pecto de los centros docentes de los Estados Unidos, tiene un valor muy destacado para servir de guía y auxiliar a aquellos profesionales de la enseñanza de nuestro idioma que quieren buscar la oportunidad de ser útiles a su Patria trabajando en países extranjeros.—RAÚL CHAVARRI.

LOS DOS EJES DE LA NOVELISTICA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Mejor que novelista debiera llamar poeta a Miguel Angel Asturias. De él y de su compatriota Flavio Herrera se ha podido escribir: «Son poetas antes que novelistas, o son novelistas porque son poetas.» La inspiración poética de Asturias es telúrica; su tema novelístico es la libertad. Estos son, a mi ver, los dos ejes sobre los que gira todo el engranaje de su novelística. Pero ni lo telúrico se opone al progreso que significa la libertad, ni ésta ahoga los elementos naturales sobre los que opera. En Asturias y en su obra se dan la mano: el autor desea la libertad de su tierra y de sus hombres porque los ama, y es lo mejor que les puede ofrecer. En casi todos sus libros hay un elemento aglutinante de ambos elementos: el maravilloso hechizo de su prosa casi poética.

Nacido en la ciudad de Guatemala en 1899, y después de licenciarse en Derecho, en su país, se traslada a la Universidad de París, donde, bajo la dirección de Georges Reynaud, se dedicó al estudio de las antiguas religiones de América central. Y sucedió entonces que el que de pequeño escuchaba extasiado los relatos fantásticos que le contara su madre sobre los espíritus que poblaban la selva y las extrañas ruinas de los mayas, pudo ahora, de un modo consciente y crítico, acercarse a las raíces mismas de esas tradiciones, de esa mitología y cuantos elementos implica. De entonces le viene a Asturias su propensión al elemento telúrico, humano o meramente físico, ambos, por lo demás, tan compenetrados entre sí en su obra: hombres que diríanse gleba pura; vegetales, rocas con sentir humano. Por ello no es de extrañar que su primer libro importante sea una mezcla de erudición, poesía y novela, *Leyendas de Guatemala*. Publicado en Madrid en 1930, era poco después, 1932, vertido al francés por Francis de Miomandre, y al alemán, en 1933. La traducción francesa lleva una carta prólogo de Paul Valery, en la que, en breves líneas concisas, alude a los valores fundamentales del libro al referirse a «esas historias-sueños-poemas donde se confunden graciosamente las creencias, las mentes y las edades de

un pueblo de orden compuesto, todos los productos capitosos de una tierra poderosa y siempre convulsa, en quien los diversos órdenes de fuerzas que han engendrado la vida después de haber alcanzado el decorado de roca y humus están aún amenazadores y fecundos, como dispuestos a crear, entre dos océanos, a golpes de catástrofe, nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia». Y recordando el lema de Stendhal de leer todas las mañanas unos párrafos del Código Civil a fin de adquirir claridad de estilo: Eso está bien, viene a decir, pero «después del tónico hacen falta los bálsamos y la resina embriagadores. Una dosis de cuando en cuando de este elixir guatemalteco es excelente contra tantas cosas...».

Es éste un libro donde ya se apuntan los más importantes logros de Asturias, especialmente en relación con su tendencia telúrica: la naturaleza se anima en sus relatos, los árboles, las aves y los animales todos revisten formas de mitológicas personalidades. El barroquismo viviente de los sacrificios semipaganos hace juego con las leyendas de ruinosas iglesias churriguerescas levantadas durante los años heroicos de la conquista. Es un libro de magia, de poesía y de selva.

Dejo de lado la producción propiamente poética de M. A. Asturias, muy variada por cierto y de gran calidad, pero ajena de momento al tema de mi estudio. Ciñéndome a su producción novelística, tres son las obras fundamentales que definen su personalidad, aparte de ser las mejor logradas y las más conocidas. Me refiero a *El Señor Presidente, Hombres de maíz* y *El Papa Verde*. Intento analizar cada una de ellas por separado.

El Señor Presidente

El Señor Presidente (1.ª edición, 1946, en México, D. F.) es su obra más conocida y sobre la que se cimenta en gran parte su fama de novelista. Se encuadra, en líneas generales, dentro de lo que suele denominarse «novela política», un tipo de novela, si bien no muy abundante en Europa, en Hispanoamérica, cuyos regímenes han oscilado de la más rabiosa democracia a la más intolerable tiranía y viceversa, constituye una de sus formas más típicas. Se remonta la novela política, en su origen histórico, poco menos que a la creación de la novela en la América hispana. El caso de *Amalia* del argentino José Mármol (dada a conocer en 1851) es bien conocido. Desde entonces toda producción de este tipo seguirá la pauta por él marcada en sus rasgos esenciales, en cuanto a su intención política se refiere: odio a la tiranía personificada en un personaje identificable, con mayor o menor precisión, en una figura histórica: en la novela de Mármol este personaje es el dictador Rosas.

En el siglo actual no ha faltado la reincidencia en el género sin exceptuar prácticamente a ninguno del bloque iberoamericano, existiendo, como es lógico, diversos grados de intensidad. Venezuela, por ejemplo, que ha tenido que soportar durante largos años de comienzos de siglo la tiranía del general Juan Vicente Gómez, es pródiga en este género de narraciones, tal Rufino Blanco Fombona, Antonio Arraiz, Julián Padrón y en ocasiones el mismo Rómulo Gallegos. Concretándonos a Guatemala, Miguel Angel Asturias tiene un rival literario de categoría en Rafael Arévalo Martínez, autor vario y personalísimo, que en esta línea de la novela política está presente con *Ecce Pericles* (1946). Ambas novelas, la de Arévalo Martínez y la de Asturias, se refieren a la época de Estrada Cabrera.

