

Las escrituras teatrales de Miguel Ángel Asturias y su problemática lingüística y textual

Marco Cipolloni

M. Á. Asturias hombre de teatro: algo más que una metáfora

En el congreso de Toulouse y Poitiers con que, en 1999, se ha concelebrado dignamente el primer centenario de Asturias,¹ desde el título de la mismísima ponencia inaugural, a cargo de Giuseppe Bellini («Asturias y el gran teatro del mundo»), varias veces los especialistas allí reunidos han acudido explícitamente al dominio metafórico del teatro para subrayar, siempre con un gran sentido de oportunidad, la *vocación teatral* del arte literario de Miguel Ángel Asturias y la teatralidad profunda que conforma escénicamente su visión de la palabra.² El propio Asturias, en un texto sobre «El lenguaje en la novela latinoamericana», leído en 1966, en la Universidad Bocconi de Milán y recientemente publicado,³ había subrayado entre líneas la importancia de esta dimensión:

[el escritor] se vale de las palabras para hacer participar al lector en la vida, *casi siempre dramática*, de sus creaciones. Debe inquietar, desasosegar, obtener la

¹ «1899-1999: un siècle de Miguel Ángel Asturias», Toulouse-Poitiers, 4-7 de mayo de 1999.

² Se ha evocado el teatro, con el fin de aclarar muchos y muy importantes aspectos de la obra y del estilo del Nobel guatemalteco: desde la visión de los personajes (Bellini, Lavou Zoungbo) hasta su interpretación simbólica (Thibon Marey, Rojas González); desde la cromática de la indumentaria (Gladieu) hasta la relación entre iconismo y oralidad (Fernandes); desde la lógica de la escritura y del relato (Boix) hasta la calidad «oral» y «visual» del lenguaje.

³ Como apéndice documental del volumen de Giuseppe Bellini, *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 229-233.

adhesión del lector, el cual, olvidándose su cotidiano vivir, entrará a compartir *el juego de situaciones y personajes*. Palabra e imagen...⁴

Hablar *de teatro*, de vida dramática, de juego (escénico) de situaciones y personajes, de nexo entre palabra e imagen, así como reconocer la presencia y la importancia del elemento teatral y hasta explicar varios aspectos de la obra de un autor a través de metáforas teatrales, claro está, no supone de forma automática que se hable explícita y directamente *del teatro* y *de su teatro*, pero el hecho de que, en vísperas de la presente edición, tanto y tantas veces se hayan evocado directa e indirectamente las dimensiones complementarias de la escena y la escenificación no me parece ni paradójico, ni casual.

Volviendo al Congreso de Toulouse-Poitiers, creo que las metáforas del teatro nunca habían aparecido tanto en una reunión de asturianistas. Tantas y tan polifacéticas ocurrencias, mucho más significativas por ser independientes entre sí y totalmente ajenas a cualquier proyecto de reivindicación consciente de la vocación teatral de Miguel Ángel Asturias, merecen toda nuestra atención, puesto que pueden representar uno de los mejores y más fieles espejos de la transformación profunda y, en mi opinión, profundamente oportuna, que la valoración crítica de nuestro autor y de su obra ha empezado a conocer gracias a las inquietudes críticas y filológicas suscitadas y difundidas por la explotación del Fondo Asturias de la Biblioteca Nacional de Francia a través de la labor editorial de Archivos (concretamente las ediciones críticas de la obra periodística de los años veinte,⁵ la de *Hombres de maíz*⁶ y la del inédito *El árbol de la Cruz*).⁷ En esta línea y dentro de este marco, novedoso en más de un sentido, se colocan ahora los nuevos volúmenes dedicados a *Cuentos y Leyendas*, a *El Señor Presidente*, a *Mulata de Tal*, a *Maladrón* y al *Teatro*.

El hecho de que uno de estos nuevos volúmenes, y concretamente éste, intente reunir, por primera vez, la polifacética labor escénica del Nobel guatemalteco, añadiendo al corpus de los textos conocidos numerosos inéditos y una importante selección de los materiales de interés genético que se conservan, nos sugiere la hipótesis de que las aludidas referencias teatrales puedan ser algo más que argumentos eficaces y muestras exitosas de una sofisticada modalidad de presentación pública. Su frecuencia misma nos indica otra posible dimensión, dentro de la cual la fuerza de sus sugerencias resulta en efecto no sólo más fecunda y provechosa, sino también más profunda y profundamente oportuna.

Lejos de limitarse a las dimensiones ya señaladas de la *palabra* y la *visión*, y antes de manifestarse en ellas, y con ellas, la *vocación teatral* de Miguel Ángel

⁴ *Ibid.*, p. 233 (cursivas mías).

⁵ M. Á. Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Col. Archivos 1 (Amos Segala, coord.).

⁶ M. Á. Asturias, *Hombres de maíz*, Col. Archivos 21 (Gerald Martin, coord.).

⁷ M. Á. Asturias, *El árbol de la cruz*, Col. Archivos 24 (Amos Segala y Aline Janquart, coords.).

Asturias, tan temprana y avasalladora como la de Guillermo Meister, toca, y de forma muy directa, la *escritura*, es decir el núcleo mismo, medular y material, de su obra y arte de literato.

En este sentido, lo de Asturias como hombre de teatro va muy en serio y es mucho más que una provocación retórica, una paradoja crítica o una metáfora brillante. Se trata, más bien, de una hipótesis de trabajo y de una clave de lectura bastante nuevas y muy prometedoras, respaldadas por una muy abundante cosecha de documentos, aportaciones y materiales de gran valor y calidad.

La escritura teatral de Miguel Ángel Asturias: obra y trabajo

Por estas razones, hablar del teatro de Asturias, la faceta sin lugar a dudas peor conocida de la producción literaria y paraliteraria del gran escritor guatemalteco, y sobre todo hacerlo en función de un proyecto concreto de edición de textos, bien ubicado dentro del marco científico dibujado por Archivos –colección tanto filológicamente prestigiosa como metodológicamente centrada en el proceso de textualización y por lo tanto muy pobre en antecedentes que a la vida escénica y a sus problemáticas concretamente se refiere—⁸ requiere unas cuantas consideraciones a la vez liminares y preliminares.

Las relaciones entre teatro y texto, por un lado, y entre texto y filología, por otro, no parecen permitir demasiadas ilusiones.

En el teatro, el texto funciona y se ve (ya que, por supuesto, *se representa*) únicamente como medio, es decir como un elemento cuyo valor nunca puede ser fijo, puesto que depende del contexto, del público y de la historia, o sea de unas escenificaciones concretas (fuera de este juego de representaciones y diálogos, el texto no existiría como objeto, no sería más que una posibilidad, una opción, una casilla medio vacía). La vida del texto teatral es doblemente contextual, puesto que depende del diálogo entre dos mundos y dos contextos: el de su autor y el de cada una de sus escenificaciones.

La filología en cambio ve (y, por supuesto, *presenta*) el texto como objeto y como fin, es decir como el único elemento cuyo valor puede y tiene que fijarse, apoyándose en una dialéctica (ayer en una crítica, hoy más bien en una genética) orientada hacia el autor, la escritura y el enredo (no siempre teatral) de sus historias. Esta perspectiva es tan concreta y material como la otra, pero es más ensimismada y más centrada en sí misma. La escritura es, por así decirlo, contexto de sí misma.

⁸ Hasta la fecha algo de teatro sólo se ha publicado en el marco de la *Obra completa* de Severo Sarduy, Col. Archivos 40 (Gustavo Guerrero y François Wahl, coords).

Incluso desde un punto de vista retórico, es evidente que el teatro quiere ser historia de ideas, mientras que a la filología, durante siglos gran enemiga de la historia, le gustaría ahora, y mucho, llegar a ser historia puramente material de los textos y de su proceso de elaboración. Estas vocaciones parecen, fuera del ámbito concreto que en cada momento las une, muy escasamente compatibles y hasta destinadas a una lucha sin cuartel, en nombre del contexto, la una, y del texto, la otra.

Ambas perspectivas, la teatral y la filológica, insisten sobre los nexos entre el texto y sus contextos (tanto de producción como de fortuna), pero se orientan hacia opciones opuestas: el teatro subraya y amplifica la dimensión contextual y hasta disuelve y resuelve el texto en la historia de su recepción y de sus representaciones; la filología intenta fijar el texto, descascarándolo de los efectos de dicha historia, en la medida de lo posible.

Estas consideraciones resultan tanto más importantes y atinadas por ser el de Asturias el caso de un escritor con preocupaciones tanto experimentales y metaliterarias como pedagógicas y polémicas, reflejos de una trayectoria, personal e intelectual, geográfica y políticamente atormentada. Influido por el romanticismo, las vanguardias y el cristianismo y al mismo tiempo muy «comprometido»,⁹ política y pedagógicamente, con los problemas de su época y su país, Asturias escribió diálogos escénicos en verso y en prosa a lo largo de toda su vida artística. Su «vocación teatral» abarca por lo tanto mucho texto (más de veinte piezas completas, varias incompletas, algunos fragmentos y, en sus últimos años, hasta un guión para cine, escrito en colaboración con Amos Segala, sin contar con la abundante mies de los artículos periodísticos dedicados al teatro y a la vida escénica)¹⁰ y muchos contextos, fructificando en todas las etapas de su actividad de creador, desde 1917, fecha de *El loco de la aurora*, su texto más antiguo, muy recientemente localizado en Guatemala, hasta 1974, año de su muerte, pero también de la preparación de un nuevo volumen misceláneo, con tres importantes textos teatrales, una refundición, una casi refundición y un deslumbrante inédito (*Las Casas: el Obispo de Dios*, refundición de *Audiencia de los confines*, *Hotel Delfín*, versión definitiva de *Hotel de Balcones/La muerte en los hoteles*,¹¹ y el juego de títeres *Amores sin cabeza*).

El corpus del teatro de Asturias se compone por lo tanto de obras variadas y muy trabajadas, cada una de las cuales cuenta con una historia y una problemática, textual y contextual bastante específica. Esto es consecuencia inevitable no

⁹ Dicho sea entre comillas, puesto que no consta que la palabra le gustara a Asturias, ni en sus ecos estructuralistas, ni mucho menos por su aura existencialista.

¹⁰ Los más antiguos los ha reunido y publicado Amos Segala en el primer volumen de Archivos; los más recientes, recopilados por Daniel Mesa, se publican en un apartado del presente tomo.

¹¹ Texto inédito en la época, pero publicado después de la muerte de Asturias por Ciruzzi (al cual el autor había hecho donación del manuscrito) en la revista literaria italiana *ldf-linguaggi d'oggi*. El manuscrito de *Hotel de balcones* ha sido recientemente vendido públicamente en Londres.

sólo de haberse elaborado, en su momento, dentro del marco dibujado por una circunstancia más o menos determinante y determinada, sino también de haberla sometido su autor a un larguísimo y pausadísimo proceso de escritura y reescrituras, textualización y refundición; es decir, de haberse venido fijando, no siempre publicando y casi nunca representando, a lo largo de casi sesenta años, en varios países de dos continentes (Guatemala, Francia, México, Argentina, Italia, entre otros).

El teatro, por lo tanto, no sólo acompañó a Asturias durante toda su trayectoria de autor sino que, permaneciendo durante lustros dentro de su taller literario, llegó a jugar un papel nada secundario dentro de su proceso de autoconciencia, literaria y paraliteraria. Algunas de sus piezas teatrales, objeto de un *work in progress* interminable, se quedaron almacenadas e inconclusas durante tan largo espacio de tiempo que se convirtieron, casi sin querer, en botones de muestra y puntos de referencia imprescindibles para cuantos quieran estudiar la trayectoria del escritor como reescritor, enfocando su escritura a través de sus estrategias de reescritura, tanto desde un punto de vista temático como formal.

Asturias reescritor

Valga lo que valga su teatro (tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista escénico), desde el punto de vista filológico la historia de la producción teatral de Asturias es, ni más ni menos, la historia de gran parte de su escritura, una historia ejemplar de su peculiar manera de escribir y reescribir.

En este sentido ha sido fundamental, para la orientación crítica y filológica del presente estudio, la distinción entre «trabajo» y «obra» que el joven Asturias establece muy claramente en la dedicatoria de *El pájaro bobo*, uno de sus textos teatrales más antiguos, publicado por Couffon en su edición de los *Cuentos y leyendas de juventud*.

Esta dedicatoria, fechada «23 de septiembre de 1926», alude explícitamente a *El pájaro bobo* como a una obra nacida de la necesidad de ejercitarse en el arte del diálogo y dice: «no se trata de una obra que valga la pena, sino de un trabajo que me impuse para ejercitarme en el diálogo». ¹² Esto de distinguir entre *obra* y *trabajo*, escritos y reescrituras, sometiendo la escritura a disciplina («que me impuse»), nos ofrece un excelente *framework* para orientarnos dentro de un taller, de un intertexto y de un laboratorio textual relativamente pobre en cuanto a testimonios, pero superabundante en lazos intertextuales, préstamos, refundiciones, variantes, versiones paralelas y tachaduras.

¹² C. Couffon, ed., *Cuentos y leyendas de juventud*, París, Centre de Recherche de l'Institut Hispanique, 1971, p. 266 (cursivas mías).

El propio Asturias vio siempre su propio proceso creador como una síntesis conflictiva y dramática (casi me atrevería a decir que teatral) entre dos elementos opuestos, que bien podríamos calificar de genio y disciplina, fabulación y estilo, bohemia y método, oralidad y escritura:

Sin duda tengo ciertas inclinaciones hacia la bohemia, pero creo en el *poder del trabajo* tranquilo y racional [...] en mi obra se unen el cuento, la leyenda, la poesía, el análisis frío y la razón [...] estoy convencido del valor de la autodisciplina. El escritor debe ser un buen artesano [...] debe, para expresarlo trivialmente, trabajar a horario [...] y creo que usted ha podido observar cómo se educan las ideas. Éstas surgen en cualquier momento, pero deben ser reflexionadas, compostas, ordenadas. El dominio artesanal del escritor da orden a la intuición. Trabajo, diligencia, autodisciplina y autocritica son tan importantes como las ideas, el talento, la intuición y la embriaguez poética.¹³

El juego obra/trabajo, indicado en la carta dedicatoria de *El pájaro bobo*, se enriquece y complica con otro elemento: la idea. La *obra* entonces es resultado y síntesis de *idea* y *trabajo* y, como tal, nos sugiere que, en el caso de Asturias, el trabajo crítico-genético es de verdad el espejo de su escritura, puesto que, como ella, cuenta con dos objetivos complementarios. Al igual que la escritura, por un lado fija la obra y por otro documenta el trabajo con que se produce. El quita y pon de los borradores asturianos no es sino el reflejo de este toma y daca, la huella de la metamorfosis que, a través del trabajo y del «poder del trabajo», transforma la idea en obra, el cuento por contar en cuento contado.

En el segundo fragmento de «Mi manera de trabajar», Asturias detalla algo más acerca de su método:

[...] considero que el trabajo creativo no puede medirse por horas, días, meses y aun años. Generalmente yo escribo un primer borrador que abarca lo más importante, capítulo tras capítulo. Este borrador, aunque no esté terminado, lo guardo por unos dos o tres meses y cuando tengo la impresión de que este primer intento se ha enfriado lo vuelvo a leer [...] y hago un gran segundo manuscrito [...] que vuelvo a guardar por dos o tres meses. Vuelvo a leerlo y a corregirlo haciendo, como se dice en el cine, «el montaje». Esta segunda revisión total se la doy a la mecanógrafa para una copia definitiva. Como creo que mi literatura es más auditiva que visual, una vez que escribo un párrafo o una página o un diálogo lo leo en voz alta para saber si es eufónico; si no logro esa eufonía lo corrijo hasta alcanzarla

¹³ Este importante texto, síntesis de dos, se ha reproducido recientemente, bajo el título «Mi manera de trabajar», en: *1899-1999: Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias* (pp. 498-500) del catálogo de la exposición asturiana organizada por Archivos con el auspicio de la UNESCO en París, en 1999 (las cursivas son mías).

[...]. Últimamente he probado usar la grabadora para escucharme, pero lo he abandonado porque me di cuenta que aunque era interesante hacerlo podía volverse una literatura oratoria donde la frase se va volviendo verbal y pierde cierto peso.

Tenemos aquí, muy claramente enumeradas, las varias etapas de un proceso que bien podríamos calificar de *trabajo creativo ideal*. Dicho trabajo creativo ideal se compone de seis fases (en varios casos concretos, teatrales y no, las fases resultan ser más, pero no distintas, en el sentido de que, simplemente, hay fases y hasta series de fases que se repiten):

1) PRIMER BORRADOR. Es una especie de sumario, en prosa, en el caso del teatro dividido por actos y escenas, frecuentemente con fragmentos dialogados y casi nunca detallado hasta el final, que suele quedar abierto y conocer cambios importantes hasta en etapas muy tardías del proceso de elaboración (los casos de *Hotel Delfín* y *Amores sin cabeza*, los dos que mejor conocemos desde un punto de vista estrictamente genético, pueden considerarse, en este sentido, más que ejemplares). Una muestra excelente del estadio denominado «primer borrador» la ofrecen *La doctora negra* y *La mano del muerto*, pero también varios apuntes de los Carnés¹⁴ (*La muerte está en el Hotel*) y sobre todo *Muñecos*¹⁵ y las hojas Alemagna,¹⁶ que contienen la idea y el primer bosquejo de *Amores sin cabeza*. Desde un punto de vista algo diferente, lo mismo podría decirse de unos artículos sobre Las Casas para *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios*. En más de un caso estos primeros borradores se parecen muchísimo a una leyenda. La leyenda-prólogo de *El loco de la aurora* y las cuatro versiones en prosa de *Kukulcán/Leyenda del Kukul* nos ofrecen una muestra representativa de esta proximidad, documentada, entre otras cosas: a) por la evidente analogía con la función de sumario desarrollada por el personaje del prólogo clásico y b) por la utilización, por parte del propio Asturias, de la palabra «leyenda» documentada en este sentido en el primero de los fragmentos arriba citados («en mi obra se unen el cuento, la leyenda, la poesía, el análisis frío y la razón»).

2) RELECTURA, en frío, del primer borrador, con variantes, tachaduras, correcciones, cortes y (por consiguiente) recortes, es decir cortes en el sentido más estricto y material de la palabra.

¹⁴ En el Fondo Asturias de la Biblioteca Nacional de Francia en París, como parte muy importante de los papeles del escritor, consta una serie de cuadernillos de distinto tamaño, formato y papel, que representan en su conjunto buena parte de los apuntes y notas que durante muchos años integraron el laboratorio literario y teatral de Asturias. Estos cuadernillos, numerados por orden cronológico, se han catalogado como carnets y por esto se suelen citar de manera siguiente: BNF, Carnet X, folio Y, en español Carné X, etc.

