

ASTURIAS, REALISMO MÁGICO, POSMODERNIDAD: *EL HOMBRE QUE LO TENÍA TODO TODO TODO Y LAS LEYENDAS DE GUATEMALA*

¡Oh hada cibernética!, ya líbranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficios hórridos humanos.

Carlos Germán Belli

El hombre que lo tenía todo todo todo es uno de los últimos textos literarios escritos por Miguel Ángel Asturias. Lleva la fecha "París, 17 de marzo", aunque sin ninguna indicación del año. Si pensamos en varios otros casos de importantes escritores latinoamericanos, no sorprende que fuera publicado primero en la traducción al francés, en 1973.¹ Asturias muere en Madrid el 9 de junio de 1974. Lo que sí llama la atención es que este texto del Premio Nobel guatemalteco no haya aparecido en su lengua materna hasta muy recientemente, en 1999.² Ha tenido que esperar más de un cuarto de siglo, hasta el centenario del natalicio del autor y el recién iniciado proceso de recuperación y revalorización de su obra.

SEGUNDO NACIMIENTO DE ASTURIAS

Este proceso es sumamente ilustrativo: empieza con la recuperación del periodismo y de la creación literaria del escritor guatemalteco producidos en sus años formativos en París, especialmente en la segunda mitad de los años veinte,³ en contacto con la vanguardia y con la etnografía parisinas.⁴ Estos textos dan testimonio acerca de la profunda y rápida transformación ocurrida en Asturias en lo que se refiere a su actitud ante el indígena y ante su tradición cultural, y ante el proyecto de la cultura nacional guatemalteca en general. Un mejor conocimiento del proceso de la maduración del autor ha llevado a una relectura de sus obras clave, en la vertiente de *Leyendas de Guatemala* (1930,

¹ *L'Homme qui avait tout, tout, tout*, París, Editions G.P., 1973.

² *El hombre que lo tenía todo todo todo*, Guatemala, Editorial Piedra Santa Arandi, 1999; 73 páginas de texto incluyendo ilustraciones, más una "Guía de trabajo" correspondiente a un texto escolar; pp. 74-80.

³ *Miguel Ángel Asturias, París 1924-1933, Periodismo y creación literaria*, Edición crítica, coord. Amos Segala, Colección Archivos 1, Madrid, CSIC, 1988.

⁴ El "surrealismo etnográfico" parisino fue estudiado someramente por James Clifford, en su *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988; pp. 117-151.

ed. ampliada 1948) y *Hombres de maíz* (1949),⁵ aunque mucho queda por hacer (y por decir) todavía.

El contexto sociocultural actual en Guatemala también ha aportado su tanto a este renacimiento asturiano, a cien años de su primer nacimiento: el recién iniciado proceso de la paz y de la reconciliación nacional parece que ha despejado otras nubes todavía y ha abierto los horizontes para una nueva lectura y revalorización de su obra.⁶ Finalmente, las respuestas latinoamericanas al debate internacional acerca de la putativa 'posmodernidad' (versus la ya reputada modernidad) ofrecen otra vuelta de tuerca sobre el tema.⁷

Dentro del nuevo horizonte, Asturias no es ya sólo autor del "moderno" dictador alegórico de un alegórico país tropical (*El señor presidente*, 1946), el antiimperialista estridente, mítico o melancólico, o, en cambio, el escritor proscrito —por la nueva izquierda latinoamericana de los años sesenta— como cómplice de la dictadura (comparte este dudoso odio con Pablo Neruda, atacado igualmente por ser un "comunista viejo"); no es ya sólo un "precursor" del flamante *boom*, un antecedente alabado y despreciado al mismo tiempo precisamente como *el pasado* superado por éste, o, en cambio, ninguneado por no ser un Borges, o malentendido por el malentendido del mal entendido "realismo mágico" (¡cuánta saña produjo la pereza y la santa ignorancia de la crítica!).⁸ Sino que aparece como un autor relevante para la circunstancia actual de su país y del continente, para la reconstrucción democrática, para el diálogo interétnico, en Guatemala y no sólo allí, y para la reconstitución del proyecto cultural nacional medio naufragado entre los raudales de la globalización posmoderna.⁹

El proceso abierto por el mejor conocimiento de los archivos y de los documentos de la época formativa del autor, es tal vez una buena lección "posmoderna" a la soberbia de la crítica "moderna", epitomizada por las corrientes del estructuralismo y del posestructuralismo parisinos, embebidos en los distintos

⁵ Véase Marc Cheymol, *Miguel Angel Asturias dans le Paris des "années folles"*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, y René Prieto, *Miguel Angel Asturias's Archaeology of Return*, Cambridge studies in Latin American and Iberian literature 7. Cambridge, Cambridge UP, 1993.