A *El Señor Presidente* se la ha calificado como «una de las más ásperas, gráficas y bellas novelas políticas del idioma» (Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana,* p. 476. Madrid, 1953). Y añade: «Sorprende cómo consigue Asturias desleir la crueldad y la miseria de la época del dictador Estrada Cabrera en un lenguaje poético, no exento de «jitanjáforas». Desde las primeras líneas, en efecto, resalta su preocupación poética, que con frecuencia es músico-poética, mero juego de sonidos, afición, discutible, que ha conservado hasta sus últimos libros, aunque no con la exageración de *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz.* Puede verse como ejemplo el párrafo inicial de la obra a que me vengo refiriendo:

> ¡Alumbra, lumbre de alumbre. Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra..., alumbre...

Este exceso músico verbal, de enorme fuerza onomatopéyica —la claridad metálica de las campanas luchando contra la oscuridad opresora— le es perdonable como introducción al soberbio aquelarre subsiguiente: una esquizofrénica noche de mendigos, parias y locos en el Portal del Señor, transida de sueños angustiosos, despertares irritantes y recuerdos morbosos, y cuyo ritmo obsesionante de sus horas se acentúa por repeticiones tan acertadas como aquella de «la ciega se mecía en sueños colgada de un clavo, como la carne en las carnicerías». En una de estas noches tiene lugar un acontecimiento fortuito, pero de gran trascendencia política: En el grupo de parias hay un idiota al que llaman el *Pelele,* insensible a todo, excepto a la palabra *madre.* Gritarle esta palabra significaba excitarle hasta el paroxismo. El vulgo

lo sabe y le persigue al grito de «Madre, madre, madre». Una noche sucedió que:

> Por el Portal del Señor avanzó un bulto. Los pordioseros se encogieron como gusanos. Al rechino de las botas militares respondía el graznido de un pájaro siniestro en la noche oscura, navegable, sin fondo... El bulto se detuvo, la risa entorchaba la cara, acercóse al idiota, y en son de broma le gritó:
>
> —¡Madre!
>
> No dijo más. Arrancado del suelo por el grito, el *Pelele* se le fué para encima, y sin darle tiempo a que hiciera uso de las armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentelladas y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte.

Y dió la casualidad de que el finado era nada menos que el coronel Parrales Sonriente, militar favorito del señor Presidente. El señor Presidente vió en ello una ocasión oportunísima de deshacerse de algunos de sus enemigos políticos, el general Canales y el licenciado Carvajal. Coaccionados por los azotes, los mendigos de la Puerta del Señor han de confesar que, efectivamente, quienes mataron al coronel Parrales Sonriente fueron los dichos general Canales y el licenciado Carvajal. El resto del libro está constituído por la captura de los presuntos reos, la fuga del primero de ellos, las relaciones de Cara de Angel, un siniestro guapetón favorito del señor Presidente, con Camila, la hija del huído general, relaciones que empiezan por compromiso y que terminan en amor, relaciones que al favorito hacen perder su valimiento ante el *amo* y con él la libertad y la vida. Ocupa un lugar destacado en el relato la odisea de Camila llamando a las puertas de sus tíos y amistades íntimas de su padre, en la que se pone de manifiesto el temor servil de los ciudadanos que se dicen libres ante el *amo* que ocupa el poder. Tampoco es pequeño el porcentaje de páginas dedicadas a describir los suplicios y horrores de las cárceles políticas.

En este libro resaltan, por una parte, su maravilloso, brillante estilo, mezcla de lirismo, ensoñación y elementos telúricos combinados con otros ancestrales y subconscientes; por otro lado destaca la intención política que toda novela de este tipo lleva consigo, intención que no se expresa en teoría, sino en hechos: muestra lo odioso de la tiranía y la perversión social que ella implica al aceptar los ciudadanos a colaborar con ella por ese temor servil a quien ocupa el poder, temor que logra sobreponerse a las relaciones preexistentes de amistad y de sangre. También se apunta en esta novela un tema que más tarde ha de ser fundamental en Asturias: su antiimperialismo, que en el caso concreto de Centroamérica no puede ser sino antiyanquismo: el gobierno del señor Presidente está sostenido económica y militarmente por el gobier-

no de Norteamérica. Las elecciones se limitan poco más que a una serie de intrigas de los diversos partidos en Washington.

También en alguna ocasión, anticipándose a *Hombres de maíz,* la intención política se convierte en social. Así escribe:

> El *Pelele* huyó por las calles intestinas en las salidas de la ciudad, sin turbar con sus gritos desaforados las respiración del cielo ni el sueño de los habitantes iguales en el espejo de la muerte cuanto desiguales en la lucha que reanudarían al salir el sol, unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigos del señor presidente, propietarios de casas —cuarenta casas, cincuenta casas—, prestamistas de dinero al nueve, nueve y medio y diez por ciento mensuales; funcionarios con siete u ocho empleos públicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patios de gallos, indios, fábricas de aguardiente, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados.

O aún más explícito en aquello de:

> Por las calles, subterráneos en la sombra, pasaban los primeros artesanos para su trabajo, fantasmas en la nada del mundo recreado en cada amanecer, seguidos horas más tarde por oficinistas, dependientes, artesanos y colegiales, y a eso de las once, ya el sol alto, por los señorones que salían a pasear el desayuno para hacerse el hambre del almuerzo...