¹⁵ Que, aunque autónomo, puede considerarse el núcleo remoto no sólo de *Amores sin cabeza* (cf. *infra*, p. 8 y pp. 63-67), sino de piezas con estructura analógica y múltiple.

¹⁶ Llamo hojas Alemagna el revés de un envoltorio de pastelería de la famosa marca industrial italiana, que Asturias dobló dos veces para transformarlo en un pequeño cuaderno de cuatro hojas, en el cual anotó muy brevemente la línea dramática de *Amores sin cabeza* (cf. *infra*, pp. 655-662).

3) Elaboración de un GRAN SEGUNDO MANUSCRITO, en este caso completo (y no siempre manuscrito), que constituye la primera versión integral de cada obra. Es una etapa fundamental desde el punto de vista de la orientación filológica, puesto que pueden considerarse incompletos, y por lo tanto *trabajos* o *ideas* y no *obras*, todos los textos que no han llegado a esta etapa de su elaboración, a pesar de que en algunos casos, como el aludido de *Muñecos*, el propio Asturias los haya publicado así, documentando críticamente los orígenes y el proceso de su labor dramática, con la evidente intención de reciclar paraliterariamente unos abortos (imaterial genético!) de la misma.

4) EL MONTAJE («como se dice en el cine») es quizás, con la lectura en voz alta y desde la propia rúbrica, la etapa más escénica y más artesanal de toda la compleja estrategia escritural de Asturias. Desde el punto de vista filológico es muy importante porque, además de determinar variantes, como cualquier otra corrección, lo hace de manera totalmente original, introduciendo en el proceso de elaboración textual dibujitos, lápices y papeles de colores, tijeras, cola y habilidades de artesanía auténtica, muy cercanas a las del arte figurativo de vanguardia. Todo esto determina la aparición de recortes e insertos cromáticos (tanto en la tinta como en el papel) que, si por un lado confieren una nota muy personal y de gran belleza material a los manuscritos y a los mecanografiados de Asturias, justificando un toque de fetichismo literario (hay que decir que la gran mayoría de los montajes asturianos se hacen con hojas taquigrafiadas, aunque consten casos, como el de *El árbol de la Cruz*, de montajes con base en manuscritos), por otro lado generan el gran problema de la supervivencia de unos cuantos recortes sueltos, ni incorporados a la obra en su debido lugar, como los seleccionados, ni tirados a la basura, como los descartados definitivamente. Otras cuestiones de importancia tienen que ver con la conservación más difícil de estos manuscritos y con su relación de dependencia material del corpus procedente de una o más de las etapas anteriores, puesto que la elaboración de manuscritos de este tipo por un lado supone la desarticulación física y la parcial destrucción de todos los testimonios de los cuales directamente procedan, y por otro propone la gran dificultad de distinguir entre los materiales elaborados en etapas anteriores y los nuevos que se hayan preparado específicamente para conectar e integrar los fragmentos recuperados.

5) Del proceso de reescritura desencadenado por el montaje va a salir lo que Asturias define como una SEGUNDA REVISIÓN TOTAL, con lo cual se indica, ni más ni menos, el último manuscrito o dactilografiado autógrafo y completo.

6) El eslabón siguiente, denominado COPIA DEFINITIVA, no lo elabora el autor con sus capacidades de «habilitoso artesano». Lo transcribe profesionalmente una mecanógrafa, a partir de la llamada segunda revisión total. Esta etapa del

proceso hasta puede (y en efecto suele) introducir pequeñas erratas y, por lo tanto, desde el punto de vista de la calidad textual debe considerarse algo inferior a la precedente. Tenemos así una escalerilla con seis peldaños, cinco que suben y uno que baja.

A estas etapas principales hay que añadir la práctica, muy teatral, de la lectura en voz alta, que, según afirma el autor, se entiende que puede aplicarse más de una vez, en cada una de las etapas («una vez que escribo...») y a unidades tan dispares y circunstanciales como parecen serlo los «párrafos», «páginas» y «diálogos» evocados por el texto citado. En cuanto a las grabaciones, el procedimiento fue abandonado en lo que a la novela se refiere, pero Asturias siguió experimentándolo en relación con el teatro hasta *Amores sin cabeza* (cuya grabación hemos podido reproducir y escuchar gracias a la amabilidad generosa de Miguel Ángel Asturias Amado, el hijo menor del escritor).¹⁷

Todo lo que se ha venido diciendo hasta aquí, a pesar de aplicarse muy bien al caso de los manuscritos y dactilografiados teatrales de nuestro autor, no se refiere específicamente a su teatro y describe, por así decirlo, una estrategia general e ideal de elaboración textual, aplicable sin variaciones de relieve al proceso de escritura de cualquier tipo de texto, aunque, entre líneas, queda bastante claro que tanto Asturias como sus interlocutores (los dos fragmentos que integran «Mi manera de escribir» proceden de entrevistas) están pensando más que nada en la novela. Tan novelocéntrica circunstancia amplifica, si cabe, el valor teatral de las declaraciones que se acaban de reseñar.

Por otro lado, me parece importante subrayar el peso que le corresponde al elemento escénico desde el punto de vista de la escritura/reescritura (y de su interpretación filológica y crítico-genética), sobre todo en las fases denominadas primer borrador y montaje y en los ensayos de lectura en voz alta, con o sin grabación. El teatro de la escritura no se limita a los textos teatrales, y contribuye al conjunto de la labor creadora de Asturias, incluyendo en la cuenta todas sus novelas y textos no teatrales, cuyo proceso de formación nos permite decir que la vocación teatral del *escritor* Asturias ha sido mucho más profunda que la del *autor* Asturias, produciendo en este sentido mucho más *trabajo* que *obras* y mucha más *obra* que *obras acabadas y logradas*. A pesar de lo dicho, el autor Asturias ha producido a lo largo de su vida una cantidad de *obras* teatrales nada desdeñable, frente a las cuales tenemos que preguntarnos: ¿cuándo escribía teatro Asturias?

Volviendo a las declaraciones citadas acerca de su método de trabajo, nos encontramos con otra consideración que merece la pena comentar:

¹⁷ En esta grabación Blanca rinde testimonio del ambiente y la circunstancia en que la obra se formó y después el propio Asturias lee a Blanca (que hace unos comentarios) una versión completa del texto.

Cada artista tiene sus horas claras, que son aquellas en que le es más fácil escribir, fabular, producir; mis horas claras son de las 5 a las 8 de la mañana [...]. Por las tardes y por las noches soy totalmente inútil. Nunca intento escribir por la noche, *y cuando lo he hecho al día siguiente tengo que corregir mucho* porque una misma palabra la he repetido en varios párrafos, como si hubiera un cansancio... (cursivas mías)

Si lo que Asturias dice es cierto, un simple vistazo a los borradores de sus textos teatrales nos sugiere la hipótesis de que su teatro haya sido una actividad constante, pero algo marginal desde el punto de vista del tiempo de su escritura, antes y más que por la calidad, relativamente baja, de los resultados. El teatro tiene que haber sido para Asturias una obra gestada, en más de un caso, a partir de su tiempo inútil y bastante lejos de sus horas claras. Así lo demostrarían la gran cantidad de repeticiones léxicas, tachaduras y correcciones que constituyen una de las características más evidentes de sus manuscritos escénicos. Esto no quiere decir que Asturias no tuviera ambiciones, proyectos y hasta ilusiones relacionadas con el teatro. *Cuculcán*, *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Soluna*, *Amores sin cabeza* y *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios* son, sin lugar a dudas, los textos teatrales que, cada uno en su circunstancia, suscitaron en su autor los mayores entusiasmos, como trabajos y obras. En tanto que ideas, en cambio, se nota en Asturias un mismo entusiasmo hacia todos sus proyectos. Quiero decir que, a nivel de apuntes y de primer bosquejillo, no parece posible individualizar diferencias de actitud y estrategia que nos permitan reconocer como tales y desde su comienzo los proyectos destinados al incumplimiento y al fracaso, distinguiéndolos de los que después han venido logrando una forma definitiva y suscitando en el escritor preocupaciones e ilusiones de mayor envergadura y empeño. Cabe agregar que no siempre Asturias ha sido buen juez de su propia obra, privilegiando en muchos casos, a la hora de la publicación, los textos experimentales y los de corte pedagógico-ejemplar en perjuicio de los grotescos, en los cuales (tanto en *Hotel Delfín* como en *Maquillaje para una misa de réquiem* y *Gorigori*) podemos reconocer muchos momentos de auténtica vitalidad escénica.

Obra(s); texto(s); escritura(s)

Estoy convencido de que, en su conjunto, el corpus teatral asturiano documenta con lujo de detalles el proceso de autoconciencia de su autor; un proceso del cual la dialéctica entre textos y contextos, de individuarse e investigarse con rigor, puede ofrecer un espejo fiel, rebasando con mucho la problemática específica de la coexistencia entre eje filológico y eje teatral. Implicándose y complicándose con el esquema dibujado por las distinciones idea/trabajo y trabajo/obra, dicha dialéctica

hasta podría contribuir a que sigan cuajando y conformándose una proposición y una perspectiva crítica de mucho mayor alcance, a las cuales un estudio a la vez filológico y contextual del teatro ofrecería sin duda tanto argumentos de valor como posibles piedras de toque y quizás hasta útiles cimientos.

La hipotética proposición y perspectiva de análisis a la cual me refiero no es otra cosa que una nueva interpretación de conjunto bastante abierta y heterodoxa como para sacar todo el provecho que se pueda del trabajo crítico y textual que hasta la fecha se ha venido llevando a cabo en el campo de la filología, asturiana y no asturiana, gracias al esfuerzo editorial de Archivos y a la indudable calidad de los materiales que integran el fondo Asturias de la Biblioteca Nacional de Francia, en París.

Al hablarnos materialmente y, por así decirlo, desde las entrañas de qué y de cómo escribía Asturias, la historia documental de su teatro nos ofrece, en efecto, una perspectiva inédita sobre su visión de las relaciones entre la idea como escritura, la escritura como obra y las (re)escrituras como trabajo, lo cual nos permite ver cómo la obra nace de la idea a través del trabajo y del ejercicio de la reescritura.

Las trabajadas hojas de los manuscritos y dactiloscritos de los textos que aquí se publican por primera vez nos cuentan, de una forma compleja y retorcida, pero eficaz, el cuento de un estilo teatral íntimamente conflictivo, fruto fascinante de dos procesos paralelos.

Por un lado hay un itinerario estético, cuyo vaivén empieza bien dentro de la pura cursilería romántica (*El loco de la aurora*) y llega hasta una síntesis, entre ideales pedagógicos y técnicas experimentales, reflejando una polifacética relación con la vocación programática de las vanguardias y las exigencias contingentes de un compromiso moral y social, superficial a veces, pero problemático siempre y muy lineal en su fondo (individualista y cristiano). El repertorio temático resulta desde este punto de vista relativamente estable: cadáveres, máscaras, fanticos y estatuas vertebran, desde *El loco de la aurora* hasta *Amores sin cabeza*, un mundo-cuerpo de coherencia casi alucinante, lleno de trampas y diálogos fracasados. El tema de la locura y el de la muerte, la conquista y la explotación progresiva del canon grotesco y de la historia historiada (en forma de biografía ejemplar), los efectos de oralidad y la atención constante hacia el lenguaje y la palabra dan a este proceso creador su metamórfica continuidad, temática y formal (desde las faltas y vacilaciones ortográficas de los textos juveniles hasta los calculados efectos de onomatopeya de las etapas últimas, la influencia de la oralidad en la escritura no deja de ser un rasgo fundamental del oído teatral de Asturias y de sus técnicas de transcripción).

Por otro lado hay el combate, escénico y escenificado, entre una visión básicamente rítmica y teatral de la lengua, de los personajes y de la escritura y una visión fundamentalmente esquemática y antiteatral de la acción, de la psicología

y del escenario (otra vez topamos con lo grotesco y lo ejemplar, es decir con el personaje como títere y máscara).

El resultado de estos dos procesos paralelos (evolutivo el primero, crítico y conflictivo el segundo) conforma un teatro y una escritura teatral elaborados sin prisa y con pausas (a veces muy largas), hechos de reajustes, tanto lingüísticos como ideológicos, de mestizaje y de contaminaciones genéricas, de coexistencia entre indianismo «europeo» e hispanismo «americano»,¹⁸ de elaboración de un canon tragicómico bastante original (centrado, en la juventud, en la relación entre leyenda y fantomima y, en la madurez, en una muy personal reinterpretación y reivindicación de patrones grotescos y ejemplares) y de unas muy evidentes predilecciones, tanto temáticas (los muertos,¹⁹ el demonio, la magia²⁰) como estructurales y formales (el diálogo hombre-mujer,²¹ el desdoblamiento de la escena²²).

Este espacio teatral y verbal, dentro del cual podemos reconocer muchas analogías con la peculiar estrategia de elaboración novelesca de Asturias (pienso, p. ej., en la presentación físico-psicológica de personajes como el Señor Presidente y el Alhajadito, y en elementos tan fuertemente escénicos como la estatua del Maladrón y el compás del Torotumbo),²³ dibuja un gran carnaval, un mundo de títeres y disfraces, *naturalmente artificial* en su más íntima médula de objeto performativo, lingüístico y social. Un teatro de sombreros, atavíos, maquillajes y máscaras, con acciones que en muchos casos (p. ej., los tres colores-cortinas de *Cuculcán*; la ocultación del cadáver de cada uno de los tres curas en *Gorigori*; el juicio de primer grado y de apelación en *Maquillaje para una misa de réquiem*; los nueve disfraces sociales de *Amores sin cabeza*) no son sino

¹⁸ El caso más llamativo es, en este sentido, el de *Las Casas: el Obispo de Dios*, pero también obras en elaboración como *El caballo del trueno* me parece que permiten interesantes consideraciones al respecto, muy especialmente en relación con la poesía de *Clarivigilia primaveral* y la prosa de *Maladrón* y de *Tres de cuatro soles*.

¹⁹ El tema de la muerte cuenta con una presencia absolutamente obsesiva en muchos de los inéditos, como *El loco de la aurora*, *Hotel Delfín*, *El caballo del trueno*, *Gorigori* y *Maquillaje para una misa de réquiem*. Lo mismo puede decirse de fragmentos como *La doctora negra* y *La mano del muerto*.

²⁰ La magia y la adivinación, presentes también en algunos de los textos que ya se conocían (p. ej., *Soluna*), aparecen en inéditos, como *Gorigori*, *Hotel Delfín* y *El caballo del trueno*, y en proyectos inacabados como *La doctora negra*. En este caso el diálogo intertextual podría orientarse en dirección de textos como *Mulata de Tal*.

²¹ Desde *El loco de la aurora* y las «Indiscreciones dialogadas» hasta el incipit de *Soluna* y las letanías de *Amores sin cabeza*.

²² El ejemplo más llamativo es sin duda el de las cortinas de *Cuculcán*, pero el mismo mecanismo funciona también en *Las Casas...* (adoratorio/despacho) y en *Maquillaje para una misa de réquiem* (tribunal/hospital).

²³ Para el caso de *Maladrón* me permito remitir a mi artículo preparado para la edición Archivos de la novela y centrado en las analogías entre la estatua del Mal Ladrón y la de *El caballo del trueno*. En cuanto a *Torotumbo*, sabido es que la última unidad narrativa de *Week-End en Guatemala* ha conocido, en vida del autor, una adaptación teatral como pieza en un acto.

repeticiones y variaciones de un mismo esquema, es, casi *naturaliter*, un teatro de vueltas a empezar, de reescrituras y de variantes.

Conforme a la ambición declarada de reunir y publicar la producción teatral completa, los esfuerzos de esta edición se han centrado y concentrado en esto, descartando toda hipótesis de documentar la fortuna escénica y las relaciones del narrador Asturias con el mundo del teatro (es decir las piezas que otros han elaborado a partir de textos suyos no teatrales).²⁴ Por un lado, otros especialistas lo están haciendo y seguirán haciéndolo muy bien y rebasando con mucho la información al respeto de este servidor (es, entre otros, el caso de la Coordinadora de este volumen); por otro, no me gustaba la idea de ensanchar y desdibujar ulteriormente las nociones de teatro y de autoría (que, dicho sea de paso, ya me parece que son, dentro de nuestro sistema literario y paraliterario, bastante anchas y mucho más desdibujadas de lo deseable). Sobre todo no quería transformar la atención hacia el contexto y los contextos en un pretexto para hablar una vez más del narrador Asturias, es decir para utilizar su teatro únicamente como documento, *ninguneándolo* una vez más.

Apoyándose en la aludida dialéctica de trabajo y obra, la noción de contexto que se acaba de introducir no es y no quiere ser, por lo tanto, una ocasión para llegar a centrarse de forma sistemática en el *más allá* de cada pieza, sino para quedarse muy concentrados en la exploración de su *más acá*, dejando de lado el mito de la Obra con mayúscula (cuya *inventio* y cuyo inventario me parecen tarea más bien de crítico que de filólogo) para privilegiar, en cambio, la fijación y la historia material (lo que Asturias llamaba el trabajo) de cada texto y de su(s) escritura(s) y reescritura(s), muy a sabiendas de que toda obra teatral es a la vez algo más y algo menos que un texto, y que, en el teatro, el texto no es y no puede ser ni una forma final, ni mucho menos una forma definitiva. Es más bien el documento de una etapa, de un tránsito y de una voluntad de transición, el resultado muy concreto de una intención performativa y la base de otro y necesario proceso de traducción intersemiótica (la traducción a la escena) que completará y complementará el acto de su textualización.

Ni Obra, ni obras, y ni siquiera texto, ni textos, sino textualización de ideas, transformadas con trabajo en escritura y, más concretamente, en una serie de escrituras y reescrituras, a través de las cuales cada pieza, aun cuando exista de ella una versión acabada, filológicamente fiable y explícitamente aprobada y autorizada por el autor (algo que, afortunadamente, se da en varios de los casos concretos que nos interesan), no puede llegar a ser mucho más que una hipótesis de textualización, un borrador posible, aunque sea sacado en limpio y se publique, de su propia traducción intersemiótica, una transcripción a priori de

²⁴ Es, p. ej., el caso citado en la nota anterior.

esa transposición performativa, ausente, futura y necesaria, de la cual depende la vida verdadera de todo mensaje que esté conformado en función de que se pueda representar.

En y con el teatro, el filólogo trabaja por lo tanto en condiciones más precarias y difíciles, puesto que, en el espectáculo mucho más que en la lectura, la recepción es parte esencial del proceso de textualización y, por consiguiente, quienquiera que escriba teatro lo hace a sabiendas de que tiene que conformarse con el deber, el derecho y el privilegio de aceptar que otros completen un proceso, fuera del cual su pieza, simplemente, no existe como tal. Fijar el texto escrito de dicha pieza y publicarlo sirve únicamente para que sobreviva y no para que viva.

