

LA NOSTALGIA DEL PARAÍSO

"Entonces vi mi fealdad, en
aquel espejo me conocí".
Guzmán de Alfarache.

Miguel Angel Asturias explica, en el texto mismo, el título de su novela. En efecto *Torotumbo* es un baile de exorcismo "para librar a los pueblos del castigo que les esperaba por la virgen que violó el Diablo y voló al cielo a quejarse con Dios".¹

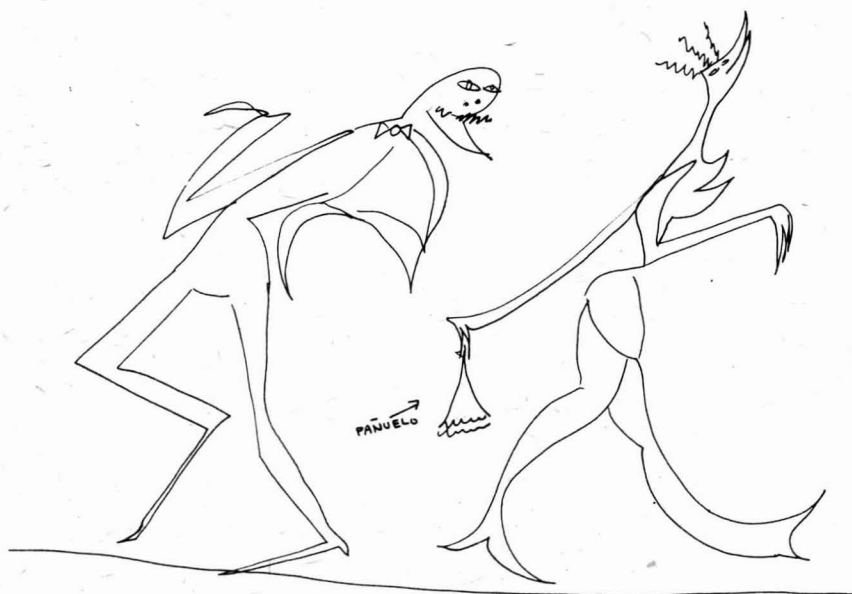
La danza, evidentemente ritual, obedece a determinadas leyes mágicas conjuradas para alejar al espíritu de las sombras, de modo que el maligno, en varios niveles de representación, servirá tanto de punto de partida como de hilo conductor del relato. No es novedosa —por parte del narrador— esta afirmación aclaratoria. En la literatura hispanoamericana contemporánea hay —ya abierta, ya entrelineada— una plataforma desde la cual, cómodamente, asentamos los ojos para mirar el texto; existe, también, una teoría de la novela o de la narrativa que, al explicarse a sí misma en ocasiones se rebasa para convertirse en una postura crítica de carácter general. Ello se acentúa en libros 'herméticos'², con necesidad de un guía dentro o fuera de sí. En el primer caso nos referimos a un determinado tipo de escritor que habla de su obra; en el segundo al narrador (al escritor dentro del texto)³ que, aprovechando cualquier resquicio, nos conduce sabiamente por su laberinto y, en un espectro más amplio, nos sirve también para otros. Posturas intermedias, con matices sin cuento, vienen en nues-

tra ayuda, pero no es este el caso de un comentario amplio sino más bien de nombrarlo y seguir adelante, en virtud de conectarnos con nuestro tema. Pero aún así no quisiera dejar de decir —por ejemplo— que Onetti, Lezama, Carpentier o Asturias mismo no abandonan a su sorprendido lector que, por más atento que se halle, necesitará de estos suaves o poderosos, no siempre intempestivos apoyos que salen al paso. Y qué alivio, realmente, significan. Pero si volvemos al cuento inicial, el *Torotumbo*, baile que en la novela se sitúa en los alrededores de la Nueva Guatemala, es, dijérase, la cápsula sensorial que no disfraza los viejos mitos de los que Asturias echa mano para dar forma, desde dentro a la narración.

A reserva de explicar lo complejo de estos andamiajes atemporales, el exorcismo, repito, se efectúa porque de pronto, a pesar de su presencia permanente, el mal aparece para dañar al hombre quien, siempre sorprendido, cruzado por ello de brazos —estúpidamente lelo con sus quehaceres cotidianos—, queda exterminado. ¿Se podría considerar a *Torotumbo* como la lucha de las sombras y su triunfo final? Y si así fuera, ¿resulta inútil la danza ritual, la queja de la virgen violada ante Dios?

Dejemos que la telaraña se vaya completando en este intento de comprensión del texto, aclarado algo más si, apoyados en otra obra de Asturias, *Mulata de tal*, leemos que la narración obedece a un "cruzar y descruzar la transparente separación de lo invisible y lo visible".⁴ Esta gran novela, quizás una de las más importantes de nuestra actual literatura en español, lleva a una cimera la tesis, anticipada de alguna manera en *Torotumbo*. Dicho de otro modo *Torotumbo* es el umbral desde el cual ya vislumbramos el zarpazo bárbaramente dado a las bases tradicionales del idioma. Porque con Asturias y Lezama (como con Góngora y Quevedo) nada habrá de quedar en su sitio. *Mulata de tal* como *Paradiso* u *Oppiano Licario* es un caerse a pedazos huesos y tendones, músculos y nervios de un idioma que ahora, bisturí en mano, ofrece el espectáculo de su intimidad. En *Torotumbo*, no obstante que la conmoción no se presente como tremenda, en cambio no sólo, lo dije ya, la prepara, sino que quedaría englobada en ese doble hilván cercanía-alejamiento, de lo visible y lo invisible, plataforma en la que habrá de levantarse un lenguaje distinto⁵, diferente, claro, si se da por sentado el amor de Asturias por el asesinato a la palabra tradicional y, como todo gran escritor, de allí se levantará un concepto nuevo de la vida y el hombre americanos.