He aludido antes, como nota destacada del estilo de Asturias, al desquiciamiento de las palabras en orden a conseguir un efecto musical. Este modo suyo de describir, casi siempre con fines efectistas, se inicia en esta novela y llega a su apogeo, como se verá, en *Hombres de maíz.* En sus últimas producciones, *El Papa Verde, Week-end en Guatemala,* etcétera, el ritmo narrativo, en *tempo vivace,* se ha sobrepuesto a la morosidad, al regodeo casi de mal gusto de la palabra y la sensación. Podría citar páginas enteras de *El Señor Presidente,* donde uno no sabe si Asturias ha pretendido crear un vértigo de letras o... de indignación en el lector. Así en la fuga del *Pelele:*

> E-e-eerrrr... E-e-eerrrrr... E-e-eerrrrr...
>
> Las uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién nacida y muerta en espiral...
>
> ... erre, erre, ere, ere, ere, erre...
>
> Curvadecurvaencurvadecurvaencurvadecurva *(interminable)*... curva la mujer de Lot (¿la que inventó la Lotería?). Las mulas que tiraban de un tranvía se transformaban en la mujer de Lot...
>
> ... ...
>
> ¡Ta-ra-rá! ¡Ta-ra-rá!
>
> ¡Simbarán, bun, ban, simbarán!

¡Panejiscosilatenache-ja-ja-ajajají-turco-del-portal-ajajá!
¡Tit-tit!
Simbarán, bun, ban..., etc., etc. ...

Desde luego que únicamente a un escritor tropical se le habría ocurrido escribir semejante pesadilla.

Y ya en terreno meramente descriptivo:

> Y cada cazador-guerrero tomó una jícara, sin despegársela del aliento que les respellaba la cara, al compás del tun del retumbo y el tun de los tumbos y el tun de las tumbas que le bailaban en los ojos a Tobil.

También aflora en *El Señor Presidente* un elemento que en *Hombres de maíz* habrá de adquirir la categoría máxima: el indio subestimado por el criollo o el europeo. He aquí cómo se expresa la esposa de un médico:

> Para ser cirujano se necesita valor. Créemelo. Valor y decisión para meter el cuchillo. Una costurera que no echa a perder tela no llegará a cortar un buen vestido nunca. Y un vestido, bueno, un vestido vale algo. Los médicos, en cambio, pueden ensayar en el hospital con los indios.

Miguel Angel Asturias, fiel como casi todos los grandes novelistas hispanoamericanos a su sentido telúrico, ha identificado al indio con las más elementales fuerzas de la naturaleza, que él, M. A. Asturias, tanto ama. El indio, en contacto inmediato con los bosques, las montañas y los ríos, aparece noble y sencillo como ellos, pero también como ellos saturado de misterios, leyendas... Pero este tema pertenece más bien a otro de sus libros.

«Hombres de maíz»

Publicado en Buenos Aires en 1949, pertenece al género novelístico, porque es en éste donde se sitúa cuanto en literatura es incalificable. Unas veces semeja una serie de relatos unidos entre sí por el simple vínculo geográfico y étnico; otras, meras evocaciones de esos personajes y de esas gentes. Dividido en seis partes, cada una de las cuales lleva el nombre del personaje central evocado, bien pudiera cada una de ellas ser un relato corto independiente. Este modo de enfocar la narración tiene el peligro, aquí convertido en realidad, de ser reiterativo y hasta fastidioso. Tal, por ejemplo, casi toda la cuarta parte, titulada «Coronel Chalo Godoy», y gran parte de las dos primeras. Aparte de esto, la afición del autor de formar grupos de palabras sin más conexión que su semejanza fonética, en un intento de prosa musical, le ha

llevado en esta novela, sin abandonar el mero juego de sonidos, a otro de sensaciones, si cabe el nombre, las más de las veces sin apenas razón alguna que lo motive. Si Asturias se hubiese contenido dentro de ciertos límites de lo discreto el resultado hubiese sido una prosa brillante, de extraordinaria fuerza plástico-descriptiva; en algunos momentos hasta diría que incluso en más de un relato —«María Tecún» y «Correo Coyote»— lo ha conseguido. Pero Asturias parece por naturaleza y por origen dotado de una exuberancia tropical.

Lo más importante de este libro es su evocación de la naturaleza y de las gentes que la habitan. El vínculo común es el maíz. Los hombres cultivando el maíz, la naturaleza produciendo maíz, los nativos alimentándose del maíz y los foráneos (y aquí aparece ya el tema de su otra novela fundamental, *El Papa Verde,* el antiimperialismo económico) negociando con el maíz. En algún caso esporádico surge la protesta, casi siempre pasiva. Digo que el libro está constituído por dos elementos esenciales: naturaleza y hombres que la habitan. A veces se hace imposible la distinción de ambos, ya que llega el caso de identificarse, en la crédula fe de estos nativos, el hombre con el animal y el hombre con la misma roca. Así, María Tecún, la fugitiva del hogar y cuyo apellido pasa a ser el apodo de una serie de imitadoras, las «tecunas», se ha convertido en una montaña cuya vista llega a causar vértigo en más de un humano; Nicho Aquino, el fiel correo de San Miguel de Acatán, víctima él de otra tecuna, aparece como coyote en la mente del cazador Hilario Socayón, que marcó a la montaña María Tecún con el encargo de buscarle a fin de rescatar los sacos del correo. El Curandero se transforma en Venado y Machojón, que intentó rescatar a su hijo, desaparecido misteriosamente en las campos de maíz cuando marchaba en busca de su prometida, en luminaria del cielo: algunas noches se le ve rondar las llanuras, iluminándolas con su resplandor. La novela misma es pura, salvaje naturaleza poblada por un puñado de hombres elementales; naturaleza a veces brava, a veces apacible, a veces mortífera y a veces vivificadora, pero siempre misteriosa y cargada de evocaciones; sus árboles, algunos grabados con el nombre de un fabuloso O'Neill, Nelo para los nativos, cuya verdadera historia había sido bien sencilla, pero que el correr de los años y la imaginación de quienes tan sólo tenían de él referencias vagas habían convertido su persona en un personaje semimítico: la encarnación del amor obstinado y sufrido; sus piedras, evocadoras algunas de la mujer que inició la fuga de las esposas de sus hogares; sus valles, sus ríos... La novela misma es naturaleza encarnada, violenta, misteriosa, a trechos amena y con frecuencia soporífera y siempre, siempre tropical.

