecos en México muestran en sus dibujos cómo la tribu nace de un árbol que se rompe. En esta pintura, acompañada de jeroglíficos, se puede apreciar al árbol en toda

<sup>37</sup> Jorge Campos, "Las nuevas leyendas de Miguel Ángel Asturias", en *Repertorio americano: Cuadernos de cultura hispánica*, marzo, 1950, p. 83.

su expresión cósmica de inframundo a cielo. El nacimiento del hombre es la separación de lo vegetativo, del árbol, como si se detuviera la eternidad temporal en cierto momento para dar lugar a la vida. En casi todos los códices aparece el árbol como sostenedor del cielo, como el ser que revive, indicando el eterno renacimiento de la vida. Un árbol florido es el símbolo de Eros, el protector de la comunidad, que da vida al mundo. En el árbol hay alma, y por ello le dedicaban sacrificios y lo casaban con seres humanos. El árbol cura enfermedades, pero carga en sí a su asesino: el fuego solar que busca su corazón. El árbol es también una mujer diosa, que se une en extrañas nupcias con un sacerdote. Ese estrato erótico está muy desarrollado en las descripciones tropicales de Asturias. La relación entre mundo y árbol se puede notar en un rito indígena actual: el baile del palo volador, en el cual aparece el árbol como conductor de la vida desde el mundo de los muertos hasta las estrellas. El baile fue muy bien captado y desarrollado por Asturias en su cuento "Juan Girador".

Este ser vegetal llamado árbol de la vida o árbol de sangre, según el *Popol Vuh*, salvó la vida de la princesa Ixcit; por ello, el hijo de Ilom, continuador del hijo de la princesa Ixcit, no puede ser asesinado; él es parte del "palo de la vida que da color de sangre".<sup>38</sup> Por esto, el ladino no puede

<sup>38</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 573. El equivalente mitológico se encuentra en el *Popol Vuh*, p. 61.

asesinar al hijo de Ilom, pues la sangre del árbol ocupó, al igual que en el *Popol Vuh*, el lugar de la sangre del niño.

La relación entre el maíz y el árbol se da a través de la Mamá Grande, Ixmucane, la diosa de la tierra, la primera plantadora de maíz, al cuidar ella la milpa en el patio de su casa, cuando sus nietos bajaron al Xibalbá. Ixmucane es la diosa de los árboles y su nombre significa en quiché la guardiana de los árboles.

Hacer daño al árbol es, para el escritor, estropear la integridad del hombre verdadero, la unión del consciente con el subconsciente soñador. El bosque misterioso, según Asturias, es el lugar donde se conserva este subfondo inconsciente indígena. Por ello, el final del mundo comenzará con la destrucción del árbol, pues talar el bosque significa cortar los párpados de la tierra y evitarle poder soñar. Un códice de la cultura maya, tan citada por Asturias, representa la lucha del bien y del mal. Las fuerzas del mal destrozan el maíz, traen sequías, huracanes, guerras y pobreza. Chac, el dios de la lluvia, aparece cuidando un pequeño árbol que está retoñando; a su lado, el dios de la muerte, Ach Push, parte el árbol en dos.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Sylvanus Morley, *La civilización maya*, FCE, México, 1965, p. 241. Asturias escribe en su *Diccionario explicativo de las Leyendas de Guatemala* (en *Obras escogidas*, I, p. 250), acerca de la relación del árbol con el subconsciente, llegando a las mismas conclusiones que Carl Jung (en *Simbología del espíritu*, FCE, México, 1962, p. 60).

También en la cultura cristiana, utilizada por Asturias, al quemarse la tercera parte de los árboles del mundo, según el *Apocalipsis* de San Juan, comenzará el proceso de la destrucción del mundo. El fuego destructor, el ser antinaturaleza, símbolo del elemento foráneo, cuya fuente está en el *Apocalipsis* y en el libro de profecías mayas *Chilam Balam*, trata de quemar el árbol. La quema, para el cultivo del maíz, desarrollada por Asturias, aparece como fuego que se prende en la cabeza del dios naturaleza, Quetzalcóatl-Cuculcán-Gucumatz. En la leyenda literaria dramática "Kukulkan", el dios omnipotente, enloquece cuando sus cabellos, equivalentes a árboles y plantas, son quemados para dar lugar al plantío del maíz.

La guacamaya blanca, época de destrucción y muerte, es vista en el *Chilam Balam* como la unidad del árbol blanco con el hombre blanco, que recibe también el título de cortador de árboles o dios del hacha. En las leyendas europeas, trae el sacrificio del árbol al nuevo sol. Asturias ve este sacrificio como el paso fatal para la destrucción de la naturaleza y del indio, para poder crear en lo que fuera reino natural un mundo artificial.

Atar al fuego y atar al mal es como atar a Satanás. Echar al fuego y echar al demonio aparecen como una fase de la lucha del bien contra el mal. Sobre esta guerra mítica está basado el cuento "Torotumbo". El fuego, con sus miles de lenguas, es similar al demonio de los once mil cuernos.

En un círculo muy complejo se unen el árbol

con el indio y la totalidad de la vida, y el fuego con el Anticristo, el comienzo del *Apocalipsis* y el extranjero. Frente a esa unidad satánica, aparece la necesidad de una guerra heroica para salvar lo natural de la futura destrucción total.

El cacique indio Quiché, en *Leyendas de Guatemala*, es árbol, naturaleza y pájaro al tener la sangre verde y ser el quetzal que guarda al árbol: “Es él, ¿no veis su pecho rojo como la sangre y sus brazos verdes como sangre vegetal? ¡Es sangre de árbol y sangre de animal! Es ave y árbol.”<sup>40</sup>

Los árboles son también los hijos, la continuidad de la vida: “Benditos sean los hijos que dejan a sus padres, que se desprenden de ellos, y van a dar árboles frondosos donde Dios lo dispone.”<sup>41</sup> Gaspar Ilom, al defender al árbol, sale en defensa no sólo de los párpados de la tierra, sino de la máxima unidad entre pueblo y naturaleza. Al prender fuego a los bosques de Ilom, se crea una relación entre la guerra del ladino y el indígena Gaspar Ilom y el fuego de Tohil quien, según el *Popol Vuh*, es el dios que exige sacrificios humanos, que son idénticos a los sacrificios de árboles, convirtiéndose la vida en un cúmulo de cenizas que recuerdan tiempos pretéritos: “—El amor, pero lejos de estas tierras de cenizas, de ceniceros para hacer lejía, donde no se dan más que arbustos que producen espinas. . .”<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Asturias, *Leyendas de Guatemala*, p. 75.

<sup>41</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 93.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 99.

El fuego borra todo, pero principalmente el estrato del sueño, la leyenda y el mito y queda como algo fijo, inmutable, fuera de tiempo. En vez de producir luz, perpetúa la oscuridad siguiendo lo relatado en el *Popol Vuh*.

Desde el segundo capítulo de *Hombres de maíz* produjeron los maiceros ladinos la segunda ola de confrontación de culturas, y el fuego cambió de rumbos. El que le permitió vagar libremente sufre a su paso, pues sólo el fuego está dentro y fuera del tiempo, y el ladino, que prendió las primeras llamas, desaparece. El proceso mutacional, canceroso, acaba con todas las células que no pudieron vivir en armonía desde su aparición. Así, tragó con sus infinitas lenguas a quienes lo prendieron. La familia Machojón, los que mataron a Gaspar Ilom, mueren quemados. La vaca Manuela, la ladina, que preparó el asesinato del cacique por medio del "fuego blanco", el veneno, captó en el último momento la realidad mitológica, al entender que el cacique ató a la fiera desatada, evitando de tal manera el final de todos: "El coronel Godoy, su jefe, fue el que jugó con fuego, al mandarnos a mi marido y a mí a envenenar al Gaspar Ilom, el varón impávido que *había logrado echarle el lazo al incendio que andaba suelto en las montañas, llevarlo a su casa y amarrarlo a su puerta para que no saliera a hacer perjuicio.*"<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 565; el subrayado es nuestro.

Quemada ya la familia Machojón, continúa la venganza de la naturaleza por medio del fuego. El coronel Godoy y sus soldados mueren de igual manera por haber matado al que amarró el fuego. El propio Godoy vio en momentos de lucidez a su guerra triunfante contra los indígenas protectores de la selva, como un trágico encuentro entre la llamada civilización blanca y ladina con su mito de progreso, y la naturaleza y el indio, con su mito del árbol: "Es el progreso que avanza con paso de vencedor y en forma de leño."<sup>44</sup>

Después del gran incendio, vino la esperanza como una sed de fuego verde, símbolo de la naturaleza, esta naturaleza mutilada y sedienta desde la llegada del español: "A los mayas de Guatemala, les fue robado el fuego verde, la vegetación que les pertenecía, y por eso sus libros hablan del estallido de la insaciable sed."<sup>45</sup> Los árboles que quedaron con vida o tomaron forma indígena se convierten en el símbolo de la esperanza al buscar en las esferas celestiales el retorno del viejo mundo terrenal.

Sin embargo, el fuego verde no retornó. Comenzó un proceso de conversión hacia el mundo artificial. Como las realidades que debían ser quemadas en el inframundo de *Hombres de maíz* para permitir ver el mundo del mito, así fueron quemadas las pequeñas poblaciones indígenas

<sup>44</sup> *Idem*, p. 850.

<sup>45</sup> Asturias, *El espejo de Lida Sal*, p. 5.

para hacer construcciones de cemento. “Los hombres verdaderos, los hechos de maíz, dejan de existir realmente y se vuelven seres ficticios cuando no viven para la comunidad. . .”, sostiene el diablo indígena Caixoc.<sup>46</sup> En vez de los niños hijos del amor, aparecen seres fotografiados, mimeografiados, aunque aparentemente se tiene la sensación de que se revive el amor de tiempos pretéritos: “Sólo los primeros padres fueron auténticos, todos los demás hombres y mujeres son fotografías tomadas de espasmo en base a aquellas fotografías e imágenes paradisíacas, sin cambiar los procedimientos: cámara oscura, disparo, placa sensibilizada y la imagen del nuevo ser. . .”<sup>47</sup>

De esta manera, cierra Asturias el proceso de la destrucción de la naturaleza y los seres naturales. Según su punto de vista, se desarrolló en América una guerra inevitable entre naturaleza y civilización. La naturaleza tiene varios componentes: el paisaje americano, principalmente sus selvas; las culturas indígenas desaparecidas y sus restos arqueológicos; el poblado indígena actual; el indio no culturizado, sus religiones, mitos, costumbres y héroes. La civilización, a su vez, está representada por: la ciudad; el extranjero que invadió las tierras americanas en distintas épocas, desde el español hasta el norteamericano y, en cierto

<sup>46</sup> Asturias, *Mulata de tal*, p. 242.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 319.



momento histórico, el ladino de sangre indígena y mestiza y cultura blanca.

En esta guerra inevitable vence siempre la civilización y sus lanceros, mientras la naturaleza se repliega y se pierde. El grado de denigración está simbolizado en *El señor presidente* por el basural, único lugar en el que la ciudad permite vivir al antiguo y golpeado Dios. El presente es del fuerte, del extranjero conquistador y de lo artificial, quedando sólo la esperanza mitológica para la naturaleza y sus seguidores.

La máquina creó un hombre-máquina deshumanizado y prefabricado. Con este hombre nacieron religiones artificiales y mecanizadas, mas los productos de esta civilización-máquina, como sus aviones, por ejemplo, vencen al Dios del Volcán, y a los que creen en él. La naturaleza, al verse invadida, trató de luchar contra el español y su fuego por medio de su hijo, el indígena. Más tarde, trató este mismo indígena de defender al árbol atacado por el fuego del ladino. Desde esta época, de la cual trata la novela *Hombres de maíz*, ya no se puede atar ni domar al fuego demoníaco, que simboliza el desequilibrio. Tras el fuego quedan sólo sus huellas: carbones, cenizas, un mundo artificial y una esperanza mitológica. Esta esperanza se hace cada vez más vaga y remota como el humo de las hogueras encendidas.

## HOMBRES DE BANANAS

El mundo mitológico de Miguel Ángel Asturias es complejo no sólo por encontrarse en pugna con otro mundo en el cual el escritor cree, el mundo lógico, sino por ser parte de una filosofía con bases míticas. Según esta filosofía nada es casual. La naturaleza humana cósmica prevalece en todo lugar. La tragedia del hombre moderno, hijo de la cultura cristiana-occidental, consiste en dejar de ver esta comunión cósmica, donde la naturaleza “es el protagonista. Un personaje de muchos ojos, de muchos brazos [. . .] un personaje que se mueve interviene y actúa”,<sup>1</sup> tal como la entiende, según Asturias, la verdadera literatura hispanoamericana.

Todo cambia al contemplarse el hombre como centro del universo, en un antropocentrismo bíblico, padre del individualismo moderno, cuya

<sup>1</sup> Segala Amos, “Miguel Ángel Asturias: entre magia y compromiso político”, en “El Gallo Ilustrado”, suplemento de *El Día*, noviembre 12, 1967, México.

premisa es que el hombre es la gran finalidad de todo lo creado, lo que permite doblegar a los otros componentes del universo:

Plantas, animales, astros [...] existen todos juntos, todos juntos como fueron creados. ¡A ninguno se le ha ocurrido hacer existencia aparte, tomar la vida para su uso exclusivo, sólo al hombre, que debe ser destruido por su pretender existir aislado, ajeno a los millones de destinos que se tejen y destejen alrededor suyo!<sup>2</sup>

El hombre verdadero, según el concepto mitológico básico, no sólo se relaciona en armonía con los otros componentes del cosmos, sino que esta relación forma parte de su existencia terrenal, y supra e infraterrenal. El hombre tiene un alma externa, el nagual, su sombra, el tótem individual tan generalizado en todos los libros de Asturias: un animal sin el cual dejaría de ser él mismo. Por ello al matar un animal se mata al hombre unido a él o a la tribu que depende de este alma externa.<sup>3</sup>

El indio, después de muerto, se encuentra con su nagual, logrando a través de la muerte la unidad total con su naturaleza.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Miguel Ángel Asturias, *Mulata de tal*, en *Obras escogidas*, III, Aguilar, Madrid, 1968, p. 242.

<sup>3</sup> Motivo del capítulo "Venado de las siete razas" de *Hombres de maíz* (pp. 606-632).

<sup>4</sup> Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, p. 903.

En este mismo estrato posterior a la muerte el ser humano se une con la base vegetal de su existencia, la planta que le dio la vida y es parte de su cuerpo: el maíz.<sup>5</sup>

Esta planta, muy difundida en la literatura asturiana desde *Hombres de maíz*, el árbol, el tabaco y el banano son los pilares del mundo mitológico panteísta indígena de Asturias.

El árbol representa a la vida, al hombre auténtico, es decir, al indio que lucha contra el fuego de las festividades solares, símbolo del europeo y del desequilibrio armónico.<sup>6</sup> El tabaco aparece como una combinación de la creación diabólica, del sueño paradisíaco, del Eros, del progreso, del vicio del extranjero.<sup>7</sup>

El maíz y el banano son elementos totalmente distintos. Se trata de plantíos creados, traídos y consumidos por el hombre, que forman parte de su cuerpo, de su trabajo. El aporte cultural a la naturaleza vegetal se sacraliza.

El concepto del maíz como componente de los cuerpos de hombres y dioses, el comienzo de la cultura sedentaria, hija de Quetzalcóatl, no es originario de Asturias. No así el concepto del banano, que refleja sin duda la conversión de elementos económicos y políticos que se encuentran en

<sup>5</sup> *Idem*, p. 907.

<sup>6</sup> Motivo de la lucha de Gaspar Ilom, en *Hombres de maíz*, contra los ladinos. El tema es tratado en toda la novela.

<sup>7</sup> Asturias desarrolla el motivo del tabaco principalmente en su novela *Mulata de tal*.

procesos históricos, en elementos mitológicos. En este sentido el mito del banano es uno de los exponentes más llamativos de la literatura asturiana.

Sobre la relación maíz-hombre, han escrito mucho los intérpretes de la obra de Asturias, basándose en los textos indígenas. El maíz es diosa y dios, mujer de cabellos largos en la cultura mexicana,<sup>8</sup> y está personificada por "María la lluvia" en *Hijos de maíz*. Al morir quemados los hijos y padres del maíz en el *Popol Vuh*, especie de Biblia quiché, se convierten en Sol y Luna.<sup>9</sup> Los padres-hijos del maíz vencen al Xibalbá, el infierno indígena; así el cultivo que da vida al hombre vence a la muerte.<sup>10</sup> De los granos de maíz los dioses hacen el cuerpo de los patriarcas, padres del universo.<sup>11</sup>

La innovación asturiana en el concepto de maíz-hombre-universo-dioses, es convertir la controversia religiosa-ideológica entre indio y ladino sobre el significado del maíz, en la causa de una rebelión india en el norte de Guatemala.<sup>12</sup>

La comercialización, ladina y blanca, del cultivo sacro, produjo la necesidad de más tierras cultivables, de más quemas de bosques. Así se creó la paradoja trágica según la cual el hombre de maíz sacrifica, para la expansión del cultivo

<sup>8</sup> James Frazer, *La rama dorada*, FCE, México, 1969, p. 5.

<sup>9</sup> *Popol Vuh*, FCE, México, 1963, p. 102.

<sup>10</sup> *Idem*, pp. 99-100.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 103-104.

<sup>12</sup> Tema de *Hombres de maíz*.

santo, a la naturaleza, madre de todos, y al árbol, símbolo del árbol cósmico y de la vida. El sacrificio es total:

“Tierra desnuda, tierra maicera”.<sup>13</sup> La guerra entre las dos culturas económicas se expresa por boca de uno de los personajes de *Hombres de maíz*: “El maíz debe sembrarse, como lo sembraron y siguen sembrando los indios, para el consumo de la familia y no por negocio. El maíz es mantenimiento de para irla pasando y más pasando. ¿Dónde ves, Hilario, un maicero rico? . . .”<sup>14</sup>

El pan sacro se convirtió en otro hombre, el de riquezas; la destrucción de la tierra abre la puerta del infierno en la tierra, personificada por el fuego.<sup>15</sup>

La madre tierra no puede quedarse de brazos cruzados viéndose mutilada. Ella exige de su hijo el héroe Gaspar Ilom, que la defienda, que defienda su cara, sus párpados, su sueño.<sup>16</sup> Al mismo tiempo castiga la profanación en nombre de uno de sus hijos, el maíz. La vieja diosa exige el ancestral sacrificio humano: “El meiz deciz vos, pero el meiz muestra el sacrificio de la tierra, que también es humana.”<sup>17</sup>

La tierra, que deja de ser captora de la unión orgánica de la naturaleza y la carne vegetal, quie-

<sup>13</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 554.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 850.

<sup>15</sup> Motivo general en *Hombres de maíz*.

<sup>16</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, pp. 553-557.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 791.

re carne humana, que compensará la carne de maíz —que es humana— que roba su sueño, su descanso y sus árboles. En tiempos aún recordados sacrificaban niños en las festividades de la milpa para proteger al alimento sacro. La nueva profanación exige un sacrificio total: pobreza para todos y mortandad infantil. Así el viejo sacrificio precolombino se convierte en una realidad de la nueva historia: “y entonces, la tierra reclama huesos, y los más blanditos, los de los niños, se amontonan sobre ella y bajo sus costras negras, para alimentarla”.<sup>18</sup> El niño es maíz así como el maíz joven es niño “carne de muchachito de maíz sin endurecer”.<sup>19</sup> El sacrificio es indiferente para los que convirtieron al maíz en bosque de carbón,<sup>20</sup> pero no era lo mismo en épocas anteriores, en las que se cultivaba para comer y no para vender. Pues vender maíz es como vender la carne de un niño.<sup>21</sup> Comer maíz es permitido, como lo explica un personaje de *Hijos de maíz*: “La ley de antes autorizaba al padre a comerse al hijo en caso de estar sitiados.”<sup>22</sup> Esta “ley” que “autorizaba” el filicidio y el canibalismo, que parece ser de fuente indígena, es bíblica, aunque allí no se autoriza a matar y co-

<sup>18</sup> *Idem*, p. 792.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 572.

<sup>20</sup> Asturias, *Viento fuerte*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, p. 99.

<sup>21</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 792.

<sup>22</sup> *Idem*.

mer niños, sino que describe lo que ocurriría en un estado de sitio, la más horrenda de las realidades.<sup>23</sup>

El indio es el maíz y la tierra del indio es la tierra del maíz “Por la más india de las indias la Tierra. Fúlgidas granazones de mazorcas”.<sup>24</sup> Aun el cielo indígena es, completando este concepto de unidad cósmica, de maíz: “El cielo se oye granar como mazorca al salir las estrellas por ser maíz todo lo que brilla allá arriba.”

En el pervertido mundo diabólico, el componente del cuerpo humano puede convertirse en oro<sup>25</sup> pero en el mundo indígena del más allá, no hay elemento que no sea parte de la planta sagrada: “Donde las espera en todas las formas el maíz, en la carne de sus hijos que son de maíz, en los huesos de sus muertos que son de olote reseco, polvo de maíz en la carne de sus mujeres.”<sup>26</sup>

El maíz sobresale en los libros de Asturias como cultivo sacro, hijo y padre de la tierra, hijo y padre de los dioses, cultivo y cultivador del hombre, el hombre mismo.

El hombre, al querer vivir fuera de la naturaleza, es condenado a vivir el infierno creado por él, pues ha convertido lo sacro en la pérdida del universo.

<sup>23</sup> *Levítico* 23, versículo 29; *Lamentaciones* 2, versículo 20.

<sup>24</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 894.

<sup>25</sup> Asturias, *Mulata de tal*, p. 66.

<sup>26</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 907.



Si bien este concepto asturiano es original, pues su filosofía totalizante no se encuentra en ningún texto indígena, la representación del banano es sin duda más llamativa, ya que compara las estructuras religiosas de las sociedades para entender el significado de este cultivo.

La introducción del banano es posterior a todos los estratos de la cultura indígena. El plátano primogénito pudo crecer en distintos lugares de Guatemala, y según *Hijos de maíz*, sirvió a fines del siglo pasado como componente del gasto de guerra de la tribu de Ilom.<sup>27</sup> Pero el banano tal como es conocido hoy y se expresa en los libros de Asturias, fue traído a Guatemala a mediados del siglo XIX por inmigrantes alemanes. Con la expulsión de los terratenientes alemanes por el dictador Ubico, este cultivo se fue convirtiendo en un imperio norteamericano, con preferencia en el valle del río Montagua, junto al lago Izabal y en la zona del Pacífico.

Antes del imperio bananero de la todopoderosa United Fruit Company (UFCO), poblaban la costa familias criollas, gran parte de ellas mulatas.

Las plantaciones del banano y del café captaron la mano de obra de los que abandonaron la montaña y la población indígena autóctona. Lejos de su medio ambiente natural, desarraigados de las costumbres ancestrales, se convirtieron estos obreros agrícolas y minifundistas en un ele-

<sup>27</sup> *Idem*, p. 573.

mento socialmente activo. Estos hechos parecieran llevar a la conclusión de que según Asturias, el dominador del banano es el dominador del país y el banano a diferencia del maíz mitológico es un elemento político social.

Este concepto, comúnmente aceptado por los intérpretes de Asturias, es inexacto. El banano, al igual que el maíz, es un cultivo con base mitológica, unido totalmente al medio ambiente natural, el trópico, y forma la base de una nueva estructura religiosa en la cual se vislumbran los componentes del mito del maíz.

El trópico, "sexo del mundo"<sup>28</sup> según Asturias, es el paraíso y el infierno terrenal. Es el verde de la esperanza, del bien, del fuego histórico perdido; es el hogar del calor fulminante. Guatemala "país verde de árboles verdes"<sup>29</sup> confiere el tono cromático dominante en los libros de Asturias. El paraíso vive del eterno gozo físico y estético<sup>30</sup> en un país donde la sangre es verde<sup>31</sup> sus lluvias verdes y su fuego verde.<sup>32</sup>

El que muere en Guatemala se convierte en parte de este verdor, deja de ser hombre muerto para ser naturaleza viva: "Quiero morir aquí, ser esqueleto verde [. . .] costillas de esmeraldas, pe-

<sup>28</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 150.

<sup>29</sup> Asturias, *El espejo de Lida Sal*, Siglo XXI, México, 1967, p. 3.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>32</sup> Asturias, *Maladrón*, Losada, Argentina, 1969, p. 169.

lo de algas vibrantes, restos frutales en los que los insectos que forman el pelo verde se embriagan de oscuridad y silencio. . .”<sup>33</sup>

Los indios-hombres naturaleza son seres verdes, seres árboles, seres ramas, seres hojas con ojos.<sup>34</sup> Su magia no es negra ni blanca sino verde<sup>35</sup> y sin embargo este abrazo de verdor es un abrazo de muerte en un lugar donde los diablos son verdes “y hay un rigor de muerte debajo de tanta cosa viva”.<sup>36</sup>

En el trópico, en la zona costera, el explotador del trabajo agrícola tiene su base en la naturaleza y el que explota al humano vive en este calor que es “el calor parásito viviendo del sudor humano”.<sup>37</sup>

Este mundo de verdor que llena el círculo cósmico del bien y del mal, de la naturaleza inmortal<sup>38</sup> donde el hombre verde no muere y la mujer verde es el árbol del mundo, se troca en otro verdor no menos impresionante y no menos luminoso:

No era el verde de la vegetación de la montaña, que no era el verde de los pericos, que no era el verde del monte, sino un verde en que se mezclaban el verde del mar y el verde que nacía de la luz dorada, encima

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 240.

<sup>36</sup> Asturias, *El espejo de Lida Sal*, p. 4.

<sup>37</sup> Asturias, *Los ojos de los enterrados*, en *Obras escogidas*, III, Aguilar, Madrid, 1966, p. 1021.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 1042.

de la india hija del maíz, se convierte en la mulata hija de la costa y del bananal: "Pero tus piernas son finas. Son como troncos del bananal que aún está tierno, recién crecido. . ."48

Lino Lucero, el joven criollo que crece en el nuevo ambiente, se enamora de una nueva Lilit mítica local. La llorona indígena: la siguanaba, mujer que arrastra al hombre, ciego por su amor, a la perdición o a unas nupcias mortales; es la mujer-sirena-banal, el producto mítico del nuevo ambiente, que remplaza a María Tecun, mujer-diosa-maíz, quien en el mundo indígena de Asturias arrastra al precipicio:49 "Ya que no valieron amenazas la ahogaría con todo y sus gemidos de animal de carne de banano."50 "Iba como divagando, cuando de uno de los bananales vi salir dos brazos verdes, carnosos, frescos, con las manos de estas mujeres finadas que se mueren doncellas y uno ve después en sueño con uno. . ."51

Los seres que crecen en este ambiente son seres-vegetales-bananos, como Lester Mead, con sus ojos verdes52 su cabellera, como Lealand.53 El banano es también el nagual de ambos, que

48 Asturias, *El Papa Verde*, p. 434.

49 El motivo del capítulo "Goyo Yie" en *Hombres de maíz*, continuado en "Correo Coyote", de la misma novela.

50 Asturias, *Viento fuerte*, p. 188.

51 *Idem*, p. 189.

52 *Idem*, p. 242.

53 *Idem*.

a la actuación de Tohil, el demoníaco dios quiché, que exigió de las tribus en éxodo sacrificios humanos de los otros seres.<sup>42</sup> Él sube a la montaña, no a la de las bienaventuranzas ni al Sinaí, para dar a los seguidores otra religión. El relato del primer acto es una epopeya con ritmo bíblico:

Esta vez —empezó Lester Mead su explicación— subieron a la montaña los hombres de una raza fuerte, hijos de puritanos [. . .] Una gran oscuridad de brillos minerales y parpadeantes luces abajo, donde la ciudad empezaba. El demonio verde se acercó a aquellos hombres, llevaba en su tiniebla escondido el color de la esperanza más real que es la del dinero en su expresión más tentadora: el verde-papel-moneda-oro. ¿Queréis riquezas?<sup>43</sup>

Desde que llegó el nuevo Tohil con sus dioses y pontífices (el Papa Verde del tentador verde), cambió la religión, si bien la estructura siguió siendo mítica-religiosa: “Otro Dios llegaba: el dólar, y otra religión, la del big stick.”<sup>44</sup>

Las viejas atribuciones eróticas de los hijos del árbol y del maíz pasaron al banano. “El amor vegetal [. . .] con una india puber”<sup>45</sup> “con árboles de pies y manos”,<sup>46</sup> “la vegetal hermosura”<sup>47</sup>

<sup>42</sup> *Popol Vuh*, 115. Motivo usado en *El señor presidente*.

<sup>43</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 141.

<sup>44</sup> Asturias, *El Papa Verde*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, p. 349.

<sup>45</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 75.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 75.

de las hojas y de la luz profunda y carnosa, esmeralda de agua azul que se regaba debajo de las hojas.<sup>39</sup>

El banano captó al trópico, al mar, al sol, las aguas, la esperanza de la gente. Al adaptar esta forma, se llenó de todos los elementos mágicos del medio ambiente. En esta nueva naturaleza, los hombres verdes son de banano, las mujeres eróticas son de banano. El hombre de banano ocupa el lugar del hombre de maíz. El cultivo se convierte en base de otra religión.

La nueva religión crea nuevos símbolos. Los antiguos gemelos del *Popol Vuh* y los cuatro caudillos del éxodo de Tula se convierten en otra masa de peregrinos, desde el primer patriarca mitificado. Se sabe algo de su figura y de sus ideas. La realidad se perdió en las penumbras de la mitohistoria. “No sé hasta dónde sea un mito, pero cuando se visitan parajes como éstos hay que imaginárselos realmente como un ser sobrenatural.”<sup>40</sup>

El primer padre de la nueva cultura es el tentador, o el diablo en persona; su nombre, Anderson, indica su procedencia: otro-hijo, el lado izquierdo de Dios padre contrario al hijo (Cristo). El otro hijo y el Anticristo son una sola realidad mitológica.<sup>41</sup> Su manera de actuar es semejante

<sup>39</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 79.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>41</sup> El escritor israelí S.I. Agnon llama al Diablo, en su cuento “Hacia el médico”, Anderman, el otro hombre. El Diablo en la estructura judía es el mal, el otro ser, el contrario, con caracteres humanos; Asturias, formado en la estructura cristiana, lo interpreta como el otro hijo — el anti-cristo.

mueren junto a los troncos del bananal durante el Viento Fuerte. El Papa Verde es banano, sus ojos, su sombra, sus pasos.<sup>54</sup> Milocho, el guía guatemalteco agringado, tiene piel de banano.<sup>55</sup> El hombre sufrido de la costa se refleja en este *alter ego* idéntico. Uno sufre como cristo humano y el otro es “un cristo verde convertido en racimo”.<sup>56</sup> Como el sacrificio humano es parte del cultivo, “los banales no daban guineos sino dedos de muertos”.<sup>57</sup>

De la harina del trigo se hace la hostia cristiana, de la del maíz el cuerpo de los dioses que viene a señalar la unión mítica del hombre con su cuerpo vegetal;<sup>58</sup> en el mundo nuevo de la nueva religión, es la harina de banana el material de la hostia: “Tuvo en sus manos la blanca masa de oro. La probó, pidió que le llevaran a los labios un poquito y más que probarla la besó. Harina de dios del trópico. Harina para las hostias de la nueva religión.”<sup>59</sup>

En un revés del mundo indígena, el maíz se convirtió diabólicamente en mazorca de oro.<sup>60</sup> Lo secundario pecuniario ocupó el lugar de lo

<sup>54</sup> Asturias, *El Papa Verde*, p. 653.

<sup>55</sup> Asturias, *Week-End en Guatemala*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, p. 718.

<sup>56</sup> Asturias, *Viento fuerte*, pp. 32-33.

<sup>57</sup> Asturias, *El Papa Verde*, p. 451.

<sup>58</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Ed. Nueva España, México, 1946 (tomo I) p. 145.

<sup>59</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 212.

<sup>60</sup> Asturias, *Mulata de tal*, p. 66.

primario y sacro; así el banano diabolizado se convierte en "billetes oro."<sup>61</sup>

Con ello cierra Asturias un fascinante mundo mitológico. El hombre nunca vive solo aunque cree haberlo hecho. El universo que lo rodea es parte de su cuerpo. El cultivo que entra en sus carnes es parte de su mundo. Así hasta el banano, fruto de la protesta social y política del escritor, es parte de un mito, de otro concepto numinoso. El hombre cree que el banano es sólo un cultivo de lucro, así como lo creían los ladinos en *Hijos de maíz*. Pero la realidad es distinta. El cultivo se convierte en parte de la naturaleza y la naturaleza humana se hace parte del vegetal. Así, el hombre que cultiva es cultivado por el banano y los hombres de la costa son los hombres de banano.

<sup>61</sup> Asturias, *Viento fuerte*, p. 75.



## MITO Y FILOSOFÍA



ARTURO USLAR PIETRI<sup>1</sup>

## ANTE LA ESPERANZA HECHA CARNE

Uno de los temas clásicos de la literatura criollista es la sequía y la deshumanización de los seres vivientes a causa del hambre y de la falta de agua. En este tipo de literatura, el pequeño ser o la sociedad estratificada no pueden contra la naturaleza, que niega su ciclo necesario para la continuidad de la vida por medio de la productividad de la tierra.