El enfoque genético no es en el caso del teatro el resultado de una opción; depende más bien de que el texto teatral es, en sí mismo, algo menos que teatro. Todos los materiales del texto teatral (de cualquier texto teatral) son, en el fondo, genéticos, íntima y doblemente genéticos, puesto que ofrecen la posibilidad de documentar y medir los esfuerzos lingüísticos que cada autor hace, por un lado, para conformar su escritura y su lenguaje a las necesidades concretas de un arte distinto del suyo y, por otro, para limitar y orientar los horizontes de opción de quienes tendrán que completar su trabajo, dándole vida escénica. Es un juego sutil y ambiguo, y que, por serlo tanto, deja mucha huella de sí en las reescrituras. Un caso sumamente interesante es en este sentido el de las acotaciones,²⁵ textualización de un doble desafío, en equilibrio entre texto y paratexto (lo cual sugiere, entre otras hipótesis, la muy radical que considera el texto teatral en su totalidad un casi-paratexto, asimilable a la acotación):

a) Dentro del autor, dicho desafío se da entre el dramaturgo y el narrador (las acotaciones de Asturias son en algunos casos tan narrativas que incluso se le escapan tiempos verbales distintos del presente escénico y personas distintas de la tercera, singular o plural, la sola que el género acotación por definición admite: entra Fulanita, sale Fulanita, etc.).

b) Hacia el espacio público, dicho desafío se da entre el texto y sus horizontes de escenificación (la acotación es como una glosa de autoexplicación; a través de ella el texto genera, fagocita y propone un modelo posible para su propia representación y crítica, vinculando las opciones de su adaptación a unos elementos de interpretación auténtica y autorizada).

Ambos procesos, el que deriva hacia la narrativa (o procede de ella) y el que, en cambio, se orienta hacia la crítica, contribuyen a alargar las acotaciones y están abundantemente documentados en la producción de Asturias, p. ej., en el

²⁵ Al tema se ha dedicado, en ámbito hispánico, un fascículo monográfico de la colección «Ibéricas» (3/1994), *Voir les didascalies*. Dicho fascículo incluye un ensayo metodológico de Sanda Golopentia y otro, de Monique Martínez-Thomas, de corte histórico y limitado al ámbito del teatro peninsular, desde la Edad Media hasta Valle-Inclán.

fragmento de la versión mecanografiada de *Maquillaje para una misa de réquiem* (con acotaciones mucho más detalladas que en el correspondiente manuscrito),²⁶ o en los liminares en prosa lírica de *Cuculcán*, etapa definitiva de un proceso de transición que empieza con la inserción de fragmentos dialogados a lo largo de cuatro protoversiones narrativas (que también por vez primera aquí se publican),²⁷ pasando de una a otra de las cuales Asturias introduce, por reescritura y por cantidad, un cambio de género y calidad. A través de los cuatro «Cuculcanes» contamos asistimos al pasaje de la leyenda narrativa a la teatral: el autor viene reflexionando acerca del espacio del diálogo y de sus efectos escénicos, cercenando al mismo tiempo el ámbito de la descripción, hasta modificar de forma significativa el equilibrio formal del texto y hacerle resbalar, paulatinamente y por medio de reescrituras, de un género a otro.

En consideración de todo lo dicho, la edición Archivos del teatro de Asturias no va a ser (no podría serlo) ni la edición de una obra (es decir de un texto), ni la de una Obra (es decir de uno de esos macrotextos filológicamente un poco sospechosos que, muy especialmente con ocasión de los centenarios, aspiran a tomar su título prestado del nombre de un autor y a transformar las obras reales de dicho autor en otros tantos capítulos de esa obra imaginaria que es su Obra completa; completa, claro está, hasta cuando no se demuestre lo contrario y se encuentre y se publique más obra); se tratará, en cambio, de la edición (y en muchos casos de la primera publicación) de un conjunto de escrituras, en prosa y en verso, cortas y más extensas, juveniles y casi testamentarias, completas e inacabadas, pensadas todas a la vista de una hipótesis y en muchos casos de una perspectiva real de puesta en escena. Las consecuencias escriturales y lingüísticas de dicha dimensión escénica y de dicha perspectiva de puesta en escena (tanto que se haya concretado como que no) son notables y de ellas, antes y más que de cualquier otra cosa, dependen tanto la identidad de nuestro corpus como la unidad del conjunto formado por sus *disiecta membra*.

De aquí otra necesidad, más que otra opción: la de aceptar como una característica constitutiva de dicho corpus su heterogeneidad relativa, es decir su conformación y delimitación a través de una hipótesis crítica que aspira a ser mínima por rigurosa y que básicamente se concreta, por un lado, en la revisión «teatral» (y cotejo) de unas importantes ediciones (*Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, 1948; *Obras escogidas I*, Madrid, 1955; *Teatro*, Buenos Aires, 1964; *Novelas y cuentos de juventud*, París, 1971; *Tres obras*, Caracas, 1977) y, por otro, en el privilegio grande del primer tratamiento de un cuantioso material inédito, procedente en su mayor parte del Fondo Asturias de la Biblioteca Nacional de Francia, en París.

²⁶ Cf. *infra*, pp. 299-307.

²⁷ Cf. *infra*, pp. 385-401.

La tradición material del teatro de Asturias y el esquema-tipo de su escritura

Los materiales de interés teatral guardados en el Fondo Asturias tienen importancia tanto desde el punto de vista de los textos como de su proceso de textualización.

Hay en ellos mucho de *avant-texte*, mucho de *para-texte* y algo también hay de *après-texte* (por ejemplo en el caso de *Las Casas: el Obispo de Dios*, refundición de *La Audiencia de los Confines*).

En su conjunto dichos materiales nos permiten documentar las siguientes hipótesis sobre el proceso creador de Asturias (cercanas pero no totalmente coincidentes con el proceso que, apoyándonos en las declaraciones del autor, hemos podido clasificar e identificar con la etiqueta de «trabajo creativo ideal»):

1) en la gran mayoría de los casos, los textos teatrales han conocido un proceso creador algo más fragmentario que el de las demás obras, un proceso más pausado en su trayectoria y bastante más rápido y casi apresurado en cada una de sus etapas activas (la fecha, cuando aparece, se refiere casi siempre a la idea y al primer núcleo de elaboración, como en los casos de *Gorigori* y de *Hotel de Balcones/Hotel Delfín*);

2) se trata, por lo tanto, de un proceso creador menos continuo, en el cual los «dos o tres meses» que separan las etapas del trabajo creativo ideal pueden fácilmente llegar a ser años y hasta lustros, lo cual nos permite acercarnos de forma distinta a la categoría de los textos inacabados, en el sentido de que dicha condición de inacabados los textos teatrales de Asturias la compartieron durante mucho tiempo, en su taller de escritor, con varios de los textos, teatrales o no, que han logrado después una forma supuestamente definitiva. La categoría de inacabado indica, en el caso de los textos teatrales de Asturias, una condición abierta y, por así decirlo, *una condición de estar*, es decir, algo intermedio entre *el quedarse inacabado*, propio del inacabado por interrumpido, y *el ser inacabado*, propio del inacabado por abandonado. Muchos de los textos acabados de Asturias pasaron en este sentido por el trance de una larga etapa y condición de inacabamiento participando durante años de la condición de no acabados, o, mejor dicho, de en pausa de elaboración;

3) el ideal-tipo de este proceso, más largo y pausado que el «trabajo creativo ideal», puede configurarse de la manera siguiente, aunque casi nunca resulte documentada, en relación con cada texto, la totalidad de las etapas que aquí se indican (sea por lagunas en la transmisión material, sea porque el autor no tiene la obligación de cumplir al pie de la letra y hasta el más nimio detalle con el método que los filólogos identificamos como suyo y típico):

a) el primer paso suele ser un núcleo narrativo, más o menos correspon-

diente al llamado PRIMER BORRADOR del trabajo creativo ideal; muy especialmente en sus años de juventud Asturias solía elaborar retóricamente este núcleo en forma autónoma de leyenda narrativa y hasta calificarlo explícitamente de leyenda (*El loco de la aurora*, *Cuculcán*). Con los años esta leyenda pasó a ser sólo una nota de carné o un conjunto de apuntes que, en hojas sueltas, esbozaban la línea dramática de la acción, en algunos casos prefigurando su división en unidades dramáticas, escenas y cuadros, al margen de un fragmento dialogado; es ésta la etapa en la cual se han quedado textos como *La doctora negra* y *La mano del muerto*, pero es también la etapa documentada por las «hojas Ale magna»²⁸ de *Amores sin cabeza*; a estos ejemplos hay que añadir el muy interesante caso de *Muñecos*, primer borrador publicado como texto autónomo y completo, sin disfrazar de leyenda su estatuto de apunte teatral;²⁹

b) la segunda etapa de elaboración corresponde materialmente a un borrador manuscrito, muy parecido al llamado GRAN SEGUNDO MANUSCRITO de la secuencia denominada «trabajo creativo ideal»; la distancia entre este borrador y el primero es tan grande que a duras penas se puede aceptar que la complejidad del pasaje entre una etapa y la otra pueda caber, en el caso del teatro, dentro de la etiqueta bastante reductiva de una RELECTURA CON CORTES Y CORRECCIONES; se trata más bien de una verdadera reescritura con escenificación, que corresponde a la primera escritura auténticamente teatral (en esta etapa o muy cerca de su conclusión se han quedado los manuscritos de *Maquillaje para una misa de réquiem* y de *Gorigori*); de dicha etapa procede un primer dactiloscrito con correcciones, tachaduras y variantes (incompleto en los aludidos casos de *Maquillaje para una misa de réquiem* y de *Gorigori* y en el de *El caballo del trueno*); los cambios (en la mayoría de los casos lingüísticos) suelen alargar y multiplicar las acotaciones e introducir amplificaciones retóricas, quizás como efecto de las relecturas en voz alta a las cuales alude Asturias. Dicha secuencia puede repetirse varias veces, como es el caso de *Hotel Delfín* y de *Amores sin cabeza*. En estos casos los distintos estratos del proceso repetido suelen interactuar materialmente (introduciendo y amplificando la etapa del llamado MONTAJE), conformando versiones híbridas, que mezclan partes de manuscritos y taquigrafiados distintos, homologándolos a través de correcciones cuyos estratos son los que realmente documentan la secuencia más probable del proceso de elaboración y el verdadero número de las estaciones intermedias (por lo general algo más numerosas que las indicadas por la simple

²⁸ La primera línea dramática Asturias la esboza en Italia, apuntándola como ya se ha dicho detrás de una gran hoja, dos veces doblada, de papel para envolver de la conocida marca de pastelería industrial italiana.

²⁹ Por si fuera poco dicho texto contiene elementos que vuelven en varias de las piezas futuras del autor y hasta cabría considerar su primer cuadro una especie de borrador genético de *Amores sin cabeza*.

enumeración en serie de los manuscritos y dactiloscritos); este complicado proceso se concluye con la progresiva integración del texto mecanografiado definitivo (la SEGUNDA REVISIÓN TOTAL del llamado «trabajo creativo ideal»);

c) de dicho eslabón procede (cuando el texto llega a ser considerado como digno de representación/publicación y a modo de autorización) una copia en limpio (la llamada COPIA DEFINITIVA), en varios casos elaborada profesionalmente (y por lo tanto potencialmente plagada de erratas, por alejarse, aunque involuntariamente y por voluntad del autor, de la voluntad textual directa y materialmente expresada por él) y destinada a los talleres tipográficos o, en su caso, al director de la compañía teatral (véanse los ejemplos de *Hotel Delfín*, *Amores sin cabeza* y *Las Casas: el Obispo de Dios*);

d) la etapa siguiente es la publicación, proceso acompañado en muchos casos por la producción de materiales paratextuales de interés, como el intercambio de cartas con editores, redactores y traductores;

e) en el caso de *La Audiencia de los Confines* el itinerario no se concluye con la salida de los tórculos tipográficos e incluye una refundición, *après texte*, elaborada trabajando sobre el texto impreso, como si fuera un dactiloscrito de la etapa que hemos calificado como «b».

De este cotejo entre la realidad de los textos y la autoconciencia del autor se desprenden parte de las bases materiales de la peculiaridad del teatro en comparación con los demás apartados de la obra de Asturias. El primero y quizás el más importante de estos rasgos diferenciales es el hecho de que Asturias considera el teatro esencialmente como una forma artificial de contar, una forma, entre otras posibles, de la narración, es decir como una metamorfosis de un primer núcleo fundamentalmente no teatral, el producto de una forma de trabajar el texto muy bien caracterizada, entre otras cosas, por el *diálogo*, la *acotación* y el *dibujo* (el propio Asturias solía dibujar en las portadas y los márgenes de sus manuscritos teatrales³⁰ y, en el caso de *Amores sin cabeza*, sabemos de su correspondencia con Losada que concretamente se inspiró en una serie de dibujos de títeres de la pintora Margot Portela, aunque recuperando estímulos pirandellianos e ideas tan antiguas como para aparecer documentadas en un texto de los años veinte como *Muñecos*).

Si intentamos clasificar las obras teatrales de Asturias desde el punto de vista de sus testimonios materiales, podemos decir que dichos testimonios abundan o

³⁰ Parte de estos dibujitos, en muchos casos figuras o caretas de personajes y en otros mero garabato, han sido recortados por doña Blanca, convencida de su autónomo valor artístico, y por ende no constan en los manuscritos y aparecen como huecos en las páginas conservadas en el fondo Asturias de la BNF. Algo distinto es en este sentido el caso de *Soluna*, de cuyos personajes el hijo menor del escritor conserva en Buenos Aires varios dibujos, guardados en una carpeta que su padre le regaló (aparecen entre otros una Tomasa y unos Porfiriones en versión Dr. Jekyll y Mr. Hyde).

escasean (dibujando un abanico que va desde el itinerario completo hasta unos fragmentos de una sola etapa) básicamente en función de dos elementos: antigüedad y publicación. Cuanto más una obra es antigua y se ha publicado, tanto más se han perdido los papeles que a su génesis se refieren; cuanto más una obra resulta inédita y reciente, tanto más Asturias (y doña Blanca) conservan maniáticamente de ella hasta los apuntes más fragmentarios e intrascendentes, considerándolos como posibles objetos de reciclaje para la fábrica de la obra (en la etapa del montaje).

Conforme a esta circunstancia, para todas las piezas publicadas anteriormente a la edición Losada (las más antiguas de las publicadas) los materiales de interés genético resultan relativamente escasos y más paratextuales e intertextuales que estrictamente genéticos (es, p. ej., el caso de las versiones en prosa de *Cuculcán* y de las alusiones que la obra periodística de finales de los veinte nos restituye en relación con los proyectos de publicación de dicha pieza).

Los cuatro textos reunidos en la imprescindible edición Losada de 1964 (textos publicados, pero relativamente recientes) representan, por así decirlo, un caso intermedio. Los materiales de la BNF casi no aportan novedades de relieve para *Chantaje* y *Dique seco* (aunque los carnés ofrezcan algo de material genético, un poco más abundante el de *Chantaje*), mientras que nos restituyen tres fundamentales y muy interesantes etapas del proceso creador del incipit de *Soluna* (un borrador titulado «De abril a mayo» y otros dos que comparten el título «De junio a septiembre», puesto que aparecen en el recto y en el verso de las mismas hojas). El hecho de que en la tradición material del teatro de Asturias consten tantas variantes de primeras escenas y tantos incipits de dactiloscritos interrumpidos después de pocas páginas resulta interesante e indicativo desde el punto de vista del ya aludido artificialismo del teatro de Asturias: su teatro no nace como tal, nace como cuento y, por lo tanto, el autor necesita tentativas para entrar en la forma peculiar del disfraz teatral, cosa que en más de un caso le va a costar (y le va a costar *trabajo*) conseguir.

Muy distinto es el caso de *La Audiencia de los Confines*, única pieza de las cuatro incluídas en dicha edición para la cual no consta material genético (sólo hay la referencia intertextual de un par de artículos de tema lascasiano, centrados en una comparación entre el utopismo de Las Casas y la figura de Don Quijote).³¹ Dicha pieza pasa a ser en su conjunto y en su totalidad un documento genético

³¹ Dicho paralelismo pasará a ser el centro simbólico del hispanismo americano de Asturias, llegando a ser totalmente explícito en una de las variantes más importantes de la refundición de la pieza en los setenta. La misma idea aparece también en otro artículo y en el texto de la ponencia pronunciada en Sevilla en 1974 con ocasión del congreso lascasiano (última intervención pública de Asturias). Para un análisis más detallado de la cuestión remito a mi artículo «Don Quijote soñado por Las Casas en un sueño teatral de Miguel Ángel Asturias», en el Dossier de este volumen, pp. 1210-1217, y, por supuesto, al anexo B de la edición de *Las Casas: el Obispo de Dios*, pp. 538-540.

de notable interés, a la vista de la posterior refundición que Asturias hizo de la obra a comienzos de los setenta, bajo el título de *Las Casas: el Obispo de Dios*. Volviendo a recopilar documentación sobre fray Bartolomé, desarrollando la comparación con Don Quijote contenida en sus mencionados artículos, anotando variantes manuscritas e insertando hojas mecanografiadas en el texto de una copia de la edición Losada, Asturias modifica de forma notable y muy coral la cadena textual y los equilibrios dramáticos de *La Audiencia de los Confines*. En la última etapa de su vida, el reajuste ideológico documentado por esta nueva versión, verdadero *après texte*, redactado a partir de la edición Losada y después pasado a limpio, se entrecruza otra vez de forma significativa con los intereses cervantinos de Asturias, documentados por su último discurso público, pronunciado en España, con ocasión de un congreso lascasiano, pocos días antes de su fallecimiento (un borrador del texto de esta ponencia lascasiana hasta llegó a ser considerado, en una etapa de su elaboración, como posible prólogo de una versión refundida de la pieza). Unos fragmentos de *Las Casas: el Obispo de Dios* se publicaron después de la muerte del autor en varios fascículos de homenaje, tanto en castellano como en francés, pero la obra en su conjunto, con los demás cambios y todos los insertos³² en su lugar, sigue inédita y, como se ha dicho, documenta un reajuste ideológico y teatral que me parece muy significativo. Los materiales disponibles (básicamente unas hojas de apuntes, la copia del texto de Losada trabajada por Asturias y el aludido borrador de la ponencia lascasiana) nos permiten seguir muy de cerca todas las etapas fundamentales de este proceso (re)creador.

Las Casas: el Obispo de Dios y las demás obras inéditas de los últimos años (aunque no todas ellas se hayan elaborado posteriormente a la fecha de publicación de la edición Losada) son obviamente las que más sorpresas nos deparan desde el punto de vista de su tratamiento crítico-genético y a ellas concretamente se refiere la mayor parte del material de interés filológico conservado en la BNF. De no contar con la circunstancia afortunada de tres dactiloscritos definitivos y explícitamente aprobados por el autor (*Hotel Delfín*, *Amores sin cabeza* y *Las Casas: el Obispo de Dios*) a la vista de su inclusión en el volumen misceláneo en donde tenían que aparecer y que no llegó a publicarse por causa de la muerte del autor, hasta podríamos decir que todos los materiales no incluidos en la edición Losada o posteriores a ella forman parte de un gran expediente genético y que, por lo tanto, hasta cabría considerarlos antes como documentos que como textos.

