

LABERINTO DEL TIEMPO Y LA MEMORIA

Mario Payeras*

I

Mucho se ha escrito ya sobre la creación literaria de Miguel Ángel Asturias, pero aún no se reconoce el influjo emancipador que en su vida y en su obra provocó la revolución guatemalteca de 1944 a 1954. Gerald Martin ha documentado ejemplarmente —contra la anécdota mezquina y el dato rencoroso, tan frecuentes en los biógrafos guatemaltecos de Asturias— el papel jugado en la vida del novelista por *Hombres de maíz*, en tanto expresión artística de una epifanía personal que, en rigor, fue más allá del mero dejar atrás las miserias terrestres, para empalmar su perspectiva de creación a las transformaciones que en la década revolucionaria estaba experimentando Guatemala. Exhaustivo y fecundo como pocos, el énfasis de Martin, sin embargo, recae en la evaluación del impacto psicológico, personal, familiar que los acontecimientos de esos años tuvieron en Miguel Ángel, relegando de hecho a un plano secundario la conmoción ideológica sufrida por el artista, a raíz de la gesta que estaba comenzando a sacudir a su pueblo.

Asturias no albergaba propiamente una conciencia política. Su certera e inigualable percepción de la sociedad es explicable más bien por los atributos propios de la intuición artística. Es sabido que muchos de los grandes creadores se relacionan con su tiempo con la naturalidad del árbol que sintetiza la luz. El resultado objetivo de su vasta respiración suele ser tan necesario como el de todo ser de raigambres orgánicas con lo real. La mejor ilustración de la eficacia de su arte es *El señor presidente*. Pocas obras contemporáneas contribuyeron a gestar en los latinoamericanos de la posguerra una conciencia antidictatorial como este libro sombrío. “Todo mi propósito al escribir esa novela”, dijo alguna vez Asturias “fue contribuir a que los seres humanos aborrezcan la dictadura”.

La obra del autor de *Sien de alondra* sólo puede entenderse si se la comprende como proceso progresivo de apropiación de la realidad y si se es capaz de percibir en su pensamiento la lenta formación de un esqueleto ideológico revolucionario. Este hecho decisivo en la vida del novelista fue un fenómeno tardío, y con toda certeza es posible ubicarlo a partir de 1944. Por esos años es un cartilago transparente, pero el hueso macizo ya aparece con nitidez en cualquier radiografía de 1950, cuando escribe *Viento fuerte*. Dos hechos fueron indispensables para provocar las mutaciones en su pensamiento: el decli-

* Escrito en 1988. Cortesía de la Fundación Manuel Colom Argueta.

ve de Europa como su norte estético y el estallido revolucionario en Guatemala. Hacia mediados de siglo, en efecto, los océanos de América entran en su pleamar y el litoral hemisférico se puebla de caracolas (Mistral, Neruda, Guillén...); en el país de origen del poeta el último dictador es echado a cañonazos, mientras el pueblo en armas corre al asalto de las fortalezas. Pero hacia la propia obra no hay ruptura. Igual que en el molusco gobernado por el mar la caparazón ilustre, en la obra de Asturias las ideas subvertoras son cristalizaciones fijadas por su tiempo. En *El Papa verde* o en *Torotumbo* persiste idéntico polen al que en los años tempranos generó sus obras clásicas.

El punto de inflexión en la ideología de Asturias fue *Hombres de maíz*, memoria de hombre dormido que evoca la primera gran marcha de su pueblo. Esta novela fronteriza la comenzó a escribir su autor en 1945, y la concluye en 1949, en plena gesta revolucionaria. Es imposible dejar de ver que su contenido —y el nuevo punto de vista que lo hace posible— forman ya parte consustancial de la perspectiva histórica abierta por la revolución a la sociedad guatemalteca. Hay un amanecer social en todos los trasfondos de *Hombres de maíz*, y si no brilla el nuevo sol directamente en el mundo de la novela, sentimos su energía y nos beneficiamos de sus poderes fructificadores. La certeza interior que mueve a los personajes, el optimismo implícito en los caciques indios que se alzan en armas, en ciegos que logran ver, en correos-coyote que nunca pierden de vista la mágica flor del amate, sólo pueden explicarse por el influjo ideológico del enorme hecho grato que es la revolución para quienes la reclaman. Un artista de la talla de Asturias no podía ser ajeno al ensanchamiento de la perspectiva humana que entrañaba el programa democratizador, agrario y antiimperialista de Arévalo y Arbenz. Tal correlación social-estética es una de las claves para la interpretación de *Hombres de maíz* y de la trilogía novelística que le sigue de inmediato.