*Los perros hambrientos* de Ciro Alegría es, sin duda, la novela más dramática que muestra la deformación humano-animal en la sequía.<sup>2</sup> En la historia allí relatada el escritor hace un parangón entre la bestia humana que se desata en el desierto creado por la falta de lluvia y el instinto primario de los perros. Los perros en sí componen una unidad real y simbólica: la parte real destaca

<sup>1</sup> Arturo Uslar Pietri, "La lluvia", en *El cuento hispanoamericano*, antología de Seymour Menton, FCE, México, 1969, tomo 2, pp. 97-115. Todas las citas de "La lluvia" están referidas a esta edición y a estas páginas.

<sup>2</sup> Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*, en *Novelas completas*, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 175-321.

la tragedia del perro ovejero hambriento que mata a los corderos a los que antes cuidaba; lo simbólico proporciona un esquema del comportamiento humano cuando el consciente (el dios representado por la tierra cultivada) abre paso al lobo de su inconsciencia, a la bestia, representada por el perro y por la tierra quemada en la sequía.

En la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, la sequía amenaza a los maiceros que incendiaron los bosques.<sup>3</sup> Esta sequía parece un castigo divino contra los arrendatarios por haber engañado al anciano Tomás Machojón. Ellos le contaron que en las lenguas de fuego de la quema cabalga su hijo desaparecido. La lluvia irrumpe en el momento mismo en que los maiceros están por revelar la verdad al anciano. La lluvia, al caer un minuto antes de la verdad expresada, crea un ciclo de nuevas ilusiones, una sensación de seguridad moral respecto a los hechos anteriores y hasta la justificación del engaño porque “engañar al rico es la ley del pobre”.<sup>4</sup> Meses más tarde estando ya la milpa grande, el fuego por ellos liberado acaba con la ilusión y con la gente.

En la novela de Ciro Alegría, la lluvia devuelve el equilibrio perdido. En *Hombres de maíz*, la lluvia permite el ciclo del crecimiento vegetal para que la catástrofe pueda ser total y el castigo

<sup>3</sup> En el capítulo “Machojón”. Asturias, *Hombres de maíz*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, pp. 595-596.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 597.

por el fuego sea el fuego mismo después de la ilusión producida con el agua.

El cuento "La lluvia" de Uslar Pietri tiene otra dimensión, formada por dos círculos concéntricos: 1. el mitológico, presente en la personificación de la lluvia que toma la forma de un niño y en su desaparición, cuando el símbolo se convierte en hecho y la lluvia cae sobre los campos quemados, y 2. el numinoso, con fondo psicológico y dimensiones humanas, trata de la aparición de un objeto visible o de una presencia invisible que provocan una especial modificación de la conciencia.<sup>5</sup> Esta presencia visible o invisible cambiará la actuación, los pensamientos y los sentimientos de los personajes del cuento, que relegarán a segundo término lo importante hasta la irrupción de lo numinoso. Tal irrupción crea un estado de dependencia de "lo sacro"<sup>6</sup> que emerge en la vida de dos ancianos y causa la tragedia en el momento de desaparecer.

### *El círculo mítico*

El terreno y el ambiente son de sequía; el hombre se hace tierra y la tierra adquiere una perso-

<sup>5</sup> Según la definición de Rudolf Otto en *Das Heilige*, citado por C.G. Jung en *Psicología y religión*, Paidós, Buenos Aires, 1967, p. 19.

<sup>6</sup> Sacro o numinoso es la traducción española usual del concepto de Rudolf Otto.

nificación humana envejecida: “la tierra estaba seca como una piel áspera, seca hasta en el extremo de las raíces ya como huesos”; “en los cerros y los valles pelados llenos de grietas como bocas”; “era una sola variedad de amarillo sediento sobre valles estrechos y cerros calvos”; “no se observaba ningún movimiento de vida”; “el verano se ha quedado viejo quemándolo todo”. La pareja de ancianos, Jesuso y Eusebia, encarna la sequía de la tierra, en su propia esterilidad; si en la tierra no hay ningún movimiento de vida, el anciano, que vive “como si estuviera muerto”, revela con su áspera y seca piel el estado de la tierra. El escritor describe al anciano como “oscuro, callado, seco” y a la anciana como cubierta por “la dura costra de la vida solitaria”, como la costra que cubre el suelo reseco. El verano que se ha quedado viejo se identifica con el viejo; la aridez del vientre y del suelo forman una unidad. La esperanza de cambio es básica desde el comienzo del cuento; la falta de lluvias crea lluvia imaginaria: “y el ruido del viento en el maizal compacto y menudo como la lluvia”. “Sobre las hojas secas del maíz y de los árboles sonaba cada vez más a lluvia, poniendo un eco húmedo. . .” Los agricultores contemplan el cielo “mirando señales, escuchando anuncios”.

— Cantó el carrao. Va a llover. . .

— ¡No lloverá!

Se la daban como santo y seña de la angustia.

— Ventó del abra. Va a llover. . .

— ¡No lloverá!

Se lo repetían como para fortalecerse en la espera infinita.

— Se callaron las chicharras. Va a llover. . .

— ¡No lloverá!

Los anuncios y las representaciones forman un coro de voces que rezan y que tratan de producir la lluvia a través de la magia para evitar lo inevitable, la destrucción del mundo de los agricultores por la eterna sequía.

Los ruidos que se asemejan a la lluvia y los anuncios se vuelcan en el descubrimiento, hecho por el anciano, de un niño sin nombre. El anciano recordaba el año anterior, la crecida del río y las grandes lluvias; como respuesta a su pensamiento ve a un niño que juega con “un delgado hilo de orina achatado y turbio de polvo en el extremo que arrastraba algunas pajas mínimas”. Las palabras del niño son parte de la magia imitativa, la repetición de los hechos simbólicos que indican una situación parecida a la recordada por el anciano, es decir, las grandes lluvias y la crecida del río. “—Y se rompió la represa. . . y ha venido la corriente. . . bruum. . . bruuuu. . . bruuuuuu. . . y la gente corriendo. . . y se llevó la hacienda de tío sapo. . . y después el ható de tía tara. . . y todos los palos grandes. . . zaaaas. . . bruuuuu. . . y ahora tía hormiga metida en esa aguazón. . .”

En este momento se unen la sequedad del de-

sierto, personificado por el anciano, y la lluvia, personificada por el niño. El aparecido no tiene nombre ni tiempo ni lugar como si fuese la representación de un cuento:

- ¿De dónde sales muchacho?
- De por ahí.
- ¿Y qué vienes haciendo?
- Caminando.
- ¿Cómo te llamas?
- Como me puso el cura.

Ya en el rancho, el niño les recuerda a los ancianos a un perro desaparecido, Cacique, el primero en desaparecer de aquella casa. Su color es semejante a la tierra pero no a la tierra anciana y reseca sino a la viva. “El color de la piel enriquecía el tono moreno de la tierra pisada, y en los ojos de la sombra fresca.”

De sus labios se escucha un silbido parecido a música, que más tarde se cambiará por el silbido del viento y la lluvia.

El recién venido, apodado Cacique por los ancianos, baja a la quebrada a buscar un agua que no existía. Al comer junto a él creen que se trata de un niño Dios, lo que convierte la comida en sagrada “como si se preparara una ceremonia extraordinaria, como si acaso acabara de descubrir el carácter religioso del alimento”.

El niño vive en estado de naturaleza, habla con los insectos, les cuenta historias y su juego



con ellos adquiere la forma de un ritual mágico.

Llega el momento imprevisto y el niño desaparece; en su lugar, se cubre el cielo de mantos negros. Su figura desaparecida se personifica a través de la brisa y la sombra. Mientras el anciano lo busca, distingue la voz infantil “entre la zarabanda de ruidos menudos y dispersos que arrastra el viento”.

Ante la insistencia del anciano que clama por el retorno de Cacique, “una gruesa gota fresca estalló sobre su frente sudorosa”. Ante su constante grito: ¡Cacique!, escucha la respuesta de la lluvia que ocupa el lugar del niño desaparecido. El fenómeno reemplaza a su símbolo: “ya no le miraba aspecto humano, a veces no le recordaba la fisonomía ni el timbre, no recordaba su silueta. . .” La magia imitativa se cumple y sobre la tierra “como bocas” y “sobre los labios partidos” como la tierra seca y “en las manos térreas” del anciano desierto cae la lluvia que cambia el producto del vientre adoptivo por la fecundidad.

### *El círculo numinoso*

El círculo numinoso o la irrupción de lo sacro, según Rudolf Otto, forma el elemento humano que proporciona profundidad psicológica a las figuras del cuento. Seymour Menton, en su breve comentario, sin referirse a lo numinoso, sostiene que la humanización del personaje le per-

mite “conservar su dignidad humana”.<sup>7</sup> A mi parecer, es la dignidad humana la que confiere, a través de la irrupción de lo numinoso, la cúspide de la tragedia del cuento.

Rudolf Otto habla de la irrupción de lo sacro como “una existencia o efecto dinámicos no causados por un acto arbitrario, sino por el contrario, el efecto se apodera y domina al sujeto humano que siempre, más que su creador es su víctima”.<sup>8</sup> Dice Jung: “Sea cual fuere su causa, lo numinoso constituye una condición del sujeto independiente de su voluntad.”<sup>9</sup>

La estructura del cuento de Uslar Pietri y su dimensión humana responde a la definición metafísica planteada por Otto. Saliendo del círculo anterior, los personajes del cuento padecen una sequía total de tierra, de hijos, de comunicación y entendimiento. Los ancianos viven solitarios, a pesar de vivir juntos: “la vida solitaria acumulada sobre sus sentimientos le hacía difícil, casi dolorosa la expresión”. El anciano “callado”, sale a los sembrados como escape: “Jesuso, como todos los días iba, sin objeto, porque la siembra estaba ya perdida, recorriendo las veredas del conuco, en parte por inconsciente costumbre, en parte por descansar de la hostil murmuración de Eusebia.” La relación entre los dos seres vivientes es mediante monólogos callados o hablados

<sup>7</sup> Seymour Menton, *op. cit.*, p. 114.

<sup>8</sup> Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> *Idem.*

sin convertirse en entendimiento mutuo. Él la llama "vieja loca" cuando quiere hacerla partícipe de la posibilidad de lluvia; ella, al hablar con Cacique, el niño aparecido, se queja de la incomunicación con el marido: "Siempre ha sido malo y mentiroso sin ocuparse de mí." El marido es para ella el que no sirve ni para mantener la pequeña choza. La única esperanza que une a los ancianos es la de la lluvia, único significado de la vida en este año de sequía.

Al descubrir al niño y traerlo a la casa, irrumpe lo numinoso; a través de esta presencia visible o invisible se produce una especial transformación de la conciencia.

Lo llaman Cacique, nombre del perro que tenían, por ser el único recuerdo de un ser vivo en el pasado, la única figura que puede elevar una nostalgia común. La manifestación del pasado en el presente a través de otra forma viva los llena de una emoción que los acerca. El cambio es total; ambos ancianos se vuelven dependientes del objeto que irrumpió en sus vidas. El ansia de un ser vivo y, principalmente, de un niño, rompe todas las estructuras anteriores:

Poco a poco las cosas iban dejando sitio y organizándose para su presencia. Ya la mano corría fácil sobre la lustrosa madera de la mesa, el pie hallaba el desnivel del umbral, el cuerpo se amoldaba exacto al butaque de cuero y los movimientos cabían con gracia en el espacio que los esperaba.

El silbido infantil, la canción de un grillo, los llena de una sensación de bienestar que no tenían antes. La anciana busca, a través de ese silbido “huir a la soledad para hallarse nuevamente consigo misma”. Pero este encuentro toma otra dimensión. Ella puede comunicarse con el niño a través de su sobrenombre. La casa parece sacra mientras la comida, fría y difícil, se vuelve ritual y “todas las cosas usuales se habían endomingado, se veían más hermosas, parecían vivir por primera vez”. Los ancianos dejan de “vivirse” solos para “vivirlo”. Su figura es siempre inmediata. “El niño estaba afuera, pero su presencia llegaba hasta ellos de un modo imperceptible y eficaz.” El pensamiento de ambos ya no se sitúa en la lluvia. Al hablar de la siembra piensan en juguetes y adornos para el nuevo ser.

Este interés compartido de ambos sujetos con respecto a un objeto único los acerca. Los monólogos se convierten en diálogos: “también ambos parecían acabar de conocerse y tener sueños para la vida venidera”. Sus asperos nombres se hacen hermosos al individualizar al ser querido con un amor ahora descubierto.

El anciano ya no vagabundea por los cerros, escapando a su esposa, sino que regresa al hogar donde encontró un significado para sus actos, “pero aquel regreso inusitado representaba una tan formidable alteración del curso de su vida, que entró como avergonzado y comprendió que Eusebia debía estar llena de sorpresa”. La lluvia

esperada recibía otra interpretación. Con la venta de los productos de la tierra podrán regalarse mutuamente objetos valiosos: una camisa para Eusebia, propone Jesuso y una cobija para Jesuso, propone Eusebia; y para el niño, el ideal de ambos “lo llevaremos al pueblo para que coja lo que le guste”.

El niño desaparece y con su desaparición llega la lluvia. El anciano lo busca con la desesperación del que teme perderlo todo: “ya era una cosa de vida o muerte hallar. Hallar algo desmedido que saldría de aquella áspera soledad torturadora”. Desaparece su nueva vida y un instinto de supervivencia lo lleva a recorrer rumbos desconocidos en busca del niño.

Cae la lluvia anhelada, la gran esperanza del ayer antes de la irrupción de lo numinoso. Esta lluvia que huele “a semilla germinada” permitirá a los ancianos continuar viviendo. Mas nada interesa ya. La casa se hace imposible y la lluvia, con otro significado después de la aparición del niño, la posibilidad de vivir el uno para el otro, pierde ahora su valor: “Ya no sabía si regresar. Miraba como entre lágrimas al través de los claros flecos del agua la imagen oscura de Eusebia quieta entre la luz del umbral.” Ya no se puede volver al momento anterior, a la irrupción de lo sacro en forma del niño real y fantasmal que dio significado a la vida y les permitió acercarse. La única perspectiva que queda es la oscuridad sin significado en la cual se sumergen, porque el presente,

hecho pasado perdido, no alcanza la perspectiva del futuro y hace volver todo a la antigua soledad, convertida ahora en trágica.

Ambos círculos, el mitológico, con su lógica simbólica, y el numinoso, que aparece conjuntamente con el afán natural de un niño y produce el cambio psicológico de dos personas más allá de la edad de los cambios, confieren a este cuento una dimensión de realismo mágico donde lo real, lo soñado y lo simbólico se conjugan en una sola tragedia.

JUAN RULFO

## MITOLOGÍA Y DOLOR EXISTENCIAL

Muy pocos textos literarios han logrado la profundidad y la perfección de "Luvina".<sup>1</sup> En este cuento, clave para comprender la obra del escritor, Rulfo unifica lo primario e inconsciente de los mitos indígenas y de los sueños con lo consciente para llegar a la comprensión del hombre moderno.

Muchos escritores han logrado ensanchar los ámbitos del relato a través de símbolos; Rulfo logra lo mismo a través de los antisímbolos. Representa así la situación contemporánea, donde los valores y tabúes pierden su consistencia y se diluyen en una situación amorfa, en la que el hombre busca una respuesta para conseguir una noción de su posible forma.

La construcción de antítesis y antisímbolos se maneja en forma sistemática a través de toda la narración, en el gran monólogo del narrador o

<sup>1</sup> Juan Rulfo, "Luvina", en *El llano en llamas*, FCE, México. 1961, pp. 94-105. Todas las citas de "Luvina" se entienden referidas a esta edición y a estas páginas.

en las digresiones del que escucha el relato, que resume así este mundo de contradicciones: "San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio." El análisis intentará demostrar que el viaje a Luvina no es un descenso al purgatorio sino uno de los aspectos de Xibalbá, el infierno según el *Popol Vuh*, un terrible infierno en donde se acaban los caminos y las esperanzas. Este mundo hostil y dolorido se convierte en un microcosmos del universo humano que centra su ilusión al comenzar el camino y encuentra la desilusión en su término.

### *"Luvina" y la poesía náhuatl*

La concepción de que lo terrible y doloroso es el fondo verdadero del mundo pertenece a la filosofía náhuatl,<sup>2</sup> y hay similitud sorprendente entre esta concepción y el relato de Juan Rulfo. En el *Códice florentino de los informantes* de Sahagún se encuentran los consejos de un padre a su

<sup>2</sup> Idea que se encuentra en las poesías líricas y rituales donde el hombre canta lo efímero de la vida y la enemistad dioses-hombre: "Ah, de igual modo nací / de igual modo fui hecho hombre: / Ah, sólo el desamparo / he venido a conocer / aquí en el mundo habitado", reza una poesía náhuatl (véase *Poesía náhuatl*, I, ed. A.M. Garibay, México, 1964, p. 55). "Porque en esto vienen a parar los mandos, imperios y señores / que duran poco y son de poca estabilidad" (cit. en Miguel León-Portilla, *Filosofía náhuatl*, México, 1966, p. 140). En la prosa didáctica que se leerá más adelante se refleja con más exactitud la relación entre el mundo y su maldad, y la necesidad de vivir en él, lo que significa vivir en ilusiones.



hija con los que, antes de iniciarla a los deberes de las muchachas que nacen en familias de gran abolengo, le explica el significado del mundo y la vida:

Aquí en la tierra es lugar de *mucho llanto*, lugar donde se rinde el aliento, donde es bien conocida la *amargura* y el *abatimiento*. *Un viento como de obsidianas sopla y se desliza sobre nosotros*.

Dicen que en verdad nos molesta *el ardor del sol y del viento*. En este lugar donde casi *perece uno de sed y de hambre*. Así es aquí en la tierra.

Oye bien, hijita mía, niñita mía: no es lugar de bienestar en la tierra, *no hay alegría, no hay felicidad*. Se dice que la tierra es lugar de alegría penosa, *de alegría que punza*.<sup>3</sup>

Sustancialmente, en esa visión del mundo se reflejan dos elementos: la situación objetiva, que es de amargura, abatimiento, sed, hambre, sin alegría ni felicidad, y los medios a través de los cuales se muestra esta situación: son el viento como de obsidiana que sopla y se desliza sobre los hombres, el ardor del sol y la tierra punzante y atormentadora.

Luvina es “imagen de desconsuelo”, “lugar donde anida la tristeza”; “el aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido”. El hambre de la poesía

<sup>3</sup> “Consejos de un padre a la hija”, en *Prosa náhuatl*, texto del disco homónimo en la col. *Voz viva de México*, UNAM, p. 8.

náhuatl pasa a Luvina; allí “no había de comer”, y la sed aprieta cuando el sol “nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo”. El viento es el *leitmotiv* del texto: “pero yo lo único que vi subir fue el viento en tremolina”. Es un viento que destroza las plantas y uno “oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas haciendo un ruido como el de cuchillo sobre una piedra de afilar”; “rasca como si tuviera uñas”.

La constante alusión al viento y a la piedra se refleja en el cerro azotado por tormentas, en el cual queda únicamente el pedregal: “terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies de uno al caminar”. El sol que quema en la prosa didáctica precolombina se convierte en el cuento en un sol que “se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre”.

### *El antisímbolo de la montaña*

Tanto el narrador de Luvina como el que escucha su historia carecen de nombre y fisonomía. El narrador regresa de su viaje al pueblo infernal, mientras que el joven —repetición de su figura de hace años— está por salir hacia el mismo sitio: “Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá [. . .]. Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo. . .”

Para ambos tiene el viaje a Luvina el valor psicológico-simbólico del viaje y de la ascensión, tal como lo describen Freud y Jung, y que Cirlot define así: “El viajar es una imagen de la aspiración, el anhelo nunca saciado que en parte alguna encuentra su objeto. Viajar es buscar, salir del laberinto, etc.”<sup>4</sup> Esta ansia y búsqueda se convierten en Luvina en desasosiego, porque se orientan, por un dictado irracional, a un lugar lúgubre del cual se regresa —si es que se regresa— destrozado.

Luvina es el cerro “más alto y el más pedregoso”; sería así el centro del altar, el lugar sobre el cual se puede erigir el templo. Llegar a una montaña o ascender a ella tiene un significado fijo en todos los pueblos. El *Popol Vuh* relata cómo llegan los quiché al cerro Patohil,<sup>5</sup> los “Anales de los Xahil” relatan cómo “amaneció” a los pueblos mayas, en distintas montañas, las más prominentes.<sup>6</sup> Fue en Sinaí donde se dio la Ley a Israel, fue en el Monte de las Beatitudes donde Jesús dijo su Sermón de la montaña y sobre un cerro dictó Mahoma su Ley. A una montaña lleva Abraham a Isaac y sobre este mismo monte,

<sup>4</sup> Juan Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1964, p. 473.

<sup>5</sup> *Popol Vuh*, FCE, México, 1963, p. 119.

<sup>6</sup> Generalmente el término “amaneció” se aúna con la llegada al lugar deseado; el mismo término es usado en el “título de los señores de Tonoticapan” y en las crónicas indígenas escritas para indicar posesión de tierras.

el Moria, se erigirá el Templo de Jerusalén. La montaña Merí, es, según los hindúes, el centro del mundo; como el Harabesati para los iraníes y los Teocallis para los precolombinos. Las pirámides de Tula, Teotihuacán, Chichen-Itzá, son como montañas y la ascensión por las gradas de las pirámides constituyó un elemento fijo en el ritual. Toda esta universalidad del símbolo expresa el esfuerzo de la ascensión, la cercanía al cielo, la elevación interna. “La cima de la montaña cósmica no sólo es el punto más alto de la tierra, es el ombligo de la tierra, el punto donde dio comienzo la creación.”<sup>7</sup> Este comienzo aparece en distintos rituales cuyas mitologías cuentan la formación del mundo, el nacimiento de un pueblo o de una religión. Jung sostiene que “la montaña, la colina, la cima están asociadas a la idea de meditación, elevación espiritual”.<sup>8</sup> El cerro de Luvina es de tierra “blanca y brillante”. La montaña blanca significa el eje polar, el centro del mundo, la blancura se comprende como inteligencia y pureza.

El arquetipo del viaje, la necesidad del ideal y del cambio, se junta con la idea de la ascensión a la montaña para confluir en Luvina, que se

<sup>7</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 321. C.G. Jung, *Simbología del espíritu*, FCE, México, 1970, p. 24, dice que “la montaña significa la meta del peregrinaje y del ascenso por lo cual corresponde psicológicamente con frecuencia al yo”.

<sup>8</sup> Cit. en Cirlot, *op. cit.*, p. 321.

convierte en el ombligo del mundo, en el templo mayor en el cual comenzó la historia; el lugar que personifica los ideales y arrastra magnética e inconscientemente a su seno. La descripción infernal del cerro Luvina es el antisímbolo, la respuesta real a la idealización de un sueño.

El cerro es “piedra cruda” donde los días “son tan fríos como las noches”, como el segundo círculo del Xibalbá. El cerro no es alto sino empinado, de barrancas hondas. La montaña blanca, que significa inteligencia y pureza, se convierte en “cerros apagados” y Luvina, el cerro más alto, parece como si tuviera “una corona de muerto”, en lugar de la majestuosidad de la montaña de la esperanza. En Luvina “no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades”. La ascensión a las esferas superiores, como arquetipo de la ascensión al cielo, toma una expresión contraria. Luvina es el anticielo, su aire es negro como el infierno y gris como la rutina sin sentido de la vida y las cenizas de un mundo apagado. En este lugar no hay “una cosa verde para descansar los ojos, todo envuelto en el calín ceniciento” de un mundo quemado y sin esperanzas.

El cielo de Luvina no representa la ilusión, el mundo de dioses, la ascensión del alma o del rezo; “nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido”, expresión que lleva al color a su degradación máxima y con ello a la falta de significado. Si en un momento llega a unirse el cielo con la tierra es únicamente

para aplastar el ruido con su peso, como la unificación cielo-tierra en las apocalípticas profecías del *Chilam Balam*.

El rocío que cae sobre la tierra y simboliza la bendición celestial,<sup>9</sup> la unificación masculino-femenina de campo y cielo se “cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra”. La lluvia que, como el rocío, simboliza la bendición, desaparece; más aún, ejemplifica la desilusión y el antisímbolo. En la sequedad constante parecería que llega la lluvia para cambiar la fisonomía del cerro: “es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas”. Luego de ciclos fijos de diez o doce días que significan el círculo completo, las nubes “se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso que no regresan en varios años”.

La ascensión idealizada a Luvina es un hermoso sueño: “dicen los de Luvina que de bellas barrancas suben los sueños” pero en lugar de ellos asciende el viento infernal “como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo”. Este viento es contrario al símbolo de alma, aliento “espíritu fecundador y renovador de la vida”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> El rocío como bendición de fertilidad en parte simbólica de toda cultura de sequía. La principal bendición de Isaac a Jacob es “del rocío del cielo y de la fertilidad de la tierra”; el *Deuteronomio* promete a los hijos de Israel junto al rocío, aguas subterráneas para el riego. El tema fue muy usado en la poesía romántica.

<sup>10</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 476; véase también Jung, *op. cit.*, p. 15.

según Jung; es el elemento de violencia y destrucción el que mantiene el desconsuelo. Este “aire” es aún peor que el que aniquiló el mundo del Segundo Sol para que pudiera nacer el Tercero, según la “Leyenda de los soles”. El de Luvina es satánico porque impide el cambio, no deja vivir ni morir; no aniquila a este centro de los sueños sino que mantiene al cerro y con él a las eternas ilusiones para convertir el lugar en la terrible desilusión de los hombres.

### *El viento y el mundo infernal*

El viento de Luvina está visto por los habitantes del lugar como la personificación del diablo: “Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra”. En este viento ve el cuentista únicamente la “imagen del desconsuelo”, donde se pierde toda la esperanza, como en el infierno dantesco.<sup>11</sup> El viento frío se convierte en parte del silencio sepulcral, aplastante, que acaba con todo ser. En este silencio o “entreviento” viven los seres de Luvina la comunión del mundo infernal. Las mujeres que tienen ojos brillantes como el fuego demoníaco son parte de la oscuridad. Sus figuras son “figuras negras sobre el negro fondo de la

<sup>11</sup> En la apertura del tercer portal del “Infierno” de Dante estaba escrito: “¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!”

noche". Ellas se ven "como si fueran sombras" y cargan sobre sus hombros "negros cántaros". A los hombres de Luvina se los ve "pasar como sombras repegados al muro de las casas casi arrasados por el viento". Los pasos se escuchan "como un alentar de murciélagos en la oscuridad [...] murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo [...] como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas". El murciélago es una representación zoomórfica de lo divino infernal del Xibalbá, el animal de los señores de la muerte.<sup>12</sup> De esta manera, las pobres mujeres solas, retratadas en la literatura mexicana, las que habitan los "pueblos de enlutadas" según Yáñez (en su novela *Al filo del agua*) se convierten en una expresión diabólica de la desesperanza y el lugar, en un pueblo "moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio".

Como todo infierno, en Luvina el tiempo es eterno: "debió haber sido una eternidad". Aunque esta eternidad tenga tiempo fijo de "quince años" es sin fin porque lo infernal "es muy largo". Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa "cómo van amontonándose los años".

<sup>12</sup> Hunahpú, uno de los hermanos gemelos, dioses de maíz, creador del sol, la luna y los hombres muere decapitado por Camazotz (murciélago), símbolo de los dioses del Xibalbá, al querer ver si amanecía (*Popol Vuh*, p. 89); esta relación entre esperanza de un amanecer y la pérdida de la cabeza, el raciocinio y el ir tras lo irracional es notable en "Luvina".



No existe en este lugar el calendario significativo de los niños, el de los rituales y las fiestas, a pesar de que sí existe en el mundo indígena,<sup>13</sup> ni tampoco el calendario de la rutina creadora, porque no hay semanas, ni meses, ni años, ni círculos de creación, porque sólo se repiten los días y las noches, “solamente el día y la noche hasta el día de la muerte que para ellos es una esperanza”.

Como cada día no trae innovación, se petrifica la vida y cada persona queda en la inercia del mundo sin sentido donde se contempla la salida y la puesta del sol, el nacimiento y el ocaso, “subiendo y bajando la cabeza hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad”.

Este lugar espantoso echa a los que pueden cerciorarse del peligro, como al arriero que llevó al cuentista al pueblo para escapar del mismo, a pesar de los caballos cansados, “como si se alejara de algún lugar endemoniado”.

Por ser el lugar donde anida la desesperanza, el rezo pierde su valor y la iglesia se desacraliza:

<sup>13</sup> La existencia de ambos calendarios, el significativo (el de los niños, el de las fiestas y del ritual) y el diario, fue delineada por el profesor holandés G. Van der Leo en su *Fenomenología de la religión*, FCE, México, 1969, pp. 368-370. El indio tenía su calendario significativo, sus fiestas, que retornaban, la renovación del mundo cada 52 años, sus días buenos y malos según los cuales el “Chaman” o el brujo fijaban la magia. La eternidad, el no significado del tiempo en “Luvina”, se parece más al *Eclesiastés* bíblico que al concepto indígena.

“era un jacalón vacío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como por un ce-dazo”. El viento diabólico domina al templo, que debía ser de Dios, y a su altar, de la misma manera que domina la montaña, símbolo del templo. Los largos aullidos de la bestia remueven todo “golpeando con sus manos de aire las cruces del viacruzis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes”. Dios pierde todo su sentido frente a esa fuerza desen-frenada y el dios sol debe quedarse arriba por ser más diabólico aún que el viento, chupando la sangre del pellejo. Así, el mundo de Luvina queda rodeado en sus esferas superiores e inferiores por paredones insalvables.

Por ser lugar diabólico anidan en el pueblo el miedo y el llanto sin tiempo, tal como lo relata la prosa náhuatl. Al mismo tiempo, la obsidiana del eterno sacrificio se desliza sobre los cuerpos. En dos oportunidades pregunta el cuentista a su esposa, la única figura real y con nombre —y por ello con individualidad— en ese tremendo viaje al desconsuelo: “¿En qué país estamos, Agripina?” “¿Qué país es éste, Agripina?”

El no-lugar se mezcla con el no ser; por ello todos los habitantes carecen de nombre y fisonomía. Sólo se ven ojos satánicos y sombras arras-

tradas por el viento. El único pasado valedero está compuesto por los muertos que atan a los vivos al lugar hasta hacerlos parte de su muerte. Fuera de ellos, en la eternidad del no existir, no hay pasado y por ello no hay futuro ni identidad.

### *El antisímbolo de los comejenes*

La historia relatada tiene dos escenarios: la Luvina recordada por el que allí vivió y la posada fuera de los límites del lugar endemoniado, en donde se lleva a cabo el gran monólogo.

El lugar del relato parece ser la personificación del mundo idílico: “hasta ellos llegaba el sonido del río [. . .]; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda”.

El juego de la luz en la noche y los niños indican movimiento en lo relatado: “los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio”, “los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda”, “el griterío ya muy lejano de los niños”.

Este lugar totalmente distinto es la estación inevitable para los que quieren ascender al cerro de las ilusiones. La vida en la posada parece ser muy superior a la del lugar diabólico al cual todos se dirigen. Frente al aire rugiente del cerro se escucha junto a la posada “rumor de aire”. Frente a este viento que destroza toda planta hasta

“a las dulcámaras: estas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. . .”, el aire en esta estación de partida mece “suavemente las hojas de los almendros”. Frente a la sequedad de Luvina, junto a la posada “juega”, “murmulla”, “batalla” un río. Frente a los niños sin niñez en Luvina porque “apenas les clarea el alba ya son hombres”, en la estación de partida juegan los niños y su jugar define el tiempo en una noche tranquila frente a la noche eterna del cerro. Frente al cielo desteñido de Luvina sin luces ni estrellas, el cielo de la posada indica esperanza: “por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas”.

Este lugar pacífico, que es superior a la meta buscada, es tal vez la causa del viaje. El hombre peregrina de lo pacífico, idílico y seguro, que le parece falta de sentido, en busca de lo significativo y valioso. Por ello, la posada se convierte en la estación obligatoria antes de la difícil ascensión a lo diabólico y desesperado. La extraña actitud humana, que arrastrada por ansias ilógicas lleva al hombre de lo idílico a lo nefasto, está representada en el cuento por el anti-símbolo de los comejenes.

El comején, la mariposa, el pájaro son, generalmente, “el emblema del alma”.<sup>14</sup> En el mun-

<sup>14</sup> Cirlot, *op. cit.*, y C.G. Jung, *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1962, pp. 103-134.

do indígena representa también el maíz elevado a un grado sacro, es “la atracción inconsciente hacia lo luminoso”.<sup>15</sup> En el psicoanálisis aparece como el “símbolo del renacer” y su destrucción es la muerte.

