

Dialogismo, monologismo y polifonía.

Tópicos del Seminario, 21.

Enero-junio 2009, pp. 77-117.

**Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*:
dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana**

Begoña Pulido Herráez

Universidad Nacional Autónoma de México

Para el presente trabajo parto de la apreciación bajtiniana de la novela como un género que rechaza la autoridad de la *lengua única y unitaria* y advierte la existencia de una variedad de lenguas nacionales, y más importante aún, de lenguajes sociales capaces de ser, con el mismo derecho, *lenguas de la verdad*. Resulta muy enriquecedora esta percepción “democrática” del lenguaje para el estudio y análisis de una literatura (la latinoamericana) que se ha debatido insistentemente, desde sus comienzos, entre las exigencias de una originalidad, independencia y búsqueda de la peculiaridad diferencial, y la necesidad de ser cosmopolita, parte de una cultura universal. Intelectuales y escritores del siglo XIX atribuían la particularidad de las literaturas nacionales a la forma específica de concebir el espacio y el hombre propios: una naturaleza desbordante y unos hombres de rasgos, características y cultura diferentes. Para una literatura obsesionada con el problema de la identidad y su especial conformación heterogénea, resulta apropiada la idea de la novela como arena de lucha de lenguajes, tradiciones, géneros literarios y no literarios, la novela como la formalización artística que se hace eco de la diversidad social y

cultural y de las complejas relaciones que se entablan en mundos o sociedades heterogéneas.

Esta heterogeneidad que hasta cierto punto es constitutiva de las sociedades (diríamos que un rasgo de multiculturalismo es intrínseco a toda sociedad) no siempre tuvo su eco artístico en la prosa, preocupada más por constreñir la diversidad a la unidad de un solo lenguaje artístico. Esta preocupación centrípeta es en buena medida la base del realismo decimonónico latinoamericano. Doris Sommer (2004) ha estudiado en varias narraciones emblemáticas del siglo XIX cómo las relaciones familiares, los matrimonios, *imaginan* unas alianzas que en general vienen a reducir o eliminar las desarmonías sociales y culturales. Más que reflejar un estado social, proyectan un imaginario, un deber ser, un modo de *imaginar* o *solucionar* esa diversidad que viene a poner una mancha en el imaginario nacional de una élite que busca la armonía. Pienso, por ejemplo, en *Aves sin nido*, de la peruana Clorinda Matto de Turner (1889). Las niñas indígenas Rosalía y Margarita solamente podrán integrarse a la cultura nacional dominante como hijas adoptivas del matrimonio Marín quienes, por otro lado, sólo podrán educar y liberar a las niñas de las malas influencias del medio extrayéndolas de su comunidad, alejándolas de su cultura para educarlas en la capital, en Lima.

Al mismo tiempo que la composición de la novela tiende a la unidad y la eliminación de toda desarmonía, resolviendo las tensiones y los conflictos de modo unitario, el lenguaje novelesco opera en el mismo sentido, marcando como incultas, o carentes de educación, ciertas hablas que de esta forma, como las niñas protagonistas, deben ser transformadas y regeneradas gracias a los poderes bienhechores de la educación.

Al traer a colación las dos líneas novelescas que menciona Bajtín para la tradición europea, la monológica que elimina las diferencias en aras de la uniformidad de un lenguaje ennoblecido (vuelto canónico), y la polifónica que introduce la diversidad y pluralidad de lenguajes sociales y de formas discursivas, sin la

valoración positiva de uno de ellos por encima de los otros, no quiero hacer el equivalente en la tradición novelesca latinoamericana. La mención de *Aves sin nido* trata de mostrar que efectivamente podría hacerse, y que la novela decimonónica se preocupa por constreñir lo más posible esta diversidad cultural percibida como inarmónica. Más bien, parto de la entronización de la novela polifónica en el campo de la novela. Si para Bajtín el ejemplo de Dostoievski es el de un caso *extraño*, diferente, en un contexto literario donde predomina la novela monológica, la novela latinoamericana tiende a ser, desde la década de 1920, y según se desprende del uso de este concepto por parte de la crítica, fundamentalmente polifónica. ¿Qué sentido tiene, entonces, la aplicación de esta categoría cuando ya tiene un sesgo dominante?

La intención de este trabajo es explorar las posibilidades de los conceptos de polifonía y dialogismo en el análisis de novelas latinoamericanas que sitúan su objeto de la representación en la desarmonía y la diversidad social y cultural, así como en el problema de la relación de la literatura latinoamericana con la cultura universal. Quisiera analizar dos tendencias diferentes, dos modos de figuración artística, dos modos de representación de esta lucha de lenguajes y tradiciones en sociedades heterogéneas, asumidas y percibidas como tales, hasta el punto de que ese conflicto es finalmente el objeto de la representación novelesca. Tanto en Alejo Carpentier como en Miguel Ángel Asturias, se parte del conflicto cultural, y este conflicto, a mediados del siglo XX y después del contacto con las vanguardias, no puede ser asumido, *representado*, sino desde la polifonía, desde la conciencia de la diversidad de lenguajes, literarios y no literarios, que vienen a descomponer un supuesto objeto de la representación que ya no puede ser armónico (la influencia del psicoanálisis y, en general, el descubrimiento de las dimensiones del inconsciente y los sueños es importante en este sentido y determinante en ambos autores en la figuración artística de los problemas). Sin embargo, la conciencia de que son diversas las

perspectivas desde las cuales se aborda el conflicto, no tiene como consecuencia un dialogismo necesario.

En *Los pasos perdidos* (1980 [1953]), el problema de la percepción de América como el lugar donde habita lo maravilloso (lo *auténtico*) es representado, podría decirse, de modo más intelectual, más letrado, poniendo en juego saberes que abarcan disciplinas diversas como la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, la historia, la geografía, la biología, y momentos de la cultura también distintos: la Edad Media, el Renacimiento, el Romanticismo; asimismo, atrae textos-base de la cultura occidental como la *Biblia* o la *Odisea*. *Los pasos perdidos* pretende abarcar dos mil años de cultura transmitida por textos (escritos, escuchados, visualizados). Lo que pone a dialogar Carpentier no son tanto lenguajes sociales vivos, *voces* en un sentido más pleno, como representaciones previas del conflicto, discursos, tradiciones podría decirse, estilos, y se ubica finalmente, como el propio narrador de *Los pasos perdidos*, en un espacio-tiempo, un cronotopo, occidental. Revisa América, pero desde un lugar de la enunciación que pone en debate diversas tradiciones occidentales.

En Miguel Ángel Asturias la polifonía y el conflicto cultural se figuran desde un lugar que ya no es el de la tradición occidental letrada, con todo su bagaje de textos canónicos a cuestas, aunque pueda encontrarse la presencia del surrealismo y en general de las vanguardias, así como del Quijote o los romances de transmisión oral, sino que hace dialogar lenguajes y culturas diferentes, unas letradas, otras populares, y unas terceras, orales. Debido a ello la novela presenta una polifonía muy diferente.

Son estos dos modos de polifonía los que intento confrontar en dos textos y dos autores que pertenecen a la misma generación, una experiencia similar de vivir muchos años en Francia, de tener un contacto muy cercano con las experiencias vanguardistas, de estar genuinamente interesados en el problema de la identidad y la peculiaridad americanas, y cuya influencia sería decisiva en los años por venir de la literatura latinoameri-

cana (¿predecesores del *boom*?), no en vano se considera a uno como el inventor del realismo mágico y a otro como el de lo real maravilloso. El estudio de ambos abre la puerta para confrontar estos términos que con frecuencia se han dado como sinónimos, como si entre la magia (el mito) y la maravilla no hubiera distancia.

Otro elemento de la teoría bajtiniana que retomo, por considerar que es muy pertinente para el análisis y la crítica de la literatura latinoamericana, es el del carácter ético de toda manifestación artística. Se ha escrito acerca de la ética en Bajtín; considero que esta discusión es pertinente en el estudio de los textos artísticos latinoamericanos porque a menudo es el conflicto cultural el objeto de la representación, y esta representación será siempre desde un lugar de la enunciación que define la propia construcción y valoración del objeto.

1. *Los pasos perdidos*. La voz y la mirada de lo maravilloso

Los pasos perdidos es una novela que aúna en la forma de la narración dos modos narrativos privilegiados por la cultura occidental letrada: el relato autobiográfico (en este caso una autobiografía ficcional) y el relato de viaje (bajo la forma del diario). La elección de estas dos formas narrativas anuncia el lugar desde el cual se figura la problemática y la perspectiva que va a permear la representación de América. Se trata, igualmente, de la gran contradicción de lo que Carpentier llamó en *El reino de este mundo* “lo real maravilloso”. Cuando se viven estas realidades de forma natural, cuando son la experiencia de vida, no se perciben como maravillosas; para hacerlo, es necesario salir, tal como lo plantea el propio Carpentier: “[...] la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo” (1980: 273). Lo real maravilloso, como lo exótico, se percibe desde fuera, por eso el narrador de *Los pasos perdidos* está

condenado a no regresar, porque “los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados” (1980: 278).¹ Para que nosotros, lectores, podamos leer la novela, el personaje-narrador tuvo que salir y regresar al que nunca dejó de ser su *lugar*. El relato del viaje resulta, de este modo, un ejercicio de interpretación, de develación del sentido histórico de la experiencia individual vivida. Lo mismo sucede con la creación. El artista está condenado, para hacer arte, a salir de la experiencia, percibir desde el exterior y hacer pública su creación:

La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles. Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. Marcos y Rosario ignoran la historia. El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música —oficio de cabo de raza—. Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo (1980: 279).