Asturias concibió su trilogía bananera como magno caudal de ríos tributarios que en el tiempo de la obra habría de desembocar en la gesta de 1944. El aliento sinfónico de su creación aparece en *Viento fuerte* (1950), asciende en *El Papa verde* (1952) y despliega su clímax en *Los ojos de los enterrados* (1960). La intervención de 1954 cortó la coherencia de este plan interior, al dejar la epopeya sin fundamento en la vida. Después de 1954, al escribir la novela culminante, el autor sabe muy bien que está conduciendo la narración a horizontes cronológicos que los hechos recientes acaban de revelar como un nuevo atascadero de nuestra historia. Porque la tragedia de 1954 puso al desnudo, entre otras cosas, las endebles bases políticas en que aquella empresa libertaria se fundamentaba. Al decapitar al ser social protagonista, la intervención extranjera hizo abortar la perspectiva histórica también en la literatura. De ahí que el gran final de la trilogía tenga un algo de allegro en una plaza desierta, de fuegos artificiales en una noche de lluvia.

Sin los mapas ideológicos, a la crítica de Asturias le continuará vedado el verdadero universo del novelista. Pretender valorar una obra fundadora, a partir principalmente de inventariar sus hallazgos formales o de anotar sus técnicas narrativas mediante procedimientos tan ingeniosos como estériles, sólo revela los límites de un género que, precisamente, tiene en el método de conocer uno de sus principales defectos. Más aún. Sólo a partir de la experiencia aleccionadora de la revolución social —el proceso que permite acceder a los espacios más densos de la realidad— será posible evaluar el arraigo de la obra de Asturias al tiempo que pretende dar cuenta, siendo como es el suyo un país hermético a las interpretaciones superficiales, y siendo la de su poeta una obra exhaustiva de la piel y del alma populares. Y aunque nadie es capaz de compensar con un libro el desplome de un mundo, haber ligado su creación de media vida a la suerte política de su pueblo fue una de las más explícitas tomas de posición de Asturias, su opción vital más trascendente.

II

Laberinto del tiempo y la memoria, la obra escrita no contiene realidad sino que representa un ámbito arbitrario donde ésta se extravía. Por la época en que Asturias comienza a escribir —hacia la segunda década del siglo XX— el ser de los objetos es todavía unívoco; la era mercantilista no ha inundado aún el mundo con su multiplicidad inútil y confusa. En ciertas áreas geográficas todavía existe correspondencia entre las palabras y las cosas, bien que esta coincidencia pertenezca a cierta edad juvenil de la materia. El zaguán, el naranjo y sus pájaros inherentes son en la prosa de Asturias referencias accesibles a la fiesta del tiempo, fiesta que para nuestro infortunio siempre tiene lugar en otra parte. Hay en muchas de sus páginas cierto naufragio de los objetos, cierta catástrofe grata de universos en flor que luego no reaparecen. Estos hechos cruciales representan, a la larga, nuestra única propiedad en el transcurso terrestre, porque ahí permanecen, delimitando ciertas la realidad del sueño, reconstruyendo el día con tijeretazos e incluso restituyéndonos, cuantas veces volvamos a la página precisa, las naranjas perdurables.

Para el joven poeta, sin embargo, el mundo es todavía un hecho bifurcado. La realidad, reciente, reclama la narración de su acontecimiento; más la palabra precisa, el discurso capaz de aferrarse a las cosas, de extraerlas del tiempo y hacerlas inteligibles, está en otra latitud, en la patria del concepto: está en el Viejo Mundo, en París, capital del espíritu por entonces. Se puede, probablemente, diagramar la realidad con escalas de flor y coordenadas de pájaro, pero no se la recrea sino gracias al concepto. Es preciso por ello hacerse de un idioma y estrenarlo, aun si con la incoherencia temprana de los poetas. (Por eso decía Nietzsche, refiriéndose a Hegel, que hablaba de las cosas como si estuviera ebrio).

De manera que los años veinte, en el siglo de Asturias, ven partir a los poetas en barcos de vapor y atravesar en meses la materia de entonces. Se guían en la noche oceánica por el fulgor de París, por su cielo constelado de fuegos artificiales. Tardarán en volver diez, veinte, muchos años, o quizás no vuelvan nunca, porque el exilio fecundo se registra en nuestras letras por ciclos recurrentes. Varias de las grandes obras sobre Guatemala debieron ser escritas desde el extranjero, duro precio material de la palabra afortunada. Así la *Rusticatio mexicana*, de Landívar, reconstruyendo el trópico terrestre desde la feroz nostalgia de su celda en Bolonia; así *Leyendas de Guatemala*, de Asturias, en el París de los veinte, traducción al castellano del manual de explosivos surrealista y de la más perdurable magia precolombina; así *Guatemala, las líneas de su mano*, de Cardoza, croquis para retornar a la segura patria de geranios y quiebracajetes.