⁶ Véanse los trabajos reunidos en el número especial dedicado a Asturias de la revista *Cultura de Guatemala* (Segunda época) 9.2 (mayo-agosto 1998), editado por Francisco Solares-Larrave.

⁷ Véase, por ejemplo, el número especial de *Escritos* (BUAP, Puebla) 13-14 (1996; apareció en 1998), "La posmodernidad en la periferia: América Latina responde (Un enfoque cultural interdisciplinario)".

⁸ El volumen *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica: memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, ed. Donald Yates, East Lansing, Michigan State University, 1975, trae algunos buenos ejemplos de esta caza de brujas (especialmente Emir Rodríguez Monegal y sus amanuenses).

⁹ Véase especialmente la lectura de Mario Roberto Morales, "La apropiación vanguardista de lo popular: El caso de las *Leyendas de Guatemala*", en *Cultura de Guatemala*, op. cit.; pp. 47-77, y el capítulo dos ("Identidades mestizas y ficción literaria") en su libro *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón: Los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala*, Guatemala, FLACSO, 1999; pp. 97-200.

aspectos de la mal entendida textualidad autónoma. Y las nuevas lecturas, más que ser simplemente “otras” tantas *malas lecturas* (*misreadings*, en la terminología también bastante equívoca de Harold Bloom) que serían tan relativas como las anteriores, me parece que tienen una mayor profundidad y que muestran a un Asturias más rico y más auténtico (por más escurridizo que sea este término).

LA ÚLTIMA ‘LEYENDA’ DE ASTURIAS

El hombre que lo tenía todo todo todo es una parábola y un relato mitológico y un cuento de hadas moderno, absurdo, grotesco, lleno de humor, pero también de una mirada crítica sobre la sociedad de consumo y de la chatarra. En este sentido, comparte y no comparte la atmósfera de las *leyendas*. De alguna manera, parece que constituye una superestructura simbólica sobre ellas.

En la historia narrada en seis “movimientos”, el protagonista cumple un periplo de transformaciones, de aventuras y desventuras, que lo llevan por el mundo vagamente moderno, hasta el tropezón final: ciego de ira, tala un aguacatal centenario porque éste no le quiso dar una pepita a su hijo, y un tribunal de árboles lo condena a convertirse en el mismo árbol.

En el espíritu de los cuentos de hadas, el protagonista de la historia es un monstruito, un “cyborg” premoderno, grotesco, casi rabelaisiano: es un hombre-pep, quien, durante la noche, no respira con los pulmones sino con dos imanes escondidos en su espalda, a manera de branquias. Activados mientras duerme, los imanes atraen cualquier cosa de metal, lo cual produce muchos episodios hilarantes, pero también complejos rituales preventivos, casi nunca exitosos.

En el primer episodio, encontramos al protagonista protegiéndose con un paraguas contra el ruido de los relojes que intentan despertarlo en la mañana. Luego viene la tarea de dejarse limpiar de toda la chatarra acumulada sobre él, infaliblemente, a lo largo de la noche, escoger zapatos entre las montañas de zapatos acumulados por él, y dejarse llevar, por las “pantuflas saltadoras”, utilizando la fuerza de las pulgas comprimidas, adonde le esperaba servido el desayuno. Este hombre lo tiene todo todo todo, pero se aburre también totalmente, tal como el “rey burgués” dariano, en medio de su abigarrada colección de todo lo imaginable, objetos y animales traídos de todo el mundo, tanto existentes como fantásticos (por ejemplo, el Pájaro de Fuego, p. 17, que parece transportado de los cuentos maravillosos rusos). Este eco del Modernismo finisecular es sorprendente, pero legítimo: precisamente a través de su crítica del *kitsch* burgués, moderno, el Modernismo había iniciado una línea de crítica posmoderna.

Atraído por las distancias, el protagonista sale de su mundo protegido, estático, ordenado y repetitivo, para no volver. El segundo movimiento lo sorprende en una sala subterránea, que lo arroja a un tiempo y un espacio distintos,

aunque también vagamente modernos. Se dice que pasaron siglos (p. 19), pero no se nota, en realidad, ningún cambio del tiempo histórico. No aparece ningún momento “futurista”, utópico, aunque algo sí cambia, porque ahora, cerca de Roma, el peregrino presencia una procesión de los Papas, desde San Pedro hasta el Papa Juan (p. 22). Esta mezcla y la coexistencia de los tiempos históricos caracterizará al tiempo al que fue lanzado *el hombre*.