Este querer renacer, aflorar a la conciencia después de las tinieblas, salir a la luz, es trocado por Rulfo en anti-símbolo: “los comejenes entran y rebotaban contra la lámpara de petróleo cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche”. La descripción de los comejenes es paralela al vuelo que remontaron los hombres hacia la ansiada Luvina. La atracción a la luz produjo el acercamiento al fuego hasta que “los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos”. La historia del comején es como la del narrador que fue “con sus ilusiones cabales” y volvió “viejo y acabado”.

El gusano es el anti-símbolo de la mariposa. Significa un elemento que mata en lugar de vivificar. A través de la metamorfosis mariposa-gusano, Rulfo describe simbólicamente la degradación de los elevados ideales. El comején, con sus efímeras alas quemadas, se arrastra por los suelos en vez de volar.

### *El antisímbolo en su expresión antitética*

Desde las primeras líneas del cuento se nota una

<sup>15</sup> Cirlot, *op. cit.*

antítesis producida por el juego de palabras “dicen-pero” que indican la presencia constante de lo inesperado, del choque entre lo esperado inconscientemente a causa del símbolo, con el anti-símbolo: “de esa piedra gris con la que hacen la cal, *pero* en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho”; “*como si* estuviera rociada siempre por el rocío [. . .] *aunque eso* es puro decir porque en Luvina. . .”; “*dicen* los de Luvina que de aquellas barrancas [. . .] *pero yo* lo único que vi. . .”; “*dicen* que porque arrastra arenas de volcán, *pero lo* cierto es que es un aire negro”; “. . . *dicen* los de allí que cuando llena la luna [. . .] *pero yo* siempre lo que llegué a ver. . .”

Entre las antítesis que implican ideas se encuentra también la corona de espinas, sólo que en lugar de corona sobre la cabeza, como en la crucifixión, en este lugar la tierra está crucificada “como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas”.

### *El trasfondo geográfico y real de Luvina*

En este mundo de anti-símbolos construido a la perfección, Rulfo presenta un espejo triste y real que se encuentra en sus otros cuentos y en su única novela. Son reales los pueblos que parecen ser el final del mundo, los “cerros del sur” (¿de dónde?) que se encuentran en todas las latitudes de México, la lucha por la vida en un lugar agresivo, las mujeres abandonadas (tema de su *Pedro*

*Páramo*), la inactividad y la inercia del pueblo en ruinas,<sup>16</sup> la mortandad infantil, la huida de los jóvenes, la costumbre frente a la ley, los niños que “se pasan la vida trabajando para los padres como ellos trabajaron para los suyos y como quién sabe cuántos atrás de ellos cumplieron con su ley”, los hombres que aparecen y se van del pueblo, al igual que las lluvias falaces, después de que “plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos sino al año siguiente y a veces nunca”,<sup>17</sup> el gobierno que nunca ayuda a los faltos de esperanza y recibe por ello, el único párrafo humorístico del triste relato de Rulfo: “También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno”.

El gobierno injusto en “¡Díles que no me maten!”<sup>18</sup> aparece en un párrafo significativo que habla de los jóvenes del lugar: “El señor ese se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces

<sup>16</sup> Tema desarrollado en *Pedro Páramo*. El concepto del destino lleva a la aceptación de la vida dura, la pobreza, la mortandad, etcétera.

<sup>17</sup> Rulfo utiliza el mismo giro cuando habla sobre la lluvia que nunca llega: “Se van y no regresan sino al año siguiente y a veces se da el caso de que no regresan en varios años” (sobre la lluvia); “y ya nadie vuelve a saber de ellos sino al año siguiente y a veces nunca” (sobre los hombres). Este paralelismo entre la fecundidad de vientre y tierra, demuestra lo falaz de ambos casos. Engendrar hijos no cambia la terrible sensación de sequía en la vida de los seres.

<sup>18</sup> Incluido en *El llano en llamas*, pp. 85-94.

manda por él hasta Luvina y se lo mata. De hay en más no saben si existen.”

Este trasfondo real frente al mundo simbólico de Luvina permite transitar de lo particular a lo general, de la pasividad producto del mundo místico-mitológico indígena de México a lo universal, reflejando así una angustia existencial que se confunde con una situación injusta que parece imposible cambiar.

### *El valor universal de Luvina*

En todos los ritos existe el mito del comienzo.<sup>19</sup> Se relata lo que ocurrió en la génesis de los pueblos, de la religión o del mundo. Este repetir ritual aparece en “Luvina” en su anti-símbolo. Hay una repetición constante de la historia del principio, pero ese comienzo es del mal eterno: “Me parece recordar el principio”, dice el narrador a su escucha: “Mire usted, cuando yo llegué por primera vez a Luvina. . .” “Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. . .” “Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: ¿Usted va a ir a San Juan Luvina?” Esta repetición constante se convierte en ritual. El encuentro sin significado del que se dirige al

<sup>19</sup> Sobre el tema, véase Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1982. Cada acto ritual comienza generalmente recordando la génesis del mundo, de la religión, de la tribu.



cerro con el que retornó, tal vez la misma persona que rejuvenece y vuelve a envejecer, pareciera ser el gran yo colectivo en la repetición ritual del eterno viaje que ya existió en algún génesis lejano. El experimento que se deshizo no enseña nada al que está por ir, al igual que la historia. La experiencia es paralela a la vejez, cuando ya es imposible comenzar un nuevo camino.

La pregunta inevitable que se hace tras la lectura del cuento es por qué abandonan el ayer y el hoy de tranquilidad para terminar en un lugar donde las montañas parecen ser invertidas para convertirse en el epicentro del infierno. ¿Por qué ese constante ir y no escuchar las sanas ideas del que ya regresó? La respuesta lleva a la valorización de las ilusiones creadas: "Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes." Y Luvina es la personificación de todos los ideales, del ansia del cambio encarnada por el viaje, la ascensión a la montaña, a la cúspide y la cercanía al cielo. El lugar simboliza el vuelo de los comejenes, el querer constantemente ser distinto, el querer tener cara, nombre, historia y personalidad en un mundo donde todos son repetición de seres sin nombre y sin forma.

Esta fuerza psíquica que busca el cambio, que considera a la rutina como envilecedora, crea el mundo neurótico de la aspiración sin sentido. Como la ilusión es una creación subjetiva y no producto del raciocinio, no hay posibilidad de diálo-

go entre la realidad del que regresó y el sueño del que está por ir. Para iniciar el viaje es necesario desconocer la verdad y, ya iniciado, en el momento en que la meta se encuentra con la aspiración, aflora el mundo real y la tragedia es inevitable.

El dramaturgo Samuel Beckett creó la gran figura pasiva del ansia del cambio, Godot. Rulfo, con su mundo de anti-símbolos donde se juntaron conceptos indígenas, trasfondo inconsciente, y mundo real y consciente, creó la figura universal del otro extremo de Godot: Luvina, producto del ansia activa del cambio. En ambos casos, el desastroso final es idéntico. Godot, la eterna esperanza del que escapa de sí mismo y se busca a sí mismo, nunca llega, y Luvina, como estación final es lo absolutamente contrario a lo esperado. Es decir, se puede esperar a Godot o ir a Luvina para obtener la misma respuesta insensata. Con ello se convirtió "Luvina", el cuento de Rulfo, en un concepto universal, al igual que la figura del Quijote, convertida en concepto, en el producto de los grandes experimentos del hombre perdido en un mundo sin valores, buscando constantemente hacia dónde ir para encontrar el sentido de su nacer sin llegar nunca a ello.

La ruptura de los símbolos existentes en cuentos y sueños, crean en el lector de "Luvina" la sensación de un mundo roto y deprimente; de allí la identificación posible, del que vive en ámbitos culturales distintos a los de Rulfo, con el espíritu de sus narraciones.

## MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

### DIOS HA MUERTO UN MINUTO DESPUÉS

Miguel Ángel Asturias logró captar a través de sus novelas los procesos en los cuales vive un mundo cercano, y entender los móviles filosóficos y psicológicos de individuos y grupos en momentos dados. Muchas veces, el escritor se basó en fuentes históricas para contemplar la continuidad existente entre el pasado y lo que está aconteciendo. Así reveló y comunicó la existencia de mecanismos mitológicos y mágicos en las ideologías antimitológicas. La guerra de grupos revolucionarios contra situaciones, regímenes y sistemas reconocidos por la sociedad, muestra, según Asturias, que movimientos ateístas con base lógica, actúan y luchan como grupos religiosos y mitológicos. Estas antisociedades no difieren estructuralmente de los antiguos cristos y anticristos. La diferencia radica sólo en el contenido y en el valor cualitativo que se da a tal o cual idea. Así demostró Asturias la fenomenología re-

ligiosa del Señor Presidente,<sup>1</sup> el dirigente carismático que puede vivir y existir como rey por la relación neurótica existente entre el pueblo y el individuo por él ungido. Así se crean situaciones en las cuales ese individuo ungido, remoto y cercano, no mata, sino realiza, según el escritor, *sacrificios humanos*, nombre religioso o mágico de lo que en otras estructuras se llama juicio o asesinato político.<sup>2</sup> De igual manera captó la relación existente entre la repetición continua de una historia, generalmente falsa, por los medios de comunicación masiva, con la repetición del chamán o mago para que el verbo se haga carne.<sup>3</sup> El mundo de los movimientos que deberían ser lógicos, a veces materialistas, mantiene en estratos importantes de su existencia la analogía y otros elementos primarios e inconscientes, que

<sup>1</sup> Idea central en *El señor presidente* en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964; en esta novela se retrata la época del dictador guatemalteco Estrada Cabrera, el Dios-diablo humano según el escritor.

<sup>2</sup> Esta idea sobre los personajes de la novela la expresó en forma nítida en su ensayo no publicado "*El señor presidente como mito*", leído por primera vez en la Universidad de Milano, donde compara los brujos indígenas con los dictadores tipo Estrada Cabrera, Hitler y Mussolini. La relación entre sacrificio humano y asesinato político, la delinea en un capítulo de *El señor presidente* ("El baile de Tohil", pp. 505-517), en el que el presidente guatemalteco está asociado con Tohil, el dios quiché que exige sacrificios humanos.

<sup>3</sup> Esta idea la expresa en el capítulo-cuento "Los agrarios" de su novela *Week-End en Guatemala*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, pp. 826-886.

se expresan en terminologías pertenecientes al mundo místico o a procesos numinosos.<sup>4</sup>

Una de las creaciones más descollantes de Asturias, que muestra la base mitológica del antimito y la estructura religiosa del ateísmo, la desarrolló a través de su figura "Maladrón"; por sólo esto, ya merecería ocupar un lugar único en las letras hispanoamericanas.

El materialismo y su expresión político-filosófica (el materialismo-dialéctico) se funda en premisas ateas. El positivismo fijó la necesidad de demostrar la existencia divina y, en caso de no poder hacerlo, de negarla rotundamente. Freud vio en el proceso religioso un acto neurótico en el cual el hombre es esclavo de su propia creación. Marx entendió este mismo proceso como el opio de las masas que evitaba todo cambio y toda lucha. Bajo el peso acumulativo de estas ideas, el materialismo moderno salió a la lucha contra los credos y las estructuras religiosas, encontrando la respuesta a la pregunta por el mundo en la materia misma y en su evolución como generadora de la vida.<sup>5</sup>

El decaimiento de las teorías teístas y de las estructuras religiosas, produjo en los últimos si-

<sup>4</sup> En los últimos capítulos de la novela *Los ojos de los enterrados*, en *Obras escogidas*, III, Aguilar, Madrid, 1966, los dirigentes revolucionarios usan toda la terminología mítica-mágica contra la que luchaban.

<sup>5</sup> Estas ideas, expresadas en la novela *Maladrón*, Losada, Buenos Aires, 1969, serán analizadas a continuación.

glos la crisis de la individualidad. El hombre se siente solo, temeroso de sí mismo y del prójimo, sin camino a seguir, sin tener un concepto absoluto del bien y el mal. En esta época, al igual que en las épocas románticas, se suma el dolor mundano con el personal y el hombre se sitúa constantemente ante el espejo de la muerte. El credo y la religión que, según se lee en *Hombres de maíz*, son instintos,<sup>6</sup> están presionados por la lógica, que quiere ignorarlos. El credo presionado se rebela, conquistando a veces totalmente al opresor, expresándose de dos formas distintas: 1. Haciendo del ateísmo una nueva religión difícil y dominadora, que exige a veces más devoción que las viejas religiones y 2. vengándose, por medio de la locura, del espíritu que apagó la posibilidad de captar “el mundo de los espejos”, quedando ante el ateo la disyuntiva de un retorno total a la religión o la salida del suicidio.<sup>7</sup>

Para que las estructuras religiosas del materialismo ateo pudieran transformarse en religión, les faltaba el símbolo del Dios, ya que las otras banderas existían. Generalmente una biblia fue cambiada por otra, y una bandera local por una

<sup>6</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, en *Obras escogidas*, I, Aguilar, Madrid, 1964, p. 636.

<sup>7</sup> Esta idea, expresada en la novela *El alhajadito*, en *Obras escogidas*, III, Aguilar, Madrid, 1966, concuerda totalmente con las ideas expresadas por Carl Jung en una serie de libros y ensayos donde establece la ley psicológica de la compensación. Una de las más significativas obras sobre la materia es *Psicología y religión*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

universal, quedando el símbolo como representante del credo del hombre. Mas al aniquilar, en el continente americano, a los viejos dioses indígenas y a los nuevos dioses cristianos, hacía falta una figura sustitutiva antropoteísta, por darse en una sociedad cristiana en la que la máxima figura de adoración presentaba caracteres corporales humanos.

En el mundo cristiano, esta figura de adoración religiosa es el hijo del dios abstracto, quien sufrió por los seres humanos, dando su sangre para la redención del mundo. Hacía falta encontrar una figura que fuese también una especie de hijo del dios materia, equivalente al dios abstracto de la religión conocida, y este hijo del dios materia debería, con la sangre de su cuerpo en cruz, redimir a los que en él creyesen.

Así nació en los libros de Asturias la figura del Maladrón, como máximo símbolo teísta del materialismo. El Maladrón no quiso, según el *Nuevo Testamento*, el reino de los cielos, en el momento en que Jesús quiso embellecer su muerte a través del retorno espiritual al camino del bien y la perspectiva del más allá. *Gestas*, como ser humano, orgulloso de su humanidad, según Asturias, no quiso recibir el pago prometido a todos los creyentes de todas las religiones para que puedan sobrepasar el "valle de lágrimas" y la tragedia de vivir en este mundo.<sup>8</sup> El Maladrón es

<sup>8</sup> Asturias, *Maladrón*, pp. 176-178.

un ser que está seguro de que acabará al acabarse su materia, y que terminará totalmente con su muerte.<sup>9</sup> Así, es él el primer gran materialista, hijo espiritual del griego Epicuro; un hombre que pudo morir en la cruz creyendo en el mundo material. Este crucificado sirvió a Asturias como la figura que podía ocupar el lugar del crucificado de la cristiandad; mediante este símbolo religioso pudo delinear: 1. la estructura religiosa del ateísmo como religión ritual con sacerdotes y evangelizadores; 2. la profundidad del credo religioso entre los que sostienen que no creen; 3. las exigencias extremistas de esta religión que clama por sacrificios aún mayores que los exigidos en las religiones anteriores y 4. el gran dolor existencial del que dejó de creer, perdiendo su seguridad y su esperanza.

Al comenzar a delinear el personaje, Asturias se detuvo en el conquistador español por la atracción casi mística que éste sentía hacia el oro y otros bienes de la sociedad material. Esta atracción fue perfectamente delineada en la leyenda negra. Pero hubo épocas en que Asturias se detuvo en el momento existencial individual, olvidándose del conquistador histórico; más tarde volvió a ocuparse de la época de la conquista, relacionando la nueva religión con una secta criptojudía llegada de España que quiso revolucionar la mentalidad del conquistador y del conquistado.

<sup>9</sup> *Idem.*



La primera fase se encuentra en su obra teatral *La audiencia de los confines*.<sup>10</sup> Fray Jerónimo de la Cruz, al igual que Bartolomé de las Casas, discute con el gobernador, típico explotador del indio, que ve en el nativo sólo una bestia de carga:

FRAILE — Ni los que afirman que vosotros, conquistadores, trajísteis a estas tierras, no la cruz del Cristo Nuestro Señor, sino otras de las cruces que había en el Santo Calvario. . .

GOBERNADOR — ¿Queréis decir que nos equivocamos de cruz?

FRAILE — Tal cuentan. Cuentan que os equivocásteis de cruz. Cuentan que os trajísteis a las Indias la de uno de los ladrones. . .

GOBERNADOR — ¿La de uno de los ladrones? . . . ¿La de cuál ladrón? . . . ¿La del Mal Ladrón?

FRAILE — ¡Vos lo habéis dicho!

GOBERNADOR — ¡Y por eso somos. . . lo que somos. . . robadores, homicidas, tiranos, sanguinarios. . . ! ¡Sois dolosos los frailes. . . ! ¿Dolosos? ¡Infames! ¡Váleme el diablo, es infame! ¡Los sagrados estandartes de Castilla a la par de la cruz del Mal Ladrón! . . . Lo tengo por no oído, fray. . . !<sup>11</sup>

En ese párrafo de *La audiencia de los confines*, obra que revela, según Asturias, documentos existentes sobre Bartolomé de las Casas,<sup>12</sup> el escritor no investiga el trasfondo filosófico del Mala-

<sup>10</sup> Asturias, *Teatro: Chantaje, Dique seco, Soluna, La audiencia de los confines*, Losada, Buenos Aires, 1964.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>12</sup> Luis Harss, *Los nuestros: "Miguel Ángel Asturias o la tierra florida"*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 122.

drón. La semejanza entre la figura nuevotestamentaria y la del conquistador español es circunstancial, pero en ser ambos codiciosos y materialistas, descubrimos los elementos negativos que se encuentran a la izquierda del Dios Hijo.

En *El alhajadito*<sup>13</sup> y en *Mulata de tal*<sup>14</sup> la visión varía. No se trata de ladrones, asesinos y conquistadores, sino de pobres seres que viven su grave dolor existencial. Ellos son consecuencia de nuestro mundo, del mundo que barrió a los dioses, entregándose al credo del materialismo. En la lírica novela *El alhajadito* se perfila la familia de los alhajados como portadora de la trágica nueva, principalmente a través de la inhumana figura de Azacuán. En *Mulata de tal* es el farmacéutico Santano el que dice *no* a lo *santo*, igual que Piedrasanta, el esclavo del diablo. El farmacéutico simboliza la escéptica figura del científico dolorido, un personaje que se encuentra ante la nada de su vida por el hecho de pertenecer a una religión sin religión.

La familia de los alhajados es la transformación literaria de la figura del Sócrates de Kierkegaard.<sup>15</sup> Una familia va desapareciendo, y no

<sup>13</sup> Asturias, *El alhajadito*.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Las ideas expuestas por este personaje de Asturias concuerdan casi totalmente con el concepto sobre la ironía presentado por Kierkegaard en su primer trabajo filosófico. En su tesis demostró la imposibilidad y hasta la no moralidad del irónico Sócrates, al destrozarse el sueño de las personas sin llenar el vacío

muriendo, porque morir es un concepto mítico religioso, y el desaparecer un elemento objetivo circunstancial. Se desaparece del medio ambiente y para el prójimo que deja de sentir la existencia de la persona acostumbrada. Al no creer en el más allá pierden el sueño y la imaginación, y al perder el sueño, se terrorifican hasta que el cuerpo mismo parece haberse convertido en tierra o en barro, y la vida en insomnio.<sup>16</sup> Pues al dormir hay sueños que unen la existencia con el más allá, abren una puerta de esperanzas, de miedo y de encuentro con seres desaparecidos.<sup>17</sup> Asturias combina en forma extraordinaria estas ideas en su cuento "Juan Hormiguero",<sup>18</sup> en el cual el relator tiene la sensación de que se está convirtiendo en tierra de hormiguero al irse comiendo los sueños.

La sal de la vida, en esta sociedad, se convierte

---

(Sören Kierkegaard, *The concept of irony with constant reference to Socrates*, Harper & Row, N.Y. 1965). Asturias mismo, en su novela *El alhajadito*, muestra esta relación en el capítulo II, uno de los más poéticos y profundamente existencialistas que haya escrito. Los pasajeros de un barco salen a la búsqueda de sus sombras perdidas, buscando que el mundo despierto se libere del irónico y dicen: "Permítenos, Señor, que apartemos los ojos de la muerte de Sócrates, el pagano que murió *olvidado de sí mismo*" (p. 1313).

<sup>16</sup> Idea expresada poéticamente en su cuento "Juan Hormiguero" (en Asturias, *El espejo de Lida Sal*, Siglo Veintiuno, México, 1967, pp. 53-61); *El alhajadito*, p. 1244.

<sup>17</sup> Asturias, *El alhajadito*, p. 1243. Idea que es parte del concepto de "sueño" en las religiones animistas.

<sup>18</sup> Asturias, "Juan Hormiguero", pp. 53-61.

en sal insípida y el pan en arena.<sup>19</sup> La vida diaria, con sus amores celestiales y espirituales, se convierte en tedio, en dolor por lo gris de la vida, único color existente para el que dejó de creer.

En la segunda parte de la novela-sueño *El alhajadito*, el dolor pasa de la familia de los alhajados a un navío en el cual un grupo sale a la búsqueda infinita del infinito que se halla en cada uno, dirigidos por un sacerdote de piedra que más tarde se convierte en Satanás.<sup>20</sup> En este barco descubren que la religión es una invención, y al cantar loas a la razón que desmitifica los credos, aceptan el momento del descubrimiento como una de las más grandes magias de la vida. Mas al perderse los credos y los rituales, comienzan todos a llorar por sentir que se vaciaron de cielo: "Qué fácil es la vida cuando se tiene al cielo adentro y qué difícil cuando afuera dejamos el cielo y el mundo ocupa nuestro interior."<sup>21</sup>

El materialista Azacuán teme mirarse a un espejo,<sup>22</sup> pues al contemplarse en él y al ver la imagen, recuerda historias como la de Narciso, el concepto de imagen indígena, el nagual, la sombra, o las mitologías sobre seres que vivieron en los espejos;<sup>23</sup> pero sobre todo, el espejo le da la

<sup>19</sup> Tema del libro II de la novela *El alhajadito*.

<sup>20</sup> Asturias, *El alhajadito*, p. 1281.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 1311.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 1243.

<sup>23</sup> La idea del "nagual", espejo o sombra, es muy común en todas las obras de Asturias, personificada en distintas formas

sensación de la existencia de un más allá: es el padre de la fantasía. Por ello Azacuán quiere romper todas las imágenes que puedan recordarle el más allá, matándose a través de los espejos rotos. Al aniquilar su imagen, aniquila su figura, igual que en el mundo del credo indígena.<sup>24</sup> Su suicidio es parte de su imagenocidio y de su credo en el mundo, que para él es real.<sup>25</sup>

Azacuán es dueño de un solo camino, creer que no cree: creer totalmente en ello y alejar toda voz que trate de decir algo distinto. Así, en una hermosa metáfora, sus sueños se convierten en una catarata de vidrios rotos, cuando destroza los espejos, las aguas sólidas del que busca la solidez.<sup>26</sup>

Como creyente del anticredo, sus símbolos son el tabú de los credos comunes. Su número mágico es el prohibido trece, como si se trocase en el rito del diablo.<sup>27</sup> Este número da la explicación religiosa de su concepto: el trece es el símbolo de que comienza y termina la materia; sea cual fuera la grandeza terrenal, todos son iguales ante la descomposición material de la muerte.

---

como el nagual de la tribu en *Hombres de maíz*, el personal en la misma novela y en la obra de teatro *Soluna*, y la diabólica en *Week-End en Guatemala* (en su cuento-capítulo "Torotumbo").

<sup>24</sup> Asturias, *El alhajadito*, p. 1243.

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 1244.

Azacuán promete no dejarse llevar por los falsos profetas, como Jesús, hombre del mundo de las ilusiones y los sueños.<sup>28</sup> El entierro produce según él la putrefacción de la tierra, por ello no tiene valor ritual alguno.<sup>29</sup> No hay eternidad, no hay relación mítica con la tierra, quedando sólo la putrefacción. Por ello, todos los hijos de la familia de los alhajados no son enterrados. Ellos desaparecen, pues no quieren podrirse en la tierra, y ser centro de culto lejano de su credo material.<sup>30</sup> El Maladrón, símbolo del dios del materialismo, es uno de los pocos que mueren una muerte verdadera al no adornarla con ilusiones de otro mundo.

El anticredo materialista lucha contra Satanás, el antidiós del cielo y dueño del mal y de los infiernos.<sup>31</sup> Para Azacuán, Jesús y Satanás son todos juegos del cielo. Así se declaró la guerra entre Satán, disfrazado de pirata, y los alhajados. Ellos no quisieron servir al ser que no entendió los símbolos anticristianos del grupo, creyéndolos devotos suyos, del hijo y padre del mal.<sup>32</sup> El Maladrón no depende de ningún cielo y vive siempre su finalidad humana. Al morir muere como un hombre, lanzando de sus labios palabras obscenas y maldiciones, renegando del reino de los cielos: “—Y allí estás colgado, amarrado, con el

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 1242-1243.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 1235.

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 1280-1282.

<sup>32</sup> *Idem*.

dolor espantoso de la muerte, la lengua de fuera, como tu última blasfemia, y el gesto del que se rebela contra las fuerzas ciegas del Destino.”<sup>33</sup>

El Maladrón, como sus seguidores, se despierta cada mañana tocando su cuerpo físico, esperando que no se acabe, sin querer cambiarlo por falsas ilusiones espirituales.<sup>34</sup> Mas ese despertar, como si el alma regresara cada mañana, es la base del credo y la adaptación del mundo de los sueños. Sólo en el cuerpo existe la verdad, pero en esta nueva actitud ritual, al realizar los movimientos de un cuerpo agonizante, siente el nuevo devoto el gran paso al vacío, y pide ayuda de un dios abstracto, imaginado como concreto, para que lo aleje del mundo de lo abstracto: “— ¡No permitas que me pierda como imagen en el mundo de la fantasía! ¡Enduréceme para que no salga de la realidad, de lo positivo, de lo material! ¡Por qué dejas que me aparte de tu ejemplo en lo ficticio? Mal ladrón, ¡por qué con tu actitud robaste ese mundo que no es de los que creen en él! ¡Asaltante que despojaste el reino de los espejos!”<sup>35</sup>

El final del credo es la conversión nietzscheana. Él quiso ser un duro superhombre, vencedor de sus instintos y sueños, y sin embargo, en el arranque de locura, esa compensación del sueño cuya

<sup>33</sup> *Idem*, p. 1244.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 1245.

<sup>35</sup> *Idem*.

vida no se ha permitido, grita al dios de la materia para exigirle, por haberle robado el reino de los espejos, un reino superior, el de los que son felices y no-objetivos, como se expresó Kierkegaard<sup>36</sup> llorando plenamente, siendo él una persona que no creía en las lágrimas.

El final de Azacuán estaba previsto en la misma estructura de su vida. El ateísmo extremo debía traer, según la ley de las compensaciones, la locura o el suicidio como único escape. Como sus antepasados, se hunde en el lago y de esa manera cumple un ciclo vital mitológico, retornando al seno materno, al Nagual.<sup>37</sup> La imagen del hombre en las aguas arrastró al ser, aniquilándolo, pues la imagen como arquetipo del alma exterior trata de unirse al cuerpo para volver a juntar las partes separadas en una sola unidad. Una situación semejante relata Asturias en el cuento "Lida Sal", cuando la hermosa mulata Lida Sal es arrastrada por su imagen hacia el lago, simbolizando el retorno a lo primario, al seno materno y, paradójicamente, a la muerte.<sup>38</sup> Igual suerte tuvo la esposa de Nicho Aquino, en *Hombres de maíz*, arrastrada por su imagen al agua.<sup>39</sup> Fin semejante tuvo el niño ciego, en *El alhajadito*, que no vio la imagen, mas ella lo arrastró a la

<sup>36</sup> Ver nota 15.

<sup>37</sup> Asturias, *El alhajadito*, p. 1245.

<sup>38</sup> Asturias, *El espejo de Lida Sal*, p. 27.

<sup>39</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 899.



mítica y macabra unificación.<sup>40</sup> El agua arrastra a figuras totalmente mitológicas de Asturias, como Gaspar Ilom en *Hombres de maíz*<sup>41</sup> y Mayary en *El Papa Verde*.<sup>42</sup> Azacuán, el que no creía en el mundo de los espejos, o declaraba no creer en ellos por ser discípulo de Epicuro, del positivismo y del materialismo dialéctico, se une en el agua con su imagen, como todos los seres mitológicos que vivieron mitos.

La vida de Azacuán tuvo una estructura mitológica también en su desarrollo. Él se veía como sombra diabólica, y usó la magia para captar imágenes. Así cazó la imagen de una colegiala de la cual se enamoró, la niña Índiga. Para llevarla a su vida, le robó su sombra, la convirtió en un cometa que se purificó con el aire del cielo, para luego atraerla como mujer-niña a su casa y convertirla en la compañía de sus días de dichas y locuras:

La tarde en que el Azacuán, Nuestro Señor, dispuso robar y hacer suya a la colegiala, la siguió al salir de su clase. El sol de media tarde la bañaba de frente. Índiga, cegada por el resplandor solar, no se dio cuenta del personaje misterioso, vestido de negro, que le pisaba los talones para dar caza a su sombra y menos cuando el pie de Azacuán, calzado con borceguí de

<sup>40</sup> Asturias, *El alhajadito*, p. 1370.

<sup>41</sup> Asturias, *Hombres de maíz*, p. 576.

<sup>42</sup> Asturias, *El Papa Verde*, en *Obras escogidas*, II, Aguilar, México, 1961, pp. 308-312.

luto, retuvo parte de esa parte de su personita que avanzaba tras ella. La sombra de su cuerpo quedó presa del pie del Azacuán y se fue alargando y alargando, como talco elástico, como el tacto de su trenza, mientras ella se alejaba, hasta que se rompió. El Azacuán, levantó el borceguí que oprimía contra el suelo parte de la sombra amada y, antes de ocultarse el sol, recogió el pedazo, lo enrolló como papel de china negro y, enigmático y silencioso, descalzándose los guantes, lo guardó junto a su corazón.<sup>43</sup>

Ya unidos, después de recuperarla del cielo y transformarla en cometa, unida por un hilo a su corazón,<sup>44</sup> fue a agradecer al dios de su no-creer por la pródiga magia: “La llevó hasta el oratorio del Mal Ladrón y allí arrodillóse junto a ella, a dar gracias al Padrecito que le había permitido robar a Índiga de su mundo, de su cielo(. . .)”<sup>45</sup>

Después de la muerte de ambos en el fondo del charco del limosnero, quedó el oratorio del Maladrón con sus cirios quemados, el lugar preferido por el diablo para ejercer su misa.<sup>46</sup>

Dios y cielo, tierra y hombre, se expresan, según Asturias, a través de la poesía y la prosa; el hombre, angelizado al creer, y el ángel, humanizado al tocar la tierra, crearon la expresión espiritual de la tierra, y la terrenal del cielo:

Miraba ángeles que pasaban a través de otros ángeles, como las nubes a través de las nubes, embistiéndolo-

<sup>43</sup> Asturias, *El alhajadito*, p. 1285.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 1286.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 1288.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 1296.

se, chocándose, sin detenerse en su carrera. Ángeles a través de ángeles era, para él, la expresión de la poesía pura. Pero uno de esos ángeles se extravió y cegado, la luz de la tierra es oscuridad profunda para ellos, tomó al hombre por un ser angelical y pasó a través de su cuerpo. Ni el hombre quedó igual ni el ángel fue el mismo. En el hombre prendió lo angélico, la poesía, y el ángel se llevó al cielo el mensaje de la prosa humana.<sup>47</sup>

La literatura es una expresión humana con inspiración más allá de lo humano, mientras la religión humanizante es la única religión valedera, y la gente soñadora la única que no perdió su consistencia. Mas Azacuán dejó sólo un pergamino de poesías prosaicas en el cual llora la pérdida del gran credo por otro credo: el de la apostasía. “. . . Donde se sueltan las pendientes propensas al ensueño. *Donde se olvida un amor antiguo por aducir creencia a uno nuevo.* Donde empalman las calles con las calles y se desvanece el presente al choque del aire que viene siendo miedo de las cosas sumergidas en ellas mismas. Donde la oscuridad contenida en madurez perdurable sortea cada noche las escaleras de lo pálido en las costas de la adaptación a las flores y a los árboles (. . .)”<sup>48</sup> Quedó sólo el mito del eterno retorno, la esperanza de que algún día retornarán.<sup>49</sup>

Pues el no-creer se convirtió en otra religión, la realidad imaginocida dio luz a una imaginación

<sup>47</sup> *Idem*, p. 1290.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 1283.

enferma. Se cortaron cadenas y se forjaron otras más duras. Una religión antirreligión hecha de conceptos tabuados, conlleva una reacción muy extraña, la autodestrucción del ser humano por soñar o pensar en la existencia no sólo de la materia. Así dio Asturias una interpretación artística de las reacciones que produjeron el supuesto objetivismo, el positivismo, el materialismo, y gran parte de las religiones filosóficas de las generaciones que vivieron en su tiempo. Estructuralmente, para el escritor no hay divergencia entre los distintos dioses y los recién formados, pudiendo ser el Maladrón, o los obreros de Chicago, o creencias místicas. Según Asturias, siguiendo las ideas de Jaspers,<sup>50</sup> Freud, Marx o Nietzsche robaron el subjetivismo, tratando de alumbrar con luz real todo lo existente, y por ello lo deshumanizaron. Marx convirtió todo en procesos económicos y Freud robó el misterio de los sueños. Tras ellos vinieron nihilistas y anarquistas, que destrozaron los credos existentes, creando un credo más rudo y violento. Por ellos Asturias se expresó diciendo que el mundo moderno salió de su existencia anterior para caer en un nuevo infierno, en el cual esperan Freud y Marx con sus grandes asadores.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Idea de Karl Jaspers expresada en sus libros *Ambiente espiritual de nuestro tiempo* (Labor, Barcelona, 1933, p. 55) y *La fe filosófica* (Losada, Buenos Aires, 1953, p. 189).