³² La metódica de interpolación *après-texte* de Asturias supone en este caso la utilización de recortes pegados con cola a las páginas de la edición Losada que cada recorte concretamente modifica. Para indicar eficazmente el mecanismo de tan peculiar estrategia de refundición, he utilizado aquí y en los aparatos el adjetivo «inserto», atribuyéndole valor de sustantivo equivalente a «resultado material de la operación insertar» y «texto insertado».

Algunas de estas piezas, aunque no hayan llegado a tener una forma explícitamente calificada de definitiva, aparecen a pesar de todo esto en una forma reconociblemente completa, a lo menos desde el punto de vista de la línea de la acción (es el caso de *Gorigori* y, hasta cierto punto, de *Maquillaje para una misa de réquiem*). En otros casos y debido a la peculiar forma de elaboración del texto escénico propia de Asturias lo mismo puede decirse en relación con partes de obras: la pieza resulta incompleta, pero constan partes de ella completas y muy bellas (p. ej., en el caso de la jornada primera de *El caballo del trueno* y de la primera escena de *La doctora negra*, totalmente centrada en el punto de vista lúdico-infantil como estrategia de construcción del personaje).

A raíz de este panorama y haciendo caso omiso de las parciales excepciones representadas por los incipits de *Soluna*, por un cuadro de *Dique seco* y otro de *Chantaje*, y por las cuatro versiones narrativas de la leyenda de *Cuculcán*, podemos comprobar que todas las piezas completas, éditas e inéditas, elaboradas anteriormente a 1964, así como muchas de las piezas cortas anteriores y posteriores (*La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro*), comparten la circunstancia de contar con sólo un testimonio completo del texto correspondiente, trátese de la versión publicada, de un dactiloscrito (p. ej., *El loco de la aurora*) o de un manuscrito (p. ej., *Gorigori*).

En cuanto a la tradición impresa, las obras teatrales de Asturias que hasta la fecha han tenido edición (es decir, la mayoría de las elaboradas anteriormente a 1964, con las notables excepciones de *El loco de la aurora*, 1917-1919, y de *Gorigori*, 1961) raramente han tenido más que una de trascendencia científica y comercial, así que el trabajo de edición crítico-genética presenta en el caso que nos interesa dos caras muy distintas según que los textos sean o no posteriores a 1964.

En la casi totalidad de los casos anteriores a la edición Losada, incluyendo textos juveniles, como *El loco de la aurora* y *El pájaro bobo*, la fijación del texto procede en efecto de un solo testimonio, en muchos casos impreso, en otros manuscrito (*Gorigori*, *Maquillaje para una misa de réquiem*) o dactiloscrito (*El loco de la aurora*, *La gallina de los huevos de oro*, *La pájara jitanjáfora*), así que, con excepción de *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Soluna* y *La Audiencia de los Confines*, piezas de las cuales tenemos más de una edición, las únicas posibilidades de enmienda dependen de conjeturas, orientadas a limpiar el texto de evidentes erratas (tan numerosas en el caso de *El loco de la aurora* que la cantidad abrumadora de faltas y vacilaciones ortográficas llega a constituir, junto a la fecha temprana, el principal motivo de interés de la pieza, documentando la profunda oralidad no sólo de la escritura, sino también de la ortografía de Asturias) y de notas, destinadas a sacar provecho de la información que se puede extraer de materiales paratextuales de interés, con el fin de aclarar mejor varios detalles, tanto textuales (p. ej., oscilaciones en los nombres de los personajes) como extratextuales (p. ej., cuestiones de cronología).

Diferente es el caso de todos los textos elaborados (*Gallo y Papagayo, El caballo del trueno, Amores sin cabeza, Juárez: una vida por México*), refundidos (*Las Casas: el Obispo de Dios*) y elaborados y refundidos (*Hotel de Balcones/Hotel Delfín*) posteriormente a la edición Losada y en su gran mayoría total o parcialmente inéditos (*Juárez: una vida por México* sólo se ha publicado en México con ocasión del centenario de don Benito, y de *Las Casas: el Obispo de Dios* se han dado a conocer unos fragmentos en coincidencia con la muerte de Asturias). En todos estos casos contamos en efecto con un material genético relativamente abundante y de calidad documental excelente, puesto que incluye versiones sucesivas, manuscritas y mecanografiadas, a las cuales hay que añadir apuntes, copias en papel carbón y copias en limpio que nos permiten seguir muy de cerca y casi desde dentro el proceso escritural de Asturias.

Como consecuencia de esta heterogeneidad relativa, no es nada fácil compaginar la problemática filológica específicamente relacionada con la elaboración y transmisión de cada texto con la exigencia, también filológica, de trazar un mapa de conjunto que nos restituya, materialmente, el perfil y el sentido de esa trayectoria de la cual dependen, al alimón, la autoconciencia teatral del autor Asturias y la proyección de su imagen pública como autor y hombre de teatro. Ambos aspectos tienen, evidentemente, consecuencias nada desdeñables sobre las opciones de las cuales depende, al fin y al cabo, nada menos que la conservación material de los papeles.³³

El presente estudio filológico preliminar aborda sobre todo este segundo aspecto; en el primero se centran, en cambio y principalmente, las notas filológicas que inmediatamente preceden a la publicación de cada grupo de textos. En ellas consta tanto una descripción, sintética y detallada a la vez, de los datos materiales disponibles y directamente relacionados con el proceso de elaboración de cada pieza como una justificación de las opciones interpretati-

³³ En la filología de autores modernos y contemporáneos, tanto más si queremos colocarnos en una perspectiva crítico-genética, es del todo evidente que el peso de las lagunas producidas por el caso y las circunstancias de la transmisión material es relativamente menor que en la tradición de la filología clásica y medieval, mientras que pesan muchísimo más la circunstancia biográfica, las intenciones, las costumbres y las idiosincrasias personales del autor histórico. Dicho de otra y más tajante forma: en la filología contemporánea y de autor, la circunstancia biográfica del autor histórico no sólo forma parte de las circunstancias materiales que facilitan, dificultan y, en ocasiones, impiden la transmisión de sus textos, sino que orienta y en muchos casos hasta define el ámbito y la posibilidad del proceso, que, por consiguiente, resulta ser mucho más consciente, perspectivista, intencionado y personal. Tan perspectivista, intencionado y personal que, en muchos casos, dicho proceso no es otra cosa que la dialéctica histórica, más o menos exitosa según los casos, entre un proyecto y una circunstancia. Lo que el filólogo contemporáneo hace, en muchos casos, no es otra cosa que poner en tela de juicio los equilibrios producidos por esta dialéctica, desandando el camino de una autoconciencia con el fin de deshacer(se) de las cáscaras de una historia y de una mitología tan personales que su primera encrucijada se identifica nada menos que con la persona y la personalidad del propio autor.

vas que han inspirado la reordenación, la selección y la presentación editorial de los papeles correspondientes, privilegiando, al lado del texto definitivo, la inclusión en forma de anexo de los eslabones intermedios más interesantes y representativos y renunciando a hacer constar la mayoría de las microvariantes (cuyo enorme número y cuya variedad tipológica perjudicarían la posibilidad de concretar editorialmente el proyecto). Esto significa que también la estrategia de anotación ha variado bastante de un texto a otro, intentando poner de relieve las características más interesantes en cada caso (la incorrección ortográfica en *El loco de la aurora*, la relación entre cortes e integraciones en el caso de *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el obispo de Dios*, etc.). Los casos más complejos, para los cuales no se ha podido encontrar una solución completamente satisfactoria, son los de *Hotel Delfín* y *Amores sin cabeza*, donde, frente a la material imposibilidad de reproducir y anotar integralmente el mamotético expediente genético que a cada texto corresponde, se ha intentado trazar un mapa general del trabajo de Asturias (también a la vista de una hipótesis de reordenación y clasificación de sus papeles), privilegiando dentro de este marco unos botones de muestra que podemos considerar como núcleos completos de acercamiento a la forma definitiva del texto.

Hacia un bosquejillo cronológico

La idea de una división por etapas de la producción teatral y parateatral de Asturias choca tanto con el llamado trabajo creativo ideal como con la correspondiente realidad de la escritura. La cronología de Asturias y la de su teatro tienen que contar con que tanto el autor como sus textos parecen resistirse a la hipótesis de un esquema rígido y unidimensional. Las ediciones de Archivos nos han enseñado que el proceso creador de nuestro autor puede y suele ser tan largo como para rebasar con mucho hasta los límites de las etapas más largas. Las que aquí se sugieren sólo valen como hipótesis de trabajo y criterio de orientación, intentando reflejar, más que una abstracta objetividad, una hipótesis de revisión crítica del concreto proceso de autoconciencia y autorrepresentación con que el propio Asturias percibió, a lo largo de su vida y obra, la necesidad de ordenar y orientar su propia trayectoria de hombre y de artista y las imágenes públicas correspondientes.³⁴

El catálogo de la reciente exposición organizada por la UNESCO y la Colección Archivos en París, en la sección «Vida», sugiere una división de la trayectoria vital de Asturias en cinco etapas cronológicas importantes. A saber:

³⁴ En muchas importantes etapas de este proceso, fundamental para el propio autor antes y más que para su público, juega un papel nada secundario la figura de doña Blanca.

- a) 1899-1924: Guatemala (familia, formación, tesis);
- b) 1924-1933: París (el descubrimiento de América Latina, de Guatemala y de su vocación de escritor);
- c) 1933-1944: Guatemala (el exilio interior);
- d) 1944-1962: México, Argentina, Guatemala (resurrección política, literaria, afectiva);
- e) 1962-1974: París y Europa (la gloria y las contradicciones).

Dichas etapas dibujarían, desde el punto de vista de la producción escénica, el panorama siguiente:

- a) en la primera etapa sólo cabría el texto juvenil *El loco de la aurora*, representativo por su evidente falta de madurez tanto teatral como literaria y por su evidente apego a patrones tardorrománticos;
- b) la segunda etapa contaría con el ejercicio de diálogo representado por *El pájaro bobo*, con *Muñecos*, con las tres correspondencias periodísticas de la miniserie *Indiscreciones dialogadas* («Premios literarios», «Anticlericalismo y Estatuas») y, sobre todo, con la leyenda de *Cuculcán* y las fantomimas *Rayito de estrella* y *Émulo Lipolidón*;
- c) la tercera etapa sólo la integran los versos de *Adoración de los Reyes Magos* y de la fantomima *Alclásán*;
- d) la cuarta etapa comprendería la última fantomima (*El rey de la Altanería*), y los cuatro textos después recopilados en la edición Losada de 1964 (*Soluna*, *Chantaje*, *Dique seco* y *La Audiencia de los Confines*), además de la elaboración de *La pájara jitanjáfora* (1958), de *La gallina de los huevos de oro* y de los manuscritos completos, aunque no definitivos, de los inéditos *Gorigori* y *Maquillaje para una misa de réquiem*;
- e) la última etapa sería la de los inéditos *Hotel Delfín*, *El caballo del trueno*, *Amores sin cabeza*, *Gallo y Papagayo* y *Las Casas: el Obispo de Dios* (refundición de *La Audiencia de los Confines*) y del guión *Juárez: una vida por México*.

La letanía metaliteraria de *La pájara jitanjáfora* (homenaje a la hija de Alberti y recuerdo, desde el gran Buenos Aires de finales de los cincuenta, de la lectura que Asturias y Rafael Alberti hicieron juntos en el París de los treinta de *Émulo Lipolidón* y de *La pájara pinta*, respectivamente) y el denuedo fantomímico de *Gallo y Papagayo* no plantean problemas cronológicos. Otras, obras como *Hotel Delfín* y *Amores sin cabeza*, aunque fechadas, nos sugieren más de una reflexión sobre el significado y la estrategia de las fechas y de la memoria de Asturias y lo mismo puede decirse, por supuesto, de las obras cuyo proceso de elaboración se ha interrumpido (*La doctora negra*, *El caballo del trueno*) o ha llegado a una versión relativamente completa pero no a una definitiva, revisada y aprobada por el autor (*Gorigori*, *Maquillaje para una misa de réquiem*).

Otro esquema cronológico, también inspirado por la idea de un índice de lugares, lo propone el propio autor, al publicar una recopilación de su obra poética, bajo el título de *Sien de alondra*. En el índice, las etapas resultan ser las siguientes:

- a) 1918-1928: Guatemala-París
- b) 1929-1932: Guatemala, Francia, Italia, Grecia, Egipto, Palestina, España
- c) 1933-1939: Nueva York, Guatemala
- d) 1940-1942: Guatemala
- e) 1943-1948: Guatemala, México, Buenos Aires
- f) 1949-1954:³⁵ Buenos Aires, París, Guatemala, San Salvador, Caracas

Este listado de lugares, tan significativo por sus inclusiones como por sus omisiones y por su intencional mezcla de países y ciudades,³⁶ corresponde evidentemente a un autorretrato del autor Asturias y por lo tanto a una forma suya de presentarse a sí mismo y a los demás. Su importancia para el teatro depende de que Asturias vuelve a publicar aquí sus fantomimas utilizándolas como remate de la primera (*Rayito de estrella*), la segunda (*Émulo Lipolidón*), la cuarta (*Alclasán*) y la antepenúltima sección (*El rey de la Altanería*). Es decir que Asturias elige sus textos teatrales para clausurar la mayoría de las etapas de su autobiografía poética y separar una etapa de otra. Esto quiere decir: a) que considera las fantomimas como parte de su obra poética (lo cual no quiere decir necesariamente que en verso) y b) que las considera momentos críticamente esenciales de su autoconciencia literaria. El teatro es el lugar del tránsito y de la metamorfosis (literaria y de la conciencia literaria).

No sería quizás atrevido plantear, a modo de hipótesis, que ésta sea en el intertexto de Asturias una función específica de la escritura teatral, es decir que una relación análoga a la que el propio Asturias nos sugiere con el índice de *Sien de alondra* entre fantomima y obra poética pueda establecerse también entre las demás piezas de su escritura teatral y su gran obra en prosa de cuentista y novelista. La relación entre leyenda y teatro vendría a ser en el ámbito de la prosa narrativa lo que el propio Asturias nos sugiere que las fantomimas son (o representan) en el ámbito de su obra en verso: una especie de contracanto, que separa una etapa de otra en la conciencia del autor, antes y más que en la autocronología, un tanto sospechosa, de su obra. *Sien de alondra* es un libro fundamentalmente cronológico, pero las fantomimas se colocan al margen de dicha estructura (o, mejor dicho, se insertan en ella para dibujarla, más que para confirmarla y respetarla).

Por esta razón se ha elegido, entre otras formas posibles de subdivisión de los textos (cortos *frente a* largos, ambientados en época contemporánea *frente a* de ambiente histórico, etc.) la, a primera vista, totalmente extrínseca y formal,

³⁵ Esta sección se añadió en ediciones sucesivas. La cronología no sigue, y se termina, obviamente, con *Sien de alondra* y los poemas allí recopilados.

³⁶ Tan ambivalente es la lista que en ciertos casos (Guatemala, México) no sería fácil decir a ciencia cierta si el referente es el país o la ciudad del mismo nombre.

que reparte las piezas del teatro asturiano entre verso y prosa (subdividiendo después el apartado prosístico según sus núcleos vanguardista, pedagógico ejemplar y satírico-grotesco). Entiéndase bien: verso y prosa como galaxias, como universos, como focos y puntos de arranque de la imaginación, antes y más que de la forma (que en muchos casos se queda bastante cerca del híbrido mundo de la prosa lírica y del verso libre).

Más que de teatro en prosa y teatro en verso, en el sentido más inmediato, podríamos decir que estamos hablando de teatro-prosa y de teatro-verso.

El apartado del teatro-verso incluye las cuatro llamadas fantomimas (*Rayito de estrella, Alclasán, Émulo Lipolidón, El rey de la Altanería*), unos cuantos poemas dramáticos con personaje(s) locutor(es) (como *El cerbatanero* y *Adoración de los Reyes Magos*) y todos los textos posteriores que el propio Asturias conecta paratextualmente al género e identifica explícitamente como asimilables (*La pájara jitanjáfora, La gallina de los huevos de oro, Gallo y Papagayo, Amores sin cabeza*).

El apartado del teatro-prosa evoluciona en cambio a partir de la leyenda narrativa y de la sátira social dialogada y se define (a través de ejercicios de diálogo) como combinación de ambas, es decir como ejercicio de diálogo y reescritura dialogada, a partir de una leyenda narrativa. Así nacen *El loco de la aurora, Cuculcán* y años después *Soluna* y de la mismísima forma «abortan», por así decirlo, textos como *Muñecos*, las tres *Indiscreciones dialogadas, El pájaro bobo* y años después *La doctora negra* y *La mano del muerto*.

Esta forma de abortar, claro está, merece una reflexión: quiero decir que, enfocados desde una perspectiva genética y teatral, ejercicio de diálogo y leyenda, sátira social y cuento oral, son cimientos y tienen que colocarse en un mismo plano: si los puros ejercicios de diálogo (de los cuales constan a veces apuntes y versiones en prosa) se quedan casi siempre a mitad de camino, publicándose (si y cuándo se publican) como artículos de costumbres, lo mismo ocurre también con las puras leyendas, muchas de las cuales se publican como cuentos fabulosos (mientras que otras, al igual que otros diálogos, siguen inéditas). El teatro no es la estación lógica y de término del cuento y del diálogo, pero sí es una estación sucesiva. Nunca el proceso creador de Asturias va del teatro al cuento y por lo general llega al teatro empezando dentro del universo del cuento.

El gran taller literario asturiano de los años veinte nos proporciona entonces la imagen de un sistema de géneros en el cual al teatro en general y al teatro-prosa en particular les toca un papel nada secundario, aunque siempre de segundo nivel. Este papel y este nivel de segunda articulación, que no siempre llegarán a concretarse, dejando como huellas logradas de su fracaso nada menos que la forma dialogada de una pequeña parte de los artículos (sin contar las fantomimas) y el tono de acotación y sumario teatral de mucha parte de las leyendas narrativas, nunca desaparecen del mapa del mundo literario de Asturias y seguirán orientándolo. Desde sus comienzos el teatro comparte este segundo nivel/papel

nada menos que con la novela, que será al mismo tiempo su heredera y su forma más exitosa y lograda, dentro del sistema de géneros del escritor maduro. Del protonúcleo denominado leyenda brotan o pueden brotar tanto teatro-prosa como narrativa, tanto piezas teatrales como novelas.