Ver y contar se juntan en las dos formas narrativas principales de la novela, el viaje (la mirada) y la autobiografía (voz). *Los pasos perdidos* es una novela sobre la contemporaneidad o coexistencia de tiempos históricos diferentes en el presente de América Latina, una novela sobre lo real maravilloso, pero al mismo tiempo es un relato acerca del lugar y el papel del artista en la sociedad.

¹ En adelante las citas de la novela irán en el cuerpo del texto con su página respectiva entre paréntesis.

El relato del viaje le otorga unidad a la novela y permite al narrador entablar diálogos con diferentes problemas históricos y culturales que tradicionalmente han sido planteados por este tipo de narraciones. Las crónicas del descubrimiento están conformadas como relatos de viajes y algunas como diario (las de Colón y Cortés, p. ej.), con las fechas del modo en que las encontramos en *Los pasos perdidos*. Los relatos de viaje son un género privilegiado en el siglo XIX, viajes asociados a expediciones científicas con fines geográficos, de mapeo y demarcación territorial o de descripción de la fauna y la flora. El narrador de la novela se siente, en ocasiones, un descubridor; en otras, parece un viajero científico: “Hay mañanas en que quisiera ser naturalista, geólogo, etnógrafo, botánico, historiador, para comprenderlo todo, anotarlo todo, explicar en lo posible” (1980: 212).

El capítulo cuarto está dedicado a dialogar con el problema de la Conquista:

Me divierto con un juego pueril sacado de las maravillosas historias narradas, junto al fuego, por Montsalvatje: somos Conquistadores que vamos en busca del Reino de Manoa. Fray Pedro es nuestro capellán, al que pediremos confesión si quedamos malheridos en la entrada. El Adelantado bien puede ser Felipe de Utre. El griego es Micer Codro, el astrólogo. Gavilán pasa a ser Leoncico, el perro de Balboa. Y yo me otorgo, en la empresa, los cargos del trompeta Juan de San Pedro, con mujer tomada a bragas en el saqueo de un pueblo. Los indios son indios, y aunque parezca extraño, me he habituado a la rara distinción de condiciones hecha por el Adelantado, sin poner en ello, por cierto, la menor malicia, cuando, al narrar alguna de sus andanzas, dice muy naturalmente: ‘Éramos tres *hombres* y doce *indios*’. Me imagino que una cuestión de bautizo rige ese reparo, y esto da visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando (1980: 161).

La Conquista es asimilada para el presente novelesco como un relato ficticio, una novela, fuente de imágenes para la invención y despojada, por tanto, de su sentido histórico y su peso en la cultura latinoamericana (veremos que *Hombres de maíz*

retoma el problema de la conquista con un fuerte sentido crítico y con tonos paródicos en la historia del español don Casualidón). El protagonista se maravilla ante la posibilidad de “fundar ciudades”, como en otros tiempos. En cuanto al discurso científico, también es asimilado sin polémica. No hay debate con ambas formas discursivas sino asimilación, por lo cual el narrador sigue participando de la misma perspectiva externa y con ausencia de polémica que caracterizan a ambos relatos occidentales cuando se refieren a América.

Tanto el debate acerca de lo maravilloso, como el otro gran lugar de debate acerca de América, el de la barbarie del continente sin historia opuesta a la civilización europea, van insertos en estas formas discursivas. El ejemplo más importante de maravilla se da en la descripción de la Capital de las Formas, donde se repite el gesto de la analogía, que es el modo de conocimiento principal de las crónicas del descubrimiento (en este caso con la obra del Bosco):

Con el cuerpo algo adolorido salí de la churuata, miré, y me detuve estupefacto, con la boca llena de exclamaciones que nada podían por librarme de mi asombro. Allá. Detrás de los árboles gigantescos, se alzaban unas moles de roca negra, enormes, macizas, de flancos verticales, como tiradas a plomada, que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos. Tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a las Babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando. Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, al punto, por una cuestión de proporciones (1980: 174).²

² Para Carpentier, la proporción es una de las formas particulares de lo maravilloso americano, según el prólogo de *El reino de este mundo*: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad” (1989: 15).

El debate acerca de lo maravilloso está relacionado en la novela, como en el conocido prólogo a *El reino de este mundo*, con el deslinde del surrealismo. Frente a las ruinas de la antigua rica villa de Santiago de los Aguinaldos:

Mouche acertó a decir que la vista de aquella ciudad fantasmal aventajaba en misterio, en sugerencia de lo maravilloso, a lo mejor que hubiera podido imaginar los pintores que más estimaba entre los modernos. Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones; se les palpaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético: se andaba en sus laberintos reales, se subía por sus escaleras rotas en el rellano (1980: 121-122).

En cuanto al diálogo con el debate civilización/barbarie, el narrador de *Los pasos perdidos* defiende el discurso de, por un lado, la barbarie de la civilización (tras su experiencia en la Segunda Guerra Mundial y el holocausto), y por otro, la civilización de la supuesta barbarie para los indios que encuentra en su viaje: “Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto de *salvaje*. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo” (1980: 176). “Buscaban la barbarie en cosas que jamás habían sido *bárbaras* cuando cumplían su función ritual en el ámbito que les fuera propio” (1980: 257). Este reconocimiento e idealización del buen salvaje no tiene como consecuencia, sin embargo, un diálogo real con el otro (como tampoco sucede en las crónicas).

En lo que constituye la primera noche de su verdadero viaje, tras conocer a Rosario y después del encuentro con la naturaleza indómita, se da la crítica mayor de la civilización; escucha la *Novena Sinfonía de Beethoven* en la radio del hospedaje y ese hecho, cual magdalena de Proust, le trae a la mente recuerdos de su infancia, de su padre alemán y de su paso por la Europa del fin de la guerra, un continente que no concuerda con la imagen de civilización transmitida por el padre. Ahí intervienen ale-

gatos en contra de una modernidad que decidió por los horrores de la guerra:

Lo nuevo aquí, lo inédito, lo moderno, era aquel antro del horror, aquella cancillería del horror [...] la Mansión del Calofrío, donde todo era testimonio de torturas [...] A dos pasos de allí, una humanidad sensible y cultivada [...] seguía coleccionando sellos, estudiando las glorias de la raza, tocando pequeñas músicas nocturnas de Mozart, leyendo *La Sirenita* de Andersen a los niños. Esto otro era nuevo, siniestramente moderno, pavorosamente inédito (1980: 98).

Este discurso introduce un tema ya también explorado anteriormente en la literatura latinoamericana, el de la barbarie de la civilización (el holocausto es la “más fría barbarie de la historia”), que viene a ahondar en la inautenticidad de los valores del viejo mundo y en la “quiebra absoluta del hombre de Occidente”. El Mal, que su padre pensaba que tenía su último reducto en el Continente-de-poca-Historia, habitaba en realidad en el centro de Europa.

Estos son los grandes temas del debate sobre América que retoma *Los pasos perdidos* y con los que se confronta en un dialogismo que resulta ser más retórico que vivo (en el sentido en que los discursos estén encarnados, individualizados). No se confrontan *voces* propiamente sino discursos previos, relatos; lo que encontramos se parece más a una polidiscursividad que a una polifonía según el modelo de Dostoievski.

Un aspecto que Mijaíl Bajtín estudió como derivado de la polifonía, fue el del dialogismo. Los lenguajes que entran en la configuración de la novela polifónica asumen una interacción dialógica, ya que toda palabra viva tiene una intrínseca orientación dialogística: “La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella” (1989: 96). El desarrollo de la novela reside

para Bajtín en la profundización de la dialogización, en la ampliación y refinamiento de ésta:

La plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema armonioso. En esto reside la característica específica del término novelesco. La estilística adecuada a esa particularidad del género novelesco sólo puede ser *estilística sociológica*. El diálogo interno, social, de la palabra novelesca, necesita la revelación del contexto social concreto de la misma que define toda su estructura estilística, su 'forma' y su 'contenido', pero no desde el exterior, sino desde el interior, porque el diálogo suena en la palabra misma, en todos sus elementos (tanto en los de 'contenido' como en los de la 'forma' (1989: 116-117).

Una novela como la de Carpentier plantea los temas "clásicos" derivados de la conquista del Nuevo Mundo y las polémicas que se suscitaron como resultado de ella: la idea de la novedad asociada a una naturaleza sin huellas de los horrores de la civilización, la búsqueda de los orígenes (de la música, del hombre) y de la autenticidad, la percepción de lo maravilloso americano. Todas estas cuestiones comparten la necesidad de una mirada exterior, ajena. Lo maravilloso, lo natural, puede percibirse si se conoce su contrario, y para ello es necesario haber vivido en la otra orilla del mundo. En ese sentido, dice Roberto González Echeverría que "*Los pasos perdidos* es un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América latina" (1998: 26).

En *Los pasos perdidos* el relato no está orientado solamente hacia la reconstitución del viaje y la obtención de los instrumentos musicales: "Acababa de dar con lo que yo buscaba en este viaje: con el objeto y término de mi misión" (1980: 176), como sería la estructura de un relato de viaje tradicional; tampoco se centra demasiado en la percepción de sí mismo, sino que el objeto de la representación, el descubrimiento del nuevo mundo y las distintas etapas de tiempo que contiene (desde el Génesis hasta la modernidad) le sirve para dialogar con los relatos ante-

riores sobre ese nuevo mundo, las fuentes culturales de las representaciones, y con los relatos fundamentales de la cultura occidental-europea sobre sí misma. Hay una sola voz, la del narrador-personaje, pero en ella resuenan múltiples relatos, representaciones ya codificadas (no individuales sino culturales). *Los pasos perdidos* resulta ser así una *summa* cultural sobre el modo en que América ha sido percibida, y una reconsideración de los relatos más importantes de la cultura occidental sobre sí misma, entre ellos la *Biblia* y la *Odisea*.