<sup>51</sup> Carlos Díaz Sosa, "Miguel Angel Asturias el de los preciosos metales", *El Nacional*, noviembre 5, 1967, Caracas.

Las mismas inquietudes encuentran su expresión en *Mulata de tal*, alrededor de la figura de Santano, el devoto de *Maladrón*, “. . .el que proclamó la más grande de las libertades humanas: la libertad de dudar. . .”<sup>52</sup> Su devoción a la figura nuevotestamentaria se debía al carácter humano del crucificado: “. . .porque moriste entre inmortales, orgulloso de ser mortal.”<sup>53</sup>

Pero en el carácter humano está la esperanza que no tenía la nueva figura deica, por ello, al morir, Santano retorna al vacío, a la Nada: “¿Cómo imaginar la Nada? Vaciándose de pensamiento el pensamiento? Solamente así era dable concebir en el no-ser que espera al hombre después de la muerte, en su compleja y total extinción.”<sup>54</sup> Su terrible sensación de vacío lo lleva a contemplar al demonio como un ser superior, pues siempre es preferible el mal al vacío de la no-creencia, verdadero lugar donde se pierden todas las esperanzas: “. . .el demonio, siempre es comparsa más alegre, a pesar de ser verdugo de almas, que San Maladrón, el primer santo materialista, en cuya befa al cielo moría toda esperanza”.<sup>55</sup> La pérdida total de la esperanza no es equivalente a la ciudad doliente en el *Infierno* de Dante, sino al no creer en esa ciudad doliente: “. . .rió Santa-

<sup>52</sup> Asturias, *Mulata de tal*, en *Obras escogidas*, III, Aguilar, Madrid, 1966, p. 282.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 320.

<sup>55</sup> *Idem*.

no del infierno. Peor era la nada, lo que después de la muerte esperaba a todos los que, como él, creían en el Maladrón".<sup>56</sup>

Siendo el vacío peor que el infierno, Santano siente en su muerte sin continuación la pérdida del extraordinario ciclo mítico que permite creer en la eterna existencia.

En vida no quiso ser esclavo de las invenciones humanas, como la figura de Dios; por ello comenzó el dolor de no-creer, y esta destrucción se convierte por la ley de las compensaciones en una religión intransigente. Ése fue el terrible fin del gran irónico, el Sócrates de Kierkegaard, el ser que en un mundo mágico vio a diablos ir y venir, y quiso creer sólo en la materia. Al dejar de creer en el infierno empezó a vivir en él.

En la novela *Maladrón Asturias* trata de explicar los nuevos mito y rito interpretándolos en un plano histórico y sociológico.

En esta novela retorna a la época de la conquista (el siglo XVI y según Asturias también el siglo XVII). En el plano sociológico se unen dos elementos: 1. Los judíos conversos, continuadores de la secta saducea, una secta aristocrática que en la época del Segundo Templo negó la existencia de otro mundo. Estos conversos, según el escritor, trajeron a América la idea materialista y la propagaron, y 2. el conquistador español que es, según Asturias, el arquetipo del materialismo.

<sup>56</sup> *Idem.*

En una entrevista radial, le pregunté a Asturias si la historia de Flavio Josefo sirvió como base para sus figuras saduceas. Su respuesta fue negativa. Él sostuvo en esa conversación, y lo repitió ante Giuseppe Bellini, quien aceptó su testimonio,<sup>57</sup> que después de haber leído los siete tomos de Menéndez Pelayo sobre los heterodoxos españoles, se forjó una idea completa sobre la secta del Maladrón como secta saducea. En la novela usó a esa secta para indicar, según él, el interés científico que trajeron a Guatemala, México, y a toda la América española los conversos españoles, es decir los judíos expulsados por Felipe II, y los que llegaron a América huyendo de este rey y de la Inquisición. Según dijo Asturias en esa entrevista, el Maladrón, cuya idea es político-materialista, es una expresión de ese concepto. En las universidades de Guatemala se comenzó en el siglo XVII el estudio de las ciencias. El interés por esas ciencias proviene de las corrientes concientizantes que trajeron los conversos. Gracias a ello, en la Universidad de San Carlos, los estudiantes empezaron a interesarse no sólo en la teología.<sup>58</sup>

Esta explicación de Asturias, que no ha sido exclusiva para la Radiodifusora Israelí, es sin duda un ejercicio muy asturiano de querer dar

<sup>57</sup> Giuseppe Bellini, *El laberinto mágico de Miguel Ángel Asturias*, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1968.

<sup>58</sup> Nahum Megged, "Entrevista con Miguel Ángel Asturias", Radiodifusora Nacional de Israel, 28 de mayo de 1971.

base documental a lo que su profunda imaginación creó.<sup>59</sup>

Comenzando por la fecha: El siglo XVII, en el que según Asturias se introdujeron las ideas saduceas científicas, no tiene ninguna relación con la novela. Todo lo que ocurre en *Maladrón* acaece en el siglo XVI, existiendo en la novela dos fechas exactas, 1562 y 1568.<sup>60</sup>

En segundo lugar no hay ninguna relación entre la novela y el estudio de las ciencias. Los españoles conversos estaban interesados sólo en el oro, en la unión de los océanos y en el rito de Capracán, aun anterior al *Popol Vuh*, y por ello no existente al llegar los españoles. Si hay alguna relación con ciencias o con pensamiento científico, se debe al último rey de la tribu Mam, Caibilbalam, que no cree en la magia, sino en la ciencia de la guerra. Sus ideas no tienen influencia criptojudía o saducea, siendo su pensar una interpretación indígena escéptica y desmitificante.<sup>61</sup>

En tercer lugar, los judaizantes saduceos no tienen ninguna influencia filosófica o científica

<sup>59</sup> Esta apología asturiana fue muy atacada por distintos críticos y escritores, como el guatemalteco y comunista Manuel Galich en su ensayo *Nueva literatura guatemalteca* (en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Casa de las Américas, La Habana, 1969; Galich sostiene que la creación de Asturias no es documental, sino superior por su fantasía literaria, a pesar de la posición de impostor de Asturias.

<sup>60</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 145.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 41.



sobre la población local. Ellos son perseguidos por la iglesia y muertos por los indios. La ley de Saduc no es ciencia, sino filosofía materialista con tinte religioso, traducida, en el idioma de los conquistadores, en oro y robos.

Finalmente, en todos los tomos de los heterodoxos españoles no hay alusión alguna a sectas saduceas o devotos del Maladrón en España o en América. Tampoco en los libros sobre la Inquisición guatemalteca se habla de los heterodoxos saduceos. La relación entre nombres y situaciones de la novela con lo relatado por Menéndez Pelayo es muy casual; por ejemplo, el obispo Senteno, del siglo VII, acusado de apostasía,<sup>62</sup> tiene un nombre semejante al de un personaje de la novela, un judío que no cree en la santidad de la Trinidad, llamado Sireno, también del siglo VII. Menéndez Pelayo indica la existencia de médicos judaizantes, como Juan del Prado,<sup>63</sup> de quien se dice que no tenía otra religión que su bien corporal: esto como única relación posible entre materialismo y judíos. De todas maneras, una heterodoxia sistemática de fuente judía-saducea o devota del Maladrón no se encuentra en los heterodoxos españoles, pues nunca existió en España o fuera de ella.

Asturias, sin duda, se basó en ideas conocidas

<sup>62</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles*, Espasa Calpe, Argentina, 1951, tomo I, p. 102.

<sup>63</sup> *Idem*, tomo V, pp. 278-280.

respecto a los saduceos, por ejemplo que formaban una secta que no creía en el más allá, como lo relató Flavio Josefo y todos los exégetas históricos del *Nuevo Testamento*.

Asturias llegó a sus fuentes relativamente tarde, pues los saduceos no fueron recordados en *El alhajadito* ni en *Mulata de tal*. El materialista aristocrático de la secta saducea se combinó con el ladrón que no creía en el cielo, formando una unidad ideológica orgánica. Esta corriente pudo servir al escritor como filosofía de la conquista, por ser el materialismo práctico, y no el filosófico, uno de los móviles del conquistador.

La fuente de la nueva religión es humana-deica. Un aristócrata descendiente de Hurcano y Aristóbulo el grande, influido por las filosofías de Epicuro, vive en la época de Filipo, el rey de Galilea, erróneamente intitulado en la novela Herodes-Filipo.<sup>64</sup> El hombre, según sus conceptos, es sólo materia, y creó a Dios y a su representación terrena, el alma, a pesar de ser sólo "agua, sudor y orina".<sup>65</sup> La invención de Dios y del alma vino a romper el complejo temporal existente en la vida para seguir viviendo después de la muerte.<sup>66</sup>

Este saduceo no cree en la religión mosaica y en las interpretaciones posbílicas de los fariseos,

<sup>64</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 176.

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> *Idem*.

que son para él “letras muertas”.<sup>67</sup> Como no-creyente, se siente feliz de que lo intitulen anti-profeta en la época en la cual, según él, los desperdicios valen más que los profetas, si se toma en cuenta al asesinado Juan el Bautista, muerto por una mujer libidinosa.<sup>68</sup>

El esclavo egeo que trajo esas teorías a Judea es el representante del bello Satanás: “¿Hay, por ventura, algo que enseñar al que nada espera? —argüía el esclavo, bello como una antorcha”,<sup>69</sup> bello igual que Satanás,<sup>70</sup> tal como es pintado Miguel Caradeángel en *El señor presidente*.

Este ser y el aristócrata judío sienten, igual que los personajes de las novelas anteriores, que el materialismo es el robo de la esperanza, siendo ella el máximo sentido de la vida, y sin su existencia se pierden todos los sentidos. “¡Anda. . . me dueles. . . no quiero verte morir en una cruz. . . no te perdonarán, les has robado la esperanza. . . anda y dí que sí crees en el cielo, dí que en la muerte no terminará todo, dí que la materia está amasada en el hombre con las fuerzas divinas que componen el alma, dí que no es cierto que al desaparecer el hombre, desintegrado su ser material, nada hay que sobreviva!”<sup>71</sup>

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> *Idem*. En este párrafo Asturias adopta la versión de Oscar Wilde en su obra *Salomé*, tomándola como realidad histórica y no como un relato del *Nuevo Testamento*.

<sup>69</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 177.

<sup>70</sup> Frase repetida muchas veces en *El señor presidente*.

<sup>71</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 178.

El anticristo materialista, a diferencia del Anticristo diablo, actúa en el mismo ámbito que Jesús el hijo bueno; por ello es aprehendido en Capernaum y muere en la cruz, a la izquierda de Jesús, negando el reino de los cielos. Esta vez lo hace no por honor humano, tal como lo pinta Santano en *Mulata de tal*, sino por tener conocimiento de que al renegar del nuevo credo no salvará su vida, así como Jesús no salvó la suya.<sup>72</sup>

La soledad frente a la muerte es absoluta, al no estar acompañada de los elementos que hacen sentir al hombre como parte de una totalidad que no termina: “(La soledad de la materia es infinita, y él no era más que materia, sustancia, naturaleza).”<sup>73</sup> Por no aceptar la relación con el credo inventado por el hombre, se convierte en el más humano de los tres crucificados: “Sigo siendo, de los tres crucificados, el hombre auténtico”,<sup>74</sup> pues en su concepto dualista en el cual antagoniza hombre y cielo, cuerpo y alma, lo humano y lo divino son antagónicos: “Ser hombre es ser antidiós.”<sup>75</sup>

La historia, según la novela, convierte al Maladrón en el dios más significativo de la conquista: “De haber sabido mi inmortalidad en imagen, linda inmortalidad, habría anunciado en la cruz que iba a estar en talla de naranja, no en el paraí-

<sup>72</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 178.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 211.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 102.

so, sino al lado de Capracán, como el dios más dios de los dioses llegados del mar.”<sup>76</sup>

Siglos más tarde, retorna con la filosofía de la conquista, así como en *Mulata de tal Candanga*, nombre local del diablo, regresa como capitán de los conquistadores.<sup>77</sup> Su enseñanza llega a América a través de un saduceo español, Saduc de Córdoba, ciudad en la cual existía un importante centro judío.

Saduc militaba en la secta de los saduceos gesticulantes, para quienes el Maladrón era el verdadero mártir del Gólgota, ajusticiado como bandolero siendo filósofo, político y escriba, descendiente de Sumos Sacerdotes, atado a una cruz, convertido en bestia humana siendo un estoico, casi un epicúreo, como lo probó su imperturbabilidad en el suplicio y la suma apatía al callar quién era y aceptar la muerte anónima.<sup>78</sup>

El materialismo se unifica con los conceptos saduceos y epicúreos, viendo en todo un proceso físico, químico y biológico sin ninguna continuidad, acabando todo en la descomposición y la muerte: “La materia es el origen sencillo del hombre y su sencillo fin. La materia es suficiente para explicar al ser humano que toma origen en la naturaleza de los padres, vive a expensas de lo real, y se extingue con la muerte.”<sup>79</sup>

<sup>76</sup> *Idem*, pp. 181-182.

<sup>77</sup> Asturias, *Mulata de tal* p. 335.

<sup>78</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 53.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 79.

La posibilidad de contemplar a las religiones con la ironía de Sócrates, según Hegel y Kierkegaard, le permite a Saduc ver el mecanismo cristiano medieval como una especie de credo del diablo que antecede al credo del Dios bueno, y toda enseñanza comienza con el odio al Anticristo, y no con el amor a los seres celestiales: "Saduc reía de los cristianos porque siempre que enumeran las comarcas de la vida futura ponen al infierno antes del cielo. . ." <sup>80</sup>

Saduc de Córdoba es prácticamente el fundador de la nueva religión, el deificar al ladrón que según la novela, fue un filósofo en la época de la conquista romana. El rito institucionalizado es el del eterno retorno, el retorno a la época significativa en la que muere el dios-hombre, tal como el cristiano retorna en la misa a la época significativa de la última cena.

El mito y el rito tratan de imitar la gesticulación humana del crucificado, al estar sus manos atadas y su cuerpo atravesado por los clavos. Para ello Asturias usa un juego de palabras, convirtiendo el nombre del Maladrón (Gestas), en la fuente de las gesticulaciones.

Frente a la Trinidad cristiana Asturias antepone en la novela la trinidad de la religión de la materia: 1. Materia: equivale en el cristianismo a Dios padre y a Satán en el rito de Satanás; 2. el Maladrón: equivale al Hijo en el cristianismo y

<sup>80</sup> *Idem*, p. 106.

al Anticristo en el rito de Satanás; 3. el espíritu práctico: equivale al Espíritu Santo del cristianismo, y al falso profeta en la religión de Satanás.<sup>81</sup>

En el relato histórico de la novela aparece Saduc de Córdoba en Cartagena, Colombia, lugar que fue un centro importante de la Inquisición. Su mundo religioso fue aceptado por los distintos conquistadores que llegaron con Pedro de Alvarado, en Guatemala.

En el nuevo país trataron de desarrollar su rito en la tierra de los indios tiburones, quienes realizaban movimientos gesticulantes para acallar las fuerzas del dios-terremoto.<sup>82</sup>

El rito de los indios tiburones, totalmente inventado por Asturias, es plástico y convincente, dando una sensación de documento, por los conocimientos del escritor de lo que debe ser un mito: Asturias combina números santos (como el cuatro y el ocho), el movimiento temporal (el movimiento de los cuerpos) y el rito de onanismo que viene a evitar el onanismo de la tierra, es decir, la pérdida de toda su fertilidad a causa de los terremotos.<sup>83</sup>

La nueva filosofía llega a oídos de los inquisidores, quienes la confunden con las ideas judaizantes: “¡Quemar! ¡Descuartizar! ¡Decapitar!,

<sup>81</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 55.

era todo lo que se oía en la audiencia. . .” “¡Portugueses! ¡Criptojudíos! ¡Lusitanos! —gritó el francisco asombro de púlpitos recorriendo con los pies ligeros del aire que lo mueve todo, las casas de los cristianos viejos.”<sup>84</sup>

El peligro de la nueva religión estaba en el hecho de que esas ideas coincidían con la mentalidad conquistadora: “¡Menos ángeles y más tejuelos de oro! ¡Menos indios conversos y más esclavos en las minas! ¡Menos Cristos y más cruces del Maladrón, Señor de todo lo creado en el mundo de la codicia, desde que el hombre es hombre!”<sup>85</sup>

No falta en la novela la relación humorística de Asturias, al referirse a la tragedia del satánico y al mismo tiempo infeliz no creyente. Siguiendo a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, el libro que, según Asturias, él hubiera querido escribir,<sup>86</sup> el escritor graba una conversación *post-mortem* entre un clérigo y un adepto del Maladrón enterrados en la misma tumba. La discusión es sobre el valor y los valores de ambos credos. El credo se vuelve realidad, perdiendo uno el alma, cosa que no puede sucederle al otro, ya que no cree en su existencia: “La única diferencia es que al final de zarzas y cadenas, yo no exhalé ánima alguna.” Y en la respuesta del sa-

<sup>84</sup> *Idem*, pp. 68-69.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>86</sup> Italo Sani, “Miguel Ángel Asturias O combatante da literatura”, *Manchete*, febrero 20, 1971, Río de Janeiro, p. 53.



cerdote aparece nuevamente el duro idioma de *Mulata de tal*: “—A falta de ánimo, lo que exhalaste fue un cuesco. . . —A los que no tienen alma, ¿qué otro viento les queda?”<sup>87</sup>

Y en esta relación obscena, se da la relación que ve Asturias entre los que no creen que tienen alma y el porvenir de la nada con la extinción de la materia.

El caudillo de los indios tiburones, al explicar su concepto de la religión del Maladrón, aplica la teoría historiosófica de Asturias sobre la conquista, gran parte de ella hecha en nombre del Dios del amor.

“— ¡No habrá segundo herraje ni habrá segunda cruz! Si la primera, con el Dios que nada tenía que ver con los bienes materiales y las riquezas de este mundo, costó ríos de llanto, mares de sangre, montañas de oro y piedras preciosas, ¿qué costó contentar a este segundo crucificado, salteador de caminos, para quien todo lo del hombre debe ser aprovechado aquí en la tierra? . . . Si el de la primera cruz, el soñador, el iluso, nos costó desolación, orfandad, esclavitud y ruina, ¿qué nos esperaba con este segundo crucificado, práctico, cínico y bandolero? . . . Si con la primera cruz, la del justo, todo fue robo, violación, hoguera y soga de ahorcar, ¿qué nos esperaba con la cruz de un forajido?”<sup>88</sup>

De esta manera se cierra el círculo religioso

<sup>87</sup> Asturias, *Maladrón*, p. 214.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 173.

del nuevo credo. Sintetizando, se pueden fijar tres etapas en las novelas de Asturias: la etapa histórica; la etapa existencial-ritual y la etapa sintética, histórica-existencial. En la etapa histórica, ve Asturias al Maladrón como ladrón y forajido, personificación de la conquista española y de las conquistas posteriores, como la del imperialismo económico, que también desconoce al hombre y sus necesidades. En la etapa existencial logra Asturias lo que muy pocos escritores han logrado, y es *descubrir y mostrar el mecanismo religioso, mágico y mítico del no-creyente, el ser que enarbola distintas figuras deicas, y distintos conceptos santificados*. El Maladrón, como antiquijote tipo Unamuno,<sup>89</sup> lleva al hombre a la más terrible de las perdiciones. Las viejas religiones tienen muchas veces un subfondo antihumano, pero al mismo tiempo confieren al hombre un sentido y la esperanza de vivir. Las nuevas religiones, cuya base es neomística o ateísta, llevan al hombre a la perdición del mundo de los sueños, del mundo de los espejos y

<sup>89</sup> Parecería que así como el irónico Sócrates sirvió como modelo del irónico Maladrón, el Quijote de Unamuno sirvió como antimodelo. Párrafos de Unamuno como estos: "Señor, fundaste este tu pueblo, el pueblo de tus siervos Don Quijote y Sancho sobre la fe en la inmortalidad personal" o "el de hacer que esa nuestra verdad de corazón alumbrase las mentes contra las tinieblas de la lógica y del raciocinio y consuele los corazones de los condenados al sueño de la vida", están expresados en su total antítesis por los personajes materialistas de Asturias.

de las esperanzas, es decir, de todas las relaciones humanas con miras espirituales.

Perdido todo ello, en vez de los sueños vienen las pesadillas, en vez del amor viene la violencia, y en vez del infierno posterior nace el infierno de este mundo, el de no creer en él y en el mundo de los seres vivos. Todo ese proceso de destrucción acompaña la gran tragedia de la soledad del ser que vive sólo en la materia.

## GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

### ¿SOMOS LIBRES?

Han pasado casi dos décadas desde que *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, convulsionó al mundo literario. Esta novela, una de las más leídas de nuestro tiempo, llegó a través de distintos idiomas al público más heterogéneo. Desde entonces García Márquez siguió publicando sus escritos, entre ellos su novela *El otoño del patriarca*, un enorme cuento fantástico, la historia del “gran padre” que junto con la figura de la “mamá grande” —figura de otro de sus cuentos— forjan dentro de una realidad continental el mito de la eternidad.

*Cien años de soledad* queda como alguna de las figuras de la novela: inmutable en los cambios y en el tiempo. Sigue siendo un libro al cual se retorna después de un trajinar por distintas creaciones en distintas latitudes.

¿Cuál es la cualidad de este libro que le permite vencer barreras culturales e idiomáticas? La técnica narrativa, que será analizada en este ensayo, es sin duda una de las claves. Otra importan-

te clave es el trasfondo existencial, pues la novela cuestiona lo que el ser humano se cuestionó y seguirá cuestionándose: ¿soy libre?, ¿fijo yo mi destino?, ¿soy producto de un azar?

El coronel Aureliano Buendía, personaje máximo de la novela, el héroe de la revolución liberal en su fallida lucha contra un sistema que simboliza un mundo, llega en un momento de su vida a la conclusión de que todo fue un error. No hay diferencia entre los bandos combatientes a pesar de que en ambos lados recrudece la violencia y abundan los muertos. La trágica pregunta que hizo a su amigo el coronel Gerinaldo Márquez es su gran descubrimiento después de que en su convalecencia “sus pensamientos se hicieron tan claros que pudo ordenarlos al derecho y al revés”:<sup>1</sup> “Dime una cosa compadre: ¿por qué estás peleando?” (p. 121).

Las respuestas dadas a sí mismo en distintas épocas: “por orgullo”, “por el poder” lo llenan de un tremendo vacío. Lo cuestionado por uno de sus asesores, activando como conciencia, le muestra otra faceta de su falsa lucha: “si estas reformas son buenas, quiere decir que es bueno el régimen conservador. Si con ellas logramos ensanchar la base popular de la guerra, como dicen ustedes, quiere decir que el régimen tiene una

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 121. Todas las citas usan esta fuente y el número de la página vendrá en el texto.

amplia base popular, quiere decir en síntesis que durante casi veinte años hemos estado peleando contra los sentimientos de la nación” (p. 148).

Dos caminos le quedan al coronel Buendía: adoptar la consecuencia de su descubrimiento, declarar a su pasado un error y abandonar la guerra, o seguir viviendo las falsas ilusiones de que se lucha por un valor. En el primer caso vivirá su verdad, mas perderá el pasado, el significado de su vida, y con ello el presente y toda proyección futura. En el segundo caso seguirá siendo lo que fue, mas vivirá en la mentira, en la ceguera creada por sí mismo para darle un sentido existencial a los años que le quedan. Aureliano Buendía se decidió por el segundo camino, es decir, ilusionarse, mentirse para seguir viviendo con sentido aunque por ello siga matando. Era esta decisión la rebelión de un decisivo yo contra las leyes que fijan la norma de verdad y mentira.

Al finalizar la novela se descubre la trampa. Existe un pergamino —el de Melquíades—, el pergamino del destino. En él estaba escrito todo. Entre lo prefijado figuraba también el hecho de que Aureliano Buendía debía decidirse por el segundo camino, así como Francis Drake debía venir de lejos para que naciera el animal mitológico: así lo decidió el destino.

La libertad de ilusionarse, aunque sea mintiendo, se convierte en la gran mentira. El hombre no escribe la historia de su vida; él interpreta su propia vida como actor de un guión desconoci-

do, siendo apenas un trágico actor del teatro del destino. Tampoco puede leer la historia de su vida, porque los dioses se protegen de gente como Babilonia, el último de la estirpe, así como se protegieron en Babilonia de los constructores de la Torre, los que querían saber la verdad del mundo en el cual vivían. Los dioses se protegen también del conocimiento que puede tener el hombre de sí mismo, pues en el momento de conocer lo que está escrito en el presente llega el Apocalipsis.

La devaluación del ser humano llega a tal grado que ni siquiera el destino es coherente, no son fuertes dioses los que están tras él, como en la tragedia griega; el destino es a veces el error de sí mismo, la insignificancia de la vida del ser humano ajusticiado: “Aureliano José estaba destinado a conocer con ella la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morir de viejo en sus brazos, pero la bala de fusil que le entró por la espalda y le despedazó el pecho, estaba dirigida por una mala interpretación de las barajas” (p. 136).

En el Génesis, comprender y pensar no pueden convivir en el paraíso. Salir del paraíso significa salir a la vida, vivir en dirección humana. En el Apocalipsis de *Cien años de soledad*, entender y leer significan salir de la vida, retornar al caos primordial que tal vez genere otro paraíso del cual habrá que salir.

Esta constantes filosóficas no fueron dadas en

un tratado filosófico sino en una narrativa donde se juega con el tiempo, la palabra, la imaginación y el humor. Por ello se universalizó *Cien años de soledad*.

¿Se puede llegar al análisis de un mundo imaginativo para comprender su construcción de la cual emanan problemas tan profundos, ello cuando la imaginación no tiene leyes?

Cuento la historia de una familia del pueblo de Macondo que toma toda clase de precauciones para no tener un hijo con cola de cerdo y, al cabo de cien años, lo tiene, en virtud de las mismas precauciones que toma para no tenerlo. Eso era lo que me interesaba contar. Si hay otras implicaciones, es a los críticos a quienes corresponde encontrarlas.<sup>2</sup>

Tomando como base esta cita de una entrevista con García Márquez referente a su obra *Cien años de soledad*, se abre un amplio camino para el análisis. En ningún momento el autor niega o admite la certeza de todo análisis; por lo tanto, ofrece la posibilidad de dejar correr la imaginación, de afirmar mitos, de admitir connotaciones, pues toda realidad es imaginaria.

Y es ésta —la imaginación— una de las cualidades más sobresalientes de toda la producción de García Márquez. En especial sobresale esta característica al ubicarla dentro del ámbito y la producción actual de los jóvenes autores latinoame-

<sup>2</sup> Jean-Michel Fossey, "Entrevista con Gabriel García Márquez", *Imagen*, núm. 40, 15 de enero, 1969, Caracas.



ricanos. *Rayuela*, por ejemplo, de Julio Cortázar, o *La casa verde* de Vargas Llosa presentan, en oposición a *Cien años de soledad*, una exaltación de la técnica como juego creativo fuertemente sentida, mientras que García Márquez juega con la imaginación e imagina "como quien respira, expresando del modo más directo y más preciso lo que la imaginación le dicta".<sup>3</sup>

Pero, obviamente, la imaginación no basta por sí sola. A fin de presentar un mundo de imaginación, lo cual implica la irrealidad, también hace falta la técnica, aun cuando en el caso de García Márquez ésta se subordina a la imaginación. En declaraciones hechas a José Domingo, el novelista hizo constar que las principales dificultades de *Cien años de soledad* fueron de tono y de lenguaje,<sup>4</sup> reiterando lo mismo en una conversación con Vargas Llosa donde expresó:

Yo mismo no creía lo que estaba contando: pero como yo sabía que era cierto lo que estaba contando me di cuenta también que la dificultad era puramente técnica, es decir, que no disponía yo de los elementos técnicos y del lenguaje para que esto fuera creíble, para que fuera verosímil. . .<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ricardo Gullón, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Taurus, Madrid, 1970, p. 53.

<sup>4</sup> José Domingo, "Entrevista a Gabriel García Márquez", *Ínsula*, núm. 259, junio, 1968.

<sup>5</sup> Citado por José Miguel Oviedo en "Macondo, un territorio mágico y americano", en *Nueve asedios a García Márquez*, Editorial Universitaria, Chile, 1969 (citado de aquí en adelante: *Nueve*), p. 93.

Esta certeza del autor de saber que es verdadero el mundo que presenta y de hacernos adquirir esa certeza con respecto al mundo creado e irreal, se basa en su acertado uso de la técnica. García Márquez nos arroja dentro de Macondo con un vigor incontenible y desde el principio nos ubica dentro de una realidad mágica, de una realidad que es un fenómeno ilusorio. Esta realidad mágica —irrealidad con respecto a nuestra realidad diaria— se entreteje en la obra en forma estrecha a la realidad cotidiana. El paso de lo real a lo irreal es vertiginoso, y por lo tanto pasa casi inadvertido. En una entrevista concedida a Durán, García Márquez declara que si no fuera por el chocolate caliente no creeríamos en la levitación del padre Nicanor. Añade, asimismo, con gran sentido del humor, la misma observación respecto a la ascensión de Remedios la Bella al cielo, en el momento de sacudir las sábanas.<sup>6</sup> He aquí una faceta de combinación de elementos fantásticos: una levitación o una ascensión al cielo, cuando van acompañados de pequeños detalles cotidianos, como el chocolate caliente o las sábanas de bramante adquieren esa tonalidad cotidiana que hace aceptables los hechos inverosímiles. Si se agrega a ello la reacción del mundo de los personajes en la novela, que

<sup>6</sup> Armando Durán, "Conversaciones con Gabriel García Márquez", *Revista Nacional de Cultura*, año XXIX, núm. 185, julio-agosto-septiembre, 1968, Caracas.

aceptan como naturales dichos acontecimientos inverosímiles, perdemos toda notación de la diferencia entre las dos realidades. Porque en Macondo todo puede suceder y todo sucede.

### *La narración*

La narración de los hechos se escribió dos veces: en sánscrito por Melquíades, y en español por García Márquez. El narrador es por lo general omnisciente y se dedica a contar los hechos —es alguien ajeno a lo narrado—; los refiere como cronista en tono imperturbable e imperturbado, pasando a veces a un leve tono bíblico. Es en boca de Fernanda del Carpio que pone una consideración válida a su propia narración: “si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras. . . no veo por qué no han de creérmelo a mí” (p. 254).

Lo mágico, lo real y lo irreal dan unidad a la obra, manteniendo constantemente lo inalterable del tono. Y es éste, el tono familiar y su constancia, lo que hace aceptable la supresión de fronteras entre lo real y lo imaginario. . . “hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. Era un intrincado frangollo de verdades y espejismos. . .” (p. 195). A veces, sin embargo, y a pesar de conservar la unidad del tono, desaparece la tercera persona, ese autor omnisciente, para dar la palabra a un personaje, entretejer un diálogo o, volviendo a la tercera persona, irrumpir en la interioridad de un personaje.

En la técnica de la narración resalta el uso del tiempo, que en la novela es cíclico, y que analizaremos en detalle posteriormente.

Tres círculos que se contienen concéntricamente son la base de la narración:

1. La narración de la vida inacabable del coronel Aureliano Buendía, que marca el comienzo de la obra con su presencia frente al pelotón de fusilamiento, punto al que se retorna luego de cada recuento o cada introspección al futuro, y que sirve como motivo enhebrador y punto de referencia en la dimensión temporal.

2. La familia Buendía y su estirpe inagotable, cadena de repeticiones, de formas de vida que difieren en la superficie pero que son iguales en el fondo, teniendo como característica la soledad típica de la estirpe (este tema también será tratado posteriormente).

3. Macondo como eje del mundo de *Cien años de soledad* y de la familia Buendía, que en cierto momento de la narración se hace demasiado estrecho para abarcar todo el mundo narrativo y es prolongado hacia el pueblo adyacente, la plantación de bananos y la residencia de Mr. Herbert y los gringos.