Durante el siglo XIX, el espíritu se abre paso en el Nuevo Mundo marchando por los atajos ásperos de la historia, el camino de las guerras paridoras de naciones. En América, la última centuria da sobre todo poetas, cronistas y cultores del género epistolar, oficios literarios de las épocas heroicas. El tiempo de la novela únicamente aparece cuando la tempestad de la nación amaina y la sociedad civil se contempla a sí misma (el arte se hace problemático precisamente porque la realidad deja de ser problemática, al decir de Hegel). En Europa, durante el siglo del vapor, los grandes instrumentos del concepto para apropiarse de la realidad son las exploraciones del mundo natural y el primer desmontaje veraz del mecanismo de la mercancía. En contraste con la empresa de las ciencias naturales, y al igual que las luchas proletarias de calle, el espíritu artístico en el Viejo Mundo se repliega a las ciudades, justificando esta nueva migración en la idea del filósofo de que sólo en las grandes concentraciones humanas aparece el saber que reflexiona sobre sí mismo. Es el tiempo de Balzac, de Dickens, de Víctor Hugo, novelistas de la urbe. La invitación al viaje surgirá de los poetas al promediar el siglo.

El mundo bifurcado se reconcilia consigo en la prosa que florece en su propio transcurso; en la novela abarcante y exhaustiva que da cuenta de lo real conteniendo el aliento, hasta agotar virtualmente el inventario del mundo. La novela aparece allí donde los otros géneros mayores (la épica, el drama) carecen de sustento en lo real. Ambos compiten con la historia, puesto que su materia es de hecho equivalente al acto humano originario, ya sea en cuanto génesis de la acción colectiva o en cuanto contraposición válida para la especie de designios, destinos o cautiverios terrestres. La patria de la novela es lo marginal de la historia; el arte de novelar prospera allí donde el ser social ha dejado la escena y se instala en las butacas. Porque a diferencia de la historia, donde el universo físico está perfectamente definido y no admite ilusiones, en la ficción creíble de la novela la acción del ser humano puede ser

gobernada por el sueño y suele ser recorrida por los irrecuperables caminos de la memoria:

*¡Yo sé los versos del agua,
sólo yo, Chipó Chipó;
soy hijo de una piragua
que en el Motagua nació!*

*¡Yo sé los versos del agua,
sólo yo y sólo yo...,
porque iba en mi piragua
cuando el agua los cantó!*

III

Asturias es uno de los grandes exponentes del realismo en la novela. Lo mágico en su obra es un rasgo inherente que dista mucho de ser una adscripción gnoseológica a las fantasmagorías del irracionalismo o a las mistificaciones de ciertas vanguardias septentrionales que pretenden elevar, a rango de estética, su complacencia en la recreación del lado oscuro del ser humano. Lo mágico en Asturias es, antes que nada, arma para penetrar mejor en una realidad que reclama como método adoptar la materia de que ella misma está hecha: el pensamiento mágico popular y la naturaleza pródiga e impredecible del cinturón tropical. El realismo de Asturias está en la historicidad de su punto de vista, en la capacidad de apropiación de lo real que revela su palabra y en el reconocimiento de una perspectiva que pasa de la vida a su literatura y no a la inversa.

Hay algo de verdad en el juicio que atribuye cierta inferioridad a las novelas del ciclo bananero; pero tal circunstancia de ninguna manera es imputable a la nueva ideología que entonces priva en Asturias, como lo pretenden críticos interesados y que es lo que importa esclarecer aquí. Al emprender este tríptico, en efecto, Asturias midió mal sus fuerzas, sus recursos creadores; la realidad torrencial que nos restituye no alcanza a disimular los descuidos formales y aun la facilidad presentes en algunas de sus páginas. La desigual fortuna en los escritos ulteriores suele ser atributo del creador juvenil de obras maestras. Sin embargo, el ciclo novelístico que inicia Asturias en 1950 es el mayor esfuerzo de nuestras letras por reconstruir las más viejas latitudes de pájaros de este siglo y por volver a las lluvias de sus confines. Pues más allá de la génesis del poder y sus furias, lo que perdura en las páginas de esta trilogía son las historias de un libertador de cenizales enjaulados, de una maestra rural extraviada en un tiempo donde nadie envejece, de un tenaz conspirador contra la dictadura que consigue vencer y recibe el amor por añadidura.