El Papa Juan tendría que ser Juan XXIII, porque el último Papa Juan anterior, el XXII, pertenece al siglo XIV. Pero la posible referencia histórica, a los años 1958-1963, no parece tener mucha importancia especial, porque este “presente” no se perfila más específicamente. En adelante, se mencionan calles y lugares concretos de Roma, se alude a algunos hechos históricos (Giordano Bruno quemado en la hoguera, p. 23) o a distintos personajes legendarios que son uno (Cagliostro y Giuseppe Bálsamo, p. 26), como si fueran contemporáneos.¹⁰

El protagonista está hecho preso de un circo que se lo pasea por todo el mundo, desde Roma a los rascacielos de Nueva York y, de vuelta, a Egipto. El propietario del circo lo utiliza por su capacidad de atraer metales, en este episodio especialmente el oro. Como Maldoror, el protagonista es perseguido por toda la policía del mundo, pero el relato, más que en surrealismo, entra más bien en la órbita de la fabulación desorbitada del barón Münchhausen. Para esconderlo de los perseguidores, en Egipto lo encierran en un ánfora grande, con el efecto inesperado de que, a lo largo del camino, va exhumando momias de la arena y éstas reviven. Como la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, los agentes de las Bolsas mundiales se mezclan con las momias en los desiertos del Próximo Oriente (si Edward Saíd nos perdona el uso de este término). En este lugar, se intercala la larga historia mágica del caballero medieval Sansón de Aguamira y sus vivencias aterradoras camino de Jerusalén (pp. 33-38); también este caballero se une a los perseguidores.

En el cuarto movimiento, los sapos salvan al protagonista de su sepulcro, pero perecen, en medio de su fiesta, en una catástrofe có(s)mica. En el quinto movimiento, el hombre que lo tenía todo todo todo, vive al margen de una ciudad indescriptible en una torre babélica de chatarra (“metales de olvido”, p. 51). Un solo estornudo de un “hombre de metal” echaría abajo la torre. Como siempre pasa en los mitos o en los cuentos de hadas, las precauciones no sirven para exorcisar el peligro. Pero mientras la torre dura, el protagonista se casa y tiene un hijo. Infaliblemente, pasa un caballero medieval... y estornuda.

¹⁰ Curiosamente, casi al mismo tiempo, Alejo Carpentier también se estaba “desquitando” de su “modernidad”, divirtiéndose con el carnaval de su *Concierto barroco* (1974). Sobre este proceso, que coincide en un número de escritores y dramaturgos hispanoamericanos, véase nuestro artículo “La conquista de América en el teatro posmoderno”, en Osvaldo Pellettieri, (ed.), *El teatro y sus claves: Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996; pp. 257-269.

Afortunadamente, todos se salvan. En el último movimiento, la nueva casa junto al bosque está llena de juguetes “último modelo” (trenes eléctricos, aviones, submarinos, soldaditos de plomo); pero el niño está triste. ¿Qué tendrá el niño? En vano le aconsejan al padre que no pierda la cabeza. Cuando se entera que el motivo es el aguacatal, va a hablar con el árbol. ¿Cómo puede rechazar darle una pepita a su hijo, si el hombre que lo tiene todo todo todo lo tiene todo todo todo, incluyendo el árbol? Pero éste se niega, porque, para él, cada pepita es un árbol y, al dar frutos, una y otra vez, van a nacer millones de árboles de aguacate. El árbol no se deja conmovir por la soberbia del hombre que lo tiene todo todo todo menos la conciencia de sus límites y de que él también es parte del todo.

El final del relato evoca distintas escenas de las *Leyendas de Guatemala*:¹¹ el bosque que va cerrando caminos (“Ahora que me acuerdo”; p. 24); la vegetación que avanza (“Los brujos de la tormenta primaveral”; p. 83), y especialmente el castigo del Mercader en la “Leyenda de la Tatuana” (pp. 47-48). El asesino del árbol de aguacate es detenido por una patrulla de árboles (p. 70) y es juzgado por un tribunal de los mismos, presidido por una ceiba milenaria. El peregrinaje por el mundo distópico termina en una nota ecológica.