Resalta, asimismo, en la técnica narrativa del autor, su carácter de trovador que intercala en la narración la hipérbole, el uso constante de adjetivos y el tono de humor. Al morir José Arcadio por un pistoletazo misterioso, su sangre atraviesa Macondo hasta llegar a la casa

donde “atravesó la sala de visitas, pegada a las paredes para no manchar los tapices. . .” (p. 118). A veces expresa gravedad y asombro, como en la descripción de la muerte del patriarca José Arcadio Buendía y los fenómenos naturales que la acompañan. Y a veces describe con la frialdad de un cronista: “un lunes, a las diez y veinte de la mañana. . .” (p. 109).

Con la superpoblación de hipérboles, el autor distorsiona lo real. Pero lo fantástico funciona como resonancia de lo real; la hipérbole y la exageración prolongan lo real hacia el campo fantástico.<sup>7</sup> Todo parece ser la reflexión de la realidad en un espejo a veces distorsionado, o de un espejismo.

Ni el libro tiene índice, ni los capítulos títulos o numeración; es todo una continuidad en el tiempo.

### *Los mitos*

Sostiene Mircea Eliade que el mito es “una realidad cultural extremadamente compleja que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias. . . el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia. . .”<sup>8</sup> Es decir, que un mito interrelaciona lo

<sup>7</sup> Julio Ortega, *Nueve*. . . , p. 86.

<sup>8</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 97.

sobrenatural con la realidad o la irrupción de lo sagrado en el mundo. Lo numinoso que cambia la vida de los que sienten la irrupción, como lo señala Rudolf Otto en su extraordinario libro *Lo sacro*. Creo que podemos afirmar, en el caso específico de *Cien años de soledad*, que el uso y la presentación de mitos se subordina a lo anteriormente mencionado. Son un eslabón en la cadena comunicadora entre lo sobrenatural y lo real. "García Márquez toma sus mitos como los encuentra, sin alterarlos", dice Luis Harss:<sup>9</sup> las alteraciones son tal vez mínimas, aun cuando creo que las hay. Pero en todo caso, los mitos en su forma básica están presentes y son del tipo bíblico conocido universalmente.

### *El génesis*

Es éste el primer mito, la creación. Transformar el caos en cosmos. Partir del cosmos para crear un mundo ordenado. El mito del Génesis en este caso tiene dos facetas. La primera sería la obra de creación del autor, la creación del mundo narrativo de la obra. Partiendo de su propio cosmos, de una acumulación desordenada de ideas, poniéndoles por medio de la palabra creadora que define, que distingue una cosa de otra, un orden determinado. En el caso de la obra que

<sup>9</sup> Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 391.

tratamos es un orden que no concuerda con el orden de la realidad cotidiana nuestra, pero dentro del contexto del mundo de la narración sigue ordenadamente sus propias reglas.

En segundo término, y más específicamente, encontramos el mito del Génesis en la creación de Macondo, de la era primitiva, de la Arcadia: “El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (p. 9). En la construcción de las casas: “Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza” (p. 15). Siendo éste el primero de los mitos bíblicos, es antecedido en el acontecer narrativo por otros mitos y símbolos, algunos de los cuales trataremos a continuación, pues se entrelazan con el tiempo de la creación de Macondo.

### *Lucha con la naturaleza*

En la búsqueda del mar, los hombres y las mujeres que siguen a José Arcadio Buendía se internan en la selva. Esta selva simboliza la naturaleza caótica, la resistencia de la naturaleza a ceder: “a la voluntad ordenadora del hombre, significando la ante-creación. . . a esta naturaleza antagonista no es posible vencerla sin destruirla, sin poner en su lugar otra cosa —una ciudad, por ejemplo—. . .”<sup>10</sup> Cuando tiempo después de la funda-

<sup>10</sup> Ricardo Gullón, *op. cit.*, pp. 45-46.

ción José Arcadio reemprende la búsqueda de la civilización por la ruta norte y se interna en la selva nuevamente, se retorna al tiempo caótico anterior al Génesis y al de la creación de Macondo: “Los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original. . .” (p. 17). Vencer a la naturaleza o cambiarla es el motivo de todo mito que marca el pasaje a la civilización, así sea dejar el mundo sedentario para ser agricultor, la domesticación de animales o el uso del fuego para pasar de lo crudo a lo cocido.

### *La escala de Jacob*

Otro mito presentado en el tiempo de la narración como anterior a la fundación es el sueño de la escala de Jacob en el sueño de José Arcadio:

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa, con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo (p. 28).

También Jacobo en la Biblia (Génesis XXVIII, 12-19) sueña con la escala que conduce el cielo y oye la voz que señala el lugar donde está soñando como el apropiado para establecer la casa de Dios.



### *El éxodo*

La fundación de Macondo es consecuencia de otro mito bíblico: el Éxodo. A consecuencia de una riña de gallos, animal simbólico de la virilidad, José Arcadio mata a Prudencio Aguilar, el espíritu del cual retorna para atormentar a los Buendía. No pudiendo soportar más, le habla José Arcadio al espíritu:

Está bien, Prudencio —le dijo— nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos y no regresaremos jamás (p. 27).

La raíz de dicha riña parte del rumor que corre por el pobló de que Úrsula sigue siendo virgen un año después del casamiento. La razón de ello es otro símbolo bíblico: Úrsula, su mujer, es prima suya, equivalente de la pareja primordial y del pecado original: “. . .estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí” (p. 24). No es por orden de Dios, sino por su propia decisión que se exilian. Algunos amigos de José Arcadio se les unen y así parten en grupo, un éxodo hacia “la tierra que nadie les había prometido”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 27. En este ejemplo podemos analizar la cita de Luis Harss respecto a los mitos. Es obvio que García Márquez se refiere al mito específico del Éxodo en la *Biblia*, pero le imprime un carácter especial revirtiendo los componentes y utilizando citas específicas de la *Biblia*. Pero bajo todas las máscaras está el mito presente.

### *Las plagas*

Símbolo de la cólera divina, las famosas plagas se presentaron a lo largo de la obra sin dejar de conducir a los paralelos bíblico-míticos. *Insomnio*: la plaga del insomnio traída a Macondo por Rebeca y contagiando a todo el pueblo por medio de los animalitos de azúcar de Úrsula, aporta consigo el olvido. Perder la memoria es perder el pasado y con él, lo que se está viviendo, “. . . y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado” (p. 44). La realidad cotidiana se vuelve escurridiza “momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita” (p. 47). La memoria está en la base del conocimiento de la realidad, por lo tanto, los habitantes de Macondo “sucumbieron al hechizo de una realidad imaginaria” (p. 48) buscándose a sí mismos en su pasado perdido que Pilar Ternera se dedica a descifrar en las barajas. “El conocimiento del origen y la historia de las cosas confiere una especie de dominio mágico sobre ellas. . . pero el conocimiento de sus propias existencias anteriores, es decir de su ‘historia’ personal, confiere algo más: una conciencia de tipo esotérico y el dominio de su propio destino.”<sup>12</sup> Perder el pasado es perder el futuro, así como perder el presente.

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 104.

*Las guerras civiles*

Aun cuando pueden ser presentadas como plagas que azotan a Macondo, las guerras civiles cumplen otra función en el juego de la narración. Entremezcladas en el acontecer narrativo, señalan que Macondo sale del tiempo mítico para entrar en un tiempo más concreto relacionado con una situación histórica. Otro elemento característica de las guerras civiles es la apertura del mundo y la sociedad de Macondo hacia afuera. Es un mundo conflictivo el que penetra en Macondo, a partir del detalle casi insignificante del color de las fachadas de las casas. Pero aun cuando se pasa del tiempo mítico al tiempo histórico, el narrador no deja de incorporar su mundo irreal mágico. Estrechamente entrelazados con relatos de batallas, encontramos el mito del guerrero que pasa sus cualidades a los hijos; de allí los 17 hijos del coronel: los presagios acertados del coronel Aureliano respecto al momento en que no le llegará la muerte, y el vislumbrar de Úrsula de lo que le está sucediendo a su hijo por medio de signos mágicos que ocurren en la casa de Macondo.

Las guerras civiles reales tienen también su toque de irrealidad al carecer de motivación. Comenzando por una trivialidad explota en algo incontenible que avanza y crece con el tiempo convirtiéndose al final en algo tan dudoso como el color que adquieren al fin las casas de Macondo.

*La compañía bananera*

Al igual que las guerras civiles, es otra consecuencia de la apertura a las influencias externas. Pero nuevamente aquí, a pesar de la realidad cotidiana del teléfono, los automóviles y otras novedades del mundo civilizado aportados por la compañía bananera, encontramos el tono mágico de las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia, el olor mortal de Remedios la Bella en los plantíos del banano y la reproducción incontenible de animales de la rifa de Petra Cotes. La fiebre del banano trae la codicia, la explotación del hombre por el hombre y finalmente la rebelión del explotado. El clímax de esta plaga es la matanza de tres mil obreros. Descrita en detalle presenta un hecho real, cruel, que irrumpe en el mundo mágico de la narración. Paradójicamente, nadie la acepta como realidad:

Esta historia de las bananeras es totalmente real. Lo que pasa es que hay un raro destino en la realidad latinoamericana e inclusive en casos como el de las bananeras, que son tan dolorosos, tan duros, que tienden, de todas maneras, a convertirse en fantasmas. . . Esta historia del libro, la conocí yo diez años después y cuando encontraba gente, algunos me decían que sí era cierto y otros decían que no era cierto. Había los que decían: "Yo estaba y sé que no hubo muertos; la gente se retiró pacíficamente y no sucedió nada." Y otros decían que sí hubo muertos y ellos lo vieron; que se murió un tío e insistían en estas cosas. Lo que

pasa es que en América Latina, por decreto, se olvida un acontecimiento como tres mil muertos. . . Esto, que parece fantástico, está extraído de la más miserable realidad cotidiana.<sup>13</sup>

Si un hecho mágico como la elevación de Remedios al cielo entra a formar parte integral del mundo de los personajes, un hecho real desaparece en la incredulidad. Nuevamente vemos aquí el choque, la frontera tan leve, tal vez casi inexistente en el mundo de la narración, entre lo real y lo irreal.

### *El diluvio*

(Génesis VI, 5-8). La primera característica de esta plaga es su dimensión temporal. El Diluvio se dicta como una sentencia: por cuatro años, once meses y dos días. La lluvia, que cae constantemente, agrega un tono importante que es la monotonía y con ello la letargia, el comienzo de la muerte.

### *La arcadia*

El paraíso creado por los Buendía, el orden impuesto al cosmos por el hombre, la opresión de la Naturaleza en la creación del Paraíso, la captu-

<sup>13</sup> Citado por José Miguel Oviedo de *La novela latinoamericana: diálogo*, pp. 22-24.

ra de los pájaros y los relojes sincronizados para capturar el tiempo, no pueden subsistir. El círculo debe cerrarse, el cosmos creado artificialmente por el hombre, no perdurará; del caos se retornará al caos.

Esta muerte, tal vez prematura, ya se insinúa con las guerras civiles a las cuales sucede la renovación. Nuevamente aparece el deterioro con la fiebre del banano y posteriormente con el Diluvio. Se volverá a renovar el mundo luego de esta plaga, pero ya con menos energía; ya casi está pronto Macondo para la destrucción final, pues el eje se ha gastado, el tiempo se ha gastado y todo conducirá al Apocalipsis final. La lluvia ha carcomido los cimientos de Macondo. Al diluvio sucede un pueblo solitario y perdido del que huyen los más jóvenes.

### *El Apocalipsis*

Luego del deterioro de Macondo por todas las plagas, es obvio que lo único que falta es el Apocalipsis, la destrucción final y total. Ya la mención del Dragón hacia el final de la obra anuncia el mito. En el Apocalipsis se designa con el nombre de dragón a Satanás, la serpiente antigua. Precediendo al dragón y sumándose a los signos que anuncian el final tenemos la sequía de diez años posterior al diluvio. El “viento árido” y el “polvo abrasador” van consumiendo los restos de Macondo. Los pájaros muertos llueven del cielo y

los habitantes se hunden en el “sopor” que anticipa la muerte. Todo conduce ya a la nota final de la aniquilación, paralela al mito bíblico, que ocurre en el preciso momento en que se terminan de descifrar los pergaminos. El “huracán bíblico” atraviesa Macondo y con potencia ciclónica destruye todo. Se ha cerrado el círculo.

### *Los personajes*

Los personajes de la novela se dividen en categorías, que de acuerdo a su importancia son: a) la familia Buendía y los más cercanos y relacionados con ella; b) los habitantes de Macondo; c) el “pueblo” o sea los pertenecientes al campo de la compañía bananera, y d) en forma escurridiza y no determinada, los gitanos. Melquíades, el gran personaje, no entra en casi ninguna de las categorías en forma establecida, perteneciendo, sin embargo, en diversos momentos de su vida a alguna de las mismas.

Los más definidos, determinados y posibles de analizar de entre los miles de personajes de la novela son los componentes de la familia Buendía; el resto por lo general son personajes chatos o planos.

La clarividencia del narrador es transmitida a los personajes, quienes “intuyen de vez en cuando el porvenir, accediendo a los ojos del narrador, creando dentro de su cotidiano transcurrir un equivalente de esa previsión a la que aspiran,

esa totalidad que los haría dueños de sí mismos".<sup>14</sup> Ese conocimiento aspirado, lo consigue al final el último Aureliano al descifrar el manuscrito, lo cual cierra el círculo y causa su muerte, así como la destrucción total. "Al final de la obra, morir y saber, imaginación completa y destrucción absoluta se sinonimizan, porque sólo la existencia del tiempo garantiza el riesgo de la vida y salirse del tiempo es entrar en la muerte."<sup>15</sup>

El coronel Aureliano llega a medio camino de ese conocer absoluto al saber comprender los presagios, pero por medio de ellos sólo sabe que aún no va a morir. Para tener el conocimiento absoluto le hubiera bastado leer los pergaminos, leer su vida y saber así que morirá en el mismo instante en que se unirá a su recuerdo más antiguo: el hielo y los gitanos.

Lo interesante y confuso de la familia Buendía es la repetición de nombres a través de las generaciones. Podrían aquí añadirse las palabras de Gullón, el cual sostiene que la recurrencia de los nombres es manifestación del mito del eterno retorno "que en la época modernista alcanzó di-

<sup>14</sup> Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América Latina*, Editorial Universitaria, Chile, 1970, p. 143.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 143. Ésta es prácticamente la idea que acompaña la narración del Génesis: paraíso equivale a vida cuando no se sabe y no se puede decidir. Comer del árbol de la vida —del saber—, lleva la vida fuera del paraíso, es decir, nacen la muerte y la lucha por la vida. Al mismo tiempo nacen los hijos, eternidad de padres mortales.



fusión y aceptación extremadas. Este mito implica la creencia en cierta degradación del hombre a materia pura. . .”<sup>16</sup>

El árbol genealógico presentado a continuación y el análisis de algunos de los personajes ayudarán a clarificar los lazos familiares de las distintas generaciones.

### *Úrsula Iguarán*

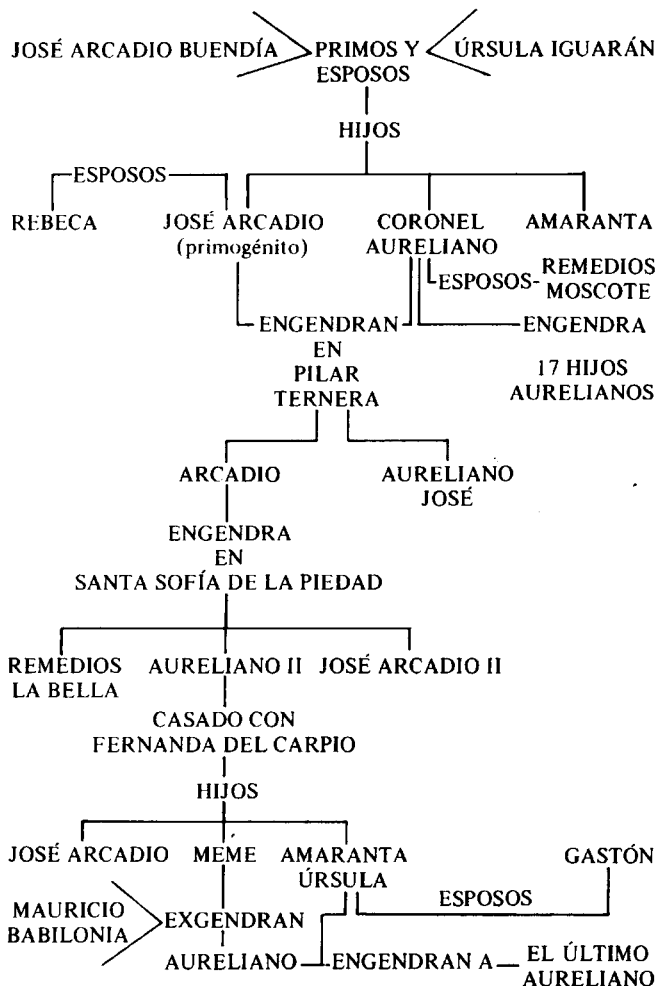
En una familia como es la de Buendía, en que los hijos se propagan en forma descomunal, en que todos giran como endemoniados en aventuras alocadas, es Úrsula el único personaje que permanece inmóvil, inamovible, serena y clarividente. Representa el eje ordenador dentro del caos que es la familia. Julio Ortega sostiene, acertadamente, que es Úrsula “el único personaje de la novela al cual no le acontece nada, siendo la Madre es en realidad el espejo que repite lo que acontece en torno suyo”.<sup>17</sup>

Para Úrsula la realidad es inmediata y trata a toda costa de conservarla; encuentra para ello los medios más originales: “Se tapó los oídos con cera de abeja para no perder el sentido de la realidad” (p. 16). “En aquella casa extravagante, Úrsula pugnaba por preservar el sentido co-

<sup>16</sup> Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 67.

<sup>17</sup> Julio Ortega, *Nueve. . .*, p. 78.

## LOS BUENDÍA



mún. . .” (p. 53). Y continúa así hasta el fin de su vida: “Aunque ya era centenaria y estaba a punto de quedarse ciega por las cataratas, conservaba intactos el dinamismo físico, la integridad del carácter y el equilibrio mental” (p. 165). Es la hebra que une a la familia, teniendo en cuenta que se trata de una familia separada desde el nacimiento por el símbolo de la soledad. Y al final de sus días, sucumbe también Úrsula a la soledad. Cuando parecía ser siempre el tronco del cual partía la prole innumerable condenada al símbolo de la soledad sin que a ella le afectara directamente: “Se sintió tan sola. . . Mira la casa vacía, nuestros hijos desperdigados por el mundo y nosotros dos solos otra vez como al principio” (p. 96). La vida de Úrsula se va cerrando en un círculo, el círculo permanente que aparece constantemente, en todos los niveles y en todos los símbolos de la novela. El final de Úrsula será cerrar el círculo retornando a la forma de un bebé, retornando a su nacimiento luego de más de cien años de vida: “Poco a poco se fue reduciendo, fetizándose, momificándose en vida. . . y Santa Sofía de la Piedad se la sentaba en las piernas para alimentarla con cucharaditas de agua de azúcar” (p. 290).

### *José Arcadio*

El patriarca, el fundador de Macondo, el hombre emprendedor de aventuras alocadas —José Arca-

dio Buendía— forma junto con Úrsula la pareja primordial mítica. Juntos desparraman la semilla de los Buendía al viento, propagando la estirpe y con ella el símbolo de la soledad. También a este personaje lo ataca el símbolo hacia el final de su vida, a partir de su locura. Otra vez borrando las fronteras entre lo real y lo irreal, se nos presenta imposible de discernir la frontera entre locura y cordura:

Arcadio Buendía no aceptó, según dijo [jugar a las damas], porque nunca pudo entender el sentido de una contienda entre dos adversarios que estaban de acuerdo en los principios (p. 78).

El padre Nicanor “asombrado de la lucidez de José Arcadio Buendía le preguntó cómo era posible que lo tuvieran amarrado a un árbol”. A lo que responde José Arcadio: “. . . porque estoy loco” (p. 78). La lucidez-locura de José Arcadio se repite más tarde en el transcurso de la novela en José Arcadio Segundo: “a pesar de que todo el mundo lo tenía por loco. . . era en aquel tiempo el habitante más lúcido de la casa”. Y más tarde, con la misma percepción del primer José Arcadio: “no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes. . .” (p. 296).

La pareja primordial, en cierta forma, estable-

ce el prototipo del personaje que se repetirá en la obra bajo el mismo nombre en generaciones posteriores. Y si esta pareja simboliza a Adán y Eva, el árbol al que atan a José Arcadio simbolizaría el árbol de la vida de la Arcadia que trató de crear.

Su muerte es otra vez el juego de las realidades, el pasaje de un cuarto a otro hasta quedarse parado en el de la realidad-fantasia, que es el de la muerte. Pero desde hacía tiempo, José Arcadio Buendía se encontraba en el mundo de la soledad equivalente a la muerte, pues con el único ser con el que se comunicaba era con Prudencio Aguilar, un muerto.

### *Coronel Aureliano Buendía*

Es éste el personaje más sobresaliente de toda la obra y uno de los ejes principales de la narración; en especial cumple la tarea de conducir la dimensión temporal, pues los acontecimientos de la narración se enhebran por lo general con el transcurso de su vida. Es uno de los personajes más descritos, más establecidos y tal vez más interesantes (aparte de Melquíades), por los cambios que sufre su carácter en el proceso de la narración. El coronel es el más Buendía de todos, el que se encuentra más que ningún otro personaje en contacto con lo imaginario y así mismo en contacto con la realidad de las guerras civiles. Había llorado en el vientre de su madre, es el pri-

mer ser que nace en Macondo y lo hace con los ojos abiertos. A la edad de tres años anuncia que la olla hirviente que se encuentra en mitad de la mesa se va a caer, y efectivamente cae. Durante su vida interpreta constantemente presagios y su propia vida se refleja en acontecimientos fantásticos en la casa de Macondo que Úrsula, a su vez, es la encargada de interpretar.

Él sufre cambios radicalmente opuestos, que no se repetirán en ningún otro personaje de la obra. De simple orfebre de pescaditos de oro se convierte en el tímido enamorado y de allí se transforma de "Aurelito" en el coronel Aureliano Buendía que aterroriza al ejército. De su fuerza y poder sale a flote su soledad, siendo la más definida tanto espiritual como físicamente por medio del círculo de tiza.

Este personaje, que se encuentra tan cercano al mundo imaginario de hechos inverosímiles y símbolos mágicos, domina por otra parte la realidad, en la guerra. Pero dicha realidad se le escapa, comienza a vivir por sí misma cuando aún no emite una orden y ésta ya se ha cumplido. Cuando se siente único vendedor, se ve repetido, diecisiete veces repetido en cada uno de sus hijos. Cuando se encuentra con Úrsula, luego de mucho tiempo y muchas guerras, comprueba el destrozo que ha hecho el tiempo en su madre y comprueba, asimismo, "que esos estragos no suscitaban en él ni siquiera un sentimiento de piedad. Hizo entonces un último esfuerzo para buscar en su

corazón el sitio donde no le habían podrido los afectos y no pudo encontrarlo” (p. 152). En el momento en que lo encuentre morirá: al ver nuevamente el circo “pisó conscientemente una trampa de la nostalgia” y muere orinando junto al castaño, árbol de la vida.

La soledad del coronel no se asemeja a la de los otros personajes en su relación con los muertos. Aureliano no ve a Melquíades en el cuarto de los pergaminos ni ve a su padre amarrado al castaño; su soledad no se comunica con la de los muertos. Tampoco se comunica, tal como ya lo hemos especificado, con recuerdos ni con sentimientos. Antes de su suicidio fallido quema todo rastro suyo por Macondo. Es algo que se parece a la plaga del insomnio; quema su pasado destruyendo así su futuro.

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche,<sup>18</sup> antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. . . Lo único que quedó de todo eso fue una calle con su nombre en Macondo (p. 94).

<sup>18</sup> Discrepancia del autor: no todos los hijos murieron la misma noche.

*Melquíades*

Es imposible describir apropiadamente a este increíble personaje, de tantas y tan distintas facetas, de tantas reencarnaciones y, en cierta forma, el autor de la obra o el ser que anticipa al autor. Gullón acertadamente ha encontrado y concentrado todas las definiciones posibles de la siguiente manera:

Fausto cuando rejuvenece; Lázaro al resucitar; Nostradamus que con sus artes mágicas estimula o deslumbra a los habitantes de la ciudad; Prometeo (en reversión de símbolos) trayendo al hombre al hielo; San Juan cuando escribe las tremendas profecías y vaticina el Apocalipsis en los términos precisos en que se desencadenará; y viajero que circula libremente por el espacio de la novela y su más allá pasando sin esfuerzo de un mundo a otro como vínculo y mensajero entre vivos y muertos.<sup>19</sup>

Éste es Melquíades, ser sobrenatural. Pero nuevamente aquí se ve el uso de lo cotidiano para dar realidad a un personaje impregnado de irrealidad. El tiempo causa también en él estragos: pierde los dientes. Se baña en el río y finalmente se ahoga como cualquier ser humano. Por otra parte, su recuerdo impregna la estirpe. Aureliano lo recordará por el resto de su vida y José Arcadio “había de transmitir aquella imagen ma-

<sup>19</sup> Gullón, *op. cit.*, p. 63.



ravillosa, como un recuerdo hereditario a toda su descendencia” (p. 13). Y así, sentado en el alféizar de la ventana del cuarto donde siempre era lunes y siempre era marzo, lo volverán a ver todos los descendientes varones de la estirpe. Su cuarto, el cuarto de los pergaminos, encierra el tiempo total de la ficción, así como el tiempo estático mítico.

Y el juego con el tiempo es notable en su retorno. Luego de haber muerto, regresa porque no pudo soportar la soledad. Y la razón por la cual regresa a Macondo y no a su tribu, donde es repudiado y castigado “por su fidelidad a la vida”, es que ese rincón del mundo todavía no había sido descubierto por la muerte (p. 13). A continuación se dedica al daguerrotipo: a la fijación eterna de un instante sobre una lámina de metal. Más tarde, se dedica a escribir en caracteres indecifrables la novela, duplicando y anticipándose al autor. Casi todo lo que hace es fijar el tiempo mítico y Melquíades, en sí, es un personaje mítico; así le anuncia a José Arcadio: “He alcanzado la inmortalidad. . .” (p. 68). Melquíades es el primer muerto de Macondo y el suyo fue “el primer entierro y el más concurrido que se vio en el pueblo”.

### *El tiempo*

El tiempo es en cierta forma la unidad de medida de la realidad. Experimentar con el tiempo es

jugar con la realidad y *Cien años de soledad* es el juego.

Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieron en un instante (p. 350).

Lo mismo trata de hacer García Márquez al no presentar los acontecimientos en el tiempo lineal, pues en el mundo mítico el tiempo no es lineal.

La obra comienza con el coronel Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento que nunca lo habrá de fusilar. Del pelotón de fusilamiento se usa la nostalgia del personaje para recordar el pasado y luego la omnisciencia del narrador para dar un salto al futuro. Y también al comienzo se utiliza la fórmula que establece un periodo en forma ambigua: "Muchos años después", que se continúa a través de la obra con "un lunes", "tiempo después", "largas horas", "varios años", etc.; estas fórmulas no establecen una precisa medida temporal pero insinuándola amplían la resonancia del tiempo. Así mismo, apoyan lo fantástico dándole cierta convención de verosimilitud. Y con ello perdemos toda noción de lo temporal. Si se hace el cálculo matemático, se llega a la conclusión de que la narración abarca más de cien años; tal vez la exacta medida de tiempo es correcta para la lectura des-

cifrada de los pergaminos. La última vez que le ayudan a Úrsula a sacar la cuenta de su edad “por los tiempos de la compañía bananera, la habían calculado entre los 115 y los 122 años. . .” (p. 291). Esto, entonces, discrepa con la última frase de la obra: “las estirpes condenadas a cien años de soledad” (p. 350). Pero la obra en sí está llena de discrepancias, no restándole ello valor.

El mayor símbolo del tiempo en la obra, no lineal sino cíclico —en círculos concéntricos—, congelado en algún lugar, es la imagen del hielo. Es la primera imagen rememorativa de la obra coincidiendo con el pelotón de fusilamiento y el recuerdo más lejano del coronel Buendía. Este símbolo se ramificará en la obra y será un motivo recurrente con el sueño de la ciudad de los espejos, espejismos, hasta el desciframiento de los pergaminos por el último Aureliano, el cual se está viendo a sí mismo en “un espejo hablado” y hasta “la ciudad de los espejos (o los espejismos)” (p. 350 y 351) en la última frase de la obra. El espejo, reflejo de una realidad, se convierte al final en espejismo: irrealidad.

El tiempo cíclico, siendo tiempo mítico, obviamente regresa a las repeticiones, a motivos recurrentes, como los pescaditos de oro del coronel, que se vuelve un círculo vicioso hacer para deshacer para volver a hacer. “Ya esto me lo sé de memoria, gritaba Úrsula, es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio” (p. 169).

Los nombres también son un marcado motivo recurrente de la estirpe de los Buendía, en la que los Aurelianos y Arcadios se repiten sin fin, no sólo en los nombres sino también en las personalidades, como un juego de espejos de generaciones reflejadas en el mismo. Y se repiten, así mismo, escenas, frases, gestos y situaciones como espejismos o reflejo del espejo del pasado.

La discontinuidad temporal creada por García Márquez le permite canjear los tiempos, regresar al pasado, irrumpir en el presente o presentar el futuro sin alterar por ello el hilo o la continuidad de la narración. El lector es el encargado de ordenar mentalmente el tiempo, de hacerlo continuo. Como diría Cortázar: se necesita del lector cómplice.

Hemos ya mencionado que el tiempo es cíclico, que tiene forma de círculos concéntricos. En forma simbólica, ahora, utilizaremos la imagen de Gullón: “una rueda giratoria”.<sup>20</sup> Dicho tiempo —rueda— consta de tres ejes:

### 1. *Buendía*

#### La estirpe de los Buendía

Partiendo de la base creada por Úrsula Iguarán y su marido José Arcadio Buendía, emerge una prole que aumenta constantemente, cuya base

<sup>20</sup> Gullón, *op. cit.*, p. 21.

de existencia parecería ser la procreación incesante que conducirá finalmente al hijo con cola de cerdo. El círculo concéntrico de este primer eje sería: nacimiento, vida y muerte, que se presentan como motivos recurrentes en la estirpe. La vida en sí se presenta por lo general como algo subyugado a nacer y morir. A los comienzos y mediados de la misma, se centra en forma hiperbólica en las actividades sexuales que conducirán a la procreación: Úrsula sigue virgen al año de casada; sus dos hijos se lanzan en distintos momentos de su vida a ardientes relaciones con Pilar Ternera; Rebeca se convierte en el escándalo de Macondo; Amaranta “juega” con su sobrino manteniéndose por otra parte fervientemente atada a su virginidad; Remedios la Bella mata con su atracción física y, finalmente, Amaranta Úrsula y Aureliano solamente se dedican a sus relaciones amorosas.

A partir de cierto momento en la vida se pasa al tema opuesto de la muerte: Amaranta borda su mortaja, el coronel Aureliano vive pendiente de sus presagios de muerte; Aureliano II sólo piensa en morir con sus zapatos en casa de su esposa legal y José Arcadio II vive atemorizado de ser enterrado vivo.

El nacimiento y la muerte son base y tema de los Buendía y como consecuencia de la constante procreación se repiten los nombres y las características. En la obra hay 22 Aurelianos (contando los 17 hijos del coronel), 5 Arcadios, 3 Remedios

y 2 Úrsulas. Otra prueba de la importancia del nacer y morir se presenta en la cita siguiente, donde son los factores fundamentales que establecen el arraigo al lugar donde se vive:

— No nos iremos —dijo—. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo.

— Todavía no tenemos un muerto —dijo él—. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra (p. 19).<sup>21</sup>

### La casa de los Buendía

Es éste otro de los círculos concéntricos del tiempo cíclico de la obra. Aquí el tiempo impone el desgaste físico y material de la casa. Los cambios que sufre, las decaídas, los agrandamientos, las hormigas que la invaden, el color de la fachada que cambia, todo marca el tiempo que pasa. Pero así como en la reproducción de la estirpe, la casa se recobra sucesivamente de sus decaídas, se renueva, vuelve a adquirir su vieja grandeza para volver a recaer y volver a nacer al ser nuevamente restaurada.

<sup>21</sup> La relación entre muerte y lugar de vida como condición que une a la tierra y da la sensación de patria, prevalece en toda la zona cultural. El pueblo de Luvina, del cuento homónimo de Juan Rulfo, no puede ser abandonado. A pesar de ser infernal, es patria: “. . .nos quieres decir que dejemos Luvina porque según tú ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—, pero si nosotros nos vamos ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven y no podemos dejarlos solos”. (Rulfo, *El llano en llamas*, FCE, México, 1976, p. 101.)