Las fantomimas y las leyendas por un lado y la novela por otro son los espejos, de primero y segundo nivel respectivamente, en que afortunadamente se refleja, convirtiéndose en un éxito a través de logros de extraordinaria calidad literaria, el fracaso de la primera vocación teatral de Miguel Ángel Asturias y de sus llamados ejercicios de diálogo. Los restos del naufragio integran nada menos que *Leyendas de Guatemala* y vertebran nada menos que *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz*. Al momentáneo sacrificio-fracaso del teatro, *facies* primera de sus ambiciones literarias y de autor (*El loco de la aurora* está fechado en 1917-1918), le debemos mucho de lo más famoso y buena parte de lo mejor de Asturias.

Si el teatro-verso logra salvarse del fracaso fecundo de los años veinte (viniendo a ser una de las formas mejor logradas y más típicas de esta supervivencia y llegando, con *Gallo y Papagayo* y con *Amores sin cabeza*, hasta la década de 1970), el teatro-prosa (al igual que la novela, a la cual desde un punto de vista funcional corresponde, según nuestra hipótesis) tiene en cambio que buscar otros caminos, sin encontrarlos de verdad hasta la década de 1950, momento en que, en correspondencia con el «exilio» bonaerense, muchos de los elementos temáticos y formales experimentados a lo largo de la década de 1920 se refunden dentro de un canon grotesco muy peculiar, que desde entonces pasa a identificar la veta mayor del teatro-prosa de Asturias, veta a la cual viene sumándose, progresivamente, a modo de otra veta, una línea pedagógica, ejemplar y biográfica (centrada en héroes tan históricos como fray Bartolomé de Las Casas y don Benito Juárez). Esta bifurcación, mezclándose con la pervivencia de las fantomimas, dibuja en la vida teatral de Asturias una larga etapa última (los años sesenta y setenta) denodadamente triforme y bastante cercana a los caminos casi ensayísticos experimentados en la misma época por el Asturias poeta (léase *Clarivigilia primaveral*) y el Asturias novelista (léase *Mulata de Tal* y el sistema de textos representado por el bloque *El Alhajadito/Maladrón*).

En el caso de Asturias el teatro-prosa interactúa con la novela desde una doble perspectiva, antes (en la década del veinte) como otro modelo posible, aunque fracasado, de ese segundo nivel de articulación pedagógico-narrativa en el cual la novela misma logra situarse con más éxito por esos mismos años (aunque llegando a publicarse algo más tarde) y después como forma-variante del macrosistema que, en los últimos veinte años de la trayectoria biográfica y literaria del autor, viene a estructurarse a través de un diálogo intertextual dentro del cual se ubican mutuamente, colocándose todas en un mismo plano, las múltiples facetas de la producción del autor.

La homología entre teatro-prosa y novela, como formas alternativas de segunda articulación narrativa y, por lo tanto, de autoconciencia crítica, me parece muy importante tanto a la hora de reflexionar sobre el conjunto de la labor teatral de Asturias como a la vista de la individuación genética de sus estrategias de reformulación (desde la dialéctica idea-trabajo-obra, hasta la costumbre de la lectura en voz alta).

Desde la perspectiva de una reconstrucción filológica de la escritura escénica de Asturias y de los procesos de intertextualidad que la definen, tanto las etapas dibujadas por el catálogo de la exposición como las proporcionadas por las secciones y el índice de *Sien de alondra* no me parecen por lo tanto del todo satisfactorias. Las etapas resultan demasiado largas y abarcadoras en algunos casos (particularmente la cuarta etapa del primer esquema, 1946-1962, que no permite destacar en toda su importancia el valor muy peculiar de la experiencia argentina) y demasiado excluyentes y cortas en otros (se pierde, en las secciones de *Sien de alondra*, el elemento común que conforma las fantomimas como género). Pero si adaptamos pragmáticamente las dos cronologías y sus diferentes criterios a los materiales textuales con que contamos, me parece razonable pensar en una hipótesis con cuatro etapas principales, muy vinculadas todas a momentos muy importantes de la trayectoria y la autoconciencia literaria de Asturias.

Bildung y paraliteratura (del trabajo a la obra)

La primera etapa (décadas de 1910 y 1920) puede calificarse de etapa de formación. Reúne esencialmente *El loco de la aurora*, *El pájaro bobo*, las tres *Indiscreciones dialogadas*, *Muñecos*, la leyenda dialogada *Cuculcán* y la fantomima *Rayito de estrella* y nos plantea problemas críticos tan interesantes como el de la relación entre *leyenda* y *fantomima*, el del diálogo con las vanguardias y el de los límites del realismo, muy especialmente en relación con formas ejemplares en diversos sentidos y conectadas a una tradición literaria reconocible. Romanticismo, modernismo, antropología y mito son los cuatro elementos que ofrecen al autor y a su manera de contar la posibilidad de rebasar con mucho los límites y las mistificaciones, intencionadas o no, del realismo folclorista. El modernismo de la leyenda, en la prosa narrativa y en el teatro, así como el vanguardismo de la fantomima, en el verso y en el teatro, son las más logradas expresiones de un proceso de elaboración formal sumamente original. Privilegiando los géneros cortos y apoyándose muy concretamente en su peculiar experiencia y visión del periodismo (muy bien documentada en el primer tomo de Archivos), Asturias conecta su *Bildung* literaria y paraliteraria tanto al modelo gacetero de la leyenda becqueriana (que, merece la pena subrayarlo, nace como género periodístico), como a la oralidad fingida de las tradiciones de Palma y a los juegos pers-

pectivistas de las prosas líricas (y de los versos)³⁷ de *Azul...*, gran modelo del *import-export* modernista (a América desde Europa y a Europa desde América). Los dos géneros, leyenda y fantomima, no sólo son hermanos casi gemelos, sino en su niñez bastante incestuosos, en el sentido de que tanto *El loco de la aurora* como *Cuculcán* documentan la existencia paralela de versiones narrativas y versiones dialogadas, con fragmentos en prosa y en verso, mientras que en la dedicatoria de *El pájaro bobo* (1926), al formular la distinción entre obra y trabajo, Asturias alude explícitamente a la idea de ejercitarse en el arte del diálogo («no se trata de una obra que valga la pena, sino de un trabajo que me impuse para ejercitarme en el diálogo»). Esto de distinguir entre un texto y su génesis, haciendo constar la necesidad de someter la escritura a disciplina, nos parece, como ya se ha dicho, fundamental a la hora de orientarnos filológica y críticamente dentro de un taller y de un intertexto que cuentan con una evidente multiplicación de refundiciones, reescrituras, variantes, versiones paralelas, tachaduras y hasta montajes.

A pesar de que *El loco de la aurora*, *Muñecos* y *El pájaro bobo* sólo sean trabajos y *Cuculcán* y *Rayito de estrella* las primeras obras auténticamente logradas del teatro-prosa y del teatro-verso de Asturias, nos parece importante subrayar que, desde el punto de vista del proceso creador, estas últimas comparten con las anteriores una mismísima estrategia de elaboración y escritura, una estrategia orientada básicamente por la experiencia paraliteraria y preliteraria del periodismo cultural y de costumbres (las tres *Indiscreciones...* no son las únicas intervenciones dialogadas del periodista Asturias).³⁸

Alegoría y fábula: de metamorfosis y disfraces

Nuestra segunda etapa, la primera de la madurez, abarca las décadas de 1930 y 1940 y ve la consolidación del teatro-verso (y de la fantomima como género) y la casi desaparición del teatro-prosa, sacrificado en aras de su reabsorción por los mundos paralelos de la prosa lírica (las leyendas) y de la novela. Esta etapa de alegoría y fábula reúne *La adoración de los Reyes Magos*, *Cerbatanero* y toda la trayectoria de evolución de la fantomima, con *Émulo Lipolidón* (años treinta), *Alclásán* (finales de los treinta), y *El rey de la Altanería*. Varios indicios (el papel y la letra, entre otros) nos orientarían a colocar a finales de esta época también la primera escena y los apuntes con la línea dramática de *La doctora negra*, que

³⁷ Pienso muy especialmente en el esquema cíclico de las estaciones, retomado por Asturias en *Cuculcán* y en otras leyendas.

³⁸ Véase, una vez más, el primer volumen de esta misma colección, dedicado a la producción periodística parisina de nuestro autor.

parece documentar, por un lado, la fase de eclipse del teatro-prosa y, por otro, la primera tentativa de aplicar la estructura del doble escenario, propia de *Cuculcán*, a la representación del mundo contemporáneo (según la línea que será propia de *Soluna*).

El diálogo en esta etapa abarca varios niveles, pero es, antes que cualquier otra cosa, un diálogo con la tradición, mejor dicho, con varias tradiciones (entre otras, la del teatro hispánico, la de la literatura infantil, la de la magia, la de las vanguardias, incluyendo, a finales de la década de 1950, la referencia a Alberti de *La pájara jitanjáfora*). El juego, literario y lingüístico, corresponde al juego de disfraces de los niños de *La doctora negra*, y hasta encuentra en él una cifra posible. Las palabras, repetidas hasta la letanía, acercando el fracaso del teatro-prosa a los logros del teatro-verso, constituyen el rasgo estilístico más evidente tanto de las fantomimas como de la primera escena y de los apuntes escenificados de *La doctora negra*. Las anáforas y las letanías permiten tanto desplazar los textos hacia la sátira como conseguir efectos de encantamiento y conjuro. El diálogo es más bien entre el autor y la tradición que entre los personajes (que casi son máscaras). El contrapunto de realismo y fantasía que se intuye en las fantomimas y en el incipit y la línea de desarrollo argumental de *La doctora negra* abre camino a la fase más comprometida del teatro de Asturias: la que escenifica la problemática de la modernización a través del contracanto eterno y metatemporal de tradiciones opuestas y complementarias (toda una línea que, en la estructura del escenario, llega desde *Cuculcán* hasta *La Audiencia de los Confines*, mientras que, en el diálogo entre hombres y mujeres, ciencia y magia, va desde *Muñecos* y las *Indiscreciones dialogadas* de los años veinte hasta *Soluna* y *Amores sin cabeza*).

Historia y actualidad, entre sátira y pedagogía

La tercera etapa coincide aproximadamente con la década de los años cincuenta. La experiencia de Argentina y la presencia de doña Blanca de Mora y Araujo en la vida del escritor definen y vertebran, en y a partir de este momento, una «segunda vocación teatral» de Miguel Ángel y son, por así decirlo, las coordenadas y la circunstancia de buena parte de su nuevo teatro y de su nuevo interés hacia el teatro. La editorial Losada, la relación con el medio ambiente argentino, una actividad periodística bastante centrada en temas de historia del espectáculo (con artículos de teatro y cine argentino publicados por varios medios de Latinoamérica y muy especialmente por *El Nacional* de Caracas) y, sobre todo, las actitudes de «teatrosa»³⁹ de Blanca van dejando huella, funda-

³⁹ La definición («la teatrosa era ella»), que me parece icástica y acertada, se me grabó en la memoria a lo largo de una conversación con Amos Segala.

mentando, entre otras cosas, una exploración y una peculiar explotación del canon grotesco, que, en mi opinión, constituye la categoría fundamental para interpretar satisfactoriamente gran parte de la producción escénica de la madurez de Asturias (especialmente *Soluna*, *Chantaje*, *Dique seco*, *Maquillaje para una misa de réquiem*, *Gorigori*, *Hotel Delfín*, *El caballo del trueno* y *Amores sin cabeza*). El tema de la muerte y del disfraz, con toda su carga de culturización escénica, vuelven, entrecruzados obsesivamente desde el título, en *Gorigori* y en *Maquillaje para una misa de réquiem*, así como en los fragmentarios apuntes para *La doctora negra* y *La mano del muerto*.

Los textos que Asturias consideraba más importantes y mejor logrados se han recopilado en la edición Losada de 1964 y nos ofrecen, en su conjunto, la imagen de un autor que, aun cuando se dedica a temas históricos y a recuperar motivos metaliterarios (a veces tan personales que son casi de ocasión, como en el caso de *La pájara jitanjófara*), aparece siempre, aunque no siempre directamente, comprometido con los enfrentamientos políticos y sociales de su época. Si la etapa anterior se ha resumido y cifrado en la primera escena de *La doctora negra*, esta etapa puede resumirse en la letanía de *La pájara jitanjófara*, donde Asturias mezcla memoria personal y memoria literaria, recuerdo del vanguardismo lingüístico de los años veinte y homenaje políticamente comprometido (Alberti es, al mismo tiempo, un amigo querido y un símbolo del exilio, de la vanguardia, del comunismo, etc.). Pasado y presente, pedagogía e intertexto, se mezclan con una oralidad de corte casi romanceril. Reproduciendo este ritmo a través de una forma reconociblemente antilorquiana, el homenaje viene incluyendo en sus borradores y derroteros una referencia concreta a la tradición popular hispana de la Edad Media, primer núcleo de un hispanismo cuya autoconciencia retórica llegará, a través de Las Casas, hasta los últimos días de la vida literaria de Asturias.

La explotación temática y lingüística del canon grotesco define en esta etapa la forma asturiana de la sátira. Entre los problemas críticos que pueden plantearse destacan, quizás, por un lado, la dialéctica entre pasado y presente y la relación entre teatro y pedagogía y, por otro lado, las cuestiones del diálogo intertextual con la producción novelística del autor que, después de un proceso de elaboración en algunos casos muy largo, llega a su forma definitiva en la misma época. Son años fundamentales también desde el punto de vista del acercamiento y de la exploración del elemento grotesco como modelo de juego lingüístico e instrumento de denuncia social, es decir como marco capaz de ofrecer una síntesis a los intereses político-sociales y estético-literarios de Asturias (la tentativa es evidente en todo su teatro grotesco, desde *Soluna*, *Chantaje* y *Dique seco* hasta el manuscrito de *Maquillaje para una misa de réquiem* y, en la etapa siguiente, desde la gestación de *Gorigori* hasta textos posteriores tan importantes como *Amores sin cabeza* y *Hotel Delfín*).

El teatro como máscara de la creación y de la muerte

La última etapa va desde 1961 (*Gorigori*) hasta la muerte de Asturias y está fundamentalmente inédita, puesto que de ella hasta la fecha sólo se han publicado en revistas unos fragmentos de *Las Casas: el Obispo de Dios* y *Hotel de balcones*, manuscrito de una versión preparatoria de *Hotel Delfín*. Esta etapa nos ofrece la imagen de un autor que, a través de lo grotesco y del teatro grotesco, viene retomando, en varias formas, el hilo de sus fantomimas y, por lo tanto, de su veta experimentalista y vanguardista (la letanía de *La pájara jitanjáfora*, leída en 1958, anticipa las de *Amores sin cabeza*, documentando y hasta declarando la continuidad que une estos textos al universo poético del teatro-verso), interesándose cada día más en la economía simbólica de la creación (*El caballo del trueno*, en diálogo intertextual con *Maladrón* y *Clarivigilia primavera*), en muy concretas cuestiones de puesta en escena (*Hotel Delfín*, *Amores sin cabeza* y *Las Casas: el Obispo de Dios*) y en las posibilidades de utilización casi pedagógica de una contaminación entre biografías ejemplares y lenguajes escénicos (la pieza sobre *Las Casas* y el guión cinematográfico sobre Juárez).

La existencia de una copia mecanográfica en limpio, profesionalmente elaborada, nos permite afirmar que *Hotel Delfín*, *Las Casas: el Obispo de Dios* y *Amores sin cabeza* habían llegado a su forma definitiva y estaban a punto de publicarse en un volumen misceláneo y mixtígénero, en el cual tenían que aparecer, muy significativamente, junto a otros textos no teatrales.

Lo grotesco y lo ejemplar, la sátira social y la construcción del héroe histórico como hombre-paradoja y como espejo de la lucha con su tiempo,⁴⁰ son las llaves con que Asturias intenta compaginar, en la última etapa de su vida y de su obra para la escena, sus intereses estético-literarios (una mezcla de vanguardismo formal y de romanticismo) con sus inquietudes de hombre comprometido (una forma muy personal y bastante ingenua, más honesta que coherente, de socialismo cristiano, reflejo de una ideología sentimental y de un patriotismo literario que, eligiendo la lengua y el lenguaje como patria verdadera, resulta al mismo tiempo fundamentalista en la selección de sus valores y muy abierto a la hora de traducirlos a la dimensión concreta de lo cotidiano: es, en otra forma, esa misma mezcla de método y bohemia que el propio Asturias nos confesaba al hablarnos de su escritura en los fragmentos citados anteriormente).

Vamos ahora a retomar tipológicamente el hilo de este primer bosquejillo cronológico, para ver, desde un punto de vista material y filológico, de qué nos hablan y cómo lo hacen las escrituras y reescrituras que conforman el corpus, magno y algo behemóthico, de la labor teatral de Asturias.

⁴⁰ Piénsese por un lado en la biografía de *El Alhajadito* y, por otro, en las reflexiones periódicas sobre el quijotismo lascasiano.

Los veinte, esa gran década que lo decidió casi todo

Si el teatro ha sido una preocupación constante del autor Asturias, la historia material y la escasa fortuna, tanto escénica como editorial, de los textos de su teatro nos restituyen una galería de imágenes cuya secuencia dibuja, como en una sucesión de estampas, la línea de una trayectoria posible para el desarrollo de la autoconciencia teatral de nuestro autor. Presente en su taller durante toda su vida de creador, el teatro no ha tenido siempre la misma imagen y no ha desempeñado siempre el mismo papel en su conciencia de autor. El punto de vista de Asturias en relación con el tema ha conocido cambios y de estos cambios la historia editorial de sus textos ha sido espejo y documento.

Si al empezar la década de los veinte el joven Asturias tenía del teatro una visión fundamentalmente narrativa y romántico-sentimental (*El loco de la aurora* en este sentido roza la cursilería), después de 1925 su atención venía centrándose en la necesidad de experimentar, en la página antes que en la escena, las posibilidades literarias del diálogo (*El pájaro bobo*, *Muñecos* y las tres *Indiscreciones dialogadas*:⁴¹ «Premios literarios», «Anticlericalismo» y «Estatuas»). En las postrimerías del decenio Asturias ya soñaba públicamente con la posibilidad de un teatro americano de argumento indígena⁴² y daba finalmente a conocer sus primeros textos logrados e importantes: la leyenda dialogada *Cuculcán* y la fantomima *Rayito de estrella*. El teatro participa en este sentido tanto del descubrimiento de Europa (de sus teatros, cines, etc.) como del redescubrimiento europeo de América, compartiendo no sólo el indianismo «europeo» de nuestro autor, sino también todas las inquietudes perspectivistas, ideológicas y formales que dicho trance supone y conlleva (progresiva superación de los esquemas nacionalistas documentados por su tesis; toma de contacto con los textos de la tradición maya; conciencia de pertenecer a una generación de intelectuales guatemaltecos y al mismo tiempo a un grupo de intelectuales latinoamericanos afincados en París, etc.). Desde el punto de vista de la elaboración, el género más cercano, tanto ideológica como formalmente, era el de la leyenda y hasta podríamos atrevernos a decir que Asturias consideraba su teatro y su ideal de teatro (el aludido teatro americano de argumento indígena) esencialmente como una variante dialogada de la leyenda narrativa, que paulatinamente venía alejándose del modelo romántico-becqueriano para acercarse a una

⁴¹ Se trata de una pequeña serie, publicada en *El Imparcial* a comienzos del año 1927, y de la cual sólo constan estas tres entregas, aunque en la misma época Asturias utiliza el diálogo también en muchas otras correspondencias suyas.