En *El hombre que lo tenía todo todo todo* no encontramos ningún simbolismo limitado estrictamente al mundo étnico cultural indígena, pero sí residuos del mismo, dispersos entre los elementos de la más variada proveniencia, especialmente de los relatos mitológicos y populares, caracterizados por cierta “fantasía infantil” y por la sabiduría tradicional de los cuentos de hadas. Si el lector logra remontar sus propios plegamientos del tiempo y recuperar la credulidad infantil ante el mundo, la narración crea una franja de deliciosa ambigüedad entre lo arcaico y lo moderno. Este estrato arcaico liga el relato, a través de múltiples lazos, con el “realismo mágico”.

EL REALISMO MÁGICO: UN MODELO PARA ARMAR

En un tiempo no tan lejano, el concepto de “realismo mágico” se propagó por la crítica hispanoamericana como una plaga roja. Convenientemente, no aclaraba mucho. El vuelo de la imaginación lo proyectaba en direcciones más contradictorias del presente y del pasado. Hoy en día, ¿hay todavía alguna manera de rescatarlo y de convertirlo en una herramienta hermenéutica útil? Mientras que en la crítica latinoamericana el realismo mágico caía en desuso y en olvido, el término fue rescatado, aunque sin ninguna elaboración intelectual, por la *crítica cultural* del “primer mundo” que parece que está necesitando de éste y de otros conceptos semejantes para tapar, como con el dedo gordo y borroso, lo que no entiende de la(s) cultura(s) de los “otros” mundos.

El realismo mágico, propuesto ahora frecuentemente como reflejo y

¹¹ Citamos según la edición de Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1948.

plasmación de la hibridez latinoamericana posmoderna, no es ni la ontología de la realidad latinoamericana, ni tampoco la única estética americanista posible. Si se está expandiendo en estos momentos a otros mundos como un auténtico artículo de exportación latinoamericano,¹² vale la pena recordar el papel fundamental que el surrealismo y la etnografía parisinos desempeñaron en su formación. Es característico para el estado de la herencia de la cultura mesoamericana precolombina en aquellos tiempos que Asturias tuviera que familiarizarse con los textos clave, como *Popol Vuh* y *Anales de los Xahil*, a través de la traducción francesa de Georges Raynaud,¹³ y que él mismo luego tuviera que ayudar a retraducirlos al español.¹⁴ La traducción es siempre una escuela superior de aprendizaje porque lleva a la conciencia y obliga a lidiar con muchos aspectos textuales que no quedan perfilados nítidamente aun en la lectura más cuidadosa.

Esta doble influencia, del surrealismo y de la etnografía parisinos, se hace visible en *Leyendas de Guatemala*, texto que va cobrando importancia capital en la actual recuperación y revalorización de la obra del Premio Nobel guatemalteco. Y es patente también en Alejo Carpentier, quien formula su concepto de 'lo real maravilloso' (en el conocido prólogo a *El reino de este mundo*, 1949) aparentemente en contraste con el surrealismo, pero siempre dentro de la sensibilidad y la visión de la realidad propagadas por este movimiento fundamental de la vanguardia. En Carpentier, lo real maravilloso es un prisma, una "poética" de la realidad latinoamericana, de su historia, de su cultura, de sus paisajes, que encarnan, en conjunto, para él, la *diferencia* latinoamericana frente a otras regiones del mundo.

La incipiente posmodernidad no ha sostenido el exclusivismo latinoamericano (el "macondismo"); pero la invitación a explorar los plegamientos culturales (la "intrahistoria") y aquellos aspectos de la realidad latinoamericana que se escapaban a los modelos y modos de ser modernos, resultó fructífera y profética.

El "realismo mágico" clásico queda apuntalado, en 1949, por dos "ficciones fundacionales" complementarias: *Hombres de maíz* y *El reino de este mundo*, que exploran los mundos de los indígenas centroamericanos y la herencia afroantillana, respectivamente. Su "fórmula" paradigmática completa pone en

¹² Por ejemplo, el conocido escritor indo-británico Salman Rushdie sugiere extenderlo como representativo de la hibridación actual de la "conciencia del Tercer Mundo", véase Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure: Art in an Age of Fundamentalism*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; p. 107.

¹³ Lo mismo vale para los textos nahuas; véase, por ejemplo, el texto capital, híbrido, casi *pastiche* posmoderno, sobre la cultura mexicana, "Visión de Anáhuac (1519)", 1915, de Alfonso Reyes, donde el cantar "Ninoyolnonotza" se cita retraducido del inglés. *Antología: Prosa, teatro, poesía*, México, F.C.E., 1963; pp. 25-27.