## 2. *Macondo*

La ciudad creada es el segundo eje de la rueda del tiempo. A través de la obra somos testigos de su creación casi perfecta, casi Arcadia. Y nuevamente aquí sufre deterioros constantes: “las casas pintadas de azul, pintadas luego de rojo y vueltas a pintar de azul habían terminado por adquirir una coloración indefinible” (p. 111). Las guerras civiles la destrozan para luego volver a recobrar su antiguo esplendor; el diluvio la inunda y vuelve a rejuvenecer pero cada resurrección es más débil, menos grandiosa que las anteriores. Sin embargo subsiste hasta el final.

## 3. *El cuarto de Melquíades*

Tercer eje y enigma a su vez: el cuarto de los pergaminos dentro de la casa de los Buendía. Semejante a la imagen del hielo, el tiempo allí está congelado. Allí siempre era marzo y siempre era lunes. Sin embargo no es así para todos los ojos que lo ven y no es constante a través de la obra. El cuarto de Melquíades es el mito de la obra, es el tiempo incambiable en el transcurso de cien años.

Estos tres ejes, exceptuando en ocasiones al tercero, se pueden presentar en imagen metafórica comparable a los círculos concéntricos de una piedra al ser arrojada al agua. Así las resurrecciones, recreaciones y procreaciones se ase-

mejor al principio de los círculos más cercanos a la piedra: fuertes, definidos. Y cada nueva resurrección se va debilitando, se hace menos marcada, menos duradera. Pues alrededor de estos tres ejes gira el tiempo y el eje se desgasta, el tiempo se desgasta: “Lo que pasa —suspiró— es que el mundo se va acabando poco a poco. . .” (p. 161) dice la clarividente Úrsula y así “confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo” (p. 192).

### La soledad

Leer, releer y nuevamente leer el texto en busca de una explicación a la soledad se convierte en una tarea imposible. Extraer todas las citas relacionadas con la soledad, compararlas, encontrar un factor común, sólo resulta un asombro. Asombro al no poder comprender cómo la palabra SOLEDAD puede tener tan diversos matices, tantas consecuencias diferentes y ser algo distinto, algo cambiante en cada ejemplo, en cada personaje.

Resulta obvio en este momento, que a pesar de su diversidad en la obra, la soledad es su unidad, es como el hilo de oro que entreteje y une cada una de sus hebras; y por supuesto la clave y prueba de ello está en el título. La soledad es una característica típica de los Buendía. Aparece levemente en algunos personajes y muy marcada en otros. Parecería incluso tener ramificaciones



en casi todos los personajes que sin ser de la familia tienen contacto o relaciones con ella. Buen ejemplo de lo mencionado es Rebeca, quien llega a la casa de los Buendía con un atado de huesos y unos nombres que no aclaran nunca su parentesco con la familia. Sin embargo, se une al núcleo familiar y al final de su vida, encerrándose y apartándose del mundo establece claramente su afinidad a la soledad.

“En la condición humana, parece decir la novela, la conformidad condena a la soledad, a la ausencia de comunión. Una conformidad que reduce la existencia al inagotable suceder cotidiano donde el hombre es siempre objeto de un mundo que lo determina. . .”<sup>22</sup> Y la soledad no es solamente el hilo que da unidad estructural a la obra sino que también —paradójicamente— une a los personajes y sus destinos.

He mencionado ya que la soledad se encuentra dentro de todos los personajes y en especial de los miembros de la familia Buendía: todos nacen condenados a padecerla. Sin embargo, mientras que la soledad se encuentra en la vida infatigable de Úrsula, de José Arcadio Buendía, de José Arcadio, etc., existen algunos personajes que la llevan al máximo haciéndola el centro de su vida. No sólo Rebeca, ya mencionada, sino también y en forma subrayada y llena de simbolismos, el coronel Aureliano, que traza físicamen-

<sup>22</sup> Julio Ortega, *Nueve*. . . , pp. 87-88.

te su soledad en un círculo de tiza que nadie, ni su propia madre, puede traspasar.

Amaranta, por su parte, en forma obstinada rechaza a sus pretendientes,<sup>23</sup> dedicándose a criar a sus sobrinos, volcando en ellos su amor y su interesante forma de expresarlo físicamente. La venda negra que lleva en la mano no es solamente el símbolo de su virginidad, tal como se expresa en cierta ocasión en la narración, sino que es similar al círculo de tiza, un símbolo de su soledad. El ser negro, color que implica duelo, tiene otras connotaciones en este sentido que trataré a continuación de analizar en la relación soledad-muerte.

Sostiene Julio Ortega y más concretamente Dorfman, la similitud entre la soledad y la muerte. Basándose en el siguiente párrafo de la obra referente al coronel Aureliano: “. . . y la familia terminó por pensar en él *como* si hubiera muerto” (p. 226), se establece la identidad o similitud: soledad equivale a muerte. Lo mismo en el caso de Rebeca, que fue olvidada en su soledad “*como*” si hubiera muerto.

<sup>23</sup> Según Ricardo Gullón, “sólo hay un modo de trascender la común soledad: el amor”. Pero todo amor en la novela es precario y cargado de culpa por la sentencia del hijo con la cola de cerdo. Los únicos que saben romper esta mortal soledad y que desconociendo la sentencia del hijo se aman libre y apasionadamente con el valor que sus antepasados no conocieron, son los dos últimos personajes de la estirpe que conciben al final a dicho hijo suscitando el fin, pero no por eso pierden su soledad en el amor. Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 39.

Casi podríamos así no negar la similitud de ambos factores, pero existe una diferencia, tal vez paradójica, tal vez imposible de definir. En la muerte existe una soledad inmersa que parecería ser aún mayor que la de la vida. Dos personajes de la obra tienen experiencia cognoscitiva de la muerte y ambos —Prudencio Aguilar y Melquíades—, no pueden soportar la inmensa soledad de la muerte. Deberá pues existir soledad en la vida así como en la muerte, pero de características diferentes. Puesto que la soledad de cada personaje en la obra es, siendo lo mismo, algo tan diferente, así lo será también entre la vida y la muerte. La estrecha relación vida-muerte, el regreso de los personajes desde la muerte y el hablar y discutir con ellos, establece, sin lugar a dudas, una estrecha relación. Al igual que en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se quiebra la barrera y la razón entre estos dos mundos. “Quien vive la soledad como esas gentes la viven, en términos absolutos, está ya por su incomunicación con los otros vivos muertos a la misma distancia de ellos que de los muertos vivos. La soledad los sitúa en el mismo plano y los impregna.”<sup>24</sup>

La soledad es sólo una página escrita, un fichero en el destino, porque el diálogo entre ser y ser no se da fuera del momento del Apocalipsis, cuando un sentimiento de amor llega a este lugar. Soledad es también producto del hecho de

<sup>24</sup> Gullón, *op. cit.*, p. 35.

que el ser no escribe su historia con su vida, ni tampoco puede leerla. Leer e interpretar la propia vida equivale al fin de la misma.

Otra faceta de la soledad es su conquista. Los personajes nacen bajo su signo y cargan su soledad a través de toda su vida. Pero hay personajes en los que la soledad se vuelve definitiva y única forma de vida por su propia voluntad, como el mencionado círculo de tiza del coronel que aclara esta búsqueda absoluta de la soledad y que al final llega a la conclusión de que “el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad” (p. 174). Rebeca, al igual que el coronel, es olvidada como si hubiera muerto. “Rebeca, que había necesitado muchos años de sufrimiento y miseria para conquistar los privilegios de la soledad, no estaba dispuesta a renunciar a ellos. . .” (p. 191). Todo el pueblo, incluso Úrsula, se había olvidado de Rebeca. Pero Amaranta la recordaba “porque la soledad le había seleccionado los recuerdos. . .” (p. 190). Y también Amaranta consigue en cierta forma ganar su soledad: se la impone a sí misma al no aceptar a sus pretendientes, se la marca con la venda negra y borda interminablemente su sudario: “Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentarla” (p. 222).

El último Aureliano, al igual que todos sus antepasados, está “marcado para siempre y des-

de el principio del mundo por la viruela de la soledad” (p. 333). Pero llega un minuto en su vida en que, en oposición a toda su familia, es feliz. Se ha dicho que la única forma posible de combatir la soledad es por el amor, pero nuevamente aquí existe una dualidad, la “cuerda floja” que menciona Luis Harss. Anteriormente encontramos la sensación de soledad mencionada en las relaciones sexuales. Luego Úrsula llega a la conclusión de que aquel hijo que le había llorado en el vientre “era simplemente un hombre incapacitado para el amor” (p. 214). Y cuando el coronel se da cuenta de su impermeabilidad a los recuerdos y lo lamenta, comprende que le hubiera gustado poder evocar “no por odio, no por amor, sino por la comprensión sin medidas de la soledad” (p. 238). Cuando todo parece indicar que es la carencia del amor lo que causa la profundidad de la soledad, aparece la única pareja que supo amarse sin temores y sin conocimiento de su pasado, “recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor. . . eran los únicos seres felices y los más felices sobre la tierra. . .” (p. 340).

El último párrafo de la obra es la conclusión final. Allí coinciden el libro de Gabriel García Márquez, los pergaminos de Melquíades, el desciframiento de los pergaminos y el reflejo de un espejismo en un espejo de la realidad. Es ésta la imposible pero lograda posibilidad de que un sínfin de círculos concéntricos converjan en un punto. Si anteriormente se mencionó la imagen

de una piedra arrojada al agua y de la cual parten las olas en círculos concéntricos que aumentan de tamaño, este último párrafo podría ser descrito con la misma imagen, pero en retroceso. El regreso de todos los círculos a la piedra.

“Lo que Aureliano descifra en el libro de Melquíades, es la forma final de su destino: quedar atrapado en un cuarto cerrado y amurallado contra el tiempo, estar dentro de un libro, tener la repetible inmortalidad de una criatura de ficción. . .”<sup>25</sup> Aureliano está atrapado en el libro que es el espejo del espejismo, que es la realidad.

Difícil es la tarea de presentar o intentar hacer un análisis completo de la obra por falta de tiempo lineal y la continua y estrecha mezcla de elementos. Es casi imposible referirse a los caracteres sin mencionar la soledad; es casi imposible referirse a la soledad sin analizar el tiempo. Todos los elementos de la obra están perfectamente entretreídos.

*Cien años de soledad* logró su expresión por el profundo sentido existencial y el valor universal de los problemas que aborda. Por la imaginación fantástica que rompió todas las barreras físicas cuando los personajes, como héroes mitológicos, vencen a la muerte, a la gravedad y al tiempo.

La novela narra un cuento, en una época en

<sup>25</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*”, *Revista Nacional de Cultura*, julio-septiembre, 1968, Caracas, pp. 18-19.

que han desaparecido los cuentos, con un humor agresivo que evita la sensación pesimista del Eclesiastés pero que afirma los postulados del Eclesiastés: el mundo está compuesto de vanidades, es irreversible y lineal en su desarrollo, recurrente y cíclico en el dolor y en el no sentido al creer vivir.

**JORGE LUIS BORGES**

**DONDE SE ACABAN LOS CAMINOS**

En las últimas décadas de nuestro siglo ocurrió un cambio psicológico agudo en el pensar y el sentir. Sociedad de consumo, valores cambiables y falta de valores; ansia de cambio, ideologías nuevas, despertar de viejos credos y viejas religiones, innovación de nuevas creencias e invasión de corrientes místicas de oriente: todo acompañado de un profundo escepticismo, causa o producto de un apocalíptico hedonismo (“si todo acaba, mejor es vivir sin trabas morales u otras”), también él producto de la época.

Hay hoy claves para traducir lo intraducible, como el concepto “ser feliz”, cuya equivalencia sería: comprar, viajar, actuar, escapar, dejar de ser. Jóvenes y no tan jóvenes buscan un sentido mínimo o máximo de la vida. Se lanzan a buscarlo perdiendo generalmente en esta búsqueda lo poco que tenían de sentido de la vida. La violencia queda como único ser libre en el siglo de la libertad. Ella acompaña a las palabras, es producto de las palabras o viene en lugar de ellas.



En este terremoto de ideas y anti-ideas, credos y anticredos, vive una nueva clase, producto del enciclopedismo, el racionalismo y el positivismo: la clase intelectual o los "intelectuales" "a quienes les ocurren todas las cosas". Clase atenta a todo, que cree entender todo lo que ocurre bajo y sobre los cielos, pero llena clínicas psiquiátricas por no entenderse a sí misma, por no saber cada individuo en ella, cuáles son los móviles de su vida.

El mundo se divide en países ricos, llamados industrializados (aunque existen países sin industrias que son los mas ricos del orbe), en los que no falta el pan, el hambre es existencial y se busca la felicidad, y en países pobres donde falta el pan y donde, por haber verdadera hambre, no se puede pensar en conceptos esotéricos como el de felicidad.

Por causas históricas y psicológicas, confluyen en el contexto latinoamericano casi todas las personas y corrientes: hambre y autosatisfacción, problemas de existencia y problemas existenciales, muerte, violencia y hedonismo. Masas de sociedad de consumo que buscan nuevas mecas del placer. Viejas y nuevas ideas, lo autóctono como autóctono o como fase de lo europeo. Nueva industria y vieja agricultura, problemas étnicos, políticos, militares. . . Todas estas corrientes se vuelcan en las letras. No en vano parece que la literatura continental es romántica, pues exige la única libertad posible: la libertad creadora del

artista, un nuevo superhombre, y el derecho a la ironía del escritor o el periodista (en muchos casos la misma persona), los nuevos supersabios. También la escuela barroca se perfila en estas letras. Todos se confunden y luchan en contrapuntos y fugas. Todo lo posible e imposible se enfrenta en el campo de batalla, grande como el mundo entero. Un mundo convulsionado e incomprensible que se halla fuera de las letras.

En muchos casos, el escritor o sus personajes, contemplando desde cierta perspectiva, anulan lo existente, sea un existente objetivo o una idea. El escritor mira desde su semi-Olimpo a sus criaturas, viendo su espejo del mundo. En muchos casos, este mirar lo lleva a contemplar todo y anular todo, a una posición irónica que le permite el análisis, poder ver los componentes de todo ser vivo, sea una persona, un proceso, una agrupación o una idea. Mas este análisis tiene, a veces, el efecto de una biopsia y el cuerpo cruelmente analizado y operado queda como una composición o descomposición de elementos y la totalidad que significa vida se pierde.

En algunos escritores se trasluce un dolor personal y mundano al descubrir lo indescubrible. En otros se crea un mundo estéril, frío, intelectualizado, un sistema filosófico según el cual escribir un libro y vivir equivalen a lo mismo, pues lo imaginado, lo real, la ilusión o la idea son partes de la nada de la vida humana. Ante esta nada coloca el hombre su creación para salvarse de la

temporalidad, de la falta de sentido, del hecho de no entender lo que ocurre, sean procesos mundanos o personales. El ser sufre la incertidumbre que en el pasado ha sido creadora y madre de la ciencia; y en la nueva época, como hija de la ciencia, esta incertidumbre crea una terrible sensación de soledad en unos y una terrible esterilidad en otros.

En la literatura hispanoamericana contemporánea se pueden delinear claramente dos escuelas, aunque los elementos de una coexisten en la otra: la literatura comprometida y la literatura irónica. En muchos casos, la ironía traspasa barreras, destrozando muros y aboliendo la idea por la cual aboga el cuento o la novela.

Una de las expresiones más generalizadas de la ironía es la destrucción de los mitos nacionales. La nueva literatura mexicana, por ejemplo, destroza la leyenda de la revolución socializante que, como mito, es el principal factor nacional del pueblo. Novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska y la literatura tlaxolteca, exponente de la era de la grabadora, presentan un mexicanismo golpeado y conducen a una pregunta: ¿cuál es la idiosincrasia nacional o los valores en nombre de los cuales murieron tantas personas? *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, una creación antropológica, engendró un mundo literario de masoquismo nacional. El miedo a libros como éstos, se expresó en la prohibi-

ción de que se publicara en el Fondo de Cultura Económica y en la rebelión de los intelectuales que crearon la editorial Siglo XXI, en un acto iconoclasta. La lucha fue dirigida contra ideas sacralizadas y ritos, buscando, como los románticos, la libertad total de expresión.

Julio Cortázar, el argentino, con su novela cómica, como él mismo la intitula, y con su ejemplo de vida, rompe toda posibilidad de identificación nacional. Él exige para sí la universalidad del romántico, del poeta, según la teoría de Fichte o Schlegel; el poeta que tiene plena libertad más allá de todo concepto de grupo. Para él existe el mundo como un juego estético donde las únicas prohibiciones son las del hombre para consigo mismo.

El peruano Mario Vargas Llosa trata de ser muy peruano en sus novelas. Sus personajes son descifrables en la historia moderna de su país. Los nombres de las calles, plazas, instituciones, existen; los dirigentes políticos son históricos. Para lograr mayor localismo, en su novela *La ciudad y los perros*, se encuentra un mapa de Lima, con los barrios y lugares en los cuales se desarrolla la trama. Sin embargo, es este escritor el que derrumba la peruanidad; *La ciudad y los perros* anula todos los valores nacionales y morales reflejados en el espejo de la vida. *La casa verde* no es, exactamente, el vergel paradisíaco en el cual el peruanismo encuentra su expresión y *Conversación en la Catedral* es un terrible e intermina-

ble monólogo, truncado por tijeras estilísticas, sin posibilidad de que el diálogo llegue a concretarse.

Hay un paso mas allá en el camino a la ironía; ya no se trata de la ironía que derrumba valores nacionales sino de un nuevo contemplar la vida y el mundo. Miguel Ángel Asturias, en su complejo de novelas en las cuales resalta la figura del Maladrón, niega y anula el mundo en el que él mismo cree, la revolución y el gobierno del proletariado, símbolo del mañana. El hombre que puede captar la hora de una nueva historia aparece como producto de una ficción terriblemente contradictoria, siendo la anti-idea por la cual lucha. El ateo es religioso por instinto y acciones, su mecanismo religioso es aún más extremo que los mecanismos de las religiones contra las que lucha. Los dioses, para el religioso, son impotentes a pesar de que crea en ellos, y la razón, para el racionalista ateo, también lo es. La vida del hombre es un constante infierno con distintos caos.

Este infierno es el retratado por Juan Rulfo. En su única novela, *Pedro Páramo*, el mundo de los muertos y el de los vivos es idéntico, y donde no hay muerte visible no hay vida visible y el mundo, con sus violencias y dolores, es, apenas, una esperanza que sacará al ser de una nada para llevarlo a otra. En su cuento "Luvina" desarrolla la figura del ser que busca cambiar su historia y llega al lugar del cambio, simbólicamente el cerro Luvina, y allí descubre que el cielo es el infierno.

García Márquez, en *Cien años de soledad*, niega la posibilidad de ilusionarse. La vida es la copia de un pergamino; en este pergamino todo está escrito, incluso quién debe ilusionarse o luchar por su ilusión, a pesar de estar convencido de que su mundo está creado por él. Nadie puede leer ni escribir la propia historia; el papel y la tinta no reflejan lo que ocurre; el hombre es el lápiz, su vida o sangre es la tinta con la cual se escribe lo prefijado por algún desconocido Dios o por el azar. Al unirse el hecho y la lectura del hecho con su interpretación, comienza también el apocalipsis prefijado.<sup>1</sup>

Borges da un paso más allá en el camino a la ironía creando una filosofía que no se queda en el dolor del irónico; su percepción es absoluta, convirtiéndose en el Sócrates de Hegel y Kierkegaard, o en el hijo adoptivo de los románticos Schlegel y Solguer. Este escritor no niega un componente o un factor en especial, sino que niega la totalidad. Hay quienes ven en su manera de escribir el producto de las teorías idealistas desde Kant que, en cierta manera, niegan la objetividad.<sup>2</sup> Sin embargo, Borges afirma y niega también lo subjetivo así como afirma y niega lo

<sup>1</sup> En su última novela, *El otoño del patriarca*, García Márquez llega a las mismas conclusiones, dichas en forma más directa: que la vida no es para vivirla, que poder es soledad y que el apocalipsis no es el final del mundo sino el final de un mundo.

<sup>2</sup> Principalmente, Rafael Gutiérrez Girardot, en "Borges, Jorge Luis: ensayo de interpretación", España, Insula, 1959.

objetivo y, por ello, teje un mundo de laberintos sin salida, tejidos de araña donde la verdad, si es que existe, es apenas un libro, una letra, y el escritor que leyó mucho y vivió poco, según sus palabras, encauzará su mundo hacia el papel escrito. La nueva creación será totalmente insensible, sin ternura, sin amor y sin colores. En sus cuentos no hay niños, reinando una esterilidad petrificante del que sabe que todo es mentira. En "Emma Zunz" (A),<sup>3</sup> el personaje usa la relación carnal como arma de venganza y su imaginación es aplaudida como realidad por el autor. Ella busca al ser que es la negación absoluta de poder amar o sentir simpatía, y por ello se entrega, convirtiendo su entrega en violación. En "La intrusa" (A), cuento ejemplar donde podría aflorar, con el triángulo amoroso, el sentimiento, desembocan las relaciones en una brusca brutalidad donde se cosifican los seres. El gran enigma de un amor tipo David y Jonatán frente al amor hombre-mujer, tan abierto el primero a interpretaciones, sirve sólo como introducción al cuento. El sentimiento no aflora en los momentos críticos de "Deutsches Requiem" (A) ni en "El Aleph" al ver el narrador el mundo de la amada, fuera de un párrafo de miniternura con una pose

<sup>3</sup> En este trabajo utilicé las siguientes ediciones: *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956 y *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1960. En el texto señalé junto al nombre del cuento y la página inicial del libro, el volumen al que pertenece con una abreviatura: (A) (*El Aleph*), (F) (*Ficciones*).

neodantesca. El narrador, como el célebre soñador de Beatrice, lanza algunas palabras tiernas al cuadro de Beatriz como único pago del sentimiento al amor imposible. En "El milagro secreto" (*F*), cuento con valor histórico y simbólico al mismo tiempo, lo único considerado valedero antes de la muerte es el capítulo que debe escribirse, quedando un mundo de papel donde todo es, como lo definió Friedrich Schlegel, herramienta de un juego estético.

Borges sostuvo que él busca explorar las posibilidades literarias de ciertos sistemas filosóficos. Ante sus ojos, la vida se reduce a sólo dos o tres escenas repetitivas<sup>4</sup> y el mundo es un compuesto de metáforas. Ve en sus cuentos un elemento de humorismo hasta cuando habla de cosas muy serias "como que la vida y los sueños son sinónimos".<sup>5</sup> Mas este humorismo es una forma de proceder del irónico, quien se ríe del mundo viajando de incógnito como lo hicieron reyes o miembros de logias esotéricas que hablaban sólo el idioma secreto. Nunca se llega a saber en sus cuentos si el juego es realidad psicológica o si el escritor ha "falseado algún esplendor, alguna atrocidad" ("La lotería en Babilonia" (*F*), p. 74); si el mundo desconocido es desconocido por el autor o él juega con sus lectores; si "Tlon" es un mundo irreal o totalmente real que infiere de la

<sup>4</sup> Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 145.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 147.



vida; si “Pierre Menard” es una crítica a la crítica literaria o una filosofía totalizante que sostiene la imposibilidad de concebir algo nuevo, variando sólo la interpretación. Las notas a pie de página, ¿son verdaderas? ¿Quién las escribe: el escritor, el personaje? ¿Los libros son verdaderos o inventados? Siempre es necesario buscar una información adicional y corroborarla. El escritor juega con sus lectores al trágico y vital ajedrez, símbolo de Borges del juego humano, que puede ser vida o muerte (“El milagro secreto” (*F*), p. 159). El escritor será siempre el más inteligente; al descubrirse la verdad, ésta será incierta, pues no se sabe si la solución es solución o si hay algo desconocido, falso o no descifrado.

En *la historia de la eternidad*<sup>6</sup> Borges habla sobre un cuento proyectado por él y escrito en distintas formas a través de sus ficciones: “un teólogo consagra toda su vida a confutar a un herejarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el cielo descubre que para Dios el herejarca y él forman una sola persona” (p. 97). Bien y mal se anulan porque “los actos de los hombres no merecen ni el fuego ni los cielos”,<sup>7</sup> pues no hay tal hecho bueno o malo y “la puerta es la que elige y no el hom-

<sup>6</sup> Borges, *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires, 1953.

<sup>7</sup> Borges, “Evangelio apócrifo”, en *Elogio de la sombra*, Emecé, Buenos Aires, 1969, p. 134.

bre.<sup>8</sup> ¿Qué queda por hacer? Borges desnuda el mundo de las ideas, anulándolo como todo irónico. Este anular tendrá una doble repercusión: al sentir la falta de valor de lo que hacemos, la falta de lógica en lo llamado bien y mal, quedamos libres del sufrimiento por el prójimo o de la necesidad de hacer algo por él. Mas si se justifica intelectualmente la vivencia estética y no se “tiene hambre de justicia”,<sup>9</sup> se evita el lado negativo del idealismo, de la lucha por valores y por absolutos, lucha que engendra un mundo de violencias donde Hitler es el canalizador de una idea y no de una ironía.

Perplejo ante las posibilidades del sistema de Borges y de sus contrarios, el lector vive una constante angustia al tratar de conocer o rehusar conocer, contemplando los postulados del moderno Sócrates que anuló el mundo existente sin ofrecer caminos para un mundo mejor.

A través de dos cuentos contradictorios, uno fatalista y otro hegeliano y antifatalista, trataremos de trazar el sendero de Borges a la ironía. El primero es uno de los más bifurcados del escritor, “La lotería en Babilonia”; el segundo es la intención de entender el móvil del pueblo de Beethoven, Brahms y Hitler: “Deutsches Requiem”.

En su “Evangelio apócrifo”, se expresa Bor-

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

ges: “Bienaventurados los que no tienen hambre de justicia porque saben que nuestra suerte adversa o piadosa es obra del azar” (p. 133) y en su “Poema de los dones”, al referirse a la relación entre Dios, azar y su pobre vida de ciego entre libros, dice:

Algo, que ciertamente no se nombra  
Con la palabra *azar*, rige las cosas.<sup>10</sup>

Azar equivale a destino y destino equivale a la no existencia de leyes humanas o morales que permitan proyectar un paso futuro. Todo lo futuro es posible y todo lo posible es futuro;<sup>11</sup> por ello, nace en el hombre una angustia nueva, no la religiosa del que cree en las leyes y ve cómo no se cumplen o no entiende su práctica, sino la que proviene del hecho de conocer que no hay leyes, que no hay justos ni injustos, justicia ni

<sup>10</sup> Del disco “Voz viva de América Latina”, editado por la UNAM, México.

<sup>11</sup> Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Espasa Calpe, Buenos Aires-España, 1940, capítulo II. En este capítulo sostiene el gran filósofo existencialista que la angustia reside en el hecho de que posibilidad es poder hacer y poder hacer es deber pecar. Cómo puede Adán saber por qué le está prohibido comer del árbol antes de hacerlo, o entender la futura pena de muerte sin saber qué es muerte. De igual manera, el irónico conoce la mentira del mundo que, al ser objeto, es verdad. Él la vive, o la busca y la anula creándose otra angustia: saber que puede, que tiene posibilidad, sin tener valor alguno para él esta posibilidad o este poder.

injusticia y que el hombre puede librarse de la estéril búsqueda del bien, que no existe. Pero, al mismo tiempo, la comprensión de que no hay ley, de que no hay regla alguna que permita buscar un camino y postularlo, de creer que nuestros actos son parte de lo infinitamente posible, crea otra angustia, la de no entender, la de no encontrar sentido en un mundo carente de finalidad.

Schopenhauer, el filósofo que más influyó en Borges, sostuvo en su libro *El mundo como voluntad y representación* que, así como el instinto es un acto que parece ser movido por la finalidad a pesar de no tener finalidad alguna, así se comporta todo el mecanismo natural, que pareciera estar movido por un concepto de finalidad pero que no la tiene.<sup>12</sup> En el cuento “La lotería en Babilonia”, Borges quiere explotar estéticamente este mundo filosófico de la no finalidad no como un mundo inventado por el hombre, “la voluntad hecha objeto”, como también lo especifica Schopenhauer, sino como la total imposible voluntad, o la no importancia de la voluntad cuando rige el azar.

Generalmente se piensa que el orden grupal, eclesiástico o divino, es parte de un concepto mítico de la civilización que venció al preorden, al caos, creando diferenciación e identidad. Orden e identidad van unidos al concepto de Dios, quien

<sup>12</sup> Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Dover, New York, 1966.

venció al caos o a las tinieblas tal como Bal venció a Tiamat (dios del abismo, del desorden), J.H.W.H. a Leviatán o los gemelos dioses del maíz y el orden grupal, a los reyes del Xibalbá, según el *Popol Vuh*, libro sacro quiché. En “La lotería en Babilonia”, Borges expresa lo opuesto: la deidad o las deidades pueden tener mil formas, desde la inmensidad y totalidad, hasta la letra ínfima de un texto sin importancia, desde la personificación de dioses del orden hasta los “dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos sólo que no se parecen al hombre” (“El inmortal”, (A), p. 19). Son estas deidades las que infieren en el mundo con el preorden o el desorden, con la lotería o el azar, siendo este último, el símbolo social y divino.

En toda mitología se practica el mito del eterno retorno;<sup>13</sup> se retorna a la base misma de la creación del nuevo orden, al cuento básico y elemental que servirá como identificación con el credo. En “La lotería en Babilonia” se retorna a la base misma del azar, sin tener ninguna posibilidad de ver, ni en penumbras, al mundo anterior. La lotería comenzó con algo simple, pero no sabemos nada de la prelotería. El universo inmóvil del caos de la precreación no aparece en este cuento-mito donde existe la sensación de que lo único digno de recordarse es la lotería, que co-

<sup>13</sup> Nombre del libro homónimo de Mircea Eliade, quien analizó el fenómeno.

menzó en algún pasado como algo plebeyo y por procesos dialécticos penetró en la vida individual y grupal hasta perderse en la incoherencia total.

Al ser la lotería un concepto y una regla de vida absoluta, muchos no alcanzan a ver ni a entender su función, ya que nadie puede ver la totalidad del proceso insondable en el cual uno vive; por ello no creen en él, a pesar de vivir en él. Al ser para Borges el punto de partida y el punto de llegada el mismo punto,<sup>14</sup> y al confundirse el cero y el todo, unos ven en este ser llamado Azar todo lo vivido y digno de vivirse, y otros la nada de la invención humana; es decir, que los extremos opuestos dicen lo mismo. Los hechos continúan, se crea y descrea, y el único orden es la falta total de orden, el destino. Lo absoluto es lo relativo absoluto y el sinfín es el sinfín de las finitudes.<sup>15</sup> En este mundo creen los dioses realizar la voluntad humana y el humano la voluntad divina. Cada uno se cree un pequeño dios y es, apenas, la causa de la sonrisa cruel de un incomprensible mundo.

Fiel a su sistema, Borges compone su cuento con un riguroso sistema de matemáticas y simetría que tiene que dar la sensación de orden, pues

<sup>14</sup> Borges, *Historia de la eternidad*, p. 95.

<sup>15</sup> Borges apuntó en su *Historia de la eternidad* (p. 94) un párrafo de David Hume, donde sostiene que el infinito es la combinación de todos los finitos; por ello en "una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces".

son “los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio” (“Herbert Quain” (*F*), p. 79) y el cuento es un juego más. Las palabras reciben varios significados adquiriendo dimensión filosófica no sólo por los símbolos (que existen en otros cuentos) sino por la facultad de usar palabras y conceptos sintetizantes que vienen a indicar el final de un proceso especulativo o de un ejercicio mental. Estas palabras recibidas en forma muy concentrada por el lector, permiten la búsqueda de la fuente, la descomposición de la síntesis en su proceso formativo. El lector tiene la sensación de estar creando. En “Herbert Quain” (del que creó “Las ruinas circulares”, según sus palabras), al referirse a esta extraña sensación del lector, dice Borges:

...de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención; ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para estos “imperfectos escritores” cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector distraído por la vanidad cree haberlos inventado (p. 83).

Borges escribe en forma rigurosa, generalmente en forma métrica, contradictoria o comple-

mentaria. La reconstrucción de sus argumentos permite ver, a veces, el plano frustrado por el autor. En muchos casos, cuando ya parece comprensible el relato, aparece una contradicción que destroza lo reconstruido. El gran irónico se ríe y anula la cualidad de sus lectores como creadores, enriqueciendo, como su Pierre Menard, el arte de la lectura como escritura con las técnicas del “anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (p. 56).

Al leer el cuento fantástico resaltan los absurdos, las contradicciones y los anacronismos; el narrador sostiene haber sido “*como todos* próconsul, *como todos* esclavo” (p. 67; las cursivas son nuestras). ¿Cómo es posible esta reunión del rango superior y el grado inferior al mismo tiempo? Conoció omnipotencia, oprobio y cárceles. Está tatuado, pero su tatuaje no es castigo, sino símbolo de casta mágica. Este pormenor hace más incomprensible aún el “como todos”, pues al ser miembro de una casta específica no podía ser como todos. El narrador pertenece a la letra central de una trinidad literal hebrea (y no babilónica como lo indica en el cuento). (La identidad como letra no es nueva para un escritor que ve a hombres y dioses convertidos en letras y libros.) Al pertenecer al símbolo *Bet*, tiene poder sobre los de la letra *Guimel*, pero, al mismo tiempo, está subordinado al símbolo *Aleph*, la primera letra, subordinada ella al *Guimel*. Una ecuación muestra el absurdo de su representación:



si Aleph > Bet > Guimel, la consecuencia es Aleph > Guimel. Así debería ser la conclusión lógica, pero en el cuento se llega a esta conclusión contradictoria: Aleph > Bet > Guimel y Guimel > Aleph. La falsa solución viene acompañada de un aire mágico y mítico en el que se habla de distintas condiciones lunares.