Porque lo que en esta tríada se pierde en profundidad se gana en perspectiva. Debido al magnífico aliento de la novela-río, debido a las masas enormes de tiempo en que la acción transcurre, la duración temporal afecta en la trilogía de manera peculiar a los personajes. El tiempo de este ciclo es el de la historia; su técnica narrativa es la cinematográfica. La novela que cronológicamente contiene el inicio de la fábula —*El Papa verde*— arranca en algún punto de la bahía de Amatique, el día a principios de siglo en que de un vaporcito fatigado por el mar desciende Geo Maker Thompson —*señor de cheque y cuchillo, navegante en el sudor humano*— el futuro fundador del imperio bananero. Estamos a las orillas de un mundo diluvial, batido por el Caribe, en cuyo fondo se mecen las osamentas translúcidas de caballos y hombres, enfundados aún en sus armaduras, desde el siglo de Cortés. Al penetrar desde el mar a un país verosímil de pájaros y lluvias, la narración adopta alcances y andadura sinfónicos, y el discurso imantado atrapa personajes, ámbitos y situaciones, hasta formar un panal agresivo y sonoro. Ocupado en registrar los horizontes sociales, el autor apenas logra aproximar la mirada a los rostros concretos, a los objetos tangibles. No bien los ha enfocado para que permanezcan cuando ya han envejecido, o intuimos que estarán en flor en días o en primaveras prohibidas para nosotros.

Y si quisiéramos ilustrar la superioridad intrínseca del punto de vista ideológico en el Asturias de entonces, bastaría comparar a las dos heroínas que respectivamente personifican las dos épocas creadoras que interesa contrastar: a Camila Canales y a Malena Tabay. Desde su novela sobre la dictadura, Asturias no había creado un personaje femenino de tanta relevancia como la recia maestra rural de *Los ojos de los enterrados*. Ambas muchachas son, primeramente, dos naturalezas de mujer del todo diferentes y encarnan mundos distintos, aunque ambas, a su manera, mantienen con la vida vínculos equivalentes. Camila es de la estirpe de Ofelia, paloma arrebatada por un aire maligno; Malena, por el contrario, desciende de Laurencia —la de *Fuenteovejuna*—, albatros que emprende el vuelo hacia el centro del nublado y deja oír su grito entre los chisporroteos de la inminente tempestad. A diferencia de otros tipos femeninos creados por el novelista, la pertenencia de Asturias a la clase social de ambas heroínas le permiten entreverlas con mayor certidumbre. (Las mujeres indígenas de *Hombres de maíz* son perfiles perdurables, bajorrelieves esculpidos como en piedra volcánica, pero su hondón subjetivo permanece vedado a la palabra asturiana). El pensamiento de Camila y Malena, en cambio, trasparece a nuestros ojos. El de Camila está hecho de canarios y espejos; su psicología es bella, pero a la vez quebradiza, melodía perenne de un piano al atardecer. Hecha para lucir y marchitarse, la condición de Camila resulta la de una rosa, y su efímero milagro acontece entre el estrépito de los tranvías callejeros y los pájaros del patio. Los días de Malena, en marcado contraste, transcurren en Cerropom, una aldea de la sierra desde

donde suele verse, en mañanas despejadas, la comba cósmica del océano. Hay como un horizonte de palomas torcaces en el silencio interior de esta muchacha reflexiva, y hay una gota perpetua que escuchamos caer en su pensamiento, una gota que no cesa ni siquiera en el sueño, que horada tenaz el tiempo subjetivo (*ha pasado tanta agua salobre bajo los sueños colgados de los hilos de tus pestañas*) y accede a los espacios sorprendentes de su alma. Allí, ante sus propios ojos, su semilla se despliega, reptante e invade con su flor los más recónditos sitios del rubor y el anhelo. Hay mujer para rato en esta aguerrida maestra de las barricadas del 44.

Porque en toda la creación de Miguel Ángel Asturias la perspectiva terrestre apunta a la esperanza. Sin embargo, no es propiamente la lección ética de la obra lo que trasciende en el novelista, sino su punto de vista más profundo sobre la estructura última de la realidad. En *El señor presidente* —fotografía furtiva del monstruo en la bajamar, ya invadido de luciérnagas—, Asturias afirmó dos cosas sobre nosotros: que el amor es la materia prima de que estamos contruidos, y que este material es resistente a las peores perversiones humanas. La prueba de ambos postulados se halla en las últimas páginas de la novela, cuando llegan los días en que el protagonista, en la celda subterránea donde se pudre en vida, graba el nombre de Camila y el suyo entrelazados, junto con un corazón, un áncora, una estrella y tres golondrinas como tildes de eñe, y recuerda una rosa que florecía en abril, en algún sitio grato e intacto de la memoria.