¹⁴ La medida de esta participación está en debate, véase Mario Roberto Morales, *La articulación de las diferencias*, *op. cit.*; pp. 177-78, notas 21 y 22; *Cultura de Guatemala*; pp. 74-75.

escena un conflicto social alegórico entre una comunidad premoderna, arcaica, y las fuerzas de la modernidad, conflicto que se “soluciona” por la derrota simbólica de éstas.

La modernidad suele ser representada por las invasiones del mundo premoderno desde el lado moderno, o por los intentos de desarrollo industrial, o por la intervención imperialista, o sea, depende tanto del tema abordado como también de la agenda política esgrimida por el autor en el momento determinado para definir el conflicto con la sociedad premoderna. Para defenderse, ésta conjura todas las potencias mágicas de su cultura, y esta intensidad de la cosmovisión mítica premoderna y del pensamiento mágico saturan los textos mencionados de Asturias y de Carpentier, que se caracterizan por la alegorización totalizadora, simbólica y mítica. *El reino* se abre, además, a un diálogo alegórico, explícito, con la cultura europea. En cuanto estructuras narrativas, estas obras se insertan en el contexto del discurso posvanguardista y aprovechan distintos experimentos narrativos contemporáneos que se anticipan a, o incluso superan la estética experimental del *boom*.

En vista de lo que hemos planteado, un modelo más matizado del ‘realismo mágico’ tiene que contar necesariamente con varios “pisos”, porque implica cierta visión de cierta realidad, una agenda política y también una determinada plasmación artística experimental centrada en un conflicto simbólico clave.¹⁵

En su fase “clásica”, representada por *Hombres de maíz* y por *El reino de este mundo*, el realismo mágico se ciñe a determinadas etnias: los indígenas de Guatemala, en Asturias, o los negros en las Antillas, en Carpentier. En otro lugar (véase la nota 15) hemos sopesado los ingredientes modernos y posmodernos de esta “fórmula” clásica: la “modernidad” del conflicto en la base del realismo mágico mismo, la “posmodernidad” de la revalorización cultural del mundo indígena y afroantillano, la anti-modernidad arcaica de la crítica planteada en estas obras. Esta última contribuye a la actual relectura nostálgica de muchos de los textos propuestos inicialmente como “críticos”: porque en medio del salvajismo de las “narcoguerrillas” posmodernas, después de los recientes genocidios y de las guerras sucias, en medio del creciente deterioro social y ecológico, una obra como *Cien años de soledad* (1967) se lee ahora casi como un género pastoril, como una tierna evocación del edénico pasado patriarcal, donde incluso la “violencia” histórica pasa por inocuo juego infantil. Y en la medida en que la lectura “moderna”, seria, tal vez demasiado seria, que se iba por las ramas y por los hipogeos secretos de los símbolos y los mitos,

¹⁵ Véase, en especial, nuestro ensayo “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana”, *INTI* 31 (1990), 3-20; desarrollado en *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Cuadernos de Trabajo 9, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1994; pp. 11-24.

cede su lugar a la lectura más distendida, más ligera hasta humorística, *Cien años de soledad* es también el primer libro antimacondista.¹⁶

FLORES DE LA CONFUSIÓN

No podemos obviar la gran confusión de la crítica, provocada por el artículo pionero de Ángel Flores, de 1955, cuyas repercusiones se hacen sentir hasta la actualidad. Flores no sólo toma *otro* punto de partida para llegar a su "realismo mágico" (desde el posexpressionismo y no desde el surrealismo), sino que apunta también necesariamente a *otra* literatura: en el punto de su mira está el relato *fantástico* del siglo XX (lo que Jaime Alazraki llamara *lo neofantástico*),¹⁷ en la línea que va de Kafka a Borges y a sus seguidores. Luis Leal no hace sino aumentar la confusión cuando, primero, identifica el 'realismo mágico' con 'lo real maravilloso' de Carpentier (o sea, confunde el arte y la "poética" de la realidad) y, segundo, subsume este "realismo mágico" al planteamiento de Flores (o sea, confunde la *mitopoiesis* arcaica, social, con lo fantástico moderno, individual): así surge un monstruito de dos cabezas y pocos sesos. Pero el culpable no es el realismo mágico *per se*, sino la pereza de la crítica.¹⁸