El primer capítulo de la novela (de los seis que contiene) se abre con una cita del Deuteronomio. La *Biblia*, el gran relato de la cultura occidental, el de sus orígenes, sirve de obertura: “Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de ti, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad”. La cita recoge una amenaza de lo que les espera a los que no cumplan los mandamientos de la ley de Dios: la oscuridad, la muerte. El recuerdo de esa amenaza preside *Los pasos perdidos*. Pero, asimismo, el Deuteronomio es un relato de los orígenes, de la fundación de una nueva sociedad a partir del pacto con Dios y de las leyes que deben regir a fin de que el hombre se llene de bendiciones. La *Biblia* es, igualmente, el inicio de la escritura, el primer libro para la cultura occidental cristiana.

El otro gran relato es la *Odisea*, libro de viajes como el que estamos leyendo. El protagonista de *Los pasos perdidos* se percibe a sí mismo, a veces como un conquistador, otras como un Ulises arrostrando pruebas y dificultades en la búsqueda del camino que le lleve de regreso a las raíces de la autenticidad. Sólo que ni él es Ulises, ni Rosario es Penélope.

La forma de la narración en *Los pasos perdidos* responde a esa exterioridad que mencionábamos: el narrador se traslada desde una capital moderna, occidental (Nueva York) a un país sudamericano; de allí viaja a la selva más recóndita en un viaje que se percibe como de regreso a los orígenes del hombre y de la música. El viaje es un ir desgajándose de los valores de la

cultura occidental civilizada. El narrador-personaje no pertenece a la cultura americana; aunque nació allí, sus padres se trasladaron a Europa cuando era un niño. De nuevo, otra exterioridad. Como en la *Odisea*, es necesario haber salido para poder retornar a los orígenes. Por otro lado, al estar construida bajo la forma del diario, del relato de viajes, el narrador reproduce el gesto de quien necesita salir para poder contar (de hecho el pretexto para regresar a la gran ciudad y abandonar Santa María de los Venados es la necesidad de papel para escribir su gran obra: el treno, la cantata basada en la *Odisea*, como antes intentó escribir una sobre el *Prometeo desencadenado*,³ pero de otro modo, es el gesto que reproduce la necesidad de escribir y contar lo vivido, el gesto del artista). La necesidad de escribir o de contar va asociada a otra capacidad: el recuerdo y la reflexión. Al ir contando, al ir escribiendo su relato, el narrador va tejendo el discurso de la novedad y maravilla del nuevo mundo pero así también va elaborando otro sobre la cultura occidental, pues todas las referencias que incorpora a su propio discurso provienen de allí, y es en este ángulo donde reside la postura particular de la novela. Europa es en Carpentier el referente a partir del cual se elabora la imagen de América. *Los pasos perdidos* es tanto un libro de temas europeos como americanos. Por la forma de la narración, América es percibida como recuerdo y tradición, no como un presente vivo.

³ El epígrafe que precede al segundo capítulo de *Los pasos perdidos* es de la obra de Shelley que lleva el mismo título que la cantata que pretende componer el protagonista: “Ha! I scent life!”, “Puedo oler la vida”. El capítulo comienza con la llegada del narrador y Mouche a la “gran ciudad tropical”. Es el comienzo del viaje, y el comienzo de la recuperación de la vida: “[...] pienso que aún no me he acostumbrado a la idea de hallarme tan lejos de mis caminos acostumbrados. Y a la vez hay como una luz recobrada, un olor a espartillo caliente, a un agua de mar que el cielo parece calar en profundidad, llegando a lo más profundo [...] Al amanecer, cuando volábamos entre nubes sucias, estaba arrepentido de haber emprendido el viaje [...] Me sentía preso, secuestrado, cómplice de algo execrable [...] Pero ahora, una rara voluptuosidad adormece mis sentidos” (1980: 43-44).

El contexto de la enunciación está presente en la novela a través de la inserción de dos grandes discursos con los cuales la obra sí polemiza abiertamente: el surrealismo y el existencialismo francés de los años cuarenta. Yo diría que la oposición autenticidad/inautenticidad que estructura la novela y mediante la cual se simboliza la oposición naturaleza/cultura, civilización/primitivismo-barbarie, tiene su origen en la deuda de Carpentier con los debates en el campo cultural francés posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial. Todo el primer capítulo de *Los pasos perdidos* prepara la figuración del mundo de las ciudades, moderno y civilizado, como un lugar que ha perdido el sentido de la existencia auténtica: el automatismo del trabajo impuesto (el teatro de Ruth), el automatismo del oficio (para el narrador-protagonista), implican vivir un tiempo que se repite sin dejar huellas, siempre igual a sí mismo: repetición de los mismos gestos, inautenticidad, vacío existencial.

Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas –de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia... (1980: 12).

El hombre es el Hombre-Avispa, el Hombre-Ninguno. Nuevo Sísifo subiendo y bajando la cuesta de los días. Ya desde el primer capítulo la mención de Sísifo trae al relato la obra de Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (1942), metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre moderno que consume su vida en fábricas y oficinas deshumanizadas. Curiosamente para Camus un ejemplo del hombre absurdo, de una vida absurda, es la del actor, quien representa vidas efímeras para una fama también efímera. No olvidemos que la novela se abre con una descripción del teatro donde actúa Ruth, la esposa del narrador, actriz atrapada en la eterna e inútil repetición del mismo papel en los últimos cinco años. Toda la descripción y la reflexión acerca

del teatro le permite al narrador construir con él un símbolo de lo inauténtico de la cultura que representa. Todo es artificio, apariencia y engaño: “prisión de tablas de artificio, con sus puentes volantes, sus telarañas de cordel y árboles de mentira” (1980: 8).

En estos momentos el narrador hace gala de una ironía que no es el tono predominante en la obra. El foco de los ataques es Mouche, prototipo de la banalidad de un discurso que se queda sólo en la apariencia. La descripción de la reunión en casa de la amante introduce la ironía frente a las “gimnasias mentales”, las “acrobacias de la cultura” de que hacen gala los asistentes, al tiempo que polemiza con el surrealismo: “Mi amiga [...] se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista” (1980: 27) y el expresionismo convertido en moda: “Invirtiendo, para uso propio, un principio filosófico que nos era común, solía decir que quien actuaba de modo automático era *esencia* sin *existencia*” (1980: 31), o “A menudo me exasperaba con su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-de-Prés, cuya estéril discusión me hacía huir de su casa con el ánimo de no volver” (1980: 27). Son ciertos temas de la *modernidad* los que le resultan intolerables al protagonista. Otro momento de polémica con los discursos banales de moda es cuando en Los Altos se encuentra con la tríada de creadores locales, uno blanco (músico), el otro indio (poeta) y un tercero negro (pintor) que dan la espalda a la cultura local y sólo piensan en viajar a París y entrar en contacto con los personajes de moda: “En esa red caerían pronto los jóvenes Reyes Magos, guiados por la estrella encendida en el gran pesebre de Saint-Germain-des Prés. Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte” (1980: 74). “La cultura no estaba en la selva”, afirma el pintor negro. En mi opinión, sin embargo, la novela no se desprende totalmente de la herencia surrealista, aun cuando la critique por haberse estereotipado, en la medida en que la vida

en la ciudad americana es valorada porque viene a burlar hábitos y automatismos.

La novela se cierra regresando al mito de Sísifo: “Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo”, y de nuevo el protagonista debe regresar a subir y bajar la cuesta de los días realizando actividades inauténticas en la ciudad de Nueva York. Todo lo vivido quizá fue, como en el ensayo de Camus, el instante feliz que vive Sísifo cuando llega a la cima de la montaña y puede imaginar (ya que no ver) por un segundo el mundo a su alrededor, y aceptar su destino; pero esa felicidad dura solamente el instante que precede a la caída de la piedra y al descenso inevitable. Como en el mito de Sísifo, todo lo vivido en el viaje fue un instante de felicidad, porque finalmente el protagonista ha perdido la puerta de su existencia auténtica (no sólo la que permite el acceso a Santa María de los Venados). Como Sísifo, el narrador-protagonista es un héroe absurdo, consciente de la inutilidad de su vida. Al final del primer capítulo el protagonista menciona su añoranza de “ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre” (1980: 37). Ya que el relato, la novela que leemos, es posterior a la experiencia vivida, se cancela la posibilidad de retornar y asumir una existencia auténtica.

El capítulo que abre la entrada a los descubrimientos es precedido por un epígrafe de *El Libro de Chilam-Balam*, “[...] será el tiempo en que tome camino, en que desate su rostro y hable y vomite lo que tragó y suelte su sobrecarga”. A pesar de lo que pueda pensarse por esa cita, no hay inserción ni diálogo del discurso prehispánico o del *otro indio*. La cita hace referencia a las transformaciones que va a sufrir el personaje en su camino, no tanto a la presencia de otra cultura con la que entable verdadero diálogo. La novela no plantea un diálogo con el *otro ajeno* sino con los discursos europeos sobre la *otredad*. En esa medida no hay un diálogo real (en el sentido bajtiniano) con el otro y la brecha entre los dos mundos sigue abierta. En este capítulo comienza a manejarse una nueva oposición: la del *aquí* y el *allá*, denominación que parece ahondar

la franja que separa al Viejo Mundo del Nuevo Mundo. Encontramos los discursos y temas clásicos del descubrimiento de América y del afán por nombrarla, darle una identidad, pero son los discursos elaborados en Occidente. *Los otros*, como la indígena Rosario, permanecen silenciosos, herméticos, desconocidos al fin. Hay polifonía en la novela en la medida en que escuchamos los ecos de discursos diferentes, pero todos vienen a alimentar la oposición fundamental entre un mundo y una realidad auténticos aunque primitivos, y otro inauténtico, bárbaro aunque se llame civilizado. La propia estructuración a base de oposiciones binarias ahonda la brecha e impide al protagonista-narrador encontrar una posibilidad de encuentro real. Hay polifonía pero no hay dialogismo.