Hombres de maíz suele ser clasificada como novela regional. Regio-

nal en su sentido más propio sería la preponderancia de la naturaleza, de una naturaleza o región concreta sobre el resto de los componentes del relato. En Europa, cuya naturaleza aparece dominada por el hombre, no es frecuente este tipo de novela; América, continente virgen, es por el contrario propenso a ellas. Tal vez sea Pereda, dentro de España, el autor más cercano al modo americano de entender la novela regional. En cuanto al caso concreto de Asturias y de esta su novela, no debe olvidarse su experiencia poética, tan importante en conjunto, al menos, como su producción novelística, ni su formación modernista y su prolongado contacto con la cultura francesa de las primeras décadas del presente siglo. En cuanto a Guatemala en general, este tipo de novela, el regional, ha sido una de los de mayor arraigo y solera en el país; así, Carlos Wyld Ospina, Mario Monteforte Toledo, el autor de *Anaité* (el Anaité, que da el título a la novela, es un río, afluente del Usumacinta, en el Petén), y, sobre todo, Flavio Herrera, con *El Tigre* y *Caos*. Flavio Herrera, cuya naturaleza es más bien deletérea, contrahecha y contrahechora (*Caos* es la traducción literaria del delirio del clima, el alcohol y la herencia psíquica), posee, no obstante, evidente parentesco literario con Miguel Angel Asturias. Pero es a este último a quien se refieren estas notas, por lo que debo volver a él.

Si respecto de *El señor Presidente* aún podría hablarse de cierto equilibrio formal, en *Hombres de maíz,* por el contrario, se ha acentuado cuanto de exuberante contenía aquella novela, desbordándose en todos los sentidos imaginables. Como que es la novela del campo tropical. Ya he aludido antes a que en esta novela, además del juego de palabras, se ha abusado de la asociación de sensaciones, habiendo algún relato que todo él es poco más que eso, una continuada, cargante asociación de imágenes sensibles y de percepciones. Buscar páginas tediosas en *Hombres de maíz* es tarea sumamente fácil, sobre todo en la primera mitad del libro. Lentamente se va transformando este panorama —panorama, pues la novela es una selva, unas montañas, unos llanos—, y el lector encuentra historietas de exquisito sabor popular, como la de Goyo Yic y su compadre: compran alcohol para revenderlo en una feria, habiendo concertado, antes de emprender el negocio, que toda venta ha de hacerse al contado, aun tratándose de uno de ellos. Por el camino a uno le apetece un trago y lo paga; con ese mismo dinero paga el otro otro trago, y así hasta terminar el líquido. Llegados al lugar de la feria, ya borrachos, no se explican cómo es posible que habiendo vendido toda la mercancía al contado no aparezcan sino las seis monedas con que contaban al emprender el regreso. Terminan en la cárcel por vender bebidas alcohólicas sin licencia. Esta y otras historias, como la de María Tecún y algunas

aventuras del desgraciado Correo Coyote, han ido sin duda a engrosar el caudal de leyendas nacionales que él antes había dado a conocer en *Leyendas de Guatemala.*

Aparte de todos sus defectos, Asturias muestra en este libro un extraordinario dominio del idioma, y ello sin caer en el abuso de voces vernáculas. Fuera de algunas palabras referentes al campo, inevitables, dado el tema del libro, éste se lee con fluidez por lo que respecta al uso del idioma. Y tampoco hay que buscar demasiado para encontrar párrafos de intensa expresividad y altura poética:

> Un silbido insistente, insinuante, incisivo, como si en el aire quedaran los dientes vibrando. Las ramas de bambú, balanceadas por el viento mocetón, barrían con escobas más suaves que plumeros el silencio del monte, en las orillas de la población, hacia el camposanto.