La realidad de la novela se bifurca en principio. Se trata de dos mentalidades no sólo distintas, sino opuestas: la indígena y la ajena a ella, bien sea la de la llamada "burguesía guatemalteca" como la de los extranjeros que pasean por las páginas: el italiano de orígenes románticos, garibaldinos, y un yanqui, enmascarado a la manera de los Ku-klux-klanés, individuo, además de obviamente oculto,

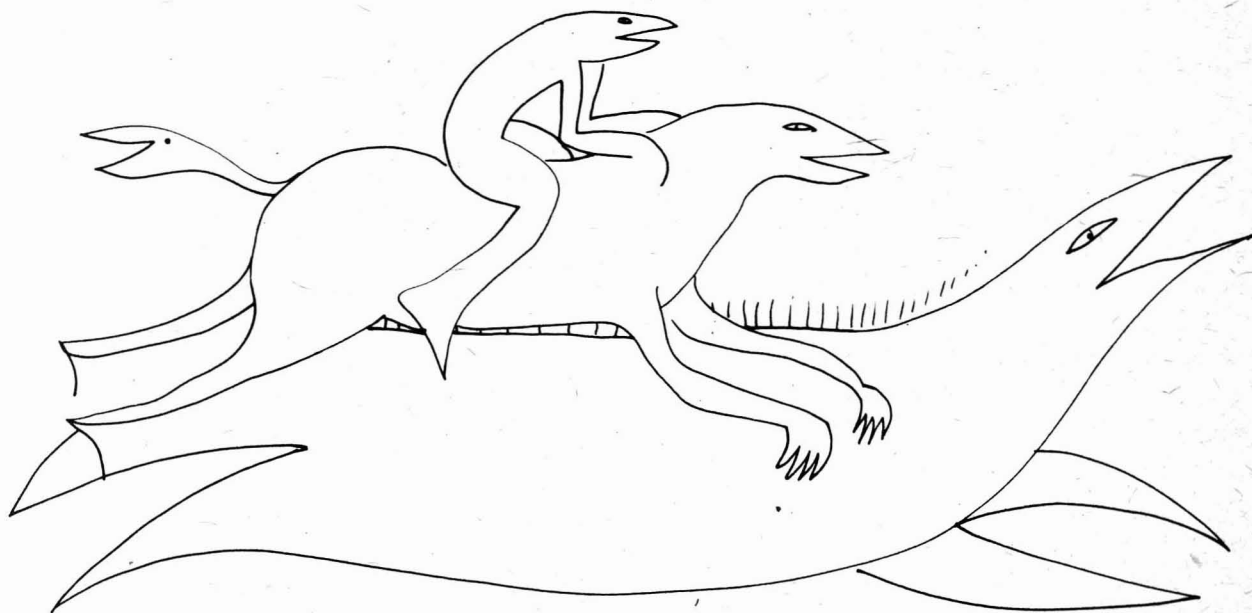


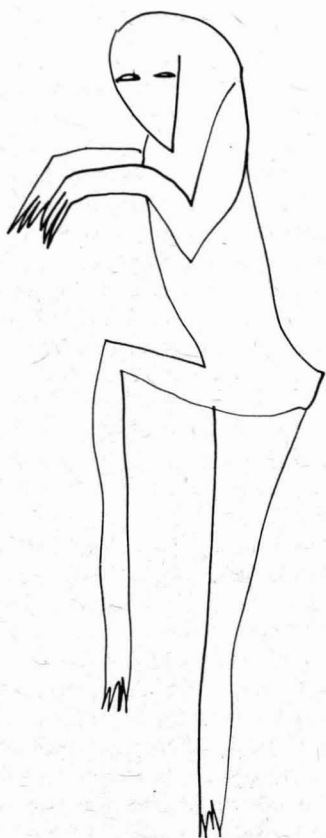
manifiestamente simbólico como lo son por lo demás todos los personajes del texto, sino aun las circunstancias y, en ocasiones, los objetos. ¿Es esta una tónica de nuestro novelar actual? ¿Será en cambio algo inherente a la obra literaria?⁶ Lo cierto es que, amén del choque habido entre las dos mentalidades (o tres, de acuerdo con el ángulo que enfoque el narrador), existe un matiz más, dado por el avaro Tamagás, émulo del Dómine Cabra ("vestido de negro ya vinagre, injertado con un salto de párpado") alquilador de disfraces, asesino de la "indiecita" Natividad Quintuche, a quien viola por los deseos de su "lujuria enferma" sin que importe demasiado el asunto pues se trata de un "animalito", y sólo de eso. El odioso, el odiado individuo no es únicamente puente entre ambos mundos sino también (he aquí virtuosamente expuesto el simbolismo), víctima: aplastada alimaña cuando se le aclara que "no fue ella violada, sino la Patria", de modo que el avaro entraña desasosiego, división, incomodidad, hibridez, traición. Porque Estanislao Tamagás pertenece a una bien medida clase social, burguesía de tres al cuarto, clase "actuante" ya que no pensante, dueña, en segundos términos, del país; pero también es parte, sin poder evaluarlo, de lo indígena americano cuyas raíces, tomadas de pretexto para ahorcarlo en la parte del mito que les corresponde expresar, lo sellan. Estos dos tercios se conectan, humilladamente, con el yanqui, quien marcará el total del problema enunciado. El asunto no deja de lado al italiano, graciosa muestra trágica, finalmente, de humanos trasplan-

tes europeos que, devorado por el medio ambiente, acaba por enloquecer. Este estrellarse en añicos de las dos realidades mencionadas, así como de su penetración (sin que por eso se toque reciprocamente médula ninguna) da lugar al texto en sí mismo, obediente, ya lo sabemos, a un "Cruzar y descruzar la transparente separación de lo invisible y lo visible".

La situación, emparentada con el "realismo mágico" de Carpentier o con la idea de "sobrenaturalidad" en la poética de Lezama, nos indica que el 'alma' latinoamericana se forma o conforma tanto de Aristóteles y Descartes como del sincretismo proveniente del *Popol-vuh* o del *Rabinal Achí* así como del especial catolicismo que practican los indios guatemaltecos o, para el caso, mexicanos. Pero parecería que, al abarcar abanico tan amplio, todo lo poseemos, aunque mal. De allí que lo grotesco sea importante en la construcción del retablo que significa *Torotumbo*: amestizado, dispendioso, culto, caricaturesco, horrible, armonioso, esperpéntico, popular, lujoso, pordiosero, "todo en un mismo domingo", como dice Edmundo O' Gorman⁷ cuando, para hablar del espíritu español, lo engloba en fenómenos tan contradictorios como la misa y las corridas de toros.