⁴² Muy especialmente con el importante ensayo sobre «Las posibilidades de un teatro americano», publicado en 1930 por la *Revue de l'Amérique latine* (XX, pp. 434-439) y retomado en 1932 por *El Imparcial*.

personal refundición literaria de las tradiciones indígenas (es concretamente el itinerario documentado por el pasaje de *El loco de la aurora* a *Cuculcán*). A finales de los veinte las fantomimas nos revelan la elaboración de una segunda faceta de las inquietudes teatrales de su autor, es decir la aspiración a un teatro culto, corto y poético, mucho más cercano a las preocupaciones experimentales de las vanguardias y a la vertiente hispánica e hispanística de Asturias. Tanto en el caso de las leyendas dialogadas (*Cuculcán*) como en el caso de las fantomimas, el elemento europeo y parisino pesa mucho y tiene enorme importancia, tanto desde el punto de vista de la formación literaria (el trabajo), como desde el punto de vista de la elaboración formal (la obra).⁴³ La década de los treinta será, en este sentido, la década de las fantomimas. Ahora sabemos (gracias a la edición Archivos de *El Señor Presidente* y de *Hombres de maíz*) que tanto las preocupaciones narrativas e ideológicas como el indianismo de Asturias ya se habían orientado hacia otro y más novelesco camino. La prosa poética de las leyendas en los años veinte y el verso prosaico de las fantomimas en la década siguiente parecen individuar los primeros puntos de equilibrio, estables y codificados, en ese incesante vaivén entre prosa y poesía que, lingüística y formalmente, funda y orienta el espacio y el itinerario escénicos de Asturias, en la larga etapa de su formación.

Las relaciones y paralelismos que se pueden establecer, con la tradición romántica (de la cual procede el género de las leyendas), con el modernismo (del cual viene la idea y la práctica de mezclar poesía y prosa lírica) y con las vanguardias europeas (teatrales o no, literarias o no) son, obviamente, importantes, pero a condición de que se le conceda su importancia también a la experiencia y reflexión periodística sobre el teatro y el diálogo y de que quede claro que las leyendas románticas, la prosa lírica del modernismo y el modelo vanguardista no son importantes como objetos de imitación sino en la medida en que contribuyen a la elaboración de dos casi-géneros totalmente unipersonales y difíciles de clasificar, como la fantomima y la leyenda dialogada.

Y si el artículo «Sobre las posibilidades de un teatro americano de inspiración indígena» y sobre el Maximón nos ayudan a entender las raíces culturales del indianismo europeo de Asturias, en *El pájaro bobo* y las *Indiscreciones dialogadas*

⁴³ Un texto símbolo, por parecerse su proceso de elaboración al de *Cuculcán* y *Rayito de estrella*, podría considerarse el de un artículo publicado posteriormente en distintos periódicos y dedicado al rito indígena del Maximón. Este texto nos restituye tanto una imagen concreta de los intereses indigenistas de Asturias como una estampilla muy teatral de su conciencia de la perspectiva, parisina y casi turística del observador culto; el propio Asturias reconoce y documenta, identificándose en ellos, los límites de su propio enfoque. A este mecanismo teatral de construcción de la mirada se le añade, conforme al ideal de un teatro americano de argumento indígena, el elemento escénico propio del rito que es objeto de la descripción, así que lo que «vemos» en la escritura no es otra cosa que el encuentro de dos teatros, el de la mirada etnográfica y el del mundo etnografiado.

Asturias nos revela otra faceta importante de su visión escénica del mundo: el diálogo, antes del teatro y desde los márgenes del discurso, es una llave posible de sátira social y moral y de crítica de la modernización (los personajes-estampilla de Él y Ella de las *Indiscreciones dialogadas* son, en este sentido, los primeros *avatares* de ese juego de máscaras sociales, sexuales y continentales que se prolongará, a través de *Soluna* y de *Gorigori*, hasta los años setenta y *Amores sin cabeza*, siguiendo el esquema hombre/mujer, rico/pobre, Europa/América).

Una visión del teatro tan compleja resulta literariamente *inclassable*. Antes que de la escena, se escapa de la misma forma del libro. Lo intuyen y reflejan las dos reseñas a *Rayito de estrella* que se publican en *El Imparcial*. César Brañas, el día 29 de enero de 1930, habla de «libro a falta de otro nombre [...] libro por veinte cosas difíciles de decir con menos palabras».⁴⁴ Carlos Samayoa Aguilar, dos semanas antes, el 14 de enero de 1930, lo había explicado un poco mejor:

Un librito microscópico, de difícil asimilación a cualquiera de los géneros literarios que tienen fe de bautismo [...] no es prosa, no es verso, no es poema, no es teatro aunque esté escrito en forma de farsa escénica; no es fábula; no es libro serio; no es cosa de chiste; y es todo eso al mismo tiempo.⁴⁵

La forma del libro, la idea de la medida (textos cortos); lo ajeno a la tripartición canónica (prosa, verso, teatro); el tono serio-cómico y sobre todo la contraposición entre teatro y farsa escénica me parecen coordenadas vertebrales no sólo para clasificar *Rayito de estrella* y las demás fantomimas, sino para acercarnos a la filosofía teatral de Asturias, que durante toda su vida soñó con un teatro que estuviese en las antípodas del teatro burgués, con un teatro que fuese tal «a falta de otro nombre», hecho no de acción y personajes, sino de palabras y máscaras (en este sentido y por esta razón antiteatral y abierto a las influencias románticas, modernistas y vanguardistas). En enero de 1932, dos años después de las aludidas reseñas, *El Imparcial* publica otra, en la cual el propio Asturias, comentando lo mejor de la cartelera teatral y cinematográfica de París, aprovecha la ocasión para expresar los fundamentos de su poética escénica:

La importancia de este espectáculo [la pieza *La mala conducta*, que la compañía de los «Quinze» representaba en el teatro Le Vieux Colombier] reside en la novedad de sus hallazgos [...]. Se vuelve al teatro de máscaras. La máscara estilizada con todos los recursos de la técnica moderna. La máscara, después de todo,

⁴⁴ «Novísimo. *Rayito de estrella*», en: Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 530.

⁴⁵ «*Rayito de estrella* de M. Á. Asturias», en: Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 528.

nos parece más a propósito para el teatro que las afectadas siluetas de los actores decadentes [...]. En un artículo que el año pasado publicaron varios periódicos de Sudamérica [el citado «Las posibilidades de un teatro americano de inspiración indígena»], sostenía que en América el teatro tenía que principiar por volver a las máscaras, y daba los lineamientos de una pieza de teatro, *Kukulcán*, que ahora ya tengo escrita, y a la que el escultor mexicano Germán Cueto le ha puesto las máscaras. El espectáculo de los «Quinze» ha confirmado todos mis presentimientos respecto a la necesidad de volver al teatro que, más que teatro, en el sentido que los burgueses —teatro de digestión— dan al vocablo, tiene de juego de niños.⁴⁶

La dimensión lúdica, farsesca, infantil y antiburguesa del juego escénico y del disfraz (ejemplarmente documentada en nuestra edición por esa pequeña joya que es la primera y única escena de *La doctora negra*) aparece, afirmada rotundamente, también en otras correspondencias teatrales de la época (como, por ejemplo, «El problema escénico», fechada el 12 de marzo de 1932, y, sobre todo, «Las posibilidades de un teatro americano de inspiración indígena», el artículo de 1930 al cual Asturias se refiere en el pasaje que acabamos de citar y que *El Imparcial* vuelve a publicar en 1932).

Las máscaras, los disfraces, el diálogo, la sátira social y el uso de un registro lingüístico lúdico-esperpéntico no sólo documentan la honda relación que vincula la elaboración de la teoría teatral de Asturias a la gestación de dos novelas como *Hombres de maíz* y *El Señor Presidente*, sino que nos indican cómo las dos vertientes de la fantomima (*Rayito de estrella*) y de la leyenda dialogada (*Cuculcán*) no son sino las dos caras de una misma moneda y participan de un núcleo común, un núcleo estable, cuyos elementos básicos seguirán presentes durante toda la trayectoria teatral del autor, allí donde él los había colocado entre 1926 y 1927, con *Muñecos*, con las *Indiscreciones dialogadas* y con el ejercicio de diálogo de *El pájaro bobo* (muy especialmente en la conversación entre las máscaras sociales de los peces gordos y la gran máscara antropológica del demonio, que, dicho sea de paso, es antecedente directo del Carne Cruda de *Torotumbo* y de varios demonios teatrales).

La cuestión entonces no es tanto de *género* como de *canon*. El artificio y la magia con que Asturias escenifica su escritura y funda el espacio lingüístico, literario y simbólico de sus pequeñas farsas no depende de una *transgresión de géneros*, sino de una *hibridación de cánones*. Si el teatro de Asturias conforma géneros mixtos, a medio camino entre prosa y poesía, eso se debe básicamente a su opción en favor de lo que Carlos Samayoa Aguilar calificaba de farsa escénica. El género mixto, del cual son ejemplos tanto la fantomima como la leyenda dialogada y los ensayos de

⁴⁶ Rúbrica «En la jaula de la Torre Eiffel», en: Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 465.

diálogo de los años 1926 y 1927, y al cual pertenecerán sin excepción alguna todas las piezas elaboradas sucesivamente por Asturias, es la consecuencia y casi el reflejo de la elaboración de un canon mixto, basado en el modelo griego de la tragicomedia y en una sofisticada matización del modelo popular del folclore, tanto indígena como hispano (Asturias siguió preocupándose del tema hasta el final de su vida, puesto que su última tarea de periodista, terminada pocos días antes de su muerte, se titula «Turismo y folclore» y que sobre el contrapunto entre las máscaras del turista y el viajero orquestó también el marco narrativo de «Maximón, divinidad de agua dulce», posiblemente su artículo más revelador desde el punto de vista de la elaboración de una mirada y de una perspectiva escénica y folclóricamente comprometidas sobre la realidad autóctona de América).

La misma importancia de las máscaras depende de esto. En un artículo de 1925, dedicado a «Las máscaras» y publicado en la serie «Billetes de París» de *El Imparcial*, Asturias nos ofrece una glosa casi ejemplar de la mezcla de canon que cada máscara permite y supone:

En las antecámaras de este carnaval nos sonríen las máscaras antiguas. *Su risa es dolorosa* como la risa de las mujeres públicas que por ajadas y viejas nadie quiere [...]. La cara de estas máscaras hace pensar en la de los hombres que, más allá del bien y del mal, *sonríen a los insultos*.⁴⁷

Carnaval (quizás el primero de tantos carnavales asturianos). Carnaval y risa dolorosa. Mezcla de cómico y serio. Muy fácil pero no por esta razón menos oportuna resultaría, en este ámbito, la evocación del gran folclorista ruso Mijail Bajtin y de sus fundamentales estudios sobre la importancia de la tradición heterodoxa representada por el serio-cómico, el diálogo y la polifonía en la génesis del espacio literario novelesco y moderno. La *Bildung* de Asturias y de su vocación de novelista desandan y repiten, a través del teatro y desde el punto de vista del teatro, el camino irónico-paródico de la novela moderna y por esto comparten con ella, con sus autores y con sus héroes una «vocación teatral» íntima y profunda. La máscara, nos sugiere el joven periodista Asturias desde la tribuna que le ofrece la gran máscara de su París, puede ser espejo de muchas ambigüedades: las antiguas y tradicionales nos vinculan al mito y, por lo tanto, nos colocan fuera de la historia y de la moral («más allá del bien y del mal»), pero, al mismo tiempo y por otro lado, con sus alardes de actualidad, las caretas modernas, puede que sin saberlo y sin quererlo, apuntan a lo patético y a lo grotesco:

El espíritu moderno substituyó en este carnaval las máscaras de los payasos, de las tragedias griegas, de las comedias populares, de los bufones de corte, por las más-

⁴⁷ Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 23, cursivas mías.

caras de los hombres célebres. A los gestos deformes de los demonios babilónicos y a la dulce y sentimental Colombina, sustituyeron [...] el semblante de la cantante o el novelista de más nombradía en el gran mundo. Y la sustitución puso un sabor de tragedia más agudo en las fiestas [...]. El carnaval fue antes una fiesta ordenada en el desorden [...]. El carnaval fue ahora un lugar de *réclame*.⁴⁸

Si nos colocamos en esta perspectiva, además de encontrarnos por vez primera con el mundo de la Comedia del Arte⁴⁹ y con el de los personajes histórico-ejemplares,⁵⁰ comprendemos mucho mejor la lectura calderoniana que Asturias hace, en otro artículo del mismo año, de unas declaraciones de Pirandello⁵¹ acerca de las mentiras y las máscaras de la realidad social. El teatro verdadero es la realidad:

Conversando con periodistas, Pirandello nos hacía el elogio de la mentira. ¡Qué dulce es mentir! La mentira, nuestra mentira, nuestra vida, ya que, según el ilustre italiano, cada uno se construye una mentira, la mentira de su vida para vivir y existir en ella [...]. Yo, éste y aquél nos hemos construido diferentes escenarios de vida [...]. En nuestra mentira creemos los tres y hacemos porque los otros crean. La autoridad, la religión, todas las palabras que por respeto escribimos con mayúscula, designan un escenario, una mentira.⁵²

Y todo esto nos introduce también a la dialéctica de mito y grotesco que dominará tanto el futuro teatro de Asturias,⁵³ como las preocupaciones, las opciones, las aspiraciones y las preferencias expresadas en su artículo sobre «El problema escénico»:

Que en lugar de Benavente se ponga en escena a Valle-Inclán. Que uno de nuestros literatos arregle para el teatro el *Tirano Banderas*. Que en lugar de Linares Rivas se lleve a las tablas a Cervantes. Que se corten algunas partes de *El festín de Baltasar*, de Calderón, y se represente.⁵⁴

Pirandello, Cervantes, Valle-Inclán y Calderón expurgado: a vista de pájaro, la idea dominante parecería la de un teatro filosófico y de novelistas, la de

⁴⁸ Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., pp. 23-24.

⁴⁹ Pienso, p. ej., en el personaje de Arlequín Tizonelli en *Torotumbo*.

⁵⁰ Véanse los casos, ya aludidos, de Las Casas, Bolívar y Juárez, representados todos como héroes-antihéroes, cristológicos y quijotescos.

⁵¹ Quizás el autor clave para entender teoría y praxis del teatro grotesco contemporáneo.

⁵² «Citröen», en: Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 48.

⁵³ El pasaje que acabamos de citar puede considerarse, junto con «Muñecos», una especie de sumario, medio siglo *ante litteram* de la pieza *Amores sin cabeza*.

⁵⁴ «El problema escénico», en: Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 470.

un teatro de ideas literarias y hasta de un teatro-novela, procedente de adaptaciones y refundiciones, pero, si miramos mejor, lo que vemos en las quejas de Asturias es la intención-intuición de abogar en favor de los géneros mixtos y, concretamente, de su dimensión artificial y metacultural, paródica e irónica, folclórica y bajtiniana.

Los años treinta y cuarenta: «Hablar es engañar» y la edad de oro de las fantomimas

Durante dos décadas, las de los años treinta y cuarenta, el proceso de elaboración y de experimentación formal relacionado con la dimensión escénica parece conocer una pausa. El modelo de *Cuculcán* (la leyenda dialogada) no se concreta en otro ejemplo; el de *Rayito de estrella*, en cambio, tiene secuencia y consecuencias.

Émulo Lipolidón, *Alclasán* y, algo más tarde, *El rey de la Altanería*, continúan el género inaugurado y conformado por *Rayito de estrella*. Sin embargo, estos textos nos revelan, en su conjunto, la gestación teatral de otro Asturias. Aparece, con el proceso a *Émulo Lipolidón*, culpable por haber cortado la cabeza de la noche, el tema del proceso y de los jueces, tantas veces retomado y parodiado por Asturias (véase el juicio del necróforo necrófilo en la primera de las unidades dramáticas que conforman *Maquillaje para una misa de réquiem*). El juego lingüístico se hace feroz y endiablado. El tema pirandelliano de la mentira se concreta en un contracanto de palabras y máscaras. El lenguaje y el habla son la suprema máscara («hablar es engañar», dice a su rey el personaje de Hablarasambla —*nom choisi*— en *El rey de la Altanería*) y, juntos, juegan con todas las demás máscaras de la palabra social, con las fórmulas y los lenguajes del poder (civil en *Émulo Lipolidón*, eclesiástico en *Alclasán*, del rey en *El rey de la Altanería*) y de sus rituales. Bajo la superficie vanguardista, el abolengo hispánico viene a ser muy evidente. Los denuestos de la Edad Media, el romancero, el teatro corto del Siglo de Oro y muy especialmente el Cervantes de los *Entremeses*,⁵⁵ explícitamente evocado en el pasaje citado del artículo sobre «El problema escénico», son los antepasados ilustres a los cuales se remontan las primeras fantomimas y se remontarán, desde finales de la década de 1950 en adelante, *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro*, *Gallo y Papagayo*, *Amores sin cabeza* y la gran evocación quijotesca de *Las Casas: el Obispo de Dios*.

La relación entre *Rayito de estrella* y las demás fantomimas es, en este sentido, análoga a la que une el *Lazarillo* al corpus de la literatura picaresca. Lo que

⁵⁵ Particularmente *El juez de los divorcios*.

hace de *Rayito de estrella* el texto modélico de su pequeño género unipersonal⁵⁶ al mismo tiempo lo aparta de los sucesivos hitos de la categoría.

Entre historia y mito: Argentina y la evolución hacia el grotesco

El tema pirandelliano de la mentira (la mentira como palabra y la mentira como máscara) implica y complica el juego entre caras y máscaras, al cual Asturias viene añadiendo elementos folclóricos concretos y hasta detalles históricamente reconocibles de trasfondo político y social. Como en el artículo sobre las caretas del carnaval, las máscaras antiguas y sin tiempo pueden verse reemplazadas por máscaras históricas y modernas. Con sólo darles nombre (un nombre) a los Reyes, a los Jueces, a los Obispos y a los Curas de las fantomimas⁵⁷ y colocar su acción, según nos sugieren las acotaciones, «en un país de América tropical. Época actual» (*Chantaje*) o «en Guatemala. Época actual» (*Soluna*) o «en la muy noble y leal ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, a mediados del siglo XVI» (*La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios*) nos encontramos ya bien adentrados en la etapa siguiente.