Hombres de maíz es, pues, una enorme retorta donde se han mezclado cosas tan dispares como la poesía y el más insoportable prosaísmo; donde se hallan los mayores defectos con las más audaces innovaciones que, llevadas a su extremo, producen fatiga en el lector y hasta hostilidad. Es una de las novelas de tema agrario más importantes de la literatura en general y una de las más interesantes que he leído; más interesante, aunque inferior como novela, que *El señor Presidente* y mucho más que *El Papa Verde.*

Y ya que he aludido a esta novela posterior, quiero hacer notar que ya en *Hombre de maíz* se encuentran algunos de los rasgos fundamentales de la misma: el tema de la tierra como objeto de lucro y la protesta social contra el abuso del imperialismo económico, imperialismo apoyado por los aviones de combate yanquis y el consentimiento traidor de los propios gobiernos, generalmente militares. El antimilitarismo aparece ya de un modo indirecto en *El señor Presidente,* donde éste y casi todos los restantes militares son repulsivos y abusones. En *Hombres de maíz* se leen frases como: «Los militares tienen vocación de juguetes». Y sobre la protesta social contra la explotación del maíz:

> Y el castigo será cada vez peor. Mucha luz en las tribus, pero la muerte, porque los que se han entregado a sembrar maíz para hacer negocio dejan la tierra vacía de huesos, porque son los huesos de los antepasados los que dan el alimento al maíz, 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.

Vemos que estos campesinos unen el cultivo de la tierra con la adoración de la misma y con cierto temor reverencial: no se puede abusar de sus frutos, porque ella se vengará y reclamará víctimas.

Para estos indios, negociar con los productos de la tierra es un crimen: han sido producidos para alimentar a quienes la trabajan, no para que otros se enriquezcan a costa de ella. Y así, el Vanado de las Siete Rozas explica al Correo Coyote, ambos ya dentro del mundo de lo mítico, pues han traspasado las fronteras de la muerte:

> Igual que hombres que preñaran mujeres para vender la carne de sus hijos, para comerciar con la vida de su carne, con la sangre de su sangre, son los maiceros que siembran, no para sustentarse y mantener la familia, sino codiciosamente, para levantar cabeza de ricos.

La explotación de las tierras indígenas y de los hombres indígenas por parte del imperialismo yanqui es lo que constituye el tema fundamental de otras de sus grandes novelas.

«El Papa Verde»

Publicada esta novela en Buenos Aires, forma la segunda parte de una trilogía que encabeza *Viento fuerte* y termina *Los ojos de los enterrados*. De las tres, es sin duda *El Papa Verde* la más lograda. Es una novela típica antiimperialista. Antiimperialismo en América significa sencilla y llanamente antiyanquismo. La proliferación de este tipo de novelas es obvia en unos países que han soportado y todavía soportan la dictadura económica impuesta por los Estados Unidos de América. Los sectores de mayor presión yanqui son Centroamérica, las Antillas, Chile, Perú y Venezuela; son también, consiguientemente, los más propicios a esta que podría denominar «revancha literaria», ya que no hay duda que toda novela antiimperialista es una protesta, más o menos velada, contra la política económica yanqui y contra la venalidad de los propios gobiernos nativos que la permiten. Dar los nombres de los novelistas que en los países citados han cultivado este tipo de novela equivaldría poco menos que a citar sus más importantes narradores. No todos han tratado el tema de un modo directo, dedicándole una o dos novelas; pero son muchísimos los que en sus libros han dado cabida al tipo yanqui abusivo y explotador. En este último grupo se halla, por ejemplo, el conocido novelista venezolano Rómulo Gallegos con su Mr. Danger, el explotador de Lorenzo y socio de Doña Bárbara, en la novela homónima de ésta. Gallegos, artista ante todo, no elabora teorías acerca de la intervención yanqui en su patria: se limita a presentarnos un *gringo* en la llanura y en la selva orinoca; el lector es quien ha de sacar la conclusión de que como éste hay o puede haber muchos. Sin embargo, Gallegos,

siempre objetivo, en su obra *Sobre la misma tierra* retrata a un yanqui bueno, Mr. Hardman; el explotador en esta ocasión es un criollo: Gadea.

El Papa Verde se halla dividida en dos partes. La primera se refiere a la explotación, por parte del norteamericano Geo Maker Thompson, de las personas y las tierras centroamericanas; la segunda es un estudio de convivencia del intruso norteamericano, Mr. Thompson y otros que van llegando, con los nativos del país. La primera, cruel y terrígena, está en la línea de *El señor Presidente* y *Hombres de maíz*, aunque acentuando las notas de protesta social por un lado y la voracidad yanqui por otro; la segunda parte, más reposada, es una experiencia nueva para Asturias, que ha dado por resultado un tipo de novela entre costumbrista y cosmopolita. Mejor llevada y con mayor fuerza emotiva es la primera.

El protagonista, Geo Maker Thompson, es el prototipo del típico arrivista yanqui en tierras hispanas, escoria de su patria que se refugia en las selvas guatemaltecas. Una vez que ha triunfado y hecho negocio, su patria lo acoge y lo trata con el mimo que la antigua Roma usaría con un general victorioso. Así, Mr. Thompson, de pirata en el Caribe, pasa al negocio de frutos tropicales en el interior del Continente. No compra el producto a los nativos para luego revenderlo: eso hubiera sido beneficiarles, y él no viene a traer riqueza, sino a arrebatarla; les despoja, con el consentimiento de las autoridades locales, de sus tierras y hace trabajar para él a los nativos en los mismos campos antes suyos. El no ha venido a mejorar a estos pobres indígenas, sino a explotarlos. Así, puede expresarse:

> ¿Cree usted que nosotros nos proponemos el mejoramiento de estos pobres diablos? ¿Se le ha pasado por la cabeza que vamos a tender ferrocarriles para que ellos viajen y transporten sus porquerías? ¿Muelles para que ellos embarquen sus productos? ¿Vapores para llevar a los mercados artículos que nos hagan competencia? ¿Cree usted que vamos a sanear esta zona para que no mueran? ¡Que se mueran! Lo más que podemos hacer es curarlos para que no se mueran pronto y trabajen para nosotros.