En el sentido en que actualmente se utiliza el término, la novela lo es de *compromiso*; pero se trata de un "yo acuso" no sólo político sino social, moral, religioso, cultural. El compromiso tiene la posición estética cumplida, de la que hablaré más adelante. Por lo pronto se puede afirmar que *To-*





rotumbo va contra los regímenes dictatoriales a los que está sometida Guatemala e intenta, tal vez con ironía, una revolución a mano armada. Convertido en un almacén de fruta que abastece a la Unión Americana, se evidencia un país con una economía "feudal capitalista"⁸ inerte si nos atenemos a su carencia de politización, al hambre, a su sentido de latría religioso y humano, a sus complejos de inferioridad racial. El italiano Tizonelli, que ha llenado de dinamita la cabeza del "Diablo" (disfraz clave en la casa del alquilador Tamagás) para que salten a pedazos los inquisitoriales miembros del "Comité de Defensa contra el Comunismo"; el italiano, digo, es raptado por un grupo a quien Tizonelli mismo salvó del "Comité". Por ello piensa —cuando lo arrastran de la ciudad al campo— antes de la catástrofe: "No comprendo a estos revolucionarios que quieren al enemigo vivo, no muerto, vivo y que prefieren la justicia a la venganza... *rivoluzioni deportivi*, vencer en buena lid, caballerosamente",... Y luego: "el enemigo vivo es peligroso, el enemigo muerto es perfecto". Pero esta es una de las muchas pilastras del retablo. Porque el compromiso, de no estar sumergido en tal idioma, sería reiterativo, falso: nada nos comunicará desde dentro o, cuando mucho, equivaldría a una noticia de periódico. Desde un ángulo político *Torotumbo* hace sentir los labios del vampirismo imperialista que no requiere, en el caso de Guatemala, de la anexión geográfica. Al contrario: si el país es succionado económicamente, ¿a qué tener

los problemas internos como propios? Para ello está el gobierno de Guatemala, o más bien para darle la espalda a esos problemas.

De este modo el yanqui enmascarado impulsa una dictadura que practica "el gobierno unipersonal" en ciertos países latinoamericanos o una democracia de "gobiernos oligárquicos", tendencias, ambas,⁹ con consecuencia lamentable, si bien la novela se inclina a mostrar un estado-iglesia dictatorial.

Asturias logra, pues, una conciencia en el lector (virtual o real) del propio drama histórico. Pero también se presentan, acaso por primera vez y desde dentro, cosas y mundos por los occidentales ignorados. Y así como Virginia Woolf entrega la femineidad vista, manejada, sentida por una mujer que escribe con mente de mujer (aunque el varón se agazape detrás), Asturias se compromete a penetrar el mundo indígena sin folklorismos, sin los innecesarios aledaños del localismo de la novela de Icaza, *Ciro Alegría* o el "Grupo de Guayaquil". Cara sellada, silenciosa, humillada, encapsulada y hasta donde el caso lo permite —antes de Asturias—, juzgada impenetrable.

El aguijón del texto es pues el misterio o, en todo caso, el reto que supone acercarse, cercarlo, develarlo. El tono, propulsor de la trama, es la fatalidad. De ella parte; ella es, al mismo tiempo, la meta, de modo que la novela tendría, como representación esencial, una línea espiral, abierta —en cuanto vida— al desastre que es existir y a la esperanza de un nuevo horizonte. De esta manera el crimen de la indiecita Natividad Quintuche, expresión de una mente desconocida, atemporal, es una urgente función del relato como lo será, para cerrarlo, el asesinato colectivo, de carácter político. Utilizada en forma *sui generis* la violación no actúa como acicate de la trama, sino como un umbral para acontecimientos que están por debajo del agua, como lo es la revelación de algo ignoto. No es lo mismo la muerte de una niña indígena, asesinada, a la muerte —'natural' o no— de una que es blanca. Lo que quiero decir es que el crimen (he aquí una ampliación de la mitología de Asturias, como veremos) es necesario para presentar, conscientemente, el corazón del mundo indígena. No es un 'truco' que estremezca al lector, por más que en *Torotumbo* sea una descarga fuertemente emotiva. Si la muerte ocurre por violencia, (amén del núcleo mítico) ciertas leyes mágicas indican que el espíritu ignora que no está más entre los vivos. Como el accidente ocurre de manera intempestiva, el alma inquieta, azarada, busca a su compañero, el cuerpo, vehículo que lo sostenía sobre la tierra. Vaga pues cercano a nosotros y hay necesidad de aclararle la verdad. De este modo, en paz, aceptará el nuevo sustrato de existencia que le corresponde. La danza del *Torotumbo* sería el ritual que permitiera la transfiguración, el paso de un nivel a otro porque "No hay mito si no hay descubrimiento de

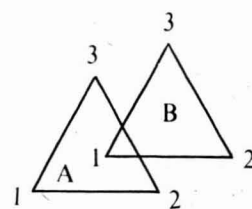


un 'misterio', revelación de un hecho primordial que se vaya fundando, ya en una estructura de lo real, ya en un comportamiento humano".¹⁰

El lector, una vez dentro del ritual, sabe que la madre de la niña asesinada no debe llorar "por temor a volver agua las alas" del ángel que es Natividad. Y ¿cómo no estar dispuestos padre y padrino a "medirse con el diablo donde lo encontraran"? Es a través de este mismo recurso que Asturias entrega al lector-destinatario la otra cara de la medalla. Pues no ignoramos, tampoco, que el padre Berenice convierte a la "indiecita" en "la Patria violada y ensangrentada por el comunismo", horrible demagogia también conectada con raíces míticas. Por eso cuando los parientes abandonan la casa del alquilador; cuando Tamagás, sabiendo del pie de que cojean, arroja al demonio "Carne Cruda" sobre el cadáver de la niña y a él le echa la culpa, aquellos se retiran convencidos de tal realidad, lleno de dolor el corazón "y la pena mayor del turbión que se vendría si no se bailaba el Torotumbo, indispensable en este caso de virgen violada por el Diablo, si querían salvarse las poblaciones de la maleza lujuriosa, de la espina y la seca".

Una vez efectuada la danza, libre ya el alma de las garras de la fatalidad configurada en "Carne Cruda", monigote de cartón y trapo, la virgen violada se convierte en un ser de otro mundo porque el rito hace que "De pueblo en pueblo, el cuerpo de la mujercita que violó el Diablo volaba al cielo convertida en ángel, atraía más y más bailarines, y a sus vestiduras iban prendiendo listones de todos

colores, escritos con los pedidos que le hacían a Dios las familias, las cofradías, los municipios y que ella se encargaría de entregar en sus propias manos". Natividad es, por lo tanto, un mensajero: el nuncio del hombre hacia lo eterno. Este signo, rarificado y espléndido, es una de las dos más importantes tramas que, trenzadas, forman el relato. Me refiero a la violación, con su revés moral, mágico y por ello esotérico, y la otra, la del compromiso político, con sus vertientes religiosa, social e individual. Ambas forman las siguientes figuras:



El triángulo A estaría relacionado por los ángulos

1. DIOS Natividad como "indiecita": (persona virginal)
Natividad como ángel (primera transfiguración).
Natividad como "La Patria" (segunda transfiguración).