El narrador contempla el alba desde un sótano oscuro, donde, por supuesto, no puede gozar del paisaje, pues no puede verlo. Él ha sido declarado invisible (p. 67). Todo ser, hasta en lo fantástico es o no es visible: ¿qué significa “declarado invisible”? Tal vez fue cosificado, declarado sin cualidades humanas, como si se le dijera: no me importa tu existencia visible o invisible. Su invisibilidad era también auditiva (otro absurdo); nadie lo escuchaba pues “gritaba y no me respondían” (p. 67). Era también invisible para la ley, puesto que robaba y no lo decapitaban, siendo la decapitación delicia de la cual gozan los seres visibles, los no cosificados. La ironía es visible en este mundo invisible.

Lo contradictorio es el contrapeso psicológico subjetivo de los estados objetivos: “(. . .) ante el pañuelo silencioso del estrangulador” (punto); “la esperanza me ha sido fiel” (contrapunto simétrico); “en el río de deleites, el pánico” (pudiendo llenarse en punto y contrapunto, “me ha sido fiel”, p. 67). Nunca sabremos de qué estrangulador se habla, pues el hombre fue declarado invisible y para él la ley no existe.

El narrador sostiene que no ha indagado la historia de la lotería; sin embargo, inmediatamente la cuenta y la interpreta. La conoce a la perfección a pesar de que “hasta el día de hoy he pensado tan poco en ella” (p. 68).

Estas contradicciones, que llenan el cuento, la posibilidad de ser al mismo tiempo lo máximo y lo mínimo, son la anulación de todo máximo y de todo mínimo. Si todos son procónsules y todos son esclavos, no existen ni uno ni otro atributo, basados en la diferenciación. Si todos lo son, nadie lo es. Al ser el hombre el todo y la nada, deja al individuo como tal y en el grupo como grupo, de ser algo, se suman a los autonulificados, que son todos los que componen el cuento.

En esta situación, el ser se halla solo ante la incertidumbre de la postciencia, una situación ignorada por los griegos antiguos. Ellos conocieron la duda, que negó la imposibilidad del hombre de conocer la verdad y, por ello, llevó de lo mitológico en lo científico. La incertidumbre borgiana proviene del conocimiento de la invalidez del hombre y de su pensamiento después de tantos años de ciencia, de la imposibilidad de encontrar un hilo que conduzca a la verdad, que muestre la entrada-salida del laberinto, quedando en la nada absoluta. Esta nada rige lo mitológico y lo lógico, lo mágico y lo científico.

En el ámbito de “sagrado desorden” que reina en el cuento, se espera encontrar un mundo impredecible, asimétrico, en el cual no se puedan

prefijar líneas separantes. Al revés de lo esperado, reina en Babel una desconcertante simetría pues el pueblo de Babilonia “es muy devoto de lógica, y aun de la simetría” (p. 69); ésta delinea el perfil grupal-social y el religioso-eclesiástico, entre otros. Babilonia, en este contexto, es sinónimo de realidad. En su cuento “El sur” (*F*), dice Borges: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (p. 189). Estos anacronismos son la ley de la lectura o el arte de leer, como lo explica el narrador en “Pierre Menard” (*F*) (p. 56). Este mundo, que parece ser inventado como un laberinto sin salida, es la realidad o el Universo: “No preciso exigir un laberinto cuando el universo ya lo es” (“abenjacán el Bojarí” (*A*), (p. 131).

El ansia de equilibrio simétrico produce el proceso dialéctico legal de la lotería. Al notar cierta asimetría, se apuran a corregirla: “Era incoherente que los números faustos se computaran en redondas monedas y los infaustos en días y noches de cárcel” (p. 69); por ello, había que encontrar el equivalente simétrico a los días y noches de cárcel. Si al principio la lotería tenía 29 días favorables y uno adverso (proporción asimétrica), cambio su situación hasta llegar al equilibrio entre los días adversos y los favorables. Si al ganar se recibe un premio en dinero y al perder un castigo corporal, se trata de una asimetría, que debe ser corregida hasta llegar al equilibrio: ganar dinero o recibir bienes corporales, perder dinero o recibir castigos corporales.

Toda simetría debe llevar a una solución prefijada e inmutable. Si un esclavo roba la lotería, recibirá el hierro candente. El número robado por el esclavo indica en la lotería que el esclavo debe recibir el hierro candente. Simétricamente, se unieron el azar y la ley de los hombres, indicando la misma norma. Esta coincidencia, como otras, da la sensación de orden en el mundo, aunque sea un orden cruel, donde lo que varía es sólo la causa fijada o la filosofía de la crueldad. Los “justicieros” exigen el hierro por el robo y los “magnánimos” perdonan el robo y exigen el hierro por el azar. También las fechas de la lotería son simétricas: 60 noches, 6 veces al año.

En su último desarrollo narrable, la lotería desemboca en el bien y el mal simétrico y absoluto; la jugada feliz lleva: 1. al concilio de magos (poder eclesiástico y grupal); 2. a la prisión del enemigo, y 3. a la mujer que nos inquieta. El juego adverso lleva: 1. a la mutilación personal o grupal (opuesto al concilio de magos); 2. a la variada infamia (opuesta al enemigo en la cárcel que sufre de variada infamia), y 3. a la muerte (opuesta al amor, pues siempre pugnan Eros y Tanatos) (p. 71).

La Compañía que domina el sistema indaga las “*íntimas* esperanzas y los *íntimos* terrores (p. 71, las cursivas son nuestras), usa la sugestión (elemento social-psicológico) y la magia (elemento mítico-religioso), usa astrólogos (momento religioso) y espías (momento grupal social).

La ejecución de un hombre o la variación de su pena corrige dialécticamente su simetría. Al principio se habla de nueve ejecutores posibles (número impar que impide la divisibilidad y la simetría); este número es reemplazado por cuatro, que vuelve a subdividirse en dos. Los cuatro ejecutantes fijan el nombre del verdugo; los dos, la orden adversa o favorable (simetría). Las históricas loterías antiguas fueron también simétricas (diez libros de oro o diez moscas). El narrador y el escritor falsean simétricamente al falsear “*algún esplendor, alguna atrocidad*” (p. 74, las cursivas son nuestras).

Esta sensación de simetría, general en el cuento, hace pensar en un mundo ordenado, predecible, del que existe la posibilidad de estudiarlo, conocerlo y fijar sus normas y leyes. Sin embargo, el equilibrio caótico de la simetría no ayuda a conocer este mundo y sus leyes, que son totalmente incomprensibles.

El azar no es un producto de la ciencia humana y de la lógica, sino un hecho que ocurre a pesar de lo que se haga, o sin tomar en cuenta lo que se hace. El azar total, al estar pintado como un mundo simétrico, crea otra de las contradicciones del irónico, que anula la posibilidad de distinguir los distintos de los opuestos, de delinear o definir, pues toda definición se contradice en los hechos. La obsesión por los espejos en este cuento, como en todos sus cuentos, da una de las dimensiones de la simetría contradictoria de

Borges. Dos mundos parecen ser idénticos, uno es reflejo del otro; sin embargo, son dos mundos, al ser uno realidad y el otro, reflejo. Los espejos son monstruosos, como lo dice en "Tlön", porque no sabemos si somos el reflejo o el sueño-reflejo, o si ambos reflejos son sueños, como lo determina en "Las ruinas circulares".

El mundo de contradicciones y de simetría (que debería ser no contradictoria) es un complejo histórico impredecible que conduce a la inevitable pregunta y a un segundo proceso analítico: ¿Qué es la lotería de Babilonia? En el cuento se apuntan los pasos históricos de la lotería y, en ellos aparecen premisas religiosas y sociales. La relación lotería-Dios-universo-sociedad, se ve identificada a través de cortas expresiones del narrador. Ya al comienzo del relato, con pocas palabras, crea un aire de misterio, misterio ahondado con expresiones que fluyen hacia lo exótico, como el uso de letras hebreas, la afirmación de la relación entre el estado lunar y el poderío, el sacrificio de toros sagrados ante una piedra negra, etcétera.

En esta última representación resalta nuevamente el espíritu irónico del narrador: cuando se desacralizan mitos o ideas universalmente aceptadas, se dice que se matan o sacrifican vacas sagradas, basándose en el credo hindú. El narrador cuenta haber hecho exactamente lo mismo. En un crepúsculo (momento de cambio en todas las mitologías), en su sótano de papel y

tinta, sacrifica los conceptos y axiomas santificados, sólo que utilizando al toro español en lugar de a la vaca hindú.

Ante esta lotería, ser misterioso y desconocido como la divinidad, los magos no se ponen de acuerdo respecto a una teología. Sus propósitos metafísicos son poderosos, pues no se trata de un objeto-lotería sino de una idea-lotería donde importa la mirada astrológica del universo y no la astronómica-científica. Por ende, están fuera de esta realidad numinosa las personas que no creen y los blasfemos, nombre que se utiliza para designar al que se rebela contra lo santo. Los blasfemos lanzan sus conjeturas en el "crepúsculo" de la conciencia, tal como el narrador sacrifica toros sagrados en el crepúsculo. Ambos se encuentran en un despertar escéptico.<sup>16</sup> La realidad de la lotería es nocturna; sólo en sus primeros pasos, al ser plebeyo el juego, se realizaba el sorteo "en pleno día" (p. 68). Cuando adoptó su carácter aristocrático, esotérico y religioso se volvió nocturno. En todo el cuento se habla de

<sup>16</sup> Fenomenólogos de la religión y psicólogos del mito ven en la luz, como símbolo, el despertar de la conciencia frente al mundo de las tinieblas, visto por unos como malo y por otros como el inconsciente. Por esto, según ello, en todas las mitologías se lanza el héroe a través de las tinieblas en búsqueda de la luz que suele ser el juego de Satanás. Principalmente se ocuparon del tema Carl Jung en su monumental libro *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1962, y su alumno Erich Neumann en su libro *Origen e historia de la conciencia*, Paidós, Buenos Aires, 1973.

horas nocturnas (“noche de luna llena”, “noche sin luna”, “durante un año de luna”, “por el crepúsculo del alba”, “cada sesenta noches”, etcétera).

La historia de la Compañía es tradicional y comunicable. Su primer paso fue el comienzo de la nueva era: “Mi padre refería que antiguamente”. . . este “antiguamente” corresponde al tiempo- no tiempo infinito de la religión legendaria “¿Cuestión de siglos, de años?” (p. 68).

La primera fase, la plebeya, la realizada en pleno día, fracasó, era la falsa lotería o la prelotería<sup>17</sup> porque “su virtud moral era nula” (p. 68). A diferencia de un acto religioso que se dirige a todas las facultades del hombre, la primera sólo se dirigía a su esperanza; la del génesis era un arquetipo de las loterías reales, objetivamente existentes.

El segundo paso fue la primera gran reforma, la combinación de las suertes adversas con las favorables. El nuevo sistema comenzó a despertar no sólo la esperanza, sino el terror, dando lugar al acto heroico (posible sólo en un lugar donde existe el terror). La proeza se hizo universal, pues

<sup>17</sup> Generalmente se identifica caos con desorden, lo que no es cierto. El caos es un sistema en el cual no hay individualidades y no existe identidad. El mundo del caos es el símbolo de la tranquilidad, del equilibrio absoluto donde no se realiza ningún trabajo. Por ello, caos es el preorden y no el desorden. De igual manera, en el planteo de Borges existía un mundo de la prelotería; cómo era y cuál era su orden interno es el gran enigma.



el que no se atrevía era “un pusilánime, un apocado” (p. 69) (¿no será ésta la era de los caballeros?).

El tercer paso fue la creación de un organismo regulador que permitía al ganador, ganar y al perdedor, perder. Se formó la Compañía, que fue desde su creación sinónimo de lotería o de gobierno.

Así como en un sistema totalitario se identifican país y gobernante, el lema de la Compañía podría haber sido siempre: “la lotería soy yo”. Este nuevo organismo nombra jueces y dicta sentencias siendo, al mismo tiempo, gobierno civil y religioso. Como reguladora del grupo, permite practicar las leyes aceptadas por todos, por la mayoría, o sancionadas por los patriarcas en el pasado.

Al principio su fuerza es dudosa; no se pagan las multas “para defraudar a la Compañía” (p. 69). Para hacer cumplir la ley y en nombre del orden, construye el organismo gobernante cárceles para los rebeldes y dicta castigos corporales, desde la privación de la libertad hasta la muerte. La Compañía se convierte en la única autoridad que puede fijar normas de vida o formas de muerte. Ella tiene “valor eclesiástico, metafísico” (p. 69). Es Dios-religión, Dios-sociedad y Dios-gobierno al mismo tiempo.

Bajo esta dirección pasa la sociedad al azar total. Desaparece el castigo pecuniario y la multa que debía permitir al ganador ganar, guardando

el equilibrio monetario entre perdedores y ganadores. Ante esta "primera aparición en la lotería de elementos no pecuniarios" (p. 69), se pierde todo el sentido de orden en nombre del que la Compañía se había formado; pero ¿quién recuerda? Al no pagar los perdedores con dinero sino con sufrimiento, los ganadores no pueden ganar; es decir, ganar significa sobrevivir con miedo y sin castigo y pagar la participación. Perder significa castigo. Este desequilibrio fue creado y administrado por el cuerpo que debía regir en nombre del orden. Contrariamente a todo lo predecible, el nuevo sistema tiene absurdamente un gran éxito.

Al descubrir los enigmáticos dirigentes que el antiguo llamado a la esperanza se tróca, cada vez más, en búsqueda de castigo, para poder ser héroe y no vivir el hastío existencial aumentan los números adversos.

El quinto paso fue encontrar una filosofía totalizante que reflejara y explicara lo que ocurría. Esta filosofía debía crear una nueva simetría entre ganadores y perdedores. Si la pérdida acarrea castigos brutales, la suerte de una persona no debía involucrar posesión de dinero, sino de bienes no corporales. El irónico Borges también se ríe en esta fase de la idea tan generalizada desde entonces de "que la posesión de monedas no siempre determina la felicidad" (pp.60-70), el eterno consuelo del pobre. Así explica cómo se formó la teoría que legitima el hecho de que tan-

tos justos sean pobres y tantos malvados tengan todo, como lo diría el profeta Jeremías. No se trata sólo de justificar el no tener sino el encontrar "otras formas de dicha" (p. 70) que podrían ser el otro mundo, la reencarnación después de un apocalipsis, los valores espirituales, etc. Todos los credos anulados irónicamente por Borges dieron una respuesta a la pregunta que se hizo el hombre cuando su "idea celestial" (p. 69) forjada por él mismo, chocó con la realidad objetiva.

La lotería, que comenzó como plebeya, al hacerse más misteriosa, nocturna y religiosa, se hace aristocrática, y la aristocracia es civil y eclesiástica. Los miembros del colegio sacerdotal gozan de la esperanza y del terror de la compañía, luchando por poderío y gobierno, dejando así a un lado sus problemas existenciales.

El paso siguiente es la segunda gran revolución, la rebelión popular, "todos, pobres y ricos" (p. 70) deben participar por igual, según los rebeldes, en la lotería. Borges utiliza los términos de la Revolución Francesa "cuya memoria no han desdibujado los años" (p. 70). En este punto se encuentra el desarrollo de la lotería con el desarrollo de la historia de Occidente, teniendo una fecha de partida y un término de comparación. Después de esta revolución ya no se habla de un gobierno, de iglesia ni de aristocracia, sino de un mundo para todos. Se comienza "un orden nuevo", "una etapa histórica necesaria", términos usados, también, por otras teorías revoluciona-

rias, como la nazi (“Deutsches Requiem”) y las marxistas, que vieron en la revolución liberal un paso histórico necesario en el camino al socialismo.

La revolución no cambió la situación del mundo. Los castigos siguen siendo los mismos, se imponen las mismas leyes cambiando sólo el motivo o la filosofía. Los nuevos magnánimos usan la humana guillotina en lugar de la bárbara hacha del verdugo. Al igual que la Revolución Francesa, la revolución de la lotería no fue pacífica: “hubo disturbios, hubo sangre” (p. 70). El pueblo se impuso a los ricos. Como consecuencia de esta revolución libertadora, creció el poder del gobierno; el pueblo logró “que la Compañía aceptara la suma del poder público” (p. 70). Así nació la gran dictadura posrevolucionaria (ya sea la posrevolución francesa, rusa, cubana, china o cualquier otra que haya empezado defendiendo ideas de libertad o igualdad). Ésta es la consecuencia irónica de la revolución que vino para cambiar estados existentes y crear un mundo igualitario, logrando siempre lo contrario.

La lotería se identifica con la democracia, siendo “secreta, gratuita y general” (p. 70), como los sufragios. Ya no se venden suertes ni absoluciones como en la era papal, prerrevolucionaria. Todos intervienen, teniendo el pueblo de Babilonia la libertad ejemplar de no ser libre, convirtiendo todos a las propias vidas en el juego de los nuevos gobernantes. Todo “hombre libre”

(p. 70), es decir, aceptado como tal por la Compañía, interviene en el sorteo: si gana, tendrá poder temporal; si pierde, será sacrificado.

Para lograr un gobierno efectivo, la Compañía necesita cuerpos secretos y provocadores. Comienza la propaganda masiva, "sugestiones" en el mundo civil, "magia" en el mundo eclesiástico. Para gobernár es necesario conocer los móviles de la gente, estar seguro de que no alterarán el orden público, es decir, el de los gobernantes. Los manejos son secretos como toda política llamada "divina" o manejada por policía secreta. Se necesita indagar "las íntimas esperanzas y los íntimos terrores" (p. 71) de los ciudadanos, para saber cómo dominar. Religiosamente, se usan "astrólogos"; civilmente, "espías". La vía comunicativa que llega al gobierno tiene varias ramificaciones. Religiosa: "una letrina sagrada" llamada irónicamente Qaphca;<sup>18</sup> civil: acueductos y grietas en los cuales se deposita la delación.

<sup>18</sup> Muchos críticos comparan a Franz Kafka, el creador de los laberintos psicológicos, con Borges, el creador de los laberintos mentales. Borges analiza a Kafka en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, comparándolo con Kipling. En la página 53, dice: "Nada a primera vista hay entre los dos en común, pero el tema del uno es la vindicación del orden, de un orden, el del otro, la insoportable y trágica soledad de quien carece de un lugar, siquiera humildísimo, en el orden del universo." En esta cita, el irónico Borges se ve reflejado en el dolorido Kafka. El otro hombre de los laberintos, al estar en posición irónica, se apartó de todo orden, que es la intervención humana en el mundo, quedando en la dura soledad del contemplador.

Éste es el mecanismo según el cual el todopoderoso conoce lo que ocurre en su reino.<sup>19</sup> El hecho de usar una letrina como recipiente sagrado indica, irónicamente, que el valor objetivo del símbolo no es importante sino lo que se ve en él neuróticamente; de esta manera, lo sacro puede ser una letrina.

Para gobernar se necesitan nuevos mitos sociales y estos falsos mitos se encuentran en los residuos de la historia<sup>20</sup> o la supuesta historia. “Los escombros de una fábrica de caretas” (p. 71), equivalente simbólico a una fábrica de credos, ideas, magias o rituales, se utilizan como “argumento breve”. Los argumentos breves formarán parte de “las escrituras sagradas”. El nuevo mito llamado “pieza doctrinal” (p. 71), puede ser civil o eclesiástico, siempre y cuando sea totalizante.

El azar interviene en todos los órdenes; sin

<sup>19</sup> El contrincante literario de Borges, fue Miguel Ángel Asturias, acusándose mutuamente de falsear la verdadera literatura. Sin embargo, en *El señor presidente* de Asturias, se retrata un laberinto igual, donde todos los delatores, que son la casi totalidad de la población, llegan con sus comunicados al señor presidente, convertido aquí en Compañía. Otras expresiones de ambos son interesantemente similares, como fijar que Dios y el hombre son antagonistas o, como dice un personaje de Asturias en *Maldición*, que “ser hombre es ser antidiós”.

<sup>20</sup> El mito comienza donde termina el hecho histórico y es posible recrearlo para el uso de los nuevos gobernantes o credos. Por ello, Aknaton en Egipto destroza las inscripciones en los templos de Amón y los aztecas las escrituras toltecas, colocándose en el lugar de los borrados, inventando la careta del propio mito-historia.

embargo, para la Compañía, el azar no es azar sino desorden organizado. Ningún error contradice la teoría total, sino que la corrobora basándose en la premisa de que el error confirma la regla, otra teoría de la cual se ríe el irónico narrador. Hay instituciones con símbolos sagrados a las que se puede consultar (letrina como oráculo); sin embargo, el derecho a consultar no da garantía de que se cumpla lo pedido.

Aparecen las nuevas filosofías que tratan de definir no sólo los componentes de la nueva sociedad, que son vida, esperanza, terror y pánico, sino las leyes laberínticas y sus esferas giratorias. Así, el azar de un acto (vivir o morir) se convierte en una serie de interpelaciones como ¿quién morirá?, ¿quién dictaminará?, ¿quién recibirá una orden feliz?, ¿quién tendrá una muerte infame (es decir, simple, no heroica y sin sufrimiento)?, y ¿quién tendrá una muerte de mártir, rica en torturas?

En este estado, llega la lotería al grado primario de la religión; lo social se confunde con lo religioso, se llega al sorteo infinito. La parábola de la tortuga, usada también en *la Historia de la eternidad*, y la teoría hegeliana de que el infinito es la suma de todas las posibilidades finitas, hacen de la lotería "el Arquetipo Celestial" (p. 73), término usado para el alma del mundo por los filósofos románticos y por Hegel. Este ser adorado por los platónicos se une a la ley gubernamental, sobre la que Hegel dice que no hay inteligencia

(subjetiva) que sea superior a ella, por ser objetiva. Sin embargo, la ley es totalmente subjetiva. El nuevo rito o forma de vida encuentra su valorización a través del pasado, como en el libro de Lampridio: *Vida de Antonio Heliogábalo*.

Los sorteos, que parecen ser insignificantes, abarcan todos los campos de la vida, como arrojar a las aguas del Éufrates un zafiro o soltar un pájaro desde una torre, o agregar un grano de arena a la playa. La suerte de un pájaro o de un zafiro o de un grano de arena ínfimo parece no ser importante; sin embargo, el irónico intuye que estos elementos sin importancia son todos los componentes que valorizamos, y lo insignificante es toda la vida, es decir, el azar. Hay una trinidad de lugares en el ejemplo, siendo el zafiro en el río símbolo del agua, el pájaro del aire y la arena de la tierra, “las consecuencias de muchos hechos insignificantes que hacen dar un paso impredecible a la historia”.<sup>21</sup>

El influjo de la lotería se llama “influjo bienhechor” (p. 74), nombre de adoración al dios del orden o al dictador omnipotente. La verdad desconocida se pierde y toda filosofía se convierte en otra manera de falsear. La realidad es ficción pues el mito es la destrucción del recuerdo objetivo: “nada tan contaminado de ficción como la

<sup>21</sup> Muchas veces se preguntaron los historiadores si el rechazo de la crítica a la mala pintura de Hitler no llevó a Europa a su casi autodestrucción.



historia de la Compañía” (p. 74). Hasta las demostraciones históricas son falsas, como lo es el documento encontrado en un templo, tal como se encontró el *Deuteronomio* en el Templo de Jerusalén. . . Este descubrimiento paleográfico se parece al hrönir, nombre dado en “Tlön” a la teoría de Schopenhauer sobre la voluntad hecha objeto.

Aunque el mundo se declara verdadero, se sabe secretamente que todas sus bases son falsas, pues existe un “juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar” (p. 74). La mentira directa está prohibida en nuestros cánones morales, mas nuestra falsa vida, según el irónico narrador, se basa en la “mentira indirecta”, la cual practicamos y en la cual vivimos.

Como gobierno total, puede la Compañía mostrar “modestia divina” (p. 74); elude la publicidad para ser parte del mito, para ser Dios. Sus agentes son secretos, dando lugar al gobierno y a la mística. No hay impostores, puesto que en este mundo nadie sabe lo que es ni sabe cuándo deja de serlo. No existen seres falsos ni impostores pues no existen los verdaderos seres, anulando Borges nuevamente, a través de la unión de los extremos, el valor de la individualidad. El ebrio lo es por fatalidad; lo es también el que asesina a su mujer, quedando sólo la duda. Ser impostor en este mundo es conocerse; por ello, dice el escritor “quién podrá *jactarse* de ser un mero impostor” (p. 74, las cursivas son nuestras).

Este orden dura como la historia misma. El "Sacro desorden" (p. 75) es hereditario y tradicional en su simetría de oposiciones. Ser hereditario es ser innato, mientras ser tradicional es ser educado, receptor de comunicación verbal o escrita. El orden no está unido a un dios sino a todos los dioses existentes o por inventar; por ello, existirá "hasta la última noche cuando el último dios anonade el mundo" (p. 75). Quedan para el hombre sólo las filosofías, la del libre albedrío que declara "que la Compañía es omnipotente pero sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los ensueños del alba" (p. 75); es decir, en las leyes de la naturaleza y no en la historia del hombre, dirigida y llevada por el hombre mismo. Mas esta noción del libre albedrío sólo genera un complejo de culpa, por sentirse el hombre padre de sus males ("Deutsches Requiem" (A), p. 84).

Existe la filosofía de los "heresiarcas enmascarados" (p. 75) pero su epicureísmo es máscara, tal como lo son los mitos de la Compañía; ellos se declaran ateos aunque piensan en términos religiosos; su idea es que la Compañía "no ha existido nunca y no existirá". La otra filosofía es la del irónico, con cuyo pensar finaliza Borges el cuento. El irónico sostiene "que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares" (p. 75). Sócrates, el pri-

mer gran irónico, al ser preguntado por un discípulo si cree que Boreas, el dios del viento del norte, raptó a una mujer tal como lo relata el mito, o si cree que esta mujer se cayó al río y así se formó el mito, contestó con la última respuesta de "La lotería en Babilonia": es indiferente, pues al encontrar una causa debería encontrar todas las causas de todos los mitos y para ello no goza de tiempo.<sup>22</sup> La última posición, llamada enmascaradamente vil, pues es la posición del escritor, queda en la indiferencia, pues cualquier idea es falsa o verdadera: todo depende del hecho de creer que es verdadera o falsa.

El claro desarrollo histórico de la lotería condujo de la época simple y plebeya a la pérdida total de personalidad. El fatalismo es absoluto y el hombre es, apenas, una función de este fatalismo. "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es a la larga, sus circunstancias" ("La escritura de Dios" (A), p. 119). Si este destino es sólo azar, impidiendo el dominio de las circunstancias, es muy poco lo que le queda por hacer. Este mundo parece ser el "Tlön" inventado y real al mismo

<sup>22</sup> Platón, *Fedro o de la belleza*, Aguilar, Buenos Aires, 1960, pp. 34-35. Después de explicar Sócrates a Fedro por qué no quiere encontrar las causas posibles de los mitos, agregó el maestro: "Yo no dispongo de tiempo en modo alguno para esas cosas y la razón de ello amigo es ésta: aún no pude según la inscripción de Delfos conocerme a mí mismo, e ignorando todavía esto, me resulta ridículo considerar lo que no me concierne."

tiempo, de un sueño nuestro soñado por otro como en "Las ruinas circulares". Por ello, "fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real" ("El inmortal" (A), p. 18). La irrealidad de la existencia no puede corregirse con el *cogito ergo sum*, pues pensar es otro de los juegos del azar.

Al vivir, uno vive muchas muertes, pues mueren en el camino ideas que son vidas. Por ello, dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes" ("El inmortal", p. 9), por un lado, sabe el hombre el no valor de sus ideas inventadas cuando una filosofía triunfante se convierte en un párrafo o en un título en la historia de la filosofía ("Pierre Menard", p. 94); por otro lado, "la certidumbre que todo está escrito nos anula o afantasma" ("La biblioteca de Babel" (F), p. 94) y el hecho de que un hombre se incline ante un libro no es signo de cultura sino, a veces, signo de su imposibilidad de leer una letra ("La biblioteca de Babel", p. 94); por ello, rinde pleitesía a lo que no entiende y lo hace Dios de su mundo inconcebible pues no tiene otro camino que el azar.

En el cuento el narrador indica que el comportamiento primario de los hombres, al no querer vivir en armonía, trajo el gobierno de la Compañía y el brutal poder del azar. ¿Se podría cambiar esta situación de un mundo donde parece que "fue un dios que creara el cosmos y luego el caos" ("El inmortal", p. 19)? ¿Se podrá

pensar en otro pasado cuando “modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias que tienden a ser infinitas” (“La otra muerte” (A), p. 78)?

En dos cuentos trata Borges de responder al postulado de la ironía. Su respuesta es kierkegaardiana:<sup>23</sup> no importa que todo sea azar o mentira, hay que actuar como si dominásemos nuestra vida, no la vida objetiva sino la vida de ilusiones que nos hace felices; de ideas que nos dan un sentido aunque nos llevan a la muerte. En “La biblioteca de Babel” el narrador pide: “Si el honor y la felicidad no son para mí, que sean para otros. *Que el cielo exista aunque mi lugar sea el infierno*” (p. 93, las cursivas son nuestras). Es decir, luchar por lo que uno cree, desconociendo la realidad objetiva. En “Deutsches Requiem” se expresa Otto Dietrich Zur Linde: “Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. *Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno*” (p. 89, las cursivas son nuestras). Repetición casi textual de las palabras; en el primer caso existe una relación de individuo a individuo (mi cielo, mi verdad —el de los otros); en el se-

<sup>23</sup> En 1835, teniendo Kierkegaard sólo 22 años, anotó varios pensamientos suyos sobre la vida. En estos pensamientos llegó a la conclusión de que lo no objetivo, lo que no le pertenece, es su verdad. Para qué sirve, se pregunta, lo objetivo, al hacer infeliz al hombre. Lo necesario es un camino, una solución existencial y propia también donde lo imaginado puede ser real.

gundo caso, una relación de grupo (para Alemania —para otras naciones, nuestro cielo— nuestro infierno).

Entre los cuentos de Borges los hay fatalistas, como “La lotería en Babilonia”, “La biblioteca de Babel”, “Las ruinas circulares”, “El sur”, etc., antifatalistas como “Emma Zunz” y “Deutsches Requiem”; fatalistas para un personaje y de libre elección para otros, como “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, etc. “Deutsches Requiem” es antifatalista y postula filosofías antifatalistas. A través de un análisis de sus problemas y soluciones, en los cuales se vislumbra la nulificación de la verdad objetiva para dar lugar a la felicidad, se podrá ver la posibilidad de una solución contradictoria, alguna salida del laberinto del fatalismo irónico expuesto en “La lotería en Babilonia”.

En el epílogo del libro *El Aleph*, Borges explica el porqué del cuento: “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo lo trágico del destino alemán; “Deutsches Requiem” quiere entender este destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros germanófilos, que nada saben de Alemania” (p. 178). Al hablar de los germanófilos se refiere a su generación, como se expresa en otro lugar: “casi todos mis contemporáneos son nazis, aunque lo nieguen o lo ignoren”.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Luis Harss, *Los nuestros*, p. 149

En este cuento, como en otros, existen palabras que obligan a recorrer su proceso de formación, para llegar a su clave. Ésta está en el artículo de Otto Dietrich Zur Linde, "Abrechnung mit Spengler", ensayo que escribió para no deber nada a sus contemporáneos, tal como, según sus palabras, observó un escritor del siglo XVIII.<sup>25</sup> Con ayuda de las teorías de Spengler, a las cuales el personaje del cuento "rinde justicia" como exponente del espíritu alemán cuando ingresa al partido nazi (p. 83), es posible entender el cuento.

En 1921, Spengler ya estaba en el apogeo de su gloria. El masoquista mundo europeo y, en él, el golpeado ciudadano alemán, lee con gozo el vaticinio del futuro desastre pintado en *La decadencia de Occidente*. En este año, un filósofo desconocido, Otto Neurath, publica un pequeño artículo llamado "Anti-Spengler", ocupándose en él, como Otto Dietrich, de la relación Goethe-Spengler. Imposible saber si Otto Neurath y su artículo pudieron tener relación con el nombre Otto Dietrich.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> En "El acercamiento a Aomotazim" (p. 41), Borges repite esta frase diciendo que fue dicha por Samuel Johnson; éste vuelve a aparecer en su cuento "Examen de la obra de Herbert Quain" (p. 77), creándose una cadena borgiana de asociaciones. No por casualidad usa Borges repetidas veces las frases monumentales de Samuel Johnson, el hijo de librero convertido en cabeza de los intelectuales de Londres a fines del siglo XVIII. Las principales frases utilizadas se encuentran en el *Diccionario de la Lengua Inglesa* de Johnson.