Así responde el protagonista, Mr. Thompson, a Mr. Kind, un norteamericano de buena voluntad. Pero estos yanquis de buena voluntad son escasos, y los pocos que existen han de retirarse a su patria de origen si no desean dejar sus vidas en la selva, patrimonio del todopoderoso Mr. Thompson. Y con Mr. Kind desaparece, al menos momentáneamente, su teoría de «cambiar riqueza por civilización». En cuanto a los pocos bienintencionados accionistas de la Tropical Platanera, la dueña de las plantaciones, los hace callar Mr. Thompson con los altos dividendos que les reporta su pillaje;

en cuanto a las autoridades nativas, el astuto yanqui les proporciona «reelecciones para los presidentes, cheques para los diputados, y para los patriotas, el humo del progreso».

Símbolo de la resistencia popular y pretexto para que el autor explaye su inclinación terrígena es Mayarí, la bella india enamorada en un principio de Mr. Thompson, pero que, conocedora de sus planes de expropiación, huye de él para refugiarse en su pueblo, cuya resistencia pasiva activa. Mr. Thompson la busca desesperadamente, mas le será imposible hallarla, porque Mayarí ha preferido arrojarse al agua, al agua acogedora de los ríos nativos antes que permitir ser abrazada por los mismos brazos que habían arrebatado las posesiones de sus hermanos de raza. Este tema de Mayarí, como dije antes, es pretexto, entre otras cosas, para que Asturias reincida en sus aficiones telúricas, mezcla de poesía, mitología y antropomorfismo naturalista. Puede verse como ejemplo la descripción de la muerte de Mayarí, que se ha arrojado al agua desde una barca:

> Todo se lo lleva el agua. Ya está dormida. Todo se lo lleva el agua. Ya está dormida. Mueve las manos como si cazara mariposas. Todo se lo lleva el agua. Ya está dormida. Vestida de novia para desposarse con el río. ¿Quién se casa con ella, el agua que pasa? ¿El agua-pájaro-verde? ¿El agua-pájaro-azul? ¿El agua-pájaro-negro? ¿Su esposo será el quetzal? ¿Su esposo será el azulejo? ¿Su esposo será el cuervo? ¡Qué débiles sus brazos! ¡Qué débiles sus piernas!...

Puede notarse cómo en esta novela, en la que se han abandonado casi por completo los juegos de palabras y las repeticiones, tan abundantes en *Hombres de maíz,* al tratar de nuevo el tema terrígeno en parte se reproducen.

La segunda parte del libro, como ya he indicado, se refiere a la convivencia entre nativos y yanquis. En caracteres generales puede condensarse en la socarrona frase de la vieja criada Sabina:

> Se acabaron las personas y es tal vez más una escoba, ésta mi escoba, que mucha gente. La escoba barre porque la ponés a barrer. Pero la gente, la gente de aquí, se ofrece para que barran con ella.

Es decir, imitación servil de los modos de vida yanqui, hasta en el idioma. En este último vicio, el del idioma, cae también el propio Asturias en esta segunda parte de su novela: son demasiadas las palabras inglesas que afean un castellano tan íntegro y rico en sus libros anteriores. Como digo, casi todos los personajes de esta segunda parte ceden a la imitación servil a los yanquis; algunos, como los Lucero, se atreven, no obstante, a enfrentarse a los hombres del masca-masca:

... mascan, mascan a todas horas y en todas partes. Es una forma fría de canibalismo. Sus abuelos se comieron a los pieles rojas y los nietos mascan chicle, mientras económicamente devoran países, continentes...

Como complemento a las teorías que se derivan de *El Papa Verde,* no quiero dejar de hacer alusión a un libro de relatos de Asturias que lleva por título *Week-end en Guatemala.* Algunos de estos relatos están plenamente conseguidos, como el que da el título al libro, *Americanos todos* y *Torontombo.* La misma dedicatoria sugiere ya el sentido polémico que mueve sus páginas:

A
Guatemala
mi patria,
viva en la sangre de sus estudiantes-héroes,
en sus campesinos mártires,
sus trabajadores sacrificados
y su pueblo en lucha.

Ya en el primer relato, *Week-end en Guatemala,* se introduce al lector en la atmósfera antiyanqui con la narración de la descarga de un cargamento de armas procedente de Norteamérica. En *Americanos todos* es el mismo tema llevado a lo burlesco y con un fin trágico. Las páginas en que se describe a Milocho conduciendo un autobús cargado de turistas yanquis, autobús que ha de despeñar como represalia a otras muchas cometidas por sus conciudadanos de Norteamérica, es del todo inolvidable. *Torontombo,* a mi ver, es el mejor logrado de los tres: una pequeña epopeya popular en que se describe la venganza del pueblo contra un viejo libidinoso, colaborador además de un gobierno de represión. En otros relatos, como *La Galla* y *El Bueyón,* se trata del tema agrario enfocado desde el punto de vista social. Hay momentos en que más bien que un relato novelesco parece estarse leyendo un comentario sobre política interna castrista, sobre todo en lo referente a la reforma agraria, que Asturias propugna. Tal vez esta similitud entre los problemas que afectan al agro de Guatemala y al de Cuba sea debido a que ambas naciones, toda Centroamérica incluso, vienen padeciendo similares vicios: exceso de latifundismo e influencia extranjera... Pero esto es pasar del ámbito de la literatura al político-social, y no es tal mi propósito.