El viaje del protagonista aúna a su sentido de descubrimiento y de viaje científico, una tercera variante, la del viaje antropológico. En efecto, el personaje va en busca de ciertos instrumentos primitivos que ayudarían a reconsiderar las teorías acerca del origen de la música. Una tarde descubre con asombro que los indios conservan el recuerdo de una antigua epopeya de rasgos semejantes a los de cualquier otro relato mítico. Descubre así, como Lévi-Strauss, la unidad de los mitos:

La portentosa unidad de los mitos se afirma en estos relatos, que encierran raptos de princesas, inventos de ardides de guerra, duelos memorables, alianzas con animales. Las noches en que se emborracha ritualmente con un polvo sorbido por huesos de pájaros, el Capitán de los Indios se hace bardo, y de su boca recoge el misionero jirones del cantar de gesta, de la saga, del poema épico, que vive oscuramente —anterior a su expresión escrita— en la memoria de los Notables de la Selva (1980: 213-214).

El mito, pensado como una estructura universal que sufre transformaciones en los mitos concretos y dejando de lado su significado histórico. La concepción del mito en Carpentier forma parte, asimismo, de un pensamiento eurocentrista que desconoce los *mitos americanos* (el rescate del mito que hace

Asturias tiene un carácter muy diferente, aun cuando también se preste a lecturas arquetípicas).

El viaje de Carpentier por los pasos perdidos de la cultura occidental se asemeja al recorrido por un museo que almacena ejemplos de diferentes tiempos y lugares. Aun cuando el protagonista reivindica estar *viviendo* lo visto en los museos, la experiencia no llega a ser algo realmente vivo, sino una lectura del gran texto de la tradición occidental:

[...] desde la tarde del Corpus en Santiago de los Aguinaldos, vivo en la temprana Edad Media. Puede pertenecer a otro calendario un objeto, una prenda de vestir, un remedio. Pero el ritmo de vida, los modos de navegación, el candil y la olla [...] son medievales [...]. Comprendo ahora que he convivido con los burgueses de buen trago, siempre presentes a catar carne de alguna moza del servicio, cuya vida jocunda me hiciera soñar tantas veces en los museos [...] En cien cuadros había conocido yo sus casas de toscas baldosas rojas, sus cocinas enormes, sus portones claveteados. Conocía esos hábitos de llevar el dinero prendido del cinturón, de bailar danzas de pareja suelta, de preferir los instrumentos de plectro [...] Pero los conocía a través del barniz de las pinacotecas, como testimonio de un pasado muerto, sin recuperación posible. Y he aquí que ese pasado, de súbito, se hace presente. Que lo palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo (1980: 180-191).

Todos los relatos que pone a dialogar *Los pasos perdidos* están elaborados en el centro de la cultura occidental, por ello, más que referirse a su aparente objeto de la representación: la autenticidad americana, la novela resulta ser un balance de la cultura que produce tales discursos, y una *summa* del complejo diálogo que América Latina ha ido construyendo desde la Colonia alrededor de sus herencias e identidades.

2. *Hombres de maíz*. El mito en el tiempo de la Historia

Según una concepción tradicional de la narrativa, *Hombres de maíz* (1981 [1949]) no sería una novela, o en todo caso sería un ejemplo atípico. Se trata de una obra muy cercana a las historias que encontramos en el folclor o en los mitos, y carece de algunos elementos que tradicionalmente asociamos con la forma novelesca: no hay acontecimientos fácilmente clasificables como principales, que impulsan el motor de la acción novelesca y se constituyen en eje articulador; tampoco podemos ubicar un personaje protagonista cuya vida o cuyos pensamientos recorremos, poseedor de una conciencia individual y en torno al cual gire la acción. Cómo entender la unidad artística de la obra, y el lenguaje, ese discurso iterativo, lleno de simbolismos y referencias que a menudo resultan *irracionales*, con una sintaxis que con frecuencia no es la del castellano o español académico, culto o letrado. La obra posee seis capítulos y un epílogo, pero cada uno de ellos tiene su propia unidad, hasta cierto punto pueden ser leídos como pequeños cuentos o historias independientes, con sus propios personajes que participan en el mismo conflicto, en un espacio y un tiempo particulares. En mi opinión, la estructura busca eludir la posibilidad de una causalidad o de una afectación causa-efecto según la propone el pensamiento racionalista. Todo está relacionado en la novela pero los lazos entre acontecimientos y personajes son de un tipo diferente.

Una novela como *Hombres de maíz* —pero no se trata solamente de esta novela de Asturias, sino de toda una línea narrativa que transita por Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y José María Arguedas, entre otros escritores, que propone lugares de la enunciación desde la conciencia o en la cosmovisión de otra cultura diversa a la occidental— desafía los instrumentos interpretativos que la crítica literaria ha ido construyendo a la par de la evolución novelesca.

Tanto en Carpentier como en Asturias la búsqueda novelesca, con sus soluciones artísticas particulares, está en relación directa

con las preocupaciones que desde la independencia asaltaron a las élites intelectuales en relación con las construcciones nacionales y la presencia de culturas indígenas que venían a “interferir” en proyectos nacionales imaginados como homogéneos culturalmente, una homogeneidad de tintes occidentales. Los conflictos derivados de esta conformación multiétnica y multicultural, expresados literariamente mediante las oposiciones de civilización/barbarie, americanismo/universalismo, se ven reactivados en las primeras décadas del siglo XX. El realismo social es la formalización artística que alrededor de los años cuarenta y cincuenta intenta dar cuenta de los conflictos nacionales; es frente a ella, y después de un contacto directo con las propuestas y figuras relevantes de las vanguardias europeas, que tanto Carpentier como Asturias repiten el gesto del cronista: la interpretación de una realidad nacional (nacional-americana) diferente para la cual hay que inventar los parámetros explicativos. Los temas de la identidad cultural, la preocupación por la condición social y cultural del indio, la valoración y en su caso incorporación de la herencia prehispánica, la relación de las culturas americanas con la llamada “cultura universal”, vuelven a ser los ejes en torno a los cuales giran las obras.

Se ha dicho que Asturias descubre a las culturas mayas y azteca (su cosmovisión y su pasado glorioso) desde París, a donde se exilia durante la dictadura de Estrada. La tesis con la que se había graduado de derecho, titulada *El problema social del indio*, continuaba la vieja línea que percibía al indio agobiado y degradado bajo el peso del alcohol y el analfabetismo, reducido a condiciones *bárbaras* y casi animalescas.⁴ La única solución

⁴ Algunas de las ideas que se incluyen en este temprano trabajo, escrito cuando Asturias vive todavía en Guatemala, son de raíz positivista y las podemos encontrar “casi tal cual” en diversas obras del siglo XIX latinoamericano: en el *Facundo* de Sarmiento (referido al gaucho, no al indio), en la novela ya mencionada de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, o en *La charca*, del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía. Dice Asturias: “El indio no pudo, ni ha podido, ni podrá incorporarse de un golpe a la cultura avanzada que tiene la minoría. Su

que había para desterrar este atraso era la reforma agraria (el cambio en el régimen de la tierra), la educación y como corolario la aculturación: dejar de ser indio. En Francia, Asturias descubre no tanto al *indígena presente y vivo*, que sólo podía ser percibido bajo condiciones de explotación y sometimiento, sino al mítico, al que surge de los textos que, aunque elaborados durante la Colonia, hablan del origen y la cosmovisión de los pueblos prehispánicos: el *Popol Vuh* (o *El libro del consejo*) y los *Anales de los Xahil*. Estudia antropología en La Sorbona junto con George Raynaud y contribuye a la traducción de los textos. Su conocimiento de las culturas prehispánicas es por tanto un conocimiento letrado, no vivo, como sucedió en general con los ladinos de Guatemala, que aun cuando compartían país, espacio, con los indígenas, desconocían (y despreciaban también) su cultura. La perspectiva que predominaba era la que expresa el novelista en su tesis como abogado. Asturias rescata en buena medida una cultura muerta, la que ha dejado testimonio en los *libros*, y es mediante el proceso de mitificación que encontramos en sus ficciones como las va a convertir en algo vivo para

situación es la de un niño que de la noche a la mañana se hubiese tornado adulto [...] El indio es el prototipo del hombre antihigiénico, prueba de ello es la facilidad con que se propagan las enfermedades entre sus congéneres. Al hablar de los caracteres degenerativos que presenta la raza indígena, hice notar que, aparte de los que pueden clasificarse como exteriores, hay en ella una viciación ancestral, un mal propio y profundo que la conduce hacia su ocaso con precisiones alarmantes. La raza indígena está en decadencia fisiológica y ¿quién niega que esto último es peor que la muerte? La acción deletérea del trópico ha contribuido a su degeneración y a todo se agrega su paludismo, su uncinariasis y otras afecciones parasitarias y micrósicas que padece. El estancamiento en que se encuentra la raza indígena, su inmoralidad, su inacción, su rudo modo de pensar, tienen orígenes en la falta de corriente sanguínea que la impulse con vigoroso anhelo hacia el progreso. Se trata de una raza agotada, y de ahí que para salvarla, antes que de una reacción económica, psicológica o educacional, haya necesidad de una reacción biológica. ¡Vida, sangre, juventud, eso hace falta al indio! [...] El psiquiatra ha encontrado taras muy significativas de criminalidad, ausencia casi completa de personalidad, falta de vida intelectual y moral. *Sangre nueva*, he ahí la divisa” (Cardoza y Aragón, 1991: 52).

el presente, al tiempo que les restituye su dignidad. A diferencia de las propuestas del realismo social, centradas en el presente y donde los conflictos son representados desde sus bases económicas, sociales, Asturias ubica el conflicto (un conflicto *real*, por ello su propuesta artística sigue siendo para la crítica una forma de realismo, al que se coloca el calificativo de mágico) a un nivel mítico, en una esfera, por tanto, cultural. Se trata de la eterna lucha por el mantenimiento de la vida, simbolizado en el maíz, que es también el hombre, por cuanto este último está hecho de él según atestigua *El libro del consejo*. El título de la novela remite a este mito cosmogónico y nos advierte a los lectores del carácter colectivo, comunitario, de los mitos y metáforas que vamos a encarar: *Hombres de maíz*. Ya que el maíz es el símbolo cosmogónico básico, la lucha por el mantenimiento de la vida lo es también por el sostenimiento de la cultura.