En la base del relato neofantástico no está la cosmovisión arcaica (mucho menos el resto de la "fórmula" mencionada del realismo mágico) sino la cotidianidad moderna alterada por "algo extraño". Mientras que la cosmovisión arcaica está arraigada en la tradición cultural existente en una sociedad determinada, lo "extraño" que invade la cotidianidad moderna, definida vagamente en cuanto tal por la racionalidad científica que sirve también como su garante, está anclado en la fantasía individual, del escritor o de sus personajes. La mitopoiesis arcaica no es "transportable" sin sus miembros; la cotidianidad moderna (o ya posmoderna) existe ahora prácticamente en cualquier rincón del mundo. En el planteamiento de Flores, el 'realismo mágico' es un mero *sinónimo* de 'lo fantástico', más exactamente, de 'lo neofantástico'. En este sentido, el término definitivamente *sobra*, y, después del malabarismo de Leal, *confunde*.

¹⁶ Véase la crítica al "macondismo", a la supuesta heterología radical de América Latina, en Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, Los Noventa 50, México, Grijalbo, 1990, y en José Joaquín Brunner, "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana", en *Cartografías de la modernidad*, Mundo abierto, Santiago, Dolmen, 1994, reimpresso en el mencionado número especial "La posmodernidad en la periferia..." de *Escritos*.

¹⁷ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar; Elementos para una poética de lo neofantástico*, Biblioteca románica hispánica II: Estudios y ensayos 324, Madrid, Gredos, 1983.

¹⁸ En nuestros artículos citados nos referimos más detalladamente a las confusiones producidas por los dos conceptos contradictorios de 'realismo mágico'. Además, el término mismo no se remonta sólo a Franz Roh (*Nach-Expressionismus: Magischer Realismus*, 1925) sino que podemos rastrearlo hasta Novalis (en la versión del artículo en Cuadernos, analizamos la fórmula paradójica que le da este gran poeta y pensador romántico), lo cual cambia muchas cosas.

Borges no explica a Asturias, ni Asturias a Borges; por lo demás, la obra de éste no se agota tampoco en lo fantástico,¹⁹ ni la de aquél, en el mito mezoamericano. Los dos representan dos reacciones locales ante los movimientos internacionales de su tiempo, encarnados en la(s) vanguardia(s), y también ante la(s) herencia(s) de su(s) cultura(s). En Asturias, lo local y la herencia de la cultura indígena han ayudado a disimular su radicalismo vanguardista (excepto en el comienzo impactante de *El señor presidente* donde es ineludible); en Borges, en cambio, por lo “cosmopolita”, no se ha querido ver su minucioso localismo y la herencia de la cultura tradicional rioplatense.

LAS METAMORFOSIS DEL REALISMO MÁGICO

Si el término puede tener algún sentido todavía, el ‘realismo mágico’ debe apartarse tanto de ‘lo neofantástico’ como de ‘lo real maravilloso’: los primeros son distintos conceptos estéticos e implican el nivel de la creación artística; el último se refiere a la realidad, más exactamente, a cierta visión de cierta realidad latinoamericana, donde el *kitsch* surrealista entrega cierta legitimación cultural a las híbridas realidades pre/pos/modernas del continente.

En la vertiente del realismo mágico que nos interesa perfilar, el paso siguiente lo da Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955): en esta gran novela fundacional, el realismo mágico abandona el *ghetto* de la etnicidad y entra en la corriente, más amplia, de la cultura criolla. Como ésta se ha formado en América Latina a partir del sincretismo colonial barroco, su hibridismo conserva muchos rasgos arcaicos. *Pedro Páramo* mantiene el tipo de totalización simbólica de las novelas “clásicas” y puede leerse también como una alegoría del México posrevolucionario y como una profecía del fracaso de las promesas de la modernidad. En Rulfo está vivo, aunque solapadamente, incluso el linaje surrealista: cierta atmósfera del onirismo, del absurdo y de mucho humor negro.²⁰

El enfoque cultural que caracteriza a su narrativa neoindigenista aproxima también la obra de José María Arguedas a la fórmula del realismo mágico entre la fase “clásica” y la criolla, aunque el escritor peruano viene por otro camino y se centra en los procesos de transculturación.