2. DIABLO Traición de la "burguesía" guatemalteca
El yanqui, personificación del enemigo político
El dominio del mal
(metafísicamente hablando)
3. Terreno de la lucha entre el bien y el mal: posesión-exorcismo.

El triángulo B es el siguiente:

1. DIOS ... Espíritu de Guatemala como país independiente, moderno pero sagrado.
2. DIABLO... Imperialismo Norteamericano (La "United Fruit Company"; las transnacionales todas, etc.)
3. Terreno de la lucha entre el bien y el mal: Latinoamérica, continente explotado, sometido. Pero tiene el poder de la palabra, según Asturias mismo.^{10bis}

Como se ve, al segundo lo constituye exacta tríada, pero sus derivaciones son un 'acomodo' del triángulo primero. De allí que estos núcleos narrativos (veneno, tríada, redoma) en que se vierten entreguen, cada uno a su modo, personajes al propio tiempo reales que simbólicos:

"Carne Cruda" es un horrible disfraz que se al-

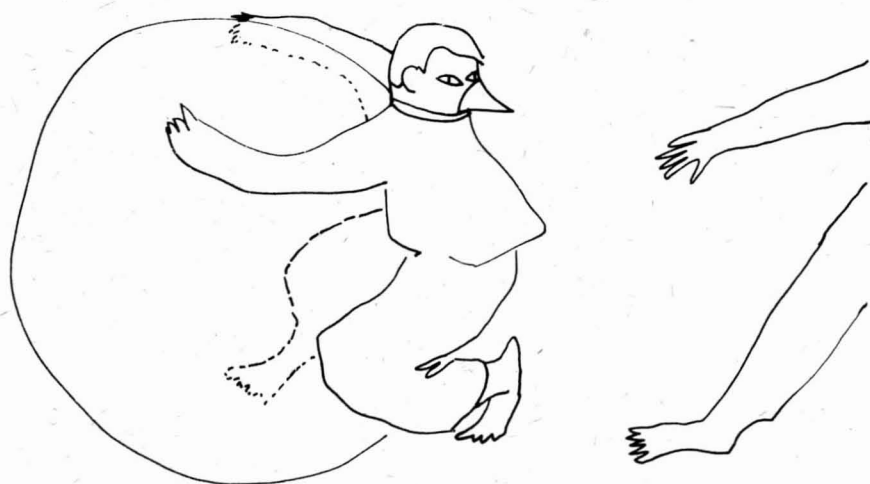
quila; es la fatalidad; es, también, la fuerza motriz del texto, encaminado a proponer, como final, la destrucción (paródica) de un viejo ciclo.

Los horizontes proliferan, se conjugan:

Natividad Quintuche, la "indiecita" sacrificada, encarna un sincretismo cultural de catolicismo y animismo; ella, claro, y sus padres. Como es evidente, hay en la niña un proceso de anagnórisis —apuntado levemente en la advertencia— que consiste en su transformación primero en ángel, después en "la Patria". Por su parte el padre Berenice, un Torquemada redivivo, no sólo es la religión vendida al Estado (que al mismo tiempo se vende a ella) sino la Iglesia reaccionaria, anquilosada; lo opuesto, si cabe, a la vanguardia de un Camilo Torres o al Obispo Casaldaliga, defensor actual del campesino, en el Matto Grosso. O a los salesianos, también en esa parte de Brasil.

Ya sabemos lo que le corresponde a Tamagás y al solapado yanqui "el del capuchón y el silencio, ayudante de aquel embajador norteamericano que fue carcelero en Nüremberg". Pero si seguimos rastreando la huella entre lo real y lo simbólico —pie, no lo olvidemos, para encontrar menos penosa la conjetura planteada en *Mulata de tal*— el italiano resulta el verdadero revolucionario, frustrado, es verdad, pero auténtico. En este sentido la ironía es muy clara pues los otros, a quienes estaría encomendada la libertad del país, actúan en forma demasiado débil, acaso, para las circunstancias. Es el fracaso de la guerrilla urbana; el mal entendimiento de las facciones izquierdistas, una minoría, en suma, muy a medias politizada que cae en la tortura, la prisión, la muerte. El pecado es la improvisación.

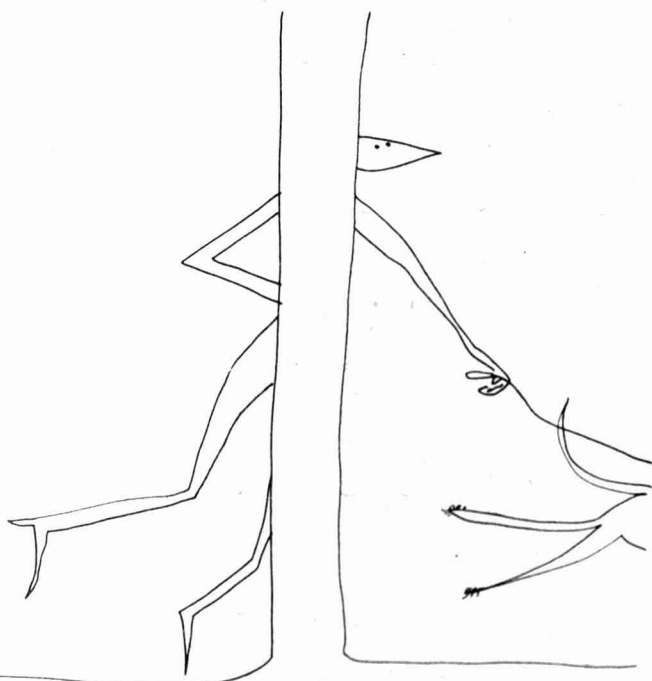
La lejana proximidad, promiscua y paradójica, de los dos mundos abona hábilmente el terreno de la narración. Con Asturias cruzamos y descruzamos ese umbral; con él logramos hacer visible lo invisible sin que nos importe el transparente obstáculo que es, en sí, el lastimoso universo humano de la novela. Parodiando el asunto podríamos decir que si se es americano y se habla y se vive en español, no se es culturalmente congruente. Tenemos una especie de joroba por dentro que habría, naturalmente, que operar. Pero paradójicamente *Torotumbo* tiene el poder que da la palabra y mientras no llegue la revolución (el ejemplo a seguir acaso fuere Nicaragua), es por su medio que se debe luchar. Lo real y lo alucinante van de la mano, en un respunte de espejismos metafóricos que no tiene (por más que esté al borde) desequilibrio alguno. La presencia de la Nueva Guatemala con su 12 Avenida, por ejemplo; con la Plaza de Santo Domingo, con su Teatro Colón; con un "haberse sonado la nariz" un alguien cuando no viene al caso sino por motivos estrictamente literarios, son puntos de apoyo para que el lector no olvide una determinada concreción, sobre todo cuando ese mismo ámbito está acechado por el Diablo, los ángeles y