El primer capítulo de la novela, titulado “Gaspar Ilóm”, es el más *mítico* de todos los de la obra; está plagado de simbolismos que remiten a una cosmovisión prehispánica donde prevalece la armonía entre hombre y naturaleza, entre los hombres y los dioses. Naturaleza y cultura no están escindidas sino que son parte de un todo. Este primer capítulo plantea el conflicto entre indios y ladinos por el cultivo sagrado del maíz (sólo como alimento) o por su comercialización (que implica la tala, roza y quema de los campos, es decir la agresión hacia la naturaleza y la vida). Como consecuencia del envenenamiento del cacique indígena, los brujos de las luciérnagas lanzan la maldición contra todos los involucrados, de otro modo, contra todos los que participaron en la ruptura del orden cósmico. Quien invierte los signos del mundo mágico-mítico dándole de beber a Gaspar Ilóm el aguardiente envenenado, es un indio ladinizado, dueño de extensas tierras, Tomás Machojón.

En efecto, la novela gira en torno al conflicto que se desata entre una comunidad indígena tradicional y unos invasores ladinos que pretenden transformar el cultivo sagrado del maíz en una empresa comercial. Los llamados *maiceros* utilizan la tala,

quema y roza, procedimientos que agreden a la naturaleza y rompen el equilibrio cósmico. La guerra que se desata es ganada aparentemente por los ladinos, con la muerte del cacique indígena Gaspar Ilóm y de todos sus seguidores. Sin embargo, la maldición de los brujos de las luciérnagas persigue durante décadas a los involucrados en el envenenamiento: el coronel Godoy (quien decide envenenar al cacique para así terminar con la guerrilla), los Machojones, Tomás y su esposa la Vaca Manuela Machojón (quienes suministraron el veneno), y los Sacayón (familiares del farmacéutico que proporcionó el veneno sabiendo el uso al que estaba destinado), de tal modo que todos acaban muertos. La estructuración novelesca no sigue los pasos de una sucesión cronológica, así como los acontecimientos no parecen estar enlazados por la causalidad. Son los mitos el único nexo que permite articular personajes y hechos, mitos que Asturias ha estudiado en los textos sobre las culturas prehispánicas y que hace encarnar como vivos en la realidad presente de los indígenas. La guerra entre indios y ladinos es una guerra secular, una guerra por el mantenimiento de su cultura ante la amenaza, primero de los conquistadores, y después de sus herederos los ladinos. Quizás podríamos decir que la novela escenifica una lucha entre Mito e Historia. Junto a ello, *Hombres de maíz* restituye al indio su dignidad por medio de la mitificación, eludiendo en cierta forma el presente histórico concreto. La guerra es una guerra mítica.

Aun cuando el indio protagonista de *Hombres de maíz* pertenece a las primeras décadas del siglo XX, su modo de vivir, su modo de pensar y actuar, corresponde al indígena de los textos clásicos. Luis Cardoza y Aragón ya había advertido en *Miguel Ángel Asturias, casi novela*, que el indio del nobel guatemalteco no existía, que no era un reflejo fiel de la realidad. La oposición entre indígenas y ladinos como los mundos de lo auténtico y lo inauténtico rescata para los primeros una autenticidad que consiste en vivir respetando las viejas creencias conservadas en los mitos y leyendas de origen. El crítico Dante Liano rescata esta idea de la dignidad:

El indio de Asturias es la restitución de su dignidad mítica (o sea, de su estatuto cultural más profundo) a un ser humano que se arrastra, en el momento en que el novelista escribe, en el trabajo forzado, en la ignorancia impuesta, en la abyección del opresor. Asturias parte de esa realidad histórica sin casi mencionarla para mostrar el lado opuesto, en operación vallejiana: el indio sin ataduras, creaturas de imaginación. *Hombres de maíz* no es reflejo ni denuncia sino proyecto, restitución, investidura. Nace, como un río de la costa, en la luz de alguna conciencia furibunda, desesperada, a punto de reventar; y desemboca en el aire superior de la realidad soñada, con lujoso lenguaje de abalorios, como un regalo extremado que sería de locos rechazar (1992: 551-552).

La oposición mito/historia es una de las que estructuran la obra. El género novelesco se caracteriza por percibir el tiempo de forma histórica: los hombres se ven afectados en sus vidas por los sucesos de la historia, no obstante pueden actuar e incidir en los acontecimientos. El presente aparece inacabado, en proceso de formación, inclinado hacia el devenir. En la epopeya, por el contrario, el universo épico estaba separado de la contemporaneidad por una distancia absoluta. El contenido de la epopeya era el pasado heroico, el mundo de los comienzos, de los orígenes, de los fundadores; no había implicaciones entre el mundo representado y la instancia enunciativa y su propio mundo contemporáneo. El de la epopeya es ajeno a la realidad presente; es concebido como un pasado lejano y absoluto. El pasado considerado en términos históricos, por el contrario, construye una línea de continuidad con el presente; no es ajeno sino que podemos encontrar sus huellas en el presente. ¿Qué sucede con la forma novelesca cuando propone una combinación entre mito e historia como en *Hombres de maíz*? A diferencia de la épica, el mito, aun siendo una narración de los orígenes, se manifiesta como un *relato verdadero*, ejemplar, sagrado y significativo con consecuencias para el presente. Aun cuando se ubica en un tiempo inmemorial, es necesario seguir actualizándolo por medio del relato con el fin de no afectar el orden cósmico presente. Si la

historia (en una cierta filosofía, por supuesto) parecía seguir una línea progresiva y ascendente, el mito reaparece cíclicamente repitiendo las mismas luchas ancestrales. La combinación entre mito e historia resulta ser así en América Latina una solución artística al conflicto entre la tradición y la modernidad, derivado de la imposibilidad de haber dado forma a una idea progresiva de la historia. La *influencia* del mito en Asturias afecta al lenguaje novelesco, a la cosmovisión o *pensar* de los personajes, y a la composición (el modo de elaboración y estructuración de los capítulos, la forma del tiempo, el espacio y los personajes).

En la novela el tiempo combina las formas cíclicas del mito con las lineales del tiempo histórico. Los capítulos están colocados sucesivamente pero las acciones no siguen una cronología o una causalidad. Especialmente los dos últimos capítulos: “María Tecún” y “Correo-Coyote” (este último el más largo de todos, abarca casi la mitad de la obra) pueden parecer desligados del resto, las conexiones son más indirectas, aun cuando existen. Los protagonistas (Goyo Yic y don Nicho, el Correo-Coyote) aparecen en un principio más cercanos a un *pensar mítico*; ambos tienen por ejemplo sus nahuales, pero paulatinamente se van *ladinizando* a medida que entran en relación con un mundo mercantilizado (Goyo Yic se convierte en vendedor ambulante y Correo-Coyote termina regentando un hotel en la costa). Estos dos capítulos se desarrollan en un espacio menos indígena, en una aldea como Pisigüilito, en un pueblo como San Miguel de Acatlán, o en la propia capital. “Correo-Coyote” tiene otro protagonista, además de don Nicho, que es el arriero Hilario Sacayón. Acompañándolo por sus derroteros entre San Miguel y la capital entramos en contacto con el mundo y el habla campesina-mestiza. Hilario es un *cuentero*, y por él sabemos de leyendas, chistes y diálogos picarescos y costumbristas. La vieja lucha parece haberse perdido en una realidad de apariencia más comunitaria-occidental y menos tribal; pero quizá es sólo una apariencia, como en la muerte del cacique de Ilóm, pues

aunque todos creen que murió ahogado en el río, otros, en Pisigüilito, “no creen que Gaspar Ilóm haya hecho viaje al otro mundo con sólo tirarse al río. El hombre parecía un pescado en el agua y fue a salir más bajo, donde la montada ya no podía darle alcance. Debe estar escondido en alguna parte”. Los hay, asimismo, que opinan que pervive de una forma mítica: “Sin darle gusto a la patrulla, se echó al río como una piedra, ya no como un hombre. Vas a ver que cuando el Gaspar nadaba, primero era nube, después era pájaro, después sombra de su sombra en el agua” (1981: 50). Así, los mitos siguen vivos en el presente, aun cuando muchos no los puedan ver.

Hilario Sacayón, incrédulo y *racional*, pretencioso, un tanto ilustrado y sermonero, descubre que las leyendas (y los mitos), tienen un origen que parece ficticio, inventado, pero terminan siendo más reales que el mundo aparential. Él dice haber inventado la leyenda de Miguelita de Acatlán, pero todos la repiten como si viniera de antiguo y a la media noche, cuando suenan las campanas de la iglesia, escuchan la máquina de coser de Miguelita. Doña Moncha da la explicación que sirve de función para la literatura y para el libro que leemos:

Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar: vos recordaste en tu borrachera lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre.