<sup>26</sup> Borges, con sus creaciones laberínticas, juega ajedrez con sus lectores, ganando generalmente. A veces comete un error en

Según Spengler, se enfrentan en el mundo las ideas tolomeicas y las copernicanas; es decir, el mundo occidental y la gran cultura del mundo. La cultura es, para el filósofo alemán, un cuerpo vivo, y la civilización, la momia de este cuerpo. Toda civilización tiene cuatro periodos, como las épocas del año. El verano es la época mitológica; la primavera, la época de realismo e idealismo (de Galileo a Leibniz) permite el alejamiento de

---

la partida y allí se descubren los principios de su plan. Al ser bibliotecario, clave en sí, de sus cuentos, se encuentra con libros, nombres y profesiones al alcance de su mano. Por ello, no siempre inventa. Los distintos nombres usados en el cuento son claves para descubrir su sistema de invención. Ningún crítico buscó al personaje histórico Otto Dietrich, considerándolo ficticio. Sin embargo, Otto Dietrich existió. El del cuento nació en 1908 y murió en 1945. El real nació en 1897 y murió en 1952. No fue un director de campo de concentración sino un filósofo del nazismo. Muchas de sus ideas están expresadas por el personaje del cuento. Entre los libros que escribió, se encuentran *Con Hitler al poder, personal vivencia del Führer* y *Revolución del pensamiento* (ambos de 1939). En el último, buscó un camino entre el pensamiento nazi y las teorías de Spengler. Otro de sus libros importantes data de 1935: *El nacional-socialismo, un llamado al espíritu alemán*. En este ensayo usa terminología hegeliana, viendo al nazismo, como el personaje del cuento, como un "hecho moral".

El nombre del ancestro de Dietrich es en el cuento Johan Forkel. Este nombre existió, sólo que el histórico no fue un filósofo sino un musicólogo. Otto Dietrich, en el cuento, ama la música romántica, principalmente la de Brahms, que fue analizada por Johannes Forkel.

Al mismo tiempo, otro nombre cercano fonéticamente, Forke (Anton) es un estudioso del Lejano Oriente, principalmente de China; escribió un libro de filosofía muy llamativo para quien lee a Borges, *El jardín de Jan Chue*, que no por casualidad recuerda a "El jardín de los senderos que se bifurcan". En el cuento de Borges, el personaje Yu Tzun, catedrático de Tsingtao, es chino y



las religiones primitivas, naciendo la inteligencia urbana; el otoño es el acercamiento al pensamiento racional y matemático (de Locke a Fichte, Comte y Darwin), la gran cultura urbana cosmopolita; el invierno, en fin, es la última era (de Spencer y Marx). Al analizar las épocas políticas, la fuente de "Deutsches Requiem" se hace clara. Spengler ve la realidad de su época con un pesimismo contagioso, usando palabras del escepticismo helénico. El filósofo de la historia sostiene que de Goethe recibió el método y de Nietzsche los problemas. Aristóteles y Kant son la filosofía de lo conocido; Platón y Goethe, la del porvenir. Por ello, acepta el criterio de Goethe de que la divinidad es activa en lo viviente, la razón se aplica a lo que vive. En la naturaleza, la ley de la casualidad es la historia de las necesidades de la vida.<sup>27</sup>

---

no alemán (como Forke) mas trabaja para los alemanes y enseña en un Hochschule.

No faltan los Van der Linde o Zur Linde, segundo apellido del ancestro del personaje, entre los hebraístas y estudiosos de la filosofía judía; Antonuis Van der Linde escribió en 1862 un tratado sobre Espinoza y Otto Zur Linde (nombre del personaje con su segundo apellido), analizó en 1899 el mundo de Heine, el gran poeta judío de la cultura alemana, haciendo hincapié en el mundo romántico, que tanto llamó la atención de Otto Dietrich Zur Linde.

<sup>27</sup> *La decadencia de Occidente*, fue publicado también en español, en Madrid en 1926. Fuera de este libro, Spengler publicó otros tratados que se ocupan de los candentes problemas de la época, como *El hombre, la técnica y otros ensayos*, donde contempla el nuevo mundo científico. Este libro fue publicado en

Spengler fue, sin duda, uno de los grandes exponentes de la caída alemana en la primera guerra mundial y el reflejo del miedo del mundo frente a sus propios descubrimientos. En esta época se descubren los secretos del átomo, el gran físico alemán Planck postula su ley de la entropía, que da a algunos filósofos la sensación de que explica el avance del mundo hacia su caos, tan magistralmente descrito en "La lotería en Babilonia". Nombres como Rutherford, Planck, Bohr, Einstein, cambian la historia de la ciencia. Lo que fuera axiomático desaparece. Una angustia y una sensación de nulidad atacan a pensadores que se hacen preguntas no sólo respecto al desconocido mundo del mañana, sino respecto al mundo de hoy, en el cual vivimos.

Nada sabemos de la profesión de Dietrich y es difícil determinar si la física moderna influyó sus ideas, como lo hizo con Spengler.<sup>28</sup> Se sabe algo de su familia: su antepasado Johannes Forkel aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología, a pesar de ser contemporáneo del gran filósofo (Forkel 1799-1840—Hegel 1770-1841). El texto habla de su formación intelectual, su amor a la

---

español por Espasa Calpe (en la colección Austral) en Argentina en 1947. Spengler escribió libros sobre el socialismo y el hombre moderno; otro de sus títulos, *El judaísmo mágico*, es padre de muchas ideas mitificantes sobre los judíos.

<sup>28</sup> Existe, por casualidad, otro Otto Dietrich, no filósofo nazi sino un gran exponente de la física moderna, miembro del Instituto Niels Bohr en Copenhague.

música y a la filosofía, teniendo varias fechas claves: 1908, nacimiento; 1925, apertura a Nietzsche y Spengler; 1929, partido nazi; 1939, herido en Tilsit; 1941, sub-director de un campo de concentración; 1942, apresado y torturado David Jerusalén y muerte del hermano de Dietrich en Alamein. En marzo de 1943, cuatro años exactos después de ser herido Zur Linde, se suicida David Jerusalén, la casa natal y *el laboratorio* de Otto Dietrich son bombardeados. Después de la guerra, es condenado a morir en Nüremberg. De todos los pormenores en sus 37 años de vida, se recuerda en una sola palabra su profesión, al hablar de su laboratorio bombardeado; sin que se trate de un laboratorio donde se hicieran experimentos médicos diabólicos en un campo de concentración, sino de un laboratorio unido a su vida personal, ya que aparece en el mismo contexto con la destrucción de su casa y la muerte de su hermano.

En 1927, cuando descubre a Nietzsche y a Spengler, los términos de la física ya son términos filosóficos. Antes, en la física clásica, se veía la vinculación de los procesos; en 1927, aparecen la mecánica y la ley atómica cuántica. Se habla de discontinuidad del proceso atómico, de saltos, de situaciones impredecibles, sin encontrar la relación de causa y efecto. Para encontrar el camino al orden y a la predicibilidad, crea el austriaco Schrödinger, director de la cátedra en la Universidad de Berlín, su teoría ondulatoria, re-

futada más tarde experimentalmente. Todo retorna a *la teoría de los saltos*, al reino de “la lotería”. El físico alemán Heisenberg descubre en los años 1926-27 la ley llamada *principio de indeterminación o principio de incertidumbre*, que ahonda la sensación de imposibilidad de predecir o entender el porqué de un proceso. Parecería que una naturaleza caótica domina al mundo.

La palabra “laboratorio” del cuento, no implica que el joven nacido en Marienburg haya sido físico. Pero, tomando en cuenta la incertidumbre de la época, la búsqueda de caminos absolutos que devolvieran el orden roto por la nueva ciencia, pudiera ser que Borges, el artista de lo conciso y del resumen, no lanzara al azar la palabra “laboratorio”. Dietrich, al ver la destrucción de lo axiomático, quiere encontrar una respuesta unificante usando la teoría hegeliana: “Nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación” (p. 83) y esta justificación será el yo universal en el cuento, tal como lo es el espíritu del mundo en la teoría de Hegel.

Estas teorías, en el ocaso y nacimiento de los físicos, unidas a las apocalípticas ideas de Spengler, al pesimismo de Schopenhauer, y al superhombre de Nietzsche, son la base filosófica que lleva Otto Dietrich al partido nazi.

Volviendo a Spengler, a través de Dietrich se pueden entender frases como “se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platóni-

cos, que siempre serán los eternos antagonistas” (p. 89). Al decir esto, Dietrich no se refiere a las teorías platónicas recordadas en la *Historia de la eternidad*: al famoso año platónico, según Timeo; a la sensación de que la historia universal es cíclica y que al cabo de cada año “renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino”.<sup>29</sup> Tampoco se refiere al mundo de las ideas que, según Platón, son el pasaje *al mundo* y, según Aristóteles, el pasaje *en el mundo*. Dietrich se refiere al antagonismo entre Aristóteles como símbolo de lo conocido, como el pasado, según Spengler, frente a Platón y Goethe, símbolos del porvenir. La guerra será siempre entre pasado y porvenir.

En su cuento “El milagro secreto”, conoce Jaromir Hladik, el judío, más tarde fusilado por los alemanes, esta pugna eterna; sólo que él, como judío, la contempla desde el lado aristotélico, desde lo trágicamente conocido. La vida es una gran partida de ajedrez (elemento humano y no divino en Borges) entre dos familias ilustres. “La partida había sido entablada hace muchos siglos” (p. 159); se desconoce el premio, si es que lo hay como en “La lotería en Babilonia”, mientras la impostergable jugada en el presente es la invasión alemana a Checoslovaquia.

Dietrich parte de Platón y Goethe, según Spengler; “soy un símbolo de las generaciones

<sup>29</sup> Borges, *Historia de la eternidad*, p. 91.

*del porvenir*” (p. 82, las cursivas son nuestras), “estábamos a bordo de un *tiempo nuevo*” (p. 83, las cursivas son nuestras), “el nazismo intrínsecamente es un hecho moral, *un despojarse del viejo hombre que está viciado para vestir al nuevo*” (p. 85, las cursivas son nuestras). El viejo mundo aristotélico es para él el enfermo judaísmo y una de sus ramificaciones, la fe en Jesús,<sup>30</sup> mientras que el mundo nuevo es el de “la violencia y la fe de la espada” (p. 88).<sup>31</sup>

Su platonismo futuro e innovador se basa en las teorías nietzscheanas del superhombre, el ser que no debe tener piedad, como lo postula Nietzsche en su monumental libro *Así hablaba Zaratustra*. Pero como lo aristotélico, lo conocido interiorizado es padre de su ser y está en él mismo, él, el alemán, tiene el judaísmo adentro, sintiendo ternura y humanismo; por ello, matará esta parte de su alma matando a su maestro, al símbolo de los judíos, el poeta David Jerusalén. David Jerusalén, como nombre, indica toda la esperanza judía. El poeta y rey David, del cual

<sup>30</sup> Es interesante señalar que Borges utiliza el término *fe de Jesús* y no *fe en Jesús*, existiendo una gran diferencia histórica y teológica entre ambos términos. La fe en Jesús es el mundo cristiano y la fe de Jesús el mundo judío de hace casi 2000 años.

<sup>31</sup> Cuando Abraham bendice en el *Génesis* a Jacob y Esaú, le promete al segundo “con tu espada vivirás”, creándose un antagonismo filosófico entre el pueblo de Jacob (el judío) con sus leyes y moral, y la ley de Esaú, la fe de la espada, revivida por los nazis; Otto Dietrich usa ese término.

vendrá el Mesías (o ya vino, según el postulado cristiano) se une a la capital de su reino, Jerusalén, la terrena y la celestial, símbolo del pueblo judío. David Jerusalén muere, pues “se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma” (p. 85).

El pueblo de Israel, visto por Borges en “Salve Israel” como lo único eterno de un mundo caótico, es padre de muchos conceptos morales que son parte del alma de sus atormentadores; por ello, despierta el complejo edípico de sus asesinos, cuando el asesino agoniza con él y muere con él. Ésta es la síntesis histórica, ante los ojos de Borges, de la tragedia judía.

Jean-Paul Sartre llama al antisemitismo, en su libro homónimo, la idea del mediocre; Borges, por el contrario, pinta al antisemita como lo mediocre, como un ser que tenía un laboratorio, que gozó de William Shakespeare, como el de “otro vasto nombre germánico” (p. 82).<sup>32</sup> Gusta de Brahms, conoce el terror de la teoría de Schopenhauer, tiene hasta asco de sus contemporáneos tan brutales y, como persona culta, conoce a David Jerusalén, el ser que supo cantar a la vida a pesar de su sufrimiento y no como la cantó Whitman, con indiferencia. Él sabe analizar la obra del poeta, conoce la diferencia entre el romántico prototipo del judío sefaradí y el

<sup>32</sup> Shakespeare fue muy leído por los románticos alemanes quienes vieron en él al escritor que los representaba.

“aborrecido ashkenasí” (p. 86),<sup>33</sup> conoce la psicología y la aplica monstruosamente a Jerusalén cuando no lo deja olvidar, hasta que pierde la razón y muere.

Su filosofía nazi es antifatalista; todo está planificado por el hombre, toda negligencia es deliberada, “toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria” (p. 84). Un prestamista londinense debe ser así para servir de modelo para Shylock; también Hitler debió ser lo que era para salvar el platonismo del mundo. Por ello, Dietrich reconoce su responsabilidad en Nüremberg y el tribunal que lo condena a muerte es recto, según sus palabras. Dietrich vive el gran consuelo de que somos los hombres los que elegimos nuestras desdichas; según sus palabras “esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad” (p. 84).

Zur Linde cree, *a posteriori*, ya en la cárcel, en la teoría que valoriza su pasado. Él es “símbolo de las generaciones del porvenir” (p. 82), “Alemania es el espejo universal (. . .) la conciencia del mundo” (p. 83). El nazismo es un sistema moral y Hitler es el salvador del mundo, así, como su antepasado Christoph Zur Linde fue el padre de los triunfos en 1914 (es decir, de sus

<sup>33</sup> El primer nombre es el de los judíos cuya procedencia es española y el segundo el de los procedentes de Europa central y oriental.



derrotas) también él, con su vida, paga el futuro aunque los efectos inmediatos son trágicos. La historia demostrará el valor de su sacrificio.

Así como en "La lotería en Babilonia" se forjan teorías *a posteriori*, mal utiliza Otto Dietrich la nueva ley de la complementareidad, postulada en aquel entonces por Niels Bohr:<sup>34</sup> para ser feliz se requiere la totalidad de las experiencias, mas el personaje del cuento no las tiene porque no puede llegar a la feliz complementareidad; pero su país sí las tuvo. Plenitud significa triunfos y derrotas, sabores y sinsabores, la gloria y el desastre. El ser que creía luchar contra "la fe de Jesús" (p. 88) no se da cuenta de que la fe en Jesús le permite el estoicismo y la filosofía martirológica. Él puede saborear la derrota de Alemania, que trajo la destrucción de todo lo suyo, sin poder explicárselo hasta el último momento. Sus respuestas, dadas a sí mismo, van desde el complejo de culpa ("me sé culpable y sólo puede redimirme el castigo", p. 88), pasando por la aceptación de la realidad "porque ha ocurrido", hasta la idea spengleriana. Él es el gran san Jorge, quien luchó contra el dragón, contra el mal; pero este mal no es la diabólica violencia sino la anti-violencia, la idea de Jesús y la moral judía. Esta sensación de plenitud histórica le permite no te-

<sup>34</sup> Según la ley de Niels Bohr, la complementareidad es armonía de seres distintos y no la totalidad de experiencias que deben llevar al hombre a la felicidad existencial.

mer la muerte y entender el porqué de su vida. Si el nazismo es una posición moral, la síntesis futura de la contradicción dialéctica: judaísmo-cristianismo (tesis) y Nietzsche-Spengler (antítesis), él será el verdadero héroe.

Por ello, según su pensamiento, eligió su vida, eligió su herida antigua, no para salvarse del ejército sino para ser el héroe de la rutina. Nazismo no es sólo violencia, sino una nueva religión y “morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud” (p. 84). Batallar en Éfeso es menos duro que ser Pablo, el siervo de Jesucristo, los héroes batalladores son apenas “mártires oscuros” (p. 84). La batalla y la gloria son facilidades. Por ello, Otto Dietrich decidió, en su nueva religión, al cambiar dioses y finalidades, ser un Raskolnikov, un nuevo Pablo, un siervo del nuevo Mesías o Dios del nuevo credo, el gran Führer. Este nuevo sacerdote-Dios exigió obediencia ciega, así como Nietzsche exigió dejar a un lado la piedad para forjar al hombre digno del mañana.

En el campo de batalla, la fuerza del que lucha no siempre proviene de la ideología: muchas veces es instinto y miedo; es en la rutina donde se encuentra el camino al credo, pero esta rutina está, para Dietrich, en los campos de concentración.

Ser valiente en el campo de batalla, vencer allí piedad y asco, último instinto del hombre civilizado, es fácil, según Zur Linde; mas matar, torturar, aniquilar a una persona que no se defiende, contra la cual no hay odio sino sólo sadismo im-

personal, ésta es la verdadera medida del verdadero héroe del nuevo credo.

Antes de dar este paso, Dietrich necesitó vencerse a sí mismo, vencer su sensación de que los bárbaros camaradas eran odiosos, pues en la gran guerra por el nuevo bien no hay individuos, hay que vencer la admiración hacia el hombre David Jerusalén, que simboliza un pueblo que ama la vida al ser él un "símbolo de varios individuos" (p. 86), o la admiración a la pianista Emma Rosenzweig, cuyo nombre tal vez representa a Franz Rosenzweig, uno de los más grandes filósofos existenciales judíos. Él debió matar la zona de su alma educada en la moral cristiana. La cúspide de este vencerse a sí mismo es el martirio de Jerusalén impidiéndole olvidar y con ello pensar, "generalizar, abstraer" ("Funes el memorioso" (*F*), p. 124). El mundo debía ser lavado de los elementos masivos del pasado. Los hombres parecen ser iguales mas no lo son; son, como lo explica Borges en "La biblioteca de Babel", seres que comparten símbolos iguales, como el punto y la coma, pero que no son iguales, no hay dos libros idénticos. La nueva religión, como las anteriores, parte de un viejo peregrinaje, de la búsqueda del hombre de sí mismo, de la búsqueda de un sentido para la vida. Estos seres buscan estrangular al prójimo y no encuentran su propio ser —su propio libro.<sup>35</sup> Ellos no sólo matan sino

<sup>35</sup> Sinónimos, según Borges.

que mueren, se desempeñan sin saber que la posibilidad de encontrarse es nula, que “en aventuras como éstas” han prodigado y consumido los años (“La biblioteca de Babel”, p. 93).

Dietrich es de los “buscadores oficiales, *inquisidores*” (p. 91, las cursivas son nuestras). Los nazis son como aquellos seres en la biblioteca que “invadían los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata pérdida de millones de libros” (p. 92). La comparación es obvia. El irónico narrador no puede utilizar más que la palabra *insensata*, que es el término lógico, en lugar de términos con valor sentimental que griten por el asesinato de los seres, una operación que equivaldría a ser partícipe y el irónico no puede participar.

Dietrich, como los alemanes de “El milagro secreto”, quiere que el asesinato sea un acto que no le llame la atención, algo impersonal como beber un vaso de agua sin tener demasiada sed, sólo el “deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente como los vegetales y los planetas” (“El milagro secreto”, (F), p. 160).

En “Tlön” Borges explica esta pérdida total de humanismo y sus bases psicológicas: “Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo, para embelesar a los hombres” (p. 33). Toda idea que divida entre lo

absolutamente bueno y lo absolutamente malo (raza superior e inferior, proletario y explotador) debe terminar, por su propia simetría, en una reacción purista que lleva al asesinato.

En "La lotería en Babilonia" el mal está llevado por el azar, o sea, por leyes divinas, cuando por "leyes divinas traduzco leyes inhumanas" ("Tlön", p. 33). En las leyes humanas hay "rigor de ajedrecistas y no de ángeles" (p. 34). En el mundo bajo dominio divino donde el héroe es sólo la voluntad del universo, se llega a la incoherencia total donde la barbarie y el dolor existencial son las normas de la vida. Contemplando en "Deutsches Requiem" un mundo antifatalista donde el hombre rige su propio destino, se ve cómo se llega a la misma barbarie y al mismo dolor existencial. La premisa de que el hombre debe luchar por sus ideas, esté o no seguro de su verdad, lleva a la deificación de fetiches humanos, a la desconsideración total de la vida del prójimo. Este mundo retorna al viejo sacrificio humano para que la vida siga viviendo. La revolución popular en "La lotería en Babilonia" trajo al gobierno total de la Compañía; la revolución de "Deutsches Requiem" llevó a los campos de concentración. La seguridad de poseer una idea absoluta que el futuro aplaudirá anuló toda idea legítima del prójimo. Al anular al prójimo Dietrich se plegó al nazismo, o a filosofías religiosas paralelas, siendo el campo de concentración y los crematorios una meta del nuevo credo. Esta

idea respecto a Alemania puede aplicarse a otros infiernos en este mundo, hijos de la necesidad de darle un sentido a la vida.

Viendo la perdición y la violencia tanto en un mundo fatalista como en uno antifatalista, el escritor retorna a su único camino posible, el frío camino de la ironía, que es un miedo de creer en algo o en alguien. Para él, todos los hombres son iguales e idéntico todo lo que les ocurre. Tal vez la historia humana y la historia universal sean un solo hombre, un siglo, una noche.<sup>36</sup> Cambian sólo los valores inventados pero las deshumanizadas escrituras quedan iguales. Por ello, en Tlön no hay plagios, pues todo invento es parte de lo preexistente y de lo futuro; basta que un libro sea posible para existir; Dios es todo y nada; un libro cíclico, el libro de todos los libros; un Aleph pequeñísimo, una letra insignificante en un libro insignificante, el ser por el cual se debe matar y morir.<sup>37</sup> El mundo está compuesto de jóvenes

<sup>36</sup> Borges, *Historia de la eternidad*, p. 95.

<sup>37</sup> La nulidad y totalidad de este Dios, si es que existe, la da Borges en *Otras inquisiciones* (p. 143), siguiendo la filosofía de Hume: "El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil que lo abandonó a medio hacer avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno de quienes los dioses superiores se burlan, es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada que ya se ha muerto." Sin embargo, este dios insignificante creó un mundo difícil de entender y, para ello, necesitamos nuestros mecanismos humanos: "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede sin embargo disuadirnos de planear esquemas humanos" (p. 124).

que “se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra” (“La biblioteca de Babel”, p. 94).

Por ello, se siente una ráfaga fría en la literatura de Borges. Los filósofos, desde la época idealista, discuten el valor de la ironía y del camino a la ironía; Kierkegaard diferencia entre Cristo, el que enseña el camino, y Sócrates, el que lo niega todos. Sócrates da al mundo el valor de no aceptar, el de analizar como sujeto lo que se considera objetivo; destroza, esperando que alguien construya el futuro de las ruinas; debe combatir las mentiras convencionales, sean dioses o ideas, de los cuales nada se sabe. Kierkegaard ve al irónico como un Sansón que derrumba el templo que lo matará. El filósofo danés utiliza para su teoría la comedia *Las nubes* de Aristófanes, quien ironizó la ironía de Sócrates y mostró cómo la liberación de lo convencional no lleva a ningún camino. Hegel, tan empleado por Borges, sostiene que el pueblo debió defenderse de este derrumbe de valores, de lo considerado objetivo; por ello, el pueblo de Atenas tenía un solo camino, ajusticiar a Sócrates.<sup>38</sup> Kierkegaard encuentra un lado positivo: librado el hombre de sus mitos,

<sup>38</sup> Es la idea de Kierkegaard en *The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates*, Harper & Row, New York, 1965. Respecto a Hegel, el análisis de la ironía socrática no está en los libros escritos y publicados por él, sino en la publicación de los apuntes de clase de sus alumnos. Una es la *Historia de la Filosofía*; en el tomo II se ocupa del problema socrático.

podrá actuar por sí mismo, por su intelecto; no quiere ofrecer una filosofía, sino un método analítico, un camino y consigue que el mundo siga conversando consigo mismo, llegando a conclusiones propias. Al abandonar el hombre a los dioses y los dioses al hombre, los humanos aprenden a usar los medios propios para encontrar al mundo.

Borges conoció el vaivén del camino a la ironía; como los románticos, no respeta ninguna ley, estando por sobre todo y riéndose de todo. El mundo es un juego estético, como lo decía Friederich Schlegel en su obra *Luzinda*. No hay moral, hay sólo libertad de dudar. Como Hegel y Kierkegaard, trata de entender el móvil del espíritu que mueve al mundo, llegando a sus conclusiones, aunque como lo sentiría el irónico con religión, duele que este laberinto no tenga salida.

Por ello, en sus cuentos no hay sentimiento, no hay ternura, no hay niños, casi no hay colores. Los hombres iguales y declarados distintos, se pelean, se matan, yendo unos contra los otros. Por esto, los espejos “son abominables, porque multiplican el mundo de los hombres” (“Tlön”, p. 13) o, en forma mucho más chocante, “los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican” (p. 14). En este mundo sin valor que necesidad hay de paternidad, vendrán nuevos seres para tratar viejos problemas hasta el infinito.

Borges prueba en sus cuentos distintas respuestas, como la fatalista y la idealista, utilizando



las doctrinas de pensadores como Cicerón y Nietzsche, Heráclito y Edgar Allan Poe, y anula toda idea aceptándolas todas. Ve en el hombre una cantidad constante e invariable (“Historia de la eternidad”, p. 97) que en algunas épocas irrita y en otras, consuela. La medicina salva vida, pero “dilatarse la vida de los hombres es dilatar su agonía” (“El inmortal”, p. 9); los inmortales buscan a través del mundo el agua que los salve de la inmortalidad pues llegar no vale lo que valen los caminos y éstos llevan a secretos laberintos y a un terrible dios que prefija días y agonías. En este postulado pesimista al cual lleva la ironía, se puede trasleer la proyección de Borges. En sus cuentos hay elementos contradictorios como totalidad-nulidad, fatalismo-antifatalismo, azar-voluntad, Dios-dioses, todo-cero. Todo parece contradictorio mas para él no es así. Sus críticos e intérpretes vieron en sus teorías y escritos algunos problemas especiales como infinito, caos, personalidad, materia;<sup>39</sup> se pueden ver en sus escritos incluso los cinco puntos existenciales de Heidegger: preocupación, deuda y culpa, finitud, miseria y muerte. Unos hablan de su idioma, de su filosofía metafísica e idealista;<sup>40</sup> otros, de su

<sup>39</sup> Como el ensayo ejemplar de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967. En su capítulo “Caos y cosmos” analiza algunos de los problemas de “La lotería en Babilonia”, sólo que en su ensayo ve la unión entre panteísmo y anulación de la personalidad. A mi parecer, el postulado irónico de Borges no da lugar al panteísmo.

<sup>40</sup> Como Rafael Gutiérrez Girardot, en su obra citada.

realismo.<sup>41</sup> Mas todo lleva a la idea complementaria de Borges. Todas estas expresiones son el punto de vista del lector desde su ángulo personal y no del escritor. Para Borges decir Dios, Idea, sociedad, biblioteca, lotería, Tlön, voluntad, libertad, marxismo, nazismo, etc., es decir, estructuralmente, lo mismo; depende del nombre que se da a la divinidad o a la antidivinidad. Pudiendo ser Dios divinidad para el creyente, y diablo u opio de masas para el ateo, puede ser también universo, incertidumbre y la nada.

Borges, perplejo ante su descubrimiento, lo contempla desde todo ángulo. Todos estos ángulos son los finitos que llevan a un infinito. El punto de partida es el de llegada, la historia es la suma de todas las noches o una sola noche. Quien ve el presente ve todos los tiempos, aunque los presentes no sean los mismos. El irónico contempló la lucha entre los contradictorios sabiendo, como lo entendió Jaromir Hladik en "El milagro secreto", que no se contradicen, y el milagro se-

<sup>41</sup> Varios críticos ven el lado realista de Borges y el desarrollo psicológico de sus personajes. Por ejemplo, Robert M. Scari en "Aspectos realistas tradicionales del arte narrativo de Borges", *Hispania*, núm. 57, diciembre, 1974, u otros que discuten el tema, como Allen W. Philips en "'El Sur' de Borges", *Revista Hispánica Moderna*, núm. 29, 2 de abril, 1963 y Jaime Alazraki en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968. Otros captan la problemática intelectual, como el libro de Tamaro Nacional y Adolfo Luis Díaz, *Borges enigma y clave*, Nuestro tiempo, Buenos Aires, 1955. Marcos R. Barnatán en su libro *Borges en Madrid*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, contempla el contacto con el mundo cabalista judío, etcétera.

creto no es sólo la eternidad de un instante sino el saber que Kūbin odia a Kubin, que su enemigo es él mismo, que Dios y Satanás son uno. Por ello, el irónico no puede intervenir, sólo contemplar y discernir, fijar normas de comportamiento. Borges tiene una fascinación por los espejos, pues dan la sensación de falsa simetría en un mundo que parece ser todo mundo de espejos.<sup>42</sup>

Borges no puede unirse a este mundo aunque sufre la temporalidad y lo obsesiona el tiempo y, sin embargo, siente que no es a él a quien le ocurren las cosas, como explicó en "Borges y yo": él sólo contempla y es un objeto contemplado, un sujeto artístico; busca contemplar desde la soledad que permite la contemplación y está solo. La soledad es el terrible castigo para el irónico. Entiende todos los procesos, pero nadie puede entenderlo. Vive, por ello —como pintó Kierkegaard al irónico— como un extranjero en su medio ambiente, como si viniera de otro planeta.

Queda sólo el camino de escribir, de anotar lo que ve y no lo que siente, pues sentir es participar y él no puede hacerlo. Pinta el no sentido de la vida, desenmascara falsas ideas que pueden ser

<sup>42</sup> En su *Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1957, Borges relata el mito de los "animales de los espejos": antaño, "ambos reinos, el especular y el humano vivían en paz, se entra- ba y salía de los espejos" (p. 44). En cierto momento los habi- tantes de los espejos invadieron la tierra y fueron expulsados después de una gran guerra, condenados a ser sólo reflejos. Desde entonces, esperan la oportunidad de retornar a la tierra.

la totalidad de ellas, vive, se convierte en arte o en papel y en letras. Cuando la vida es papel hay una frialdad y esterilidad petrificante. El irónico sufre en esta frialdad sin expresar este sufrimiento; es como Lönrot, en "La muerte y la brújula", que se lanzó a descubrir el laberinto del prójimo y comenzó a tejer su propio laberinto, que quiso descubrir el secreto del asesinato y lo descubrió matándose, que quiso saber quién iba a ser el próximo asesinado y supo que era él, que fijó su propia trampa y descubrió la trampa, que vivió su voluntad en la voluntad del contrario y en el azar. Todas las contradicciones: azar, voluntad, son ciertas, y nada es cierto. El escritor irónico se siente como aquel Lönrot, quien llegó a su destino con el simbólico nombre Triste Le Roy, antes de caer en manos del judío Scharlach, esta vez no un intelectual perseguido como David Jerusalén, sino un bandido que venga a su manera a su hermano, que murió en uno de los laberintos que llevan a Roma y que fijaron su triste historia como individuo grupal. Antes de encontrarse con Scharlach, Lönrot contempla con tristeza al detective, como el irónico contempla al mundo, cerrado por haber sido descubierto, entendiendo que el mundo es triste y que está triste se agranda por "la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad" (p. 115).

*Más allá de las palabras: la literatura hispanoamericana  
como expresión y como idea,*

se terminó de imprimir en  
agosto de 1985 en los talleres de  
Programas Educativos, S.A.

Chabacano 65-A, 06850 México, D.F.

Composición tipográfica y formación  
Grupo Edición, S.A. de C.V.

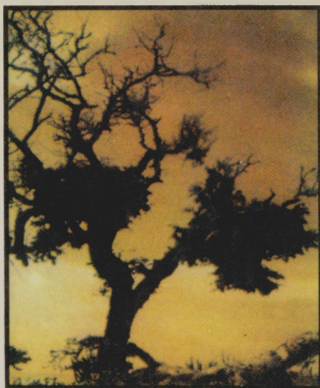
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para  
reposición. Diseñó la portada Mónica Diez Martínez  
Cuidó la edición el Departamento  
de Publicaciones de El Colegio de México.











El camino y la residencia, dos momentos, dos acepciones de *jornada* definen el carácter de esta colección que El Colegio de México ha venido ofreciendo desde sus primeros días al lector interesado en las humanidades y las ciencias sociales. Cada una de estas *jornadas* es así un libro sencillo —ni la monografía especializada ni el tratado monumental— que satisface la curiosidad por el tema que aborda y, al mismo tiempo, proporciona los medios necesarios para detenerse en él y aun para emprender un nuevo trayecto.



0148



El Colegio de México