Cien años de soledad concluye la transformación del realismo mágico, que, en esta fase, trasciende los límites folklóricos determinados de la cultura

¹⁹ Para un intento de relectura centenaria, véase también nuestro trabajo “Borges total, paralelo y plural, ¿precursor de Borges?: Un muestrario esperanzado y ecuaníme de lecturas modernas y posmodernas”, *Chasqui* 27.1 (1998), 103-122.

²⁰ Véase nuestros artículos “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: Una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario”, *Revista Iberoamericana* 150 (1990), 35-47; y “Una relectura de *Pedro Páramo*”, en *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, op. cit.; pp. 25-35; para un resumen, véase “*Pedro Páramo*”, en Verity Smith (ed.), *Encyclopedia of Latin American Literature*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn, 1997; pp. 733-735.

criolla, sin abandonarlos por completo. Al “ajiaco criollo”, García Márquez le añade una buena dosis de la fantasía popular, del humor y del erotismo. Esta nueva fórmula, y su “desenvoltura”, que sigue jugando con América Latina como el “otro exótico” del Occidente, se expande en el ámbito internacional, especialmente en el cine, y recibe una nueva vuelta de tuerca en la narrativa feminista de Isabel Allende y de Laura Esquivel.²¹ Si Rulfo escribe *Pedro Páramo* para exorcizar a los demonios de la historia y de la cultura mexicana, y si *El reino y Hombres de maíz* son también novelas polémicas y de protesta, el exotismo *cum* erotismo de *Cien años* parece cimentar la fórmula del arte turístico que “viaja” bien y satisface las urgencias “voyeurísticas” del “primer mundo”.

“Realismo mágico” no es ningún producto “natural” de la realidad latinoamericana y, por supuesto, es más que un *kitsch* importado y destinado a la re-exportación. Sin ser el “origen” de lo posmoderno, es una buena muestra de la reacción local a un impulso internacional (el surrealismo), de la larga elaboración del mismo, de sus reajustes y, finalmente, de su relanzamiento en el ámbito internacional, sea el de las metrópolis o de las “periferias”. Por lo demás, tengo que confesar que me gusta más esta América Latina *made in Paris* en los años veinte y treinta que no en Taiwán desde los años sesenta en adelante.

LAS LEYENDAS Y EL REALISMO MÁGICO

Por un lado, *Leyendas de Guatemala* parece ser mero precursor del realismo mágico clásico, pero, por otro lado, profetiza en parte la fase criolla. “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo” son metatextos introductorios; el primero crea la atmósfera que va a caracterizar a las leyendas, y alterna entre el mundo criollo y el indígena; el segundo, más cerca de éste, motiva la narración de las leyendas. Estas se abren con una parábola, “Leyenda del volcán”, que, a través de la mitología maya-quiché, plantea el ciclo de descubrimiento, conquista, destrucción y renacimiento simbólico de su tierra de las cenizas. Con un gesto alegórico, Asturias introduce el ciclo de las cinco leyendas originarias con un mito de la reconciliación.

En las cuatro leyendas que siguen, el mundo indígena y el hispano entran en conflicto. En “Leyenda del Cadejo” y “Leyenda del Sombrerón” estamos ya en el mundo colonial, específicamente el de los conventos recién establecidos, donde los religiosos católicos son sometidos a prueba por las fuerzas “diabólicas”, indígenas. Aunque “superan” estas tentaciones, se quedan con un buen susto. El mundo indígena arroja una “sombra” sobre la incipiente sociedad criolla. Los conflictos en estas leyendas tienen algo de imaginario, humorístico,

²¹ Esta fórmula eclipsa otras variantes propuestas casi simultáneamente, como, por ejemplo, en *Celestino antes del alba* (1967, reeditado como *Cantando en el pozo*), de Reinaldo Arenas: esta obra es ya un híbrido con la llamada “novela del lenguaje” y anuncia también la clave menor que caracterizará muchas obras del *postboom*.

y surrealista (*asustar a un notario con un lirio cortado / o dar muerte a una monja con un golpe de oreja*, como cantaba Pablo Neruda).

En “Leyenda de la Tatuana” y “Leyenda del tesoro del Lugar Florido” encontramos, en miniatura, la fórmula completa del realismo mágico “clásico” en nuestra interpretación. En la primera, el conflicto se plantea, en primer lugar, entre el sacerdote indígena, el maestro Almendro, y el Mercader. Éste se niega a devolverle a aquél el pedazo de su alma que le regala el Camino Negro, aunque se le ofrecieran todas las riquezas indígenas; más tarde, prefiere cambiarlo por una hermosa esclava negra. El maestro le echa una maldición y, al cumplirse un año indígena, el Mercader se muere en una tormenta, arrojado al abismo por un árbol.