La historia se cuenta para que no se olvide, “porque su existencia, ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de estos lugares, y la vida no puede perderse, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde” (1981: 150). La palabra tiene el mismo valor que en el mito, hay que contar, actualizar, para que la vida no se pierda. *Hombres de maíz* sería el recuerdo de tantos mitos y leyendas olvidados que hay que volver a actualizar por medio del relato a fin de que la vida (y Guatemala) se

mantenga. Es esta visión de un valor mágico de la palabra el que rescataron los representantes del llamado *realismo-mágico* o lo *real-maravilloso*. Ambos rescatan el poder fundador de la palabra que está contenido en las visiones míticas. La literatura, al ser relato, vendría a servir como medio para actualizar y hacer presentes los mitos que perviven en el inconsciente indígena.

Este capítulo es fundamental para comprender la poética de la novela y en general el papel que Asturias le atribuye a la literatura en las sociedades heterogéneas latinoamericanas como formadora y transformadora de las conciencias, al hacer presentes olvidos que resultan fundamentales para una identidad más plena e inclusiva. En el capítulo “Correo-Coyote” encontramos personajes y relatos que traen al presente de la escritura saberes y tradiciones que es necesario volver a revisar en una nueva perspectiva de la historia y la cultura guatemaltecas. Así, el padre Valentín Urdáñez viene a representar a los cronistas de la conquista y el descubrimiento, con sus notas ordenadas acerca de las tecunas o el nahualismo. La historia del español don Casualidón, “eclesiástico, filibustero o las dos cosas” (1981: 200), trae al presente el problema de la conquista y la evangelización, encabezada por ambiciosos buscadores de oro. El relato del viaje mítico del Correo-Coyote don Nicho, guiado por el Curandero-Venado de las Siete Rozas, a los orígenes, de donde regresa convertido en un verdadero hombre una vez que se deshace de las apariencias que lo convierten en un hombre-muñeco:

El verdadero hombre, la verdadera mujer que hay, es decir, que hubo en cada hombre y en cada mujer, se ausentaron para siempre, y sólo queda de ellos lo exterior, el muñeco, los muñecos con deberes de gente sedentaria (1981: 212).

Este relato de viaje mítico es, de igual manera, un viaje por el inconsciente al encuentro de uno mismo. Este viaje pone de nuevo a reconsiderar las fronteras entre la realidad y el sueño

(de otro modo podríamos decir entre la historia y la ficción), que es uno de los grandes temas de *Hombres de maíz* desde el primer capítulo (e incluso el epígrafe). En el mundo subterráneo, “por mucho que el señor Nicho tocara el agua, la realidad era más sueño que el sueño” (1981: 211). El guía dice a don Nicho:

La vida más allá de los cerros que se juntan es tan real como cualquier otra vida. No son muchos, sin embargo, los que han logrado ir más allá de la tiniebla subterránea, hasta las grutas luminosas, sobrepasando los campos de minerales amarillos, enigmáticos, fosforescentes, de minerales arcoíris fijo, verdes fríos inmóviles, jades azules, jades naranjas, jades índigos, y plantas de sonámbula majestad acuática. Y los que han logrado ir más allá de la tiniebla subterránea, al volver cuentan que no han visto nada, callan cohibidos dejando entender que saben los secretos del mundo que está oculto bajo los cerros (1981: 215).

Sueño, inconsciente y mito vienen a converger como vías para el rescate de la memoria olvidada. El personaje de Hilario es crucial en este papel de confundir las fronteras acostumbradas entre realidad y sueño. Encargado de seguir al correo para que no se despeñe en la Cumbre de María Tecún y se pierda la saca de cartas, tiene finalmente la evidencia de que don Nicho se ha convertido en su nahual, un coyote, y a su pesar termina aceptando como reales el mito, la leyenda: “lo sabía, irremediablemente aceptado por su conciencia como real lo que antes para su saber y gobierno sólo había sido un cuento” (1981: 176).

Don Deféric y su esposa doña Elda retoman el debate acerca de la importancia y el lugar de las leyendas en el imaginario y en la realidad. Para la esposa del comerciante las leyendas alemanas son verdaderas, “pero no las de aquel pobre lugar de indios ‘chuj’ y ladinos calzados y piojosos” (1981: 154). Don Deféric retoma el discurso europeo (con ecos hegelianos) de América Latina como el lugar de lo exótico pero sin existencia: “Los europeos son unos ‘estúpidos’, piensan que sólo Europa ha

existido, y que lo que no es Europa, puede ser interesante como planta exótica, pero no existe” (p. 154).

Los mitos y las creencias indígenas que encontramos en *Hombres de maíz* pertenecen al acervo de la tradición y se presentan como atemporales. Esta atemporalidad las acerca al carácter de arquetipos en el sentido jungiano y, consecuentemente, tienen ecos de este inconsciente que se revela en los sueños. El mundo indígena de la novela, al que se accede por medio de un lenguaje poético, onírico, está lleno de contenidos míticos y no tanto de realidades actuales.

Esta característica de los mitos remite a otra de las dimensiones ya mencionadas que, junto con la mitificación, entran en la formalización artística del conflicto cultural que presenta *Hombres de maíz*. Se trata de la presencia del sueño y el inconsciente. Esta presencia responde a la vertiente llamémosle cosmopolita de Miguel Ángel Asturias, ya que está vinculada con su participación en las vanguardias artísticas y el rescate que el surrealismo realiza del folclor y los mitos, así como de la dimensión inconsciente del hombre. Es en los sueños y en el inconsciente donde encontramos otra realidad, tan real como la aparente. La presencia en la obra de Asturias, de ciertos juegos del lenguaje que recuerdan los de la escritura automática, el uso de aliteraciones y onomatopeyas: “Plac, clan, plac, el ruido que hacía Gaudencio Tecún sobre el cuerpo del Venado de las Siete-Rozas, al pegarle con la mano, plac, clap, plac, tan pronto aquí, tan pronto allá...” (1981: 51), así como una forma de metaforización que acerca realidades muy alejadas; por ejemplo, el narrador describe la silueta de doña Elba como la de “un cisne de cartulina con plumitas de papel alforzado” (*loc. cit.*), está relacionada con las formas discursivas que se apropia a partir de su estancia en Francia.

Del surrealismo y el psicoanálisis toma Asturias el papel que le atribuye al inconsciente y a los sueños en la figuración de su conflicto cultural. El epígrafe de la obra: “Aquí la mujer/yo el dormido” alude, aunque sea de forma indirecta, a esta presencia

de los sueños, que inicia y continúa a lo largo de todo el primer capítulo:

El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos [... El Gaspar Ilóm movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo [...] El Gaspar se estiró, se encogió, volvió a mover la cabeza de un lado a otro para moler la acusación del suelo, atado de sueño y muerte por la culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos que le martajaba los huesos hasta convertirlo en una masa de frijol negro; goteaba noche de profundidades” (1981: 5).

La cita contiene elementos directamente vinculados con la cultura indígena (la costumbre de enterrar el ombligo, por ejemplo; el tono y la enumeración múltiple que encontramos en textos como el *Popol Vuh* o *Libro del consejo*), pero al mismo tiempo introduce la idea de la pesadilla (mover la cabeza de un lado a otro mientras se duerme, estar preso por la culebra) y se presta a la interpretación psicoanalítica: es en los sueños (pues allí aflora el inconsciente, lo reprimido) donde se puede encontrar la verdadera realidad. La dualidad sueño/realidad es una de las varias que estructuran la obra. Las metáforas como “goteaba noche de profundidades”, asociación imprevista, no natural, de dos elementos, que abundan en la obra y de las cuales hay ejemplos muy bellos, pertenecen más a los descubrimientos de las vanguardias que a una sintaxis o asociación de origen indígena. Estas metáforas funcionan como puerta de entrada a una cosmovisión indígena. Recuperan el valor mágico que los pueblos indígenas atribuyen a la palabra, en el sentido de que da poder sobre lo nombrado. Podría decirse, sumando los elementos anteriores, que la estrategia artística de Asturias surge de la combinación, el diálogo, entre mitos indígenas, lenguaje popular,

surrealismo y lenguaje culto. Podríamos añadir que con el surrealismo se revela el inconsciente indígena. La novela resulta ser una estrategia para sacar a la luz el inconsciente mítico indígena e incorporarlo a la sociedad mestiza guatemalteca. Esta idea no parece ajena al propio Asturias, quien ha expresado: “una especie de sueño, de irrealidad, que al contarse con todo detalle parece más real que la realidad misma”.