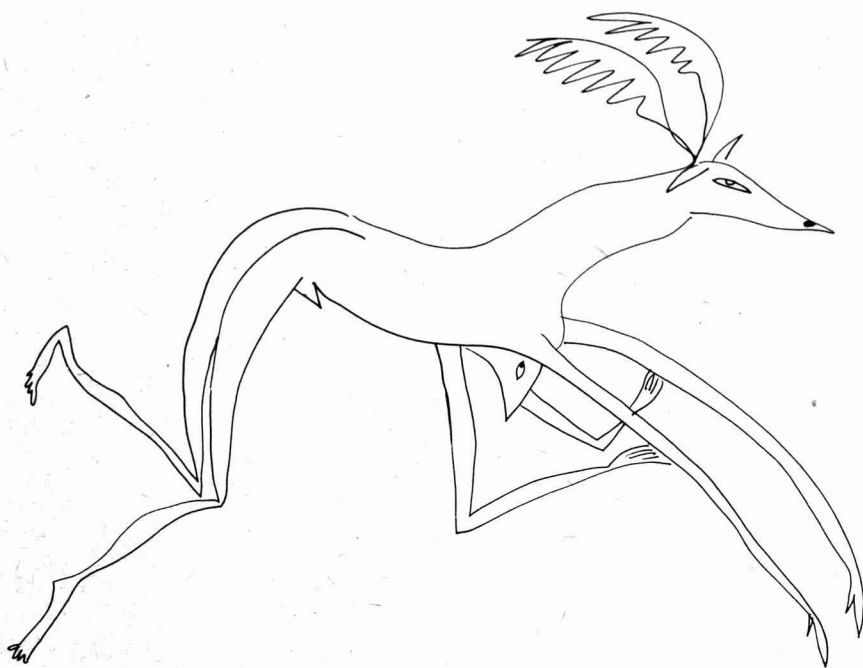
cualquier clase de transfiguración. Parecería, por momentos, que viéramos las tropas de los Beni-Elohim de los que habla la Cábala; grupos a donde se dice pertenece el propio Satanás.

Lo visible y lo invisible cristalizan allí donde el lector afoque la mirada. El avaro —que no le importa matar al asustado “animalito”— se aterra, en cambio, cuando indirectamente es acusado de haber asesinado a la Patria. Se trata de un *horror vacuis* no sólo literario, sino referencial. El caso recuerda la segunda parte de *El Quijote* con sus carros alegóricos, con sus aparecidos, con las abstracciones personificadas, los fantasmas, los magos buenos y malos y tantos otros detalles no ornamentales ni de color local. Asturias es un Carlos Mérida a la inversa (un artista no “clásico”), pero ambos parecen salir de los textiles de Antigua o Chichicastenango, así como de los tejidos ellos parecieran brotar. No desmienten la opinión de que Guatemala posee el más bello paisaje del continente americano; el más ‘culto’ también. ¿Será que la deformante estética de la novela exalta aún más los esfumados, las calidades estridentes, los tonos de lo visible y lo invisible? Nuestro barco, como el español, es macabro, aplastantemente sucio¹¹, fantástico, monstruoso; tienen en común, también, una fuerte dosis de resentimiento individual y colectivo¹². Un esperpentismo singular —derivado quizás de Goya y Valle Inclán— hace a Asturias ser más osado, más rico por el sincretismo ya apuntado; por la densidad de la escritura y por el ensamblamiento de los mitos, también.



La ironía y el sentido del humor (en *Mulata de tal* por hiperbólicos quedan fuera de serie) dejan sin sepultar el carácter altamente “industrioso”, como diría Sor Juana, del relato; como tampoco lo logran los desperdigados localismos, puestos al parecer al azar. En *Torotumbo* la cultura brota, incansable, aparentemente inesperada, fraguada, “inspirada”; brota, digo, a la chita callando, en multitud de borradores que el escritor anula, pero que están implícitos en el último; en aquel que tenemos entre nuestras manos. Las relaciones que Celestina tiene con el demonio, o las de Ivan Karasov, se hallan parodiadas en los diálogos sostenidos por “Carne Cruda” y Tamagás. El avaro, en efecto, lo inventa: cree en el diablo como persona porque, como a don Quijote, le ocurre el fenómeno de no saber deslindar la literatura de la vida. Hace, del muñecote de cartón, el núcleo moral de la desesperación y el arrepentimiento. Se trata de un juego entre macabro y cómico en el que, como mar de fondo, existe la acusación al hombre latinoamericano y a su idiosincrasia moral. Por ello, enloquecido, suplicante, le grita: “Te traicioné, te traicioné, pero no ignoras, Carne, no ignoras que ya la traición es como nuestra propia vida, nuestra manera de ser, y lo traicionamos todo, todo, nos traicionamos a nosotros mismos, la tierra donde nacimos, lo que somos, lo que aprendimos, y hasta lo que defendemos ja, ja, ja...”