El género mixto y la hibridación de cánones, características básicas tanto del teatro de Asturias como de su personal reinterpretación lingüística y temática del repertorio grotesco, aparecen explícitamente en la rúbrica de *Chantaje* («Tragicomedia en tres actos»).

El módulo base del teatro de Asturias lo integran una pareja de personajes (frecuentemente conformada, como en *Muñecos*, en *El loco de la aurora* y en las *Indiscreciones dialogadas* de los años veinte, por un hombre y una mujer casi sin nombre y supuestamente representativos del mundo masculino y femenino)⁵⁸ enfrentados a los disfraces vacíos y a las máscaras sin cara⁵⁹ del poder.

⁵⁶ El unipersonalismo genérico es categoría crítica que viene de la investigación sobre la obra de Ramón Gómez de la Serna, pero que muy bien se aplica al caso del teatro de Asturias (sobre las relaciones entre Asturias y Gómez de la Serna, ambos autoexiliados en Buenos Aires durante muchos años, puede verse el artículo de Aline Janquart, «La greguería est-elle exportable? Le cas de Miguel Ángel Asturias», en: E. Martín Hernández, ed., *Ramón Gómez de la Serna*, CRLMC, Université Blaise Pascal, 1999, pp. 259-267.

⁵⁷ Emperador Carlos V y Obispo Las Casas en *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios*; curas Jovita, Tello y Cabito en *Gorigori*; Mr. Hules, Presidente y Delegados en *La gallina de los huevos de oro*.

⁵⁸ Las voces de Él y Ella de las *Indiscreciones dialogadas*, Mauro y Ninica de *Soluna*, Don y Doña Him y el Coronel y la Coronelita de *Gorigori*, Marido y Mujer de *Hotel Delfín*, Fanto(che) y Fanta(sía) de *Amores sin cabeza* y series de artículos como «Desde el diván de Madame» y «Desde el diván de Monsieur», en los cuales los dos sexos perspectivas dialogan monologando.

⁵⁹ Los encapuchados de *Torotumbo*, pero también unas voces en *off* como la del altavoz del incipit de *Chantaje*. Sin contar figuras como el Banquero de *Gorigori*, los jueces de *Maquillaje para una misa de réquiem* y los Policías de muchas piezas (como *Chantaje* y *Hotel Delfín*).

La tradición del género mixto, la constante presencia de la muerte y los blancos de una sátira social y política no específica, pero sí histórica y culturalmente determinada, orientan el teatro de Asturias hacia una evolución grotesca de su vocación esperpéntica y, a través de dicha evolución, hacia una crítica radical y radicalmente expresionista de la modernización.

El molde sigue siendo el de Pirandello y Valle-Inclán, pero reconocido y recreado desde Argentina y la tradición criolla argentina, al rescate de la cual Asturias contribuye con unos importantes artículos. Con dicha tradición su teatro comparte, entre otras cosas, el gusto macabro de concentrarse en retratar agonías de personajes reducidos a fantoches caricaturescos.⁶⁰

También en este caso, si queremos comprender el proceso tenemos que acudir a la producción periodística de nuestro autor y muy concretamente a una serie de artículos que a mediados de los cincuenta Asturias dedica a la relación conflictiva entre teatro y cine y a la reivindicación de la tradición teatral criolla, que considera muy interesante tanto desde el punto de vista literario y lingüístico como desde el punto de vista temático y político. El elemento grotesco de la tradición criolla lo reivindica Asturias como posible modelo para un teatro de sátira social y política. En su artículo sobre «El teatro político», de 1956, escribe:

Ha vuelto a los escenarios esa fórmula del sainete criollo en que se lleva a las tablas satíricamente la actualidad política del país. Los espectadores están de plácemes. Resultaba aplanchador el llamado «género chico» reducido a estampas callejeras intrascendentes y a la defensa del espectáculo a base de mujeres semivestidas. Había perdido por completo su sabor, su picante ingenioso, todo lo que ahora vuelve de nuevo a lucir dando rienda suelta al humor de autores, actores y espectadores [...]. Pero este gusto manifiesto por el género, no es de ahora, tiene larga tradición dentro del cuadro del teatro argentino. El origen del sainete criollo se encuentra en el sainete español mezclado con la atelana o *caricatura grotesca* acompañada de improvisaciones usadas en los bailes, fiestas de familia y merenderos. Es la payada la que insufla al sainete español este nuevo aliento auténtico, de tierra americana, este sabor nuevo, irreverente, polémico. Y desde sus albores, muchos de los que lo cultivan, son perseguidos, como Emilio Onrubia y Nemesio Trejo. Sin embargo, este carácter ya definitivo de burlarse o criticar el «orden de cosas imperante», echa raíces profundas en el pueblo y consagra un arte que sube de la arena del circo, de *la pantomima*, de la fiesta terminada a vejigazos, a alturas como las de *Juan Moreira* (cursivas mías).

La sátira de este teatro político no se limita a la política:

⁶⁰ Otra vez *Gorigori*, *Hotel Delfín*, *Maquillaje para una misa de réquiem*, pero también textos como *El caballo del trueno*.

No sólo la vida y los actos políticos eran objeto de este arte picaresco. Todo lo criticable en la sociedad. Todo lo que está mal, o bien todo lo que podría estar mejor. Las desigualdades sociales son fuente de inspiración [...]. Debemos citar entonces, como antecedentes de este teatro político, obras criollas, criollísimas, como *El amor de la estanciera*, *La acción de Maipú* y en la tendencia de caricatura política dramática un sainete de Casimiro Prieto y Váldez, llamado *El Sombrero de Don Adolfo*, estrenado en 1875. Un largo y ruidoso proceso acabó por determinar su censura y su prohibición. Esta sanción hizo que muchos autores se escondieran tras el anonimato y es así como surgen sin nombre de padre conocido, bajo el pseudónimo de «Collado», *Las bodas de Chivico y Pancha*, sainete que es el antecesor gauchesco de la obra de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira* [...]. Sería sobrepasar el marco de esta crónica dar todos los antecedentes que en el pasado escénico argentino, tiene el teatro político actual. Su eclipse durante tantos años no menguó su capacidad creativa, y ahora, como resurgido de las cenizas del silencio a que se le condenó, resurge esgrimiendo sus armas: la sátira, el juego de palabras, el chiste, el calambur, la caricatura de lo más solemne y engolado reducido a simple situación ridícula.

Al tema de los antecedentes criollos del teatro político Asturias dedica en efecto una conferencia, «La importancia del movimiento teatral en la Argentina», inédita y pronunciada en octubre de 1958, con ocasión de las celebraciones del primer centenario del teatro argentino. En el texto de esta conferencia nuestro autor vuelve a hablar de Juan Moreira, pero sobre todo se detiene en la obra de autores como Florencio Sánchez, en su opinión «el más grande dramaturgo del Río de la Plata», Gregorio de Laferrere, Martiniano Leguizamón, Martín Coronado, Roberto Payró y la extraña pareja conformada por Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos. El teatro de Florencio Sánchez le parece

Vivo, actual, todavía no superado en [...] sus obras de aguda crítica social como *Mhijo el doctor*, *En familia*, *Los muertos*, y la famosísima pieza *Canillita*, historia de un chico vendedor de diarios, descalzo, andrajoso, [...] tan inmortal que [...] así se llaman hoy todavía todos los vendedores de diarios aunque sean hombres y aun así se llama el Sindicato de Trabajadores que los representa [...]. En el ambiente social de la época surgiría otro gran comediógrafo, Gregorio de Laferrere. El tema de sus piezas es el de la pequeña burguesía que quiere disimular su pobreza, y aparentar una situación desahogada. Su comedia *Las de Barranco*, se representa todavía con gran éxito aun cuando su autor murió en 1913. También merece citarse otra comedia suya *Jettatore* y *Locos de verano*, pero ninguna alcanzó el éxito de *Las de Barranco* nombre que sirve todavía para designar a la gente que quiere aparentar una situación social o económica que no tiene [...]. El teatro se hace más culto, pero también el sainete se pone en primera línea [...] y vuelve a sentar sus reales el teatro con tema criollo: primero tuvo un éxito inmenso y duradero Martiniano Leguizamón con su obra *Calandria* y lo sigue con igual suceso Martín Coronado con dos obras, la primera *La Piedra del*

Escándalo y la segunda *La Chacra de Don Lorenzo*, ambas pintando con lenguaje bello y colorido la vida de la gente criolla, del italiano afincado en el campo donde trabaja y debe luchar para que sus hijos no emigren todos a la ciudad, que poco a poco se llevaba a una vida inútil a los jóvenes atraídos por el miraje de la gran ciudad que empezaba a ser Buenos Aires [...]. Y hacemos un aparte para referirnos al teatro de ideas del que el más ilustre representante fue Roberto Payró [...] nos referiremos sobre todo a su obra de teatro *Marcos Severi* en que aborda con gran nobleza un tema todavía discutido ardientemente, porque la ley por la que tanto batalló Payró no se cumple todavía: es la «Ley de Residencia», es decir el derecho que asiste a un inmigrante que vive, trabaja, y se sacrifica en el país a no ser perseguido por sus ideas [...]. Ese problema ha encendido no hace mucho las páginas de nuestra prensa cuando perseguidos por sus ideas se amenaza con devolver al [...] Paraguay o a España a sus hijos que se han refugiado y trabajan en la Argentina [...]. *La tercera Invasión Inglesa* [de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari] trata con fina ironía [...] el caso de dos candidatos por dos partidos que cada uno a su vez recibe la visita del embajador inglés que le promete el incondicional apoyo, moral y por cierto económico de su país, para que triunfara en los comicios.

Desde el punto de vista temático importa destacar el hecho de que a través de estos autores, tanto en el género chico como en las demás formas del teatro criollo, la ciudad desplaza al campo y el inmigrante italiano al gaucho. Aquí la tradición criolla se contamina con la italiana de la ópera y del *grottesco* (muy evidente en *Jettatore*).

La tradición italiana y teatral del *grottesco* moderno (con autores como Antonelli y Chiarelli) tiene con la producción escénica del último Asturias puntos de contacto tan evidentes que *Il berretto a sonagli* (1917) de Pirandello constituye, junto a unos dibujos de maniqués, retratados por la pintora Margot Portela y a una programática vuelta a la visión del personaje propia de las fantomimas, el punto de arranque más probable de *Amores sin cabeza*. La pieza de Pirandello, además de centrarse, como la de Asturias, en la idea de una identidad-sombrero (bajo la sombra de cuyas alas podemos o no utilizar legítimamente un lenguaje determinado), define, a través de una reflexión del personaje de Ciampa (pron. [champa]) antes el trasfondo y después hasta el esquema de acción de la futura obra de Asturias (anunciada como ya se ha dicho por *Muñecos*, por «Maximón, divinidad de agua dulce» y sobre todo por «El problema escénico», donde la figura de Pirandello se evoca de forma explícita):

Pupi siamo, caro signor Fifì! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così, per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede,

quanto per la parte che deve rappresentar fuori. A quattr'occhi non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri no; dagli altri lo vuole rispettato.

La guerra è dei due pupi: il pupo-marito e la pupa-moglie. Dentro, si strappano i capelli, si vanno con le dita negli occhi; appena fuori, però si mettono a braccetto: corda civile lei, corda civile lui, corda civile tutto il pubblico che, come li vede passare, chi si scosta di qua, chi si scosta di là, sorrisi, *scappellate*, riverenze [...] questa è la vita, signor Fifi! Conservare il rispetto della gente, signora! Tenere alto il proprio pupo –quale si sia– per modo che *tutti gli facciano sempre tanto di cappello!* Non so se mi sono spiegato (*cursivas mías*).

La idea de quitarse el sombrero llega a la opción algo más radical de quitarse la cabeza.⁶¹ Los personajes-maniqués de la primera jornada de *Muñecos*, el señor Poupée y la señorita Marrota, lo dicen muy claramente:

POUPÉE– ¡Felices los que como yo tienen la cabeza de trapo! [...] pues la cabeza irrompible es inconveniente [...].

MARROTA– [...] por su lado, pienso que la cabeza de trapo tiene también inconvenientes. En principio no es necesaria y luego, ¿qué hace usted cuando tiene que perder la cabeza para habilitarse en el mundo de las personas que sienten los arrebatos del amor y del odio?

POUPÉE– Las sagradas pasiones del amor y del odio son posturas incómodas. En este siglo de términos medios, jamás he perdido la cabeza. Diga usted que la dejen olvidada en cualquier parte y que al volver la encuentren...

MARROTA– Vale tan poco una cabeza de trapo...

Asturias alude, evidentemente, a otra y más romántica valoración de la expresión «perder la cabeza», pero la idea de la relación entre ficción y realidad compartida es la misma: la vida social es puro teatro.

Antes y al margen de su influjo en las vanguardias, la tradición del *grotesco* italiano se había difundido en todo el mundo también a través de otros cauces, como los emigrantes. Había llegado a Argentina, donde, popularizándose, había favorecido con su perspectiva el desarrollo de una veta muy peculiar del teatro vernáculo rioplatense, la del llamado grotesco criollo, caracterizada por el pastiche lingüístico y por una visión amargada y rabiosa de la vida, típica de una sociedad formada por emigrantes y que mucho se parece a la de las novelas y cuentos de Arlt y a la de los más duros letristas del tango.⁶² Toda esta tradición,

⁶¹ La misma idea aparece también en *¿Qué haría Usted si se le perdiese la cabeza?*, de Ramón Gómez de la Serna, autor que Asturias conoció, tanto en París como en Buenos Aires (*cf. supra*, nota 56).

⁶² Uno de los más importantes autores del grotesco criollo, Armando Discépolo, es el hermano mayor del letrista Enrique Santos, apodado «Discepolín» con un diminutivo del apellido que se debe precisamente a la circunstancia de haber sido el hermano pequeño de don Armando.

muy viva hasta mediados de los años treinta, a pesar de su marginalismo, había dejado en la cultura teatral argentina huellas bastante profundas y sobre todo el ejemplo concreto de una lengua artificial, estilizada, teatralmente conformada y por lo tanto distinta de los códigos sociales, idiomáticos y mitopoyéticos del lunfardo y del cocoliche (al cual, de todas formas, más se parece).⁶³ Los fantoches pirandellianos del *pupo-marito* y de la *pupa-moglie*, que vuelven a aparecer en *Amores sin cabeza*, son «jugetes rabiosos» cuyas letanías conforman un *Yira, yira...*

Cuando Asturias se afinsa en Buenos Aires, sólo las estilizaciones del tango siguen vigentes, mientras que las fortunas del grotesco criollo, del costumbrismo y del género chico pertenecen irremediabilmente al pasado y ya aparecen asociadas a una nota autoctonista y folclórica bastante sorprendente si consideramos las bases sociales y las peculiaridades sociolingüísticas del fenómeno (la oleada de emigrantes procedente de Europa). Pero es precisamente a recuperar información sobre este pasado a lo que Asturias se dedica con la citada serie periodística *Buenos Aires de día y noche* y con ocasión de su conferencia sobre los orígenes del teatro popular argentino.

Esta tradición, por sus atmósferas de cementerio y fracaso, por su raigambre en la teoría y la práctica literaria de autores como Pirandello y Valle-Inclán y, sobre todo, por su visión del personaje como máscara y fantoche y por su alto grado de artificialidad lingüística⁶⁴ no podía dejar indiferente a Miguel Ángel Asturias, ni como cuentista, ni mucho menos como autor teatral. Al topar con todo esto, Asturias tuvo que experimentar sin duda una sensación de reencuentro. Buenos Aires le habla, una vez más, de los años veinte y de París.

A partir de aquí, es decir de su redescubrimiento bonaerense y periodístico del grotesco como artificio lingüístico y como género híbrido y de canon mixto, mezcla de tragedia y comedia con personajes reducidos a fantoches con máscara, Asturias vuelve a la fantomima y a su época de vanguardista.

Un texto marca la total autoconciencia de esta vuelta a empezar: en 1958 Asturias lee en Buenos Aires *La pájara jitanjáfora*, versos de homenaje a Rafael Alberti con el cual había compartido en París la circunstancia de una lectura pública de la fantomima *Émulo Lipolidón* y del poema *La pájara pinta*. Acordándose de aquella ocasión y de la atmósfera lúdica en que se produjo, Asturias esboza, conversando con Luis López Álvarez, un retrato de Alberti, que es, en parte, el retrato de una generación y de una época, y, por consiguiente, un autorretrato:

⁶³ El lenguaje del grotesco vuelve, con espíritu de homenaje, en la producción teatral de los años setenta, y muy concretamente en algunas escenas familiares del teatro de Cossa, como, p. ej., en el habla del personaje de la Abuela de *La nona*.

⁶⁴ La lengua italiana del calabrés Tizonelli en *Torotumbo*, tan artificial y tan parecida a la de los héroes del grotesco criollo, muy a pesar del conocimiento directo que Asturias tenía y podía tener del idioma, es un claro ejemplo de esta influencia.

Un poeta del sentimiento, capaz, sin embargo de virtuosismo verbal, y que también estaba en París por aquellos años, fue Rafael Alberti [...]. En aquel entonces fue cuando leyó –acaso en el «atelier» de Montparnasse frecuentado por Huidobro– *La pájara pinta* y yo el *Émulo Lipolidón* [sic]. Ya la palabra jitanjáfora se había inventado en América [...]. Por ejemplo hay una jitanjáfora que yo empleo en *Émulo Lipolidón* cuando digo «Pimpón para balitímbalo». Es una onomatopeya que quiere decir y que no quiere decir nada [...]. No obstante su calidad de embajador, Alfonso Reyes se reunía con nosotros en los cafés de Montparnasse y nos presentaba jitanjáforas muy bellas. Participó también en estos juegos Arturo Usler Pietri, el cual ha publicado treinta y cinco años después un libro de poemas en Venezuela en el que encontramos muchas «jitanjáforas». Estábamos casi a punto de volvernos locos en París [...]. Se colocaba a las palabras de forma que dijieran algo distinto de su recta interpretación. *Fue, toda esa época, de gran entusiasmo por la palabra*. Muchos años después, en mil novecientos cincuenta y ocho, al volver de un viaje que hiciera con su esposa a China, le dimos un banquete a Rafael Alberti en Buenos Aires y, recordando los tiempos de las «jitanjáforas» de París, compuse unos versos titulados «Pájara jitanjáfora», que leí en aquella ocasión (cursivas mías).

En la misma época de su conversación con López Álvarez, en uno de los borradores manuscritos de *Amores sin cabeza* (hoja 126, BNF), así nos declara Asturias el abolengo completo de los dos personajes de dicha pieza, Fanta y Fanto (hombre y mujer, pero también FANTOche y FANTAsía):

~~Fanta y Fanto~~, maniquis, maniquis o manekines, de la familia de los PANTOMIMOS, RAYITO DE ESTRELLA, DON YUGO, Émulo Lipolidón, CANTABRITA, DON CANTABRO, ASDAS ASAN, ALCLASÁN-ROBIRO DORIO Y EL REY de la Altanería.