La novela se mueve entre dos polos o registros lingüísticos y discursivos.⁵ Un lenguaje que podríamos llamar *culto*, *letrado*, aun cuando vinculado con las vanguardias todavía no convertidas en canon estético, y otro mítico, de resonancias líricas, poéticas. Asturias se apropia del mito y lo inserta en la literatura culta. Al insertarlo no lo marca como *diferente*, ajeno, *inculto* en definitiva, sino que el procedimiento principal que utiliza es el de la hibridación de los lenguajes. En efecto, el narrador de *Hombres de maíz*, aun cuando se mantiene siempre como una voz en tercera persona, extradiegética, no por ello sostiene un solo registro narrativo, y tampoco esta exterioridad con respecto a la diégesis implica objetividad, una actitud impersonal y

⁵ Dante Liano (*loc. cit*) ha hablado de dos registros narrativos en la obra: “Un registro, al que llamaremos ‘registro de narración lírica’, está lleno de recursos literarios (paralelismos de clara fundación popol-vúhica, reiteraciones obsesivas, enumeraciones cervantinas), de ritmo lingüístico que en la suma de aliteraciones e iteraciones fónicas conforman un ambiente óptico, todo dentro de una temática de índole estrictamente onírica [...] En el ‘registro de narración realista’ el estilo es el llamado tradicional, esto es, basado en la descripción y en el diálogo, sin saltos temporales bruscos, sin mayor derroche de recursos literarios. Es fuertemente diferente al primer registro”. El primero se emplearía según Liano para expresar el mundo maya, y el segundo expresaría el mundo ladino. Quizás habría que añadir que el primer registro impera en el comienzo de la obra (todo el primer capítulo) pero va siendo absorbido por el segundo, que predomina casi totalmente en los siguientes capítulos. Este segundo va absorbiendo aspectos estilísticos de la cultura popular de raíz hispana. Los protagonistas de estos capítulos no son propiamente indígenas, quizá tampoco son ladinos, sino indígenas “campesinizados” y por tanto ladinizados, como el arriero Hilario, o el propio Goyo Yic, que participan de una cultura híbrida, con rasgos de las dos originales, y se expresan en un lenguaje “popular”, no letrado, tampoco indígena.

distanciada. El narrador se asimila en ocasiones a la voz indígena-mítica, solemne, cuyo tono tiene ecos de los relatos sagrados, del *Popol Vuh* o de los *Anales de los Xahil*; parecería una voz colectiva perteneciente a la comunidad indígena. Es la voz hermélica del primer capítulo. En otros momentos, el narrador adopta el punto de vista y la voz popular: habla como los propios personajes, utiliza el sociolecto de los sectores populares, su voz se emparenta con las voces del mundo narrado. Pero hay también un tercer registro, que lo podemos encontrar en las descripciones del paisaje y en general de la naturaleza, sumamente frecuentes. Se trata de una descripción que combina un estilo impresionista, frases muy cortas, sin verbo: “Sombra de nubes oscuras. Remoto sol. La montaña aceitunada. El cielo, la atmósfera, las casas, todo de color de tuna” (1981: 10), con otro de orientación vanguardista, presente sobre todo en las metáforas. El lenguaje del narrador es en este sentido pluridiscursivo, asimila diferentes lenguajes, estilos, tonos. Por otro lado, la narración en tercera persona se mueve entre una perspectiva objetiva y externa, y otra que se adentra en la subjetividad de los personajes.

La crítica acerca de *Hombres de maíz* ha resaltado el carácter oral de la novela. Martin Lienhard ha señalado cómo Asturias dota de una apariencia de oralidad a este discurso narrativo incluyendo citas, por ejemplo:

Así decían los indios más viejos, con el movimiento senil de sus cabezas bajo las avispas. O bien decían, sin perder su compás de viejos: Antes que la primera cuerda de maguey fuera trenzada se trenzaron el pelo las mujeres. O bien: Antes que hombre y mujer se entrelazaran por delante hubo los que se entrelazaron del otro lado de la faz. O: El Avilantaro arrancó los aretes de oro de las orejas de los señores. Los señores gimieron ante la brutalidad” (1981: 18).

Se trata no tanto de un lenguaje que podamos reconocer como indígena por su sintaxis o su léxico, sino de supuestas citas de lo que dicen los indios más viejos, los depositarios de la tradición

oral; debido a estas asociaciones, en la lectura tendemos a considerar o dar por sentado que lo que *leemos*, imita el lenguaje hablado, que estamos *escuchando* la voz indígena.

Sin embargo, los indígenas que tienen voz en la novela hablan de un modo muy semejante a los ladinos (que en realidad son campesinos y muy probablemente mestizos: la Vaca Manuela, el coronel Godoy). La ladina es más una cultura (que ha perdido sus vínculos con la naturaleza y está permeada por intereses comerciales y en general económicos) que una etnia. No hay una diferenciación lingüística que se refleje en una sintaxis diferente por ejemplo (algo como lo que puede encontrarse en José María Arguedas). La obra intenta reproducir el habla insertando términos, palabras de origen indígena (nombres de animales, de alimentos, términos locales) y en general utilizando el sociolecto rural: “¡Pior si a vos también se te juyó el sentido! ¿Ónde se ha visto que se le haga cariño a un animal muerto? ¡No sías bruto, parate y vonós, que dejé a mi nana en el rancho con el difunto y el loco del Calistro” (1981: 43). Quien habla es Uperto Tecún, indígena, pero su lenguaje es similar al de los ladinos campesinos. No hay propiamente un lenguaje indígena, una voz que podamos identificar como tal, aun cuando al leer tengamos esa impresión. Se trata más bien de un registro popular del propio español, el que puede encontrarse en Guatemala. Por otro lado, los espacios en que se desarrolla la acción o son ladinos o tienen influencia ladina: Pisigüilito, San Miguel Acatlán, la capital: Ciudad de Guatemala.

La apariencia de indigenismo se consigue también por la presencia de los mitos prehispánicos, con los que por otro lado abre la novela y son la esencia del primer capítulo, y por los múltiples símbolos que plagan la novela y que remiten a las cosmovisiones prehispánicas (maya o azteca). Uno fundamental sería el maíz, símbolo solar asociado a la creación del hombre y a la madre tierra. Otro elemento que incide en la *apariencia de voz indígena* reside en que presenciemos varias ceremonias de claro origen prehispánico: aquella en que se le quita el hipo a la

madre de los tecunes, la señora Yaca (porque le han metido un grillo en el estómago): se prende un fuego de árboles vivos, Calistro bebe la toma de averiguar preparada por el curandero y responde que la nana fue maleada por los Sacayón y para curarla es necesario cortarles la cabeza a todos. En realidad los hermanos son un instrumento de los brujos de las luciérnagas para que se cumpla la maldición y los Sacayón mueran. Otra ceremonia es la que lleva a cabo Gaudencio Tecún antes de enterrar al Venado de las Siete-Rozas. Y una tercera, la cura de la ceguera de Goyo Yic. Además de éstas, en la novela hay presencia y creencia en los nahuales (que ocupan un papel importante en la acción), así como de los brujos de las luciérnagas y de otros elementos que pertenecen a la esfera de los dioses o a una relación diferente entre mundo e inframundo, realidad-sueño, vida-muerte. Pero volviendo al lenguaje, se trata de una estilización de la voz popular en general, y no de la indígena en particular. El narrador concuerda con la perspectiva indígena del conflicto, y en esos momentos adopta el lenguaje simbólico y mítico:

Los maiceros entraban de nuevo a las montañas de Ilóm. Se oía el golpe de sus lenguas de hierro en los troncos de los árboles. Otros preparaban las quemas para la siembra, meñiques de una voluntad oscura que pugna, después de milenios, por libertar al cautivo del colibrí blanco, prisionero del hombre en la piedra y en el ojo del grano de maíz (1981: 19).

La apariencia de oralidad se consigue en otras ocasiones por medio de una voz narrativa que no sólo inserta palabras o expresiones populares, sino que asimilan el estilo del propio personaje (en estilo indirecto libre):

Clinudo, miltomatoso y hediondo a calentura, en camisa y calsonsó de manta de costal de harina [...], el subteniente Secundino Musús, escurría su caballo bilingüe por los claritos de buen camino para medio apareársele al coronal Chalo Godoy [...], porque el hombre iba gran bravo y Dios guarde si lo topaba pulseándole el sentido. Pues,

ciertamente, de resultas de la patrulla que qué años que la venía alcanzando y dónde que los alcanzaba, iba gran bravo el jefe (1981: 68).

Como puede apreciarse, la oralidad de la novela se consigue con la suma de diferentes estrategias lingüísticas y estilísticas. La voz narradora va transitando por los diferentes estilos y tonos. Cuando adopta el tono de lo popular, como en el ejemplo anterior, se tiene la impresión de que el narrador fuera un cuentero tradicional, alguien cercano, por tanto, al mundo que es el objeto de la representación, y no un narrador letrado. La incorporación de la *voz del otro* en el ejemplo mencionado (la de Musús) posee un tono paródico, que en general encontramos asimismo en los momentos en que el narrador incorpora la voz del Chalo Godoy, o cuando se refiere a la Vaca Manuela Machojón, y en general a los Machojones (todos responsables del envenenamiento de Gaspar Ilóm). No se trata solamente de incorporación de la voz del otro sino de valoración por parte del narrador del universo al que representa. Es decir que la parodia abarca todo el universo ladino. Otro ejemplo en que el narrador adopta la perspectiva del hijo de Tomás Machojón, “El más macho de los Machojones”, cuando va a pedir a su novia y no sabe que en el camino le espera la muerte:

Y bajó con su novia, la Candelaria Reinos, descalza ella, calzado él, ella chupada, blanquita y él trigueño prieto, ella con hoyuelos de nance en las mejillas y él con bigotes pitudos, caídos de lado y lado de la boca, ella con olor a toma de agua y él hediendo a pistón y a chivo, ella mordiendo una hojita de romero y él humando un tamagaz con los ojos haraganes de contento, tardo el oído y apocado el tacto para empozarse el gusto de tenerla cerca (1981: 23).

Evidentemente, hay parodia de la retórica amorosa convencional. En el extremo opuesto encontraríamos la imitación del tono hermético y solemne de los textos sagrados indígenas (mezclado con un conocimiento de la patología de los humores):

“Aquí la noche. Aquí el fuego. Aquí nosotros, reflejos de gallo con sangre de avispa, con sangre de sierpe coral, de fuego que da las milpas, que da los sueños, que da los buenos y los malos humores” (1981: 40). O:

Los brujos de las luciérnagas, descendientes de los grandes entrechocadotes de pedernales, hicieron siembra de luces con chispas en el aire negro de la noche para que no faltaran estrellas guiadoras en el invierno. Los brujos de las luciérnagas con chispas de piedra de rayo. Los brujos de las luciérnagas, los que moraban en tiendas de piel de venada virgen (1981: 14).