En *El Papa Verde* es evidente la intención política, lo que lógicamente quita valores artísticos a la novela; más evidente aún es esta intención en *Week-end en Guatemala;* con todo, el libro posee maravillas como *Torontombo,* modelo de equilibrio en el tratamiento de masas y en el de repulsivas aberraciones sexuales. El tema popular,

tan querido de Asturias, le hace retornar a algunos modos típicos suyos de narrar, como el de la repetición, hasta llegar a lo obsesivo a veces, y el ritmo musical en las palabras. He aquí un fragmento de este relato maravilloso:

> Todos los que bailaban, todos los que se sentían toros lo bailaban, subían a saludar al Angelito y a pregonar su prosapia de muy hombres, de muy machos, de muy gallos, de muy toros, todos los que se sentían toros lo bailaban, toros toronegros, toros torobravos, toros toropintos, hijos de la vaca brava, nietos de la vaca pinta, toros torotumbos dispuestos a medirse con el Diablo. Bailaban, bailaban, bailaban..

☆

Me he limitado en este estudio a analizar un par de aspectos, en mi opinión los más destacados, de la novelística de Miguel Angel Asturias. He dejado de lado otros tan importantes como el de las influencias, etc., que harían estas notas demasiado extensas. Para esclarecerlo de algún modo (me refiero al tema de influencias) y para terminar quiero citar un párrafo de José María Souvirón inserto en el prólogo de la edición española de las *Obras escogidas* de M. A. Asturias. Souvirón, gran conocedor y apasionado de lo hispanoamericano, condensa así su visión de este escritor: «En la obra de Miguel Angel Asturias se aúnan los elementos españoles y las calidades americanas, autóctonas, mediante una segura maestría. Arte completo, de intensa vitalidad, donde se combinan elementos originales de dos fuerzas para lograr un excelente equilibrio.»—José Antonio Galaos.

J. A. Maravall: *Velázquez y el espíritu de la modernidad.* Ediciones «Guadarrama». Madrid, 1961.

Velázquez vive y pinta en el siglo xvii. En esa época, España no está totalmente aislada de Europa. A pesar de su incoherencia histórica respecto a Occidente, España tenía hombres *estrictamente* europeos. Uno de ellos fué Velázquez. Europa daba a luz —por entonces— el *espíritu de la modernidad.* Velázquez no sólo fué «moderno», sino que debe contarse entre los *fundadores* del mundo moderno.

La obra de J. A. Maravall —en la que se prueba lo que acabamos de afirmar— corrobora la magnífica impresión que nos produjo su *Teoría del saber histórico.* Con estilo sencillo y sobrio, el autor nos descubre y hace accesible —al mismo tiempo— la profundidad de la

obra pictórica de Velázquez y sus implicaciones no sólo históricas, sino también ideológicas, incluso científicas. «¿Qué es en el siglo XVII la obra de Velázquez, desde la historia del pensamiento?»: he aquí el tema de la obra de Maravall.

¿Qué caracteriza a la Edad Moderna? Atendiendo a lo que aquí más nos interesa: «en el cambio que la crisis histórica del Renacimiento lleva consigo no sólo se altera la actitud ante el mundo y la sociedad, sino también la relación del hombre con su propia obra». Velázquez vivió en la «época del *homo faber*». Este carácter de la época moderna en ninguna actividad humana se advierte tanto como en la pintura.

La «obra» ya no viene producida en función de lo social, sino de lo individual. Nace con autonomía individual y proporciona a su autor un «goce íntimo». En esta época, además, se atiende, por ello, a la vocación que tan bien responde al carácter *individualista* y *fabricador* de los hombres modernos. El *quehacer* de cada uno debe ser elegido a tono con la capacidad y gustos individuales.

Recordemos, finalmente, que a esa misma época pertenecen Galileo y Descartes, a los cuales está tan ligado Velázquez en el ámbito del pensamiento. Velázquez también llevó a cabo, en la pintura, una revolución copernicana, en un doble sentido: como radical y como ligada en el pensamiento, a la del propio Galileo. Velázquez no podría explicar en un área cultural distinta a aquélla en que se desarrollaron la matemática, la física, la geometría y la filosofía de Bacon, Descartes, Galileo, Newton, etc. El racionalismo y el afán de experimentación son dos rasgos del hombre moderno, que Velázquez también posee.

Por todo lo cual hemos de suponer en nuestro pintor «una formación intelectual que le permita afrontar los problemas que el mundo, desde su propia posición, le plantea». Maravall también rechaza la tesis del «genio lego» —o inconsciente— con respecto a Velázquez. «Su pintura es una pintura sabia y su autor sabía todo o casi todo lo que sobre pintura se podía saber en el siglo XVII —una época, insistimos en ello, en que se consideraba que saber de pintura era saber de una «ciencia», con mucho de común, por tanto, con lo que podía ser saber de física o de medicina.

Ortega vió muy bien lo que significó Velázquez en la historia de la pintura: no un simple cambio de estilo, sino «un cambio en el concepto mismo de pintura». (Volveremos después, nuevamente, sobre Ortega y sus otros aciertos al enjuiciar a Velázquez). Veamos ahora qué supone ese cambio en el concepto de pintura. Significa un cambio:

a) En la *operación* de pintar.

b) «En lo que, dada la concepción de la naturaleza y del conocimiento natural que formulan los renacentistas, significa la pintura como método o camino para acceder a lo real.

c) En su relación con la sociedad.