El idioma de Asturias se recrea en lo sorpresivo de la vida y en su confusión, tanto o más que en su deformidad. En un arte así, descarado porque no pretende “imitar” ninguna realidad, sino inventarla; en un arte así, para el que “más vale ocultar lo aparente que lo real. Es la apariencia lo que quiero que cuides”¹³, toda figura es aprovechada para revestirla de tal modo que, bien visto, la realidad queda arrasada. El escritor, conscientemente mentiroso, se permite a sí mismo ya no “vencer” —como diría *La verdad sospechosa*— a la vida, sino matarla en el sentido de una virtuosa transfiguración. En un arte así saldrá la apariencia que, apoyada en Quedo o en Valle Inclán (“qué teclear el de su ojo chispeante”... “y regaba sus pupilas de vidrio molido”... “se pasaba la boca del susto”... “para defender con los dientes, a mordidas de risa”¹⁴) nos convence de que toda mentira artística es el corazón de la verdad. Por ello el abigarramiento no sólo no es temido, sino a raudales anhelado. Contiene estruendosos neologismos —como de cardillo— que, sumados a un amplio tejido sustantival, a un ritmo de tambores obscuro, espléndido; a lo exótico de los localismos y a muchos otros elementos, nos arrastra al carácter, inconfundible, singular, del que habla Steiner para referirse al estilo de un escritor¹⁴; estilo de carácter, ya lo dije, mestizo, en este caso en el que el ojo ve lo que no está pues, sustraído el objeto (“una sombra maullante”, por ejemplo) de él queda únicamente lo que importa: no la realidad sino la apariencia; una



apariencia que, no obstante, se cree a pie juntillas pues es vida, y no otra cosa, lo que el lector tiene entre manos. Por eso, ya sometidos a su voluntad —a la de Asturias— la novela no se bifurca por medio de las mentalidades a las que hice referencia y que si luchan entre sí se debe a los distintos enfoques de la narración. En el caso de *Torotumbo* quien cuenta o dice los sucesos deja de lado al escritor, por si ello se entiende al narrador fuera del texto. Conecta en cambio al lector con los mundos sagrado y profano eficazmente, ya que participa de ambos como de vasos comunicantes. Es una forma, dijera, de sensibilidad promiscua o, si se quiere, de traición constante a los diferentes sustratos del texto. El destinatario se acerca a la niña, a Tizonelli, a Tamagás y a sus dolientes arrepentimientos con el diablo. Y sin embargo la voluntad consciente del lector es tomar partido por el mundo indígena como si la relativa develación de su misterio permitiera afincarse una moral de apoyo. Pero en realidad el tema es excesivamente complejo y aquí sólo me permito no pasarlo por alto. Si en cambio he de referirme a una pregunta inicial: ¿resulta eficaz la danza ritual, la queja de la virgen violada ante Dios?

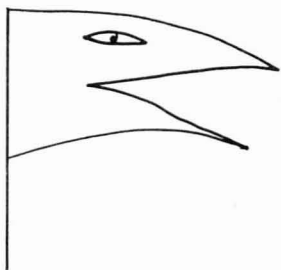
Si nos atenemos al final de la novela la respuesta no se entrega, sino que se adivina. Al explotar la cabeza de "Carne Cruda" se comete un segundo asesinato, totalmente distinto del primero, ya que se trata de actos con otros visos y, en suma, de aniquilar al "Comité" con sus miembros inquisitoria-

les y en el que trabajó el pobre avaro, símbolo de perniciosa ambigüedad. Todos perecen y en cada miembro se aplasta a la "reacción", ya social, ya moral, ya religiosa, ya política. El italiano —personaje pintoresco, si los hay— se vuelve loco porque, europeo al fin, no sabe atravesar los linderos de lo visible y lo invisible. Y allá, lejos, los indios regresan a la montaña después de efectuado el Torotumbo.

Se parte, pues, de un asesinato; se finaliza en otro, ciertamente, lo cual pudiera considerarse —desde un punto de vista literario— un remate circular, de polaridades muy claras pues si bien la venganza, por carambola, la realiza Tizonelli, en verdad la comete el indígena (o su mundo) por haber sido profanado el espacio sagrado que es Guatemala. Pero como la narración de parte a parte está recorrida por varios mitos, entrelazados, difuminados, intentaré localizarlos para hacer más accesible el texto.

Mircea Eliade nos dice que "El cristianismo es dominado por la nostalgia del Paraíso"¹⁵ y que esta suerte de sensibilidad no le es privativa. En efecto, "en cierto sentido, las comparaciones entre los tipos de místicas primitivas y la cristiana son más autorizadas que entre esta última y las místicas indias, chinas o japonesas"¹⁶. El sincretismo cultural de la novela lo aprehendería, pues, por ambos lados, pero "El mismo simbolismo paradisíaco está testimoniado en los ritos del bautismo: "Frente a Adán cayendo bajo la dominación de Satán y expulsado del Paraíso, el catecúmeno aparece como liberado de la dominación de Satán por el Nuevo Adán y es reintroducido al Paraíso"¹⁷. Este *Adán renovado* es, qué duda cabe, el hombre de la danza del Torotumbo sin la cual —lo sabemos— habría un "turbión" (temido por los indios) de modo que si se lanzan a efectuarlo conjurando los altos poderes, salvará "las poblaciones de la maleza lujuriosa, de la espina y la seca". La parte más sensible y tierna del relato es el momento en que la madre no debe llorar por temor a que las alas de la niña se deshagan en lágrimas, forma ésta, acaso la más vertical, del cruce de lo visible y lo invisible. El pueblo entero, al prenderle recados al vestido (recados que llegan a Dios) reencarna el mito: vivificar la nostalgia del paraíso perdido al que, por lo visto, no queremos ni nos acostumbramos a renunciar.