Hay otros momentos en que el narrador recoge las voces y rumores del pueblo:

Se huyó la mujer del señor Nicho, el correo, mientras él salvaba a pie las montañas, aldeas, llanuras, trotando para llegar más ligero que los ríos, más ligero que las aves, más ligero que las nubes, a la población lejana, con la correspondencia de la capital. ¡Pobre el señor Nicho Aquino, qué irá a hacer cuando llegue y no la encuentre! (1981: 121).

El lenguaje del narrador absorbe diferentes géneros y formas discursivas, unas literarias, letradas, otras no literarias. No se mantiene en un tono o registro como sucede con el narrador de *Los pasos perdidos*, quien nunca deja de ser *él*. No conocemos su nombre pero mantiene una unidad de lenguaje que le proporciona identidad. Su lenguaje, su estilo, son *el mismo*. En *Hombres de maíz* el lenguaje del narrador está internamente dialogizado; quiere decir que él mismo es la suma de muchos otros. No hay una unidad que se mantenga a lo largo de todo el relato. No hay un yo cerrado en sí mismo, estable, sino que el narrador se convierte en una figura que asimila varias otras: es un narrador popular, un cuentero, es un narrador que se quiere indígena, es un narrador que conoce los registros de la novela picaresca, de la novela de aventuras. La distancia de esta figura con la de *Los pasos perdidos* radica precisamente en su movilidad,

en su inestabilidad según los estilos novelescos europeos estudiados por Bajtín. No se trata de que la novela absorba el plurilingüismo social o se convierta en un diálogo de lenguajes, sino que la voz que en términos compositivos debe organizar esa variedad, es inestable. Es en este ángulo donde la literatura latinoamericana ofrece otras posibilidades incluso en el seno de esta segunda línea novelística que estudia Bajtín. La forma del narrador es otra (en parte porque es muchos).

En cuanto al plurilingüismo que estaría en la base de una polifonía, aunque lo hay en *Hombres de maíz*, no todos los que encontramos son lenguajes vivos: el del mito es inventado a partir de los textos clásicos coloniales mayas, no es un lenguaje vivo que corresponda al presente de la escritura. El narrador tampoco es de origen letrado, una forma convencional que señale como populares los otros discursos y que muestre su no pertenencia a los mundos que son objeto de la representación. El narrador pretende una mirada desde el interior de la cultura indígena, aun cuando, finalmente, su voz resulta ser un híbrido de varios géneros discursivos, unos orales, otros de origen letrado por su cercanía con las vanguardias. Este ser letrado, sin embargo, se define por su carácter no canonizado todavía y su vinculación con los lenguajes populares. La novela incorpora también cierta tradición occidental, no la letrada propiamente sino la que asimila la cultura popular. Están presentes obras como *El Quijote* y el *Romancero tradicional*, no en vano se habla de la presencia de una Edad Media viva en ciertas zonas de América Latina donde pueden encontrarse relatos y romances de origen europeo (español casi siempre),⁶ refranes y proverbios, cuentos pertenecientes al folclor. La historia de Goyo Yic y su compadre Domingo Revolorio con el garrafón de aguardiente pertenece a los cuentos que uno podría encontrar en la picaresca o en el Quijote. Por supuesto, el tono del narrador es siempre paródico,

⁶ Situación similar sucede en Brasil en la zona de los sertones, como reconoció Mario Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*.

burlesco hacia esos personajes que quieren enriquecerse con la venta de la bebida pero que son finalmente demasiado ingenuos para desenvolverse en los tratos mercantiles.

Hombres de maíz pertenece a lo que la crítica dio en llamar novela indigenista, aquella que tiene como objeto de la representación el problema de la pluralidad cultural, de la coexistencia e imbricación de diversos universos socio-culturales y también de diferentes tiempos o ritmos históricos en las sociedades latinoamericanas, la cual se caracterizó durante décadas, desde el siglo XIX, por presentar un punto de vista externo sobre la realidad indígena. *Hombres de maíz* se propone rescatar una perspectiva interna del conflicto, y al hacerlo, participa del debate que Antonio Cornejo Polar definió como nodal dentro de las literaturas heterogéneas: la pregunta por el estatuto de una literatura que responde a un contexto cultural e histórico heterogéneo, cómo hacer literatura en países indígenas, cómo articular las dos realidades y los diversos lenguajes.

Toda obra de arte, toda obra literaria, implica un punto de vista, una perspectiva sobre el mundo que está encarnada en la forma artística particular que adopta. Esta perspectiva está relacionada con el dialogismo que cada novela plantea entre los discursos que inserta y otros que la rodean. Retomando las palabras de Liano, *Hombres de maíz* no es *reflejo* sino proyecto y restitución. Los indios no hablan como en la obra de Asturias, probablemente tampoco piensan o se comportan como lo hacen. Al insertar su historia, unos acontecimientos breves en el plano de la diégesis, como es la lucha entre indígenas y maiceros y entre aquellos y los militares, en una visión mítica del desarrollo de los hechos (las causas de la muerte del coronel Godoy, de Machojón hijo, del padre y de la Vaca Machojón debido a una maldición de los brujos de las luciérnagas), propone al mito como la vía de inserción del indígena en la cultura guatemalteca y en general en la universal. Es por la pervivencia del mito en el imaginario popular como se percibe su incorporación a la nación guatemalteca.

La novela de Asturias propone a veces una yuxtaposición, otras una hibridación de lenguajes y estilos, aquellos que pertenecen a una tradición letrada (culto o popular) y aquellos otros que rescatan la oralidad (el tono, el ritmo, el lenguaje) de los llamados sectores populares de la sociedad guatemalteca (que incluye tanto a indígenas como a ladinos campesinos). Esta polifonía abre posibilidades para el dialogismo entre tradiciones y formas culturales en conflicto. El dialogismo se relaciona con la concepción bajtiniana de que toda obra tiene en cuenta los discursos anteriores y los de los otros; un discurso no surge en el vacío sino que responde, parafrasea, anticipa, ignora incluso las palabras de otros. El dialogismo es inherente, por tanto, al enunciado. La noción abre posibilidades para considerar la relación de un texto, una obra, con tradiciones y formas culturales que inscribe en su interior. Cuando se trata, como decíamos, de sociedades multiculturales y con relaciones en conflicto, como las que encontramos en América Latina, resulta enriquecedor observar cómo una obra particular figura las posibilidades o imposibilidades de ese dialogismo social y cultural en el modo como absorbe, articula, confronta, yuxtapone, el plurilingüismo y la heteroglosia que encontramos en la cultura. El sujeto de la enunciación de *Hombres de maíz*, al adoptar diferentes lenguajes y formas discursivas, plantea implícitamente la necesidad de un dialogismo y de una inserción de los sectores populares (indígenas o ladinos campesinos en los que se pueda reconocer la presencia de un imaginario mítico indígena) en la nación guatemalteca. El dialogismo, sin embargo, no es sencillo, y pareciera que lo impide esa paulatina *ladinización* del lenguaje del narrador y de los personajes (por la inserción en un mundo cada vez más comercializado con la consecuente pérdida de identidad). El epílogo de la obra, breve, regresa en las últimas líneas al mito: “Viejos, niños, hombres y mujeres, se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear el maíz; hormigas, hormigas, hormigas, hormigas...” (1981: 238). Vuelve a la idea de regresar al mito.

La polifonía que encontramos en *Hombres de maíz* no sigue el modelo que Bajtín plantea en *Problemas de la poética de Dostoievski*, no se trata de voces que vayamos a encontrar encarnadas en un personaje, y que la polifonía, consecuentemente, se derive de una confrontación entre conciencias independientes:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, vienen a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski [...] El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (1979: 16-17).

De hecho, no podríamos pensar en los protagonistas como conciencias independientes en el sentido que el crítico ruso considera. Los personajes carecen de la profundidad y la psicología necesarias para ello. No son tanto conciencias como saberes y tradiciones heterogéneas, culturas en sentido amplio, las que convergen en el híbrido polifónico de la narración (en este sentido el último capítulo es el que pone en relación más saberes, géneros y tradiciones) y las que el narrador trae a escena y quiere poner a debate de nuevo. Probablemente porque el conflicto que se plantea no es individual sino que afecta a la comunidad (el título de la novela, *Hombres de maíz*, es genérico, no individual). Hay polifonía en *Hombres de maíz*, pero ésta viene a objetivar un cierto debate de larga tradición en América Latina, y a plantear la necesidad de un diálogo que tome en consideración los mitos. Es por medio de éstos como los indígenas, y con ellos América Latina, podrán insertarse en la cultura universal.

Referencias

- ASTURIAS, Miguel Ángel (1992). *Hombres de maíz*. México: FCE (col. Archivos).
- _____ (1981 [1949]). *Hombres de maíz*, ed. crítica a cargo de Gerald Martin. México/París: FCE/Ediciones Klincksieck.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1982). *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova. México: FCE.
- CARDOZA y ARAGÓN, Luis (1991). *Miguel Ángel Asturias, casi novela*. México: Era.
- CARPENTIER, Alejo (1980 [1953]). *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera.
- _____ (1989). *Obras completas*, vol. II. *El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (1998). *Mito y archivo*. México: FCE.
- LIANO, Dante (1992). “Los déspotas sumisos”, ed. crítica de *Hombres de maíz*. México, FCE (col. Archivos).
- _____ (1980). *Literatura hispanoamericana*. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- MATTO DE TURNER, Clorinda (1889). *Aves sin nido*. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.
- SOMMER, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: FCE.