«La lección que Velázquez sacó, tan paralela a la del pensamiento científico y filosófico coetáneo o posterior en unas décadas, no fué otra que la de que *para el pintor la verdad es la verdad de la pintura*» —dice, de un modo esclarecedor, Maravall—. Podría afirmarse que Velázquez realiza la *pintura pura*—el autor dice *esencial pintura*— exactamente como Bach hizo *música pura,* si es verdad que juega con los sonidos y los ordena, sin preocuparse, como Beethoven, del contenido o mensaje.

He aquí en qué punto, exactamente, coincide Velázquez con los científicos de su tiempo: la captación visual de la realidad está condicionada por el sujeto, por el espacio, tiempo, etc. «La verdad del natural (de lo real)... es siempre verdad de una experiencia natural» —la expresión no puede ser más certera y apropiada—. Observa el autor a continuación que en ese procedimiento laten un concepto físico del espacio y asimismo una idea psicológica de la visión humana, ligados estrechamente a la ciencia del siglo XVII.

Veamos un punto concreto: su concepto de la luz que—como para Descartes— «n'est autre chose... qu'un certain mouvement». Es curioso que San Juan de la Cruz lo viera también así: «Vemos que el rayo de sol que entra por la ventana, cuanto más limpio y puro es de átomos, tanto menos claramente se ve, y cuanto más de átomos y motas tiene el aire, tanto más claro parece al ojo. La causa es porque la luz no es la que por sí misma se ve, sino el medio con que se ven las demás cosas», etcétera. «Esos átomos reverberantes de San Juan—dice Maravall— parecen ser los que, como un polvillo, hacen vibrar la atmósfera de «Las Hilanderas».

Una diferencia existe entre el pintor y los científicos: éstos van —como buenos científicos— de lo particular a lo general, mientras aquél—como buen artista— va hacia lo individual.

La naturaleza, no como entidad permanente, sino como campo de experiencia—Galileo, Newton, etc.—, el «yo» de Descartes y la «esencial pintura» de Velázquez son tres fenómenos que provienen de la misma raíz: el sentido prometeico—casi divino— de la acción humana, que inaugura la Edad Moderna, y la visión del hombre como *faber*—manipulador y técnico.

Para el hombre moderno, la verdad pictórica o la verdad científica no son la verdad de las cosas, sino «la verdad del hombre que las hace». Heissenberg lo advirtió: «en la ciencia el objeto de investigación no es la Naturaleza en sí misma, sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres».

Velázquez pinta su experiencia del objeto: «no pinta cosas, sino fenómenos». Esto es *individualismo*—«afirmación de lo individual»—

y *nominalismo pictórico* —en cuanto no se rebasa lo concreto e individual, el dato empírico—. O sea, doblemente individualista: ve los objetos como individuos sin sacrificarlos a lo general y, además, condiciona a su experiencia individual la visión de las cosas y de los hombres. Por eso, para él, lo sobrenatural no tiene un sentido trascendente, sino inmanente —en cuanto experimentado humanamente—. Y por eso también lo feo tiene un papel tan original en su obra. Hasta él lo feo era sublimado y «perfeccionado» a tono con un canon o ideal: así se deformaba la realidad. Velázquez quiere lo deforme mismo porque en él encuentra un testimonio, no falsificado, de lo real.

Relacionado con ese individualismo está también el retrato. Aunque pinte cosas, su pintura es siempre retrato —dice Ortega—. Es evidente.

Velázquez da tanta importancia a su «experiencia de los hombres y de las cosas, entre otras razones porque sabe que sólo a través de esa experiencia pasa el camino que permite la ascensión a la realidad». Velázque no pinta, pues, la realidad, sino el acceso a ella y su experiencia.

La revolución copernicana de Velázquez consistió —según Maravall— en *historificar la pintura.* «Los cuadros que hasta él se llamaban ya «historias» no eran historias. Eran fórmulas plásticas intemporales, aunque anecdóticamente estuviera representado un episodio. En cambio Velázquez, que pinta en proporción muchas menos historias que sus predecesores, es el primero en pintar la *historia,* esto es, la singular e irrepetible realidad de un instante único vivido por el artista.»

Velázquez —en una palabra— pinta el *pintar.* O —como dice el mismo pintor, de un modo genial y emocionante, en «Las Meninas», de Buero—: «Los demás pintan *lo que ven;* yo pinto *el ver*» (*).—ROMANO GARCÍA.

(*) Permítasenos una digresión en torno a la obra de Buero Vallejo. Sobre ella se han emitido críticas «extrateatrales», en su mayoría. Una de ellas consiste en alegar que *contradice la historia.* Puede el arte llegar a ese extremo. Pero es que, en este caso concreto, no sucede así. El carácter inconformista —mejor, individualista— con que aparece Velázquez en «Las Meninas» está a *tono perfecto* con su tiempo. Acabamos de verlo en la obra de Maravall. En ella se afirma que su cargo de Palacio no sólo no impidió, sino que contribuyó a realizar su *individualísimo* modo de pintar y pensar. Un Velázquez *personalista* es el Velázquez más histórico que pueda darse: el Velázquez, hijo de su tiempo.

Dicen unos que Buero se aprovechó de la emoción del Velázquez histórico. Otros, que se aprovechó del Centenario. Podrían ser verdad ambos hechos y, con todo, valer la obra: por la sencilla razón de que se trata de dos fenómenos externos a la misma; que pertenecen a la «moral» del autor, no a lo intrínseco de la obra. Hay que juzgarla por sí misma. A nuestro juicio posee «coherencia escénica», al margen de las intenciones de su autor.