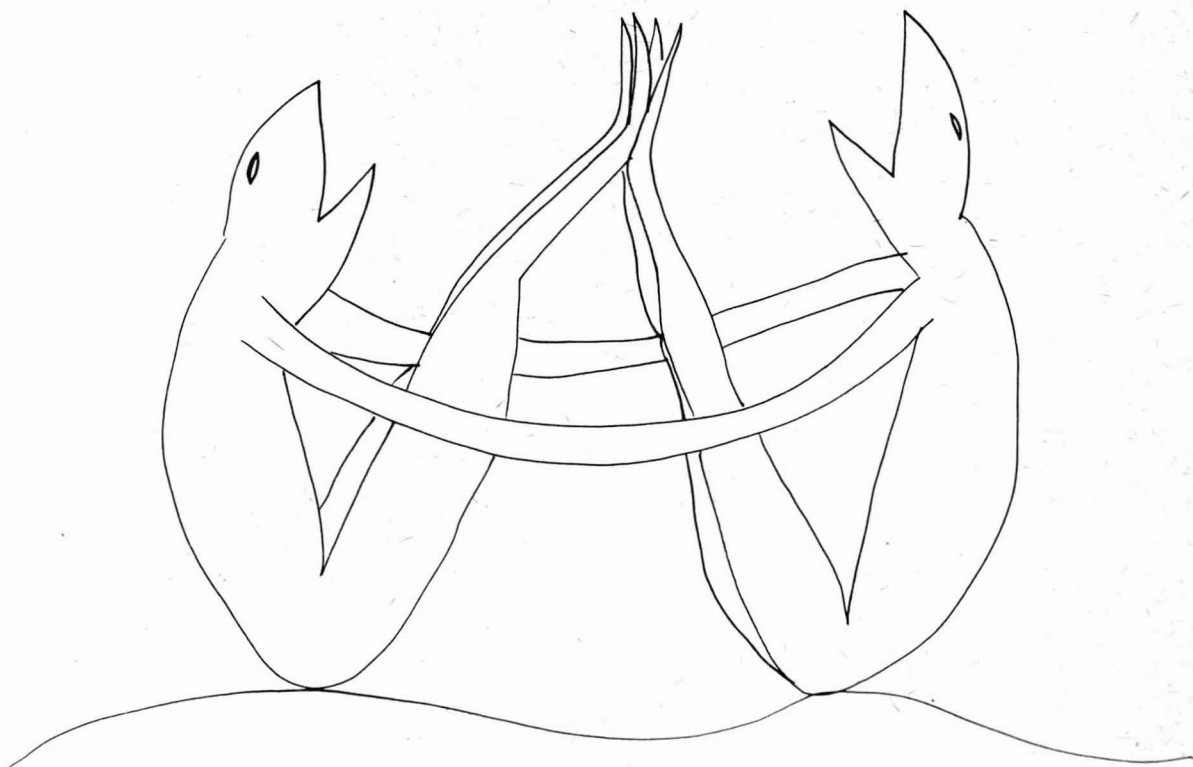
El mito proviene, en el texto, de uno anterior. Me refiero a lo que se gesta en la novela: la muerte violenta de Natividad, conectada con un sacrificio y con el mito de la creación. Eliade mismo dice que "En Africa en general, los pecados aborrecidos por la Tierra-Madre son el crimen, el adulterio, el incesto y toda otra especie de infracción sexual. Igual situación se verifica en otras partes: en la Grecia antigua, la sangre vertida o el incesto volvía estéril a la Tierra"¹⁸; no habla de América, pero es evidente que queda involucrada: si no se baila el Torotumbo la violación (la sangre vertida por infrac-

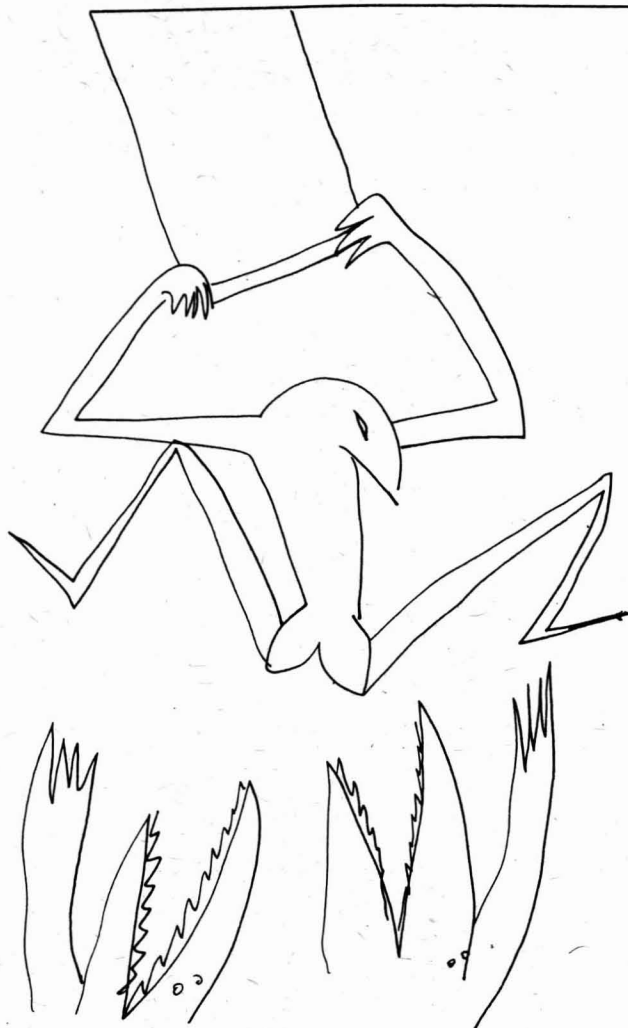


ción sexual) invade con sus sombras a las poblaciones provocando la "maleza lujuriosa, la espina y la seca". La Tierra-Madre necesita del sacrificio de un ser humano (o de un animal sustitutivo) para volver a su prístina pureza ya que la "muerte es un rito iniciático, y sólo eso"¹⁹. Se infiere que Natividad (el nombre, naturalmente, no es ocasional), es una "elegida" sacrificial para que se abra, en la Naturaleza, un ciclo nuevo. Pero todo este horizonte aclaratorio nos remite al mito del monstruo que devora al neófito, motivo iniciático evidente. Pensamos en Saturno masticando a sus hijos, en Zeus cuando se traga a Metis, en la ballena que se come a Jonás. En la novela moderna el relato más interesante lo da, acaso, la dualidad Moby Dick-Ahab. Aquí agregamos a Natividad violada, muerta por "Carne Cruda". Se debe penetrar, entonces, en el simbolismo de las tinieblas porque "en el vientre del monstruo reina la Noche cósmica; este es el momento embrionario de la existencia, tanto sobre el plano cósmico como sobre el de la vida humana"²⁰. El comportamiento ritual por engullimiento de un monstruo o un dios siempre irá seguido por una forma de resurrección. En *Torotumbo* Natividad se transfigura en ángel; claro que para la otra *visión* de la novela es la metamorfosis de la Patria, que es la Tierra-Madre, necesitada de sangre para lavar la huella de la violación, del sacrilegio. Estas transformaciones son, por lo visto, comunes a toda cultura, desde las que comprenden a "tribus tupí" que "cuentan un conflicto" que las llevarán a ser "transformadas en cerdos salva-

jes"²¹, hasta la Circe griega, que convierte a los incautos en lobos o en puercos. Hay una necesidad, imperiosa, de abandonar el propio ser; de pertenecer, digamos, a una estructura ontológica distinta, superior o inferior. Recordemos que en la *Odisea* Proteo, por ejemplo, es, en determinados momentos, "ardiente fuego", jabalí, pantera, agua, árbol. Palas Atenea, cuando se cansa de su propio esplendor, es Méntor o es el rey de los Tafios, Mentos, para no citar más. Con seguridad lo que se desea, en el primer caso, es escapar, según dice el aedo; en el segundo hay un 'dispositivo' consistente en no asustar al hombre pues la presencia de un dios es demasiado alta, excesivamente aterradora. Con los místicos españoles ocurre un fenómeno parecido, ya que en el momento de la *Unio* Dios se vuelve infinitamente pequeño para no atemorizar al santo.