Lo que sorprende en este conflicto y en estos personajes es que el Mercader dista mucho de ser mero estereotipo de negociante y se revela como un romántico, enamorado del trofeo por el cual renunció a tantas riquezas, a no ser que el romanticismo sea entendido como delirio, como efecto del paludismo que sufre el personaje. “Leyenda de la Tatuana” presenta el prototipo del *melodrama* que va a caracterizar a una buena parte de las novelas del realismo mágico (un Pedro Páramo perdidamente enamorado de su amor perdido, viene a la mente).

El epílogo de esta primera historia presenta una segunda historia que explica el título de la leyenda. El maestro Almendro encuentra la casa del Mercader, donde reside ahora la esclava, y con ella, recupera simbólicamente el pedazo del alma que le faltaba para cerrar el ciclo de transformaciones. En este momento interviene la Inquisición, pero el maestro y la esclava burlan la pena de muerte a la que están condenados por “brujería”, ella con el tatuaje que la hace invisible y él, convirtiéndose en un almendro. No deja de ser irónico que la modernidad sea representada también por la Inquisición medieval. Sea como sea, la modernidad hispana, ella misma híbrida, queda dos veces derrotada por las fuerzas simbólicas de la tradición indígena.

En cuanto a la resemantización del simbolismo indígena es interesante observar que el camino del Oeste, el Camino Negro, de Xibalbá y de la muerte, es el camino que se enlaza con el Occidente, entregando el alma indígena a las manos del Mercader.

El conflicto entre dos mundos aflora también en “Leyenda del tesoro del Lugar Florido”, donde la invasión de Pedro de Alvarado a través del lago de Atitlán queda repelida por la erupción volcánica que cubre la retirada de los indígenas y sus tesoros abandonados. La intervención de las fuerzas naturales, aliadas de los indígenas, produce la solución mágica del conflicto. Al mismo tiempo, el motivo de los volcanes, en “Leyenda del volcán” y “Leyenda del tesoro”, enmarca el conjunto de las leyendas.

“Los brujos de la tormenta primaveral” y “Cuculcán” enriquecen la segunda edición de *Leyendas*, en 1948. “Los brujos” es un divertimento visionario,

fantasmagórico, sobre los motivos cosmogónicos indígenas y sobre los ciclos de nacimiento y destrucción de las civilizaciones míticas. El drama simbólico "Cuculcán" es más bien una creación libre sobre los motivos indígenas. Si las primeras leyendas son un pastiche poético fiel a los mitos mayas y quiché, "Los brujos" y especialmente "Cuculcán" tienen algo de ligero, de recreación más libre, de divertimento, de desquite de la mimesis mitológica, y hasta algo de *persiflage*. Esta complejidad de las actitudes hasta contradictorias, apoyada en la heteroglosia contrapuntística de las voces, culmina en *Hombres de maíz*.

De distintas maneras, "Los brujos" y "Cuculcán" tienden también un puente hacia *El hombre que lo tenía todo todo todo*. Esta "última" leyenda se relaciona con algunas aperturas de la tercera fase del realismo mágico, que deja atrás el folklore específico de la cultura criolla para asimilar los elementos más variados de la fantasía popular híbrida, "posmoderna", alimentada tanto por la tradición oral como por los *massmedia* contemporáneos (la prensa sensacionalista). *El hombre* no se sitúa exclusivamente en el escenario centroamericano determinado, como las otras leyendas, y el protagonista incluso anda por todo el mundo, aunque sea un mundo poco realista y más bien fantasmagórico y distópico; pero el comienzo y el final del texto se sitúan más claramente en la región, por ejemplo, los árboles que lo enjuician al hombre, como ceiba, caobo, chicozapote, jacarandá (pero incluso éstos revelan un "mestizaje": la presencia de un roble; p. 71). Y tanto la animación del reino vegetal como la condena de convertirse en un árbol se hacen eco de la tradición indígena.

Tal como el hada cibernética de Carlos Germán Belli, *El hombre que lo tenía todo todo todo* se mueve, en la línea híbrida entre la modernidad y la imaginación arcaica, la de los mitos y de los cuentos de hadas. En su parábola absurda y grotesca de la modernidad distópica, Asturias se desquita de esta modernidad monstruosa de consumo y desperdicio.

Emil Volek

Universidad Estatal de Arizona

Tempe, Arizona