La novela se cierra en forma aterradora. Una muchedumbre, presa de pánico, se dispersa en las calles vecinas a la casa de Tamagás, después de la explosión que marca, míticamente, un ciclo. Se trata, claro, de la muerte. Las cosas no varían, sin embargo, de un instante a otro; no el que marca la existencia de un hombre. Por eso Guatemala sigue en la cauda del Imperialismo yanqui no sólo debido a su debilidad de siglos sino a la traición en la que vive el mundo latinoamericano, apuñalándose a sí mismo por la espalda. Recuérdese, por ejemplo, el caso de *La sombra del caudillo*. Porque, según Asturias "El objeto es perseguirse", matarse. Los crímenes se hacen por "leso dólar" y para





la visión no indígena el sacrificio de Natividad carece de todo relieve: es, simplemente, un suceso cotidiano. Pero para el otro núcleo del texto no es inútil. Lo sabe la Tierra-Madre que es América Latina; que es Asturias; que es la literatura que se escribe (el poder que tiene la palabra). Lo sabe el lector. El ejemplo consiste en un claro indicio de libertad que el arte nos entrega no demagógicamente, como suele hacerlo la política. Por eso —después del Torotumbo— los indios suben solos, es cierto; aislados, pero está “En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día”. Después de la muerte empieza la resurrección. □

“Los empeños”. San Angel, México, mayo de 1979.

Notas

1. Ver la biografía. Todos los entrecomillados, sin precisar la página, se refieren a la edición consultada de *Torotumbo*.

2. Me refiero con este término a un concepto iniciático. Aquí se entiende por clausura, por impenetrabilidad. Es lo que en sus orígenes se hace en un templo, es decir, jamás al aire libre.

3. En Proust, por ejemplo, hay un narrador obvio en la novela. Pero de tarde en tarde —Proust mismo, por más que diga que no debe confundirse a “Marcel” con el que narra— salta a la superficie el escritor. Entonces complica el relato con datos biográficos que no le pertenecen intrínsecamente. Es el caso de la enfermedad que lo acosa. ¿Por qué tendría que ser asmático el narrador en algunos trozos, por ejemplo, de “Albertina desaparecida”? El fenómeno, obviamente un descuido, enriquece el texto.

4. Asturias, Miguel Angel. *Mulata de tal* p. 232.

5. No es mi propósito profundizar en el tan manoseado tema del barroco y el neobarroco. Sin embargo, tampoco es posible evadirlo. Quizás fuera necesario remontarse al mito de

Hermes (o Toth) en sus fuentes mismas: ya el “Tarot-Toth”, ya la cultura griega homérica, ya la Cábala hebrea.

6. Pienso por ejemplo, en *Las cabezas trocadas* de Thomas Mann, en *Los Idus de marzo* de Wilder, en los teatros de Ibsen, Pirandello, Valle Inclán, donde ocurre parecido fenómeno. Lo importante sería ver sus variantes.

7. Opus. cit.

8. Lo dice el escritor chileno Julio César Jobet, citado por Abelardo Villegas en *Reformismo y revolución*, p. 54.

9. Opus. cit. p. 81.

10. Eliade, Mircea. Opus. cit. p. 12.

10. bis. Asturias: Opus. cit. p. 101.

11. Todo lo relacionado con Tamagás y la violación a la indecisa Natividad Quintuche es tan repugnante como los más siniestros momentos de *Guzmán de Alfarache* o *Estebanillo González*.

12. Habría que intentar un estudio relativo a la dependencia entre nuestra novela (conectada a una realidad aún en tantos niveles “colonial”) y la novela española del siglo XVII, producto de un imperio en franca decadencia. Nuestro sistema colonial lo fue de una nación desmembrada, descuartizada por propios y extraños. El resentimiento colectivo (la idea es de Píndaro) sería, pues, un subrayado, una exageración.

13. *Mulata de tal*, p. 35

13. bis: Véanse estos ejemplos:

“tic-tac telegráfico del párpado”

“el párpado del ojo izquierdo le tecleaba menos”

“en tas-tas de tullido que se muere”

“o el golpe con la azada a la lombriz de tierra multiplicada en agonía de esos enloquecidas”

“el atropello sanguinolento de las hojas de remolacha”

“y se oían los cohetes con ruido de meada de toro, ichessss, subir y estallar sobre los cielos de cobalto. Bailaban, bailaban, bailaban”

“y sintió una rara cosquilla de timbre de alarma en la almorrana”

14. En el caso de *Torotumbo*, y en toda la obra narrativa de Asturias, habría un tono epopéyico derivado del patrón de Tolstói. Steiner se refiere también al tono trágico, que es el que impone Dostoiewsky. Me pregunto por qué no considera una tercera manera de novelar: la lírica.

15. Opus. cit. p. 29

16. Ibid. p. 89

17. Ibid. p. 84

18. Ibid. p. 224

19. Ibid. p. 62

20. Ibid. pags. 237-38

21. Opus. cit. p. 16

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Angel: *Torotumbo. La audiencia de los confines. Mensajes indios*. Rotativa. Plaza Jenés, S. A. Editores. Barcelona, 1971.

Asturias, Miguel Angel: *Mulata de tal*. Novelistas de nuestra época. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1968 (3a. edición).

Eliade, Mircea: *Mitos, sueños y misterios. Revelaciones sobre un mundo simbólico y trascendente*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.

Ferrater Mora, José: *Indagaciones sobre el lenguaje*. El libro de bolsillo, Alianza Editorial. Madrid, 1970.

Guénon, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Temas de Eudeba. Edit. Universitaria de Buenos Aires, Bs. As. 1969.

Levy-Strauss, Claude: *Mitología. De la miel a la ceniza*. Selección de Op. de Antropología. F.C.E. S. A. México, 1966.

O’Gorman, Edmundo: *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*. Imprenta Universitaria, México, 1947.

Steiner, George: *Tolstói o Dostoiewski*. México, 1961.

Vianu, Tudor: *Los problemas de la metáfora*. Col. Ensayos. Eudeba. Bs. As. 1967.

Villegas, Abelardo: *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*. Siglo XXI. México, 1972.