La sátira social dialogada con y a través de máscaras (pienso en el demonio de *El pájaro bobo* y, naturalmente, en el Carne Cruda de *Torotumbo*) es, como sabemos, una idea de los años veinte, pero la influencia creciente del grotesco le añade, en las últimas etapas de la trayectoria literaria y teatral de Asturias, una nota triste, resignada y de muerte. Tan triste, tan resignada y tan de muerte que aparecen títulos tan explícitos como *Dique seco*, *Gorigori*, *Maquillaje para una misa de réquiem*, *La mano del muerto* y *Hotel Delfín* (o sea «del fin») y etiquetas tan originales como «disparatorio de perecientes» (para *Gorigori*). La única alternativa a tanta muerte viene a representarla la fama, es decir la estructuración retórica de medallones escénicos dedicados a grandes personajes históricos por lo general bastante cercanos a la tipología camusiana del «rebelde histórico», a la cual, según Albert Camus, pertenecían figuras como la de Sócrates y la del Cristo. Dentro de este marco, la atmósfera trágica y la muerte recuperan algo de su antiguo halo heroico y ejemplar (en el sentido cervantino de la

palabra). El poema dedicado a Bolívar ofrece su modelo tanto a la refundición de *La Audiencia de los Confines* en *Las Casas: el Obispo de Dios*, como al guión de *Juárez: una vida por México*, los dos documentos principales de esta dimensión, ejemplar, pedagógica y casi rosselliniana, propia del último teatro de Asturias.

Volviendo a la citada contraposición entre teatro y farsa escénica, establecida a finales de los años veinte y desde las páginas de *El Imparcial* con las primeras reseñas de *Rayito de estrella*, podemos decir que la farsa escénica y la hibridación de cánones constituyen la dimensión más típica de la producción dramática de Asturias, tanto experimental como satírica, tanto pedagógica como grotesca, mientras que el modelo de un teatro más canónico resulta bastante minoritario y en todo caso centrado en la memoria histórica de grandes figuras ejemplares, de corte quijotesco.

La autoconciencia teatral de Asturias

Si hacemos caso omiso de las ediciones de un único texto (varias fantomimas, *Soluna*, *La Audiencia de los Confines*) y nos fijamos en las que incluyen más de uno sin ser antologías de varios autores, como la de *Teatro guatemalteco contemporáneo*, publicada por Aguilar, vemos que cinco son los proyectos editoriales elaborados y preparados en vida del autor que incluyen/recopilan textos teatrales y que por lo tanto se nos ofrecen como espejos posibles de una vocación escénica reconocida como literaria por el autor. A saber: 1) la edición Pleamar de *Leyendas de Guatemala* y 2) la de *Sien de alondra*, ambas a finales de los cuarenta, 3) *Teatro* de Losada, en 1964, 4) *Novelas y cuentos de juventud*, en 1971, y 5) el volumen misceláneo que el autor estaba a punto de publicar cuando su muerte lo trastornó todo (proyecto que incluía *Hotel Delfín*, *Amores sin cabeza* y *Las Casas: el Obispo de Dios*).

En cada una de estas ocasiones, fuera o no el responsable de la recopilación, el autor Asturias vertebra pública e intencionadamente su imagen y su trayectoria de hombre de teatro y lo hace en el marco de proyectos consciente y retrospectivamente autoantológicos (dejando al margen, por ejemplo, textos completos, como *El loco de la aurora*, *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro* y *Gorigori*, casi completos, como *El caballo del trueno* y *Maquillaje para una misa de réquiem*, y anteriormente publicados en forma periodística, como *Muñecos* y las *Indiscreciones dialogadas*).

Al publicar en 1948 *Cuculcán* como Leyenda (una leyenda más) y las cuatro fantomimas como cierre de otras tantas secciones de *Sien de alondra* y al dejar inéditos *El loco de la aurora* y *El pájaro bobo*, Asturias, por un lado, hace una primera selección, autorizando unos textos y desautorizando otros y, por otro lado,

parece renunciar a la hipótesis de reivindicar la autonomía de su vocación escénica, distribuyendo sus textos teatrales autorizados entre prosa narrativa (*Cuculcán*) y poesía (fantomimas). Al mismo tiempo cabe subrayar que la posición que dichos textos ocupan es evidentemente la de unos apéndices o anejos, de tal modo que su inclusión, al mismo tiempo, marca una analogía y sugiere una diferencia.

En este primer recuento Asturias nos propone dos caras de su teatro: el teatro como escenificación (de una leyenda), conforme al modelo de *El loco de la aurora* (que en el dactilografiado va precedido por una «Leyenda del drama», que no es otra cosa que una versión narrativa), y el teatro como puro juego lingüístico (la naturaleza artificial y jitanjáfora de las fantomimas). Las largas acotaciones y el cromatismo de *Cuculcán* frente al verbalismo y a la escasez de acotaciones e indicaciones escénicas de las fantomimas son, creo yo, el mejor y más fiel espejo de esta dicotomía. El hecho de que los textos teatrales autorizados circulen como literarios, disfrazados de prosa y de juego poético, ha sido fundamental para orientar la interpretación crítica, alejándola de consideraciones específicamente escénicas y teatrales. En este trance, los textos de Asturias también pierden parte de su intención artística y de su evidente vinculación editorial al registro de la imagen. Las diferencias entre la primera y la segunda edición de *Leyendas de Guatemala*, prescindiendo de la ausencia/presencia de *Cuculcán*, son eminentemente gráficas y tipográficas. Lo mismo vemos, si comparamos las ediciones sueltas de las fantomimas con su publicación dentro del marco dibujado por *Sien de alondra*. A finales de los años veinte y comienzos de los años treinta los libros de Asturias privilegiaban, hasta en las opciones de tinta, formato y papel, la dimensión de la expresión: eran y querían ser objetos estéticos que subrayaran la importancia de su diálogo con la pintura, el dibujo y el arte (piénsese en las definiciones de las citadas reseñas de *Rayito de estrella*). Recopilados a finales de los años cuarenta, los mismos textos parecen perder, junto a su autonomía teatral, también su individualidad de objetos estéticos, privilegiando con intención el eje de la comunicación (espejo de la creciente conciencia pedagógica del autor Asturias): se trata de libros y textos de lectura, estéticamente normalizados, que hasta llegan a ocultar las constancias de su diálogo con el registro icónico y la perspectiva de una posible puesta en escena. Hay en estas opciones evidentes razones de economía editorial y de circulación de los volúmenes, pero no cabe duda de que también hay una intención de esbozar una imagen distinta del autor y de su obra. Sólo en los sesenta y con más fuerza después del Nobel Asturias volverá a explicitar públicamente la relación profunda que su escritura sigue guardando, dentro de su taller, con las dimensiones más teatrales de su trabajo de escritor: la gráfica del dibujo y la fónica de la lectura en voz alta. También desde este punto de vista, textos como *La pájara jitanjáfora* y *Amores sin cabeza* marcan al mismo tiempo una vuelta al vanguardismo y una reivindicación de la autonomía de lo escénico, que logra sobrevivir al auge de lo pedagógico.

Por esto merece la pena subrayar con fuerza cómo el texto teatral funciona en las recopilaciones de los años cuarenta como cierre y *éxplicit*. En la edición Pleamar, *Cuculcán* es sin duda una leyenda añadida (una más), pero también es cierto que aparece como otra leyenda y, dentro del libro, también como la última de las leyendas (y yo diría que esta idea, quizás débil para los especialistas, acostumbrados a la idea del cotejo con la *princeps*, es la que domina en un lector que no conozca la primera edición). La misma posición que *Cuculcán* ocupa en la edición Pleamar frente a las demás *Leyendas de Guatemala*, las fantomimas la ocupan frente a los bloques poéticos supuestamente cronológicos que integran *Sien de alondra*. Esta posición, al mismo tiempo marginal y fuerte, excéntrica y vertebral, periférica y medular nos ofrece una buena imagen de la posición ocupada por la labor teatral en la obra y en el taller literario del escritor Asturias, frente a sus identidades, personal y pública, de poeta y narrador.

La fundamental edición Losada de 1964 es y representa, sin lugar a dudas, uno de los momentos más altos tanto en la autoconciencia teatral de Miguel Ángel Asturias como en su intencionada reivindicación pública. Finalmente Asturias vertebró públicamente su imagen de hombre de teatro y lo hace en el marco de un proyecto editorial que no sólo reúne más de una pieza, sino que reúne exclusivamente piezas teatrales. Tanto antes como después de dicha edición (hasta la presente), los textos escénicos de nuestro autor siempre se han publicado aisladamente o reunidos con otros no teatrales. Lo cual nos autoriza a utilizar dicha edición como posible piedra de toque para interpretar el proceso de la *self-consciousness* asturiana en materia de teatro. La edición, también en este caso, es muy sencilla; nos ofrece los textos, por así decirlo, casi a secas, sin introducción y sin notas previas de ningún tipo. Sólo en una de las solapas se nos proporciona un esbozo mínimo de información explicativa, al parecer de tono neutro, pero en su fondo nada inocente:

La obra teatral de Miguel Ángel Asturias, *creada paralelamente a su obra de novelista*, no ha recibido tan amplia difusión como ésta. Al reunirse en el presente volumen, suscitará la más legítima curiosidad del lector, quien buscará en ella los rasgos del Asturias novelista que le han procurado su reconocida eminencia en la literatura hispanoamericana contemporánea. Y no quedará defraudado. Las dos vertientes principales de la personalidad literaria de Asturias (su sentido poético de las raíces indígenas de nuestra América y la conciencia del desequilibrio social en que se debaten sus habitantes actuales) se entrelazan en forma sutil y diversa en las cuatro piezas allí reunidas. La tragicomedia *Chantaje*, radiografía de un país imaginario (pero muy representativo) de la América tropical, en víspera de ser «desarrollado» mediante generosas concesiones petroleras. *Dique seco* es una comedia vertiginosa de insólito humor. En *Soluna*, «comedia prodigiosa», las supervivencias de la hechicería precolombina instalan su propio orden mágico en

la Guatemala actual, con consecuencias poéticas deslumbrantes. *La Audiencia de los Confines*, finalmente, evoca la figura redentora de Fray Bartolomé de Las Casas, con atención a las proyecciones que adquiere en la presente situación histórica de la América hispana (cursiva mía).

Merece la pena detenernos un poco sobre este retrato del autor Asturias como hombre de teatro. Es reflejo y modelo de buena parte de los esquemas con que la crítica ha interpretado y sigue interpretando (muy de vez en cuando) la parte circulante del corpus teatral asturiano. La primera afirmación, la de una elaboración paralela a la obra de novelista, buena quizás en el caso de las fantomimas, no es cierta en relación con las piezas que en el volumen de Losada de hecho aparecen. Los carnés y los manuscritos relacionados con la génesis de *Dique seco*, *Soluna* y *Chantaje* y el diálogo intertextual con la producción periodística de los años cincuenta,⁶⁵ tanto en el caso del grotesco, como en el del tema lascasiano (*La Audiencia de los Confines*) nos hablan de un proceso de elaboración bastante autónomo y tardío, entrecruzado al de otras obras teatrales inacabadas (*Maquillaje para una misa de réquiem*), pero no al de los textos novelescos de la misma época (la trilogía bananera y *Mulata de Tal*, por ejemplo). También la idea de que allí se reúna toda la obra de teatro de Asturias es muy discutible y corresponde más a una voluntad de la autoría que a un verdadero *status quaestionis*.

En cuanto a la idea de que el lector tenga que buscar en el teatro de Asturias «los rasgos del novelista» y a la de que, si así lo hace, «no quedará defraudado», aunque equivocadas, son el espejo involuntariamente profético de buena parte de las sucesivas andanzas crítico-literarias relacionadas con el tema y hasta puede que hayan contribuido concretamente, aunque en la muy pequeña escala de una fortuna tan escasa que es casi nula, a orientarlas en esta dirección.

Más articulada e interesante me parece la hipótesis que el texto plantea a continuación para detallar lo dicho. La «personalidad literaria» del Asturias novelista que «la legítima curiosidad del lector» debería perseguir entre líneas en las páginas de su teatro tendría «dos vertientes», antinovelesca y antiliteraria, respectivamente: por un lado hay «la evocación poética de las raíces indígenas» y por otro «la conciencia del desequilibrio social».

Dentro de un mapa similar, lejanísimo del teatro y de sus autónomas razones, es del todo evidente que las cuatro piezas no pueden haber sino con matices («de forma sutil y diversa»). Las pocas líneas dedicadas a cada una de las piezas se limitan a reflejar, para *Soluna* («Comedia prodigiosa») y *Chantaje* («Tragicomedia»), las etiquetas del propio Asturias, mientras que para *Dique seco* y *La*

⁶⁵ Véase el excelente Apéndice II de la sección *El Texto* al cuidado de Daniel Mesa-Gancedo, pp. 845-913.

Audiencia de los Confines se elaboran definiciones un poco más autónomas, estilísticas en el primer caso («comedia vertiginosa de insólito humor» en lugar del simple «comedia») y temático-argumental en el segundo («evocación de la figura redentora de fray Bartolomé de Las Casas» en lugar de «crónica en tres andanzas»⁶⁶).

No cabe la menor duda de que, identificando a Asturias como «novelista» de «reconocida eminencia en la literatura hispanoamericana contemporánea», la solapa de la edición Losada se hace espejo, literaria y geográficamente, de la recepción y de su historia, reflejando la identidad pública del autor tal y como hasta la fecha se había venido dibujando, sobre todo a partir de la publicación de *El Señor Presidente* y de la trilogía bananera. El proceso de autoconciencia teatral se complica aquí, conflictivamente, con otro elemento: la edición Losada, que, *con sus páginas*, nos ofrece el primer y único perfil textualmente autónomo⁶⁷ del dramaturgo Asturias, niega, *en su solapa*, la posibilidad/oportunidad crítica de dicha autonomía textual. Autoconciencia teatral e imagen pública, dramaturgo y novelista, obra y fortuna, Guatemala e Hispanoamérica, texto y crítica nos aparecen en este momento como elementos de una identidad literariamente conflictiva, tan físicamente cercanos como ideológicamente opuestos. La autoría rubricada bajo las señas y la identidad del nombre/hombre llamado Miguel Ángel Asturias nunca ha estado tan cerca de una idiosincrasia perfecta.

En la solapa aparecen «la literatura hispanoamericana», «nuestra América», «la América tropical», «la América hispana». Sólo una vez se evoca, al hablar de *Soluna*, «la Guatemala actual». Si nos fijamos en el contexto y del simple número de ocurrencias pasamos a su contenido, nos percatamos de que los muchos alardes de retórica continentalista pertenecen todos al orden ideológico de la recepción, mientras que la única muestra del tópico folclórico llamado «la Guatemala» se refiere más bien al plan material de la referencia. Es un proceso general y abarcador, típico de los mecanismos de difusión cultural que serán del *Boom*, pero, al concretarse en la dialéctica novela *frente a* teatro y América *frente a* Guatemala, nos ofrece una interesante pauta de interpretación para comprender mejor al autor Asturias, su escritura y sus reescrituras.

En las dos caras de la misma página vemos el texto de unas obras teatrales elevado a la dignidad de *Opus* (*Teatro*, nos dice, rotundamente, la portada) y rebajado al nivel de documento (un lugar más donde la «curiosidad del lector» puede darse el gusto de buscar, otra vez, los consabidos «rasgos del Asturias novelista», según nos dice, no menos rotundamente, la solapa de la misma portada).

⁶⁶ La cuestión de las definiciones que Asturias ofrece de cada una de sus piezas en sus manuscritos e impresos nos restituye, con la gran variedad de su panorama, otra importante imagen del proceso de autoconciencia teatral cuya trayectoria estamos reconstruyendo. Volveré sobre este punto más adelante.

⁶⁷ Haciendo caso omiso, claro está, de la presente edición.

En los años siguientes (y más con y desde el Nobel) el proceso de autoconciencia del autor Asturias asumirá la circunstancia representada por esta idiosincrasia como parte de su personal compromiso de intelectual, artista y escritor, centrandose en ella una profunda reelaboración del diálogo entre su taller de autor y la imagen pública de su propia autoría (es el proceso de inventario y reinención que la sección «Biografía de una vida» del catálogo de la exposición parisiense atribuía a la etapa 1962-1974 y resumía con las frases «La gloria y las contradicciones» y «La revisión histórica que el propio Asturias promovió»). La rúbrica «Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de literatura», tan insistente que, de vez en cuando, le acompañará hasta en su correspondencia particular, no es sino la señal más evidente y superficial de un itinerario mucho más profundo, marcado, al mismo tiempo, por un creciente apego, también retórico, a la patria-lengua representada por la ejemplaridad hispánica (en el teatro, el denuesto de *Gallo y Papagayo* y la refundición quijotesca y coral de *La Audiencia de los Confines* en *Las Casas: el Obispo de Dios*) y por una vuelta a la utopía-lengua de la década de los veinte, edad de oro de las vanguardias (en el teatro, las letanías y el juego escénico de *Amores sin cabeza*).

Esta última etapa, que va del grotesco (que empieza con *Chantaje, Dique seco y Maquillaje para una misa de réquiem* y llega a su cenit con el inédito *Gorigori* y con el casi inédito *Hotel Delfín*) a la ejemplaridad (documentada por *Las Casas: el Obispo de Dios*, pero también por el guión sobre *Juárez: una vida por México*),⁶⁸ encuentra su síntesis en el grotesco ejemplar de *Amores sin cabeza y El caballo del trueno*, desarrollándose al lado de una reflexión metanarrativa muy compleja sobre la creación (de la cual participan, por un lado la elaboración de *Mulata de Tal* y el sistema de textos y reescrituras conformado por *El Alhajadito* y, por otro, más explícita y directamente, los versos de *Clarivigilia primaveral* y el tema profético de la estatua, que vincula *Maladrón* a la leyenda teatral de *El caballo del trueno*).

Desde el punto de vista de la autoconciencia teatral y de la reivindicación consciente de la autonomía del teatro, esta etapa abarca dos momentos editoriales de notable significación: la publicación de *El pájaro bobo* (1926) en los *Cuentos y leyendas de juventud*, publicados por Claude Couffon en 1971, y la preparación de los materiales para un volumen misceláneo que no llegó a publicarse por causa de la muerte del autor y que, de haberse publicado, habría dado a conocer, junto a otros textos no teatrales, *Hotel Delfín*, *Amores sin cabeza* y *Las Casas: el Obispo de Dios*.

⁶⁸ Merece la pena destacar en este ámbito también la coincidencia cronológica entre las fechas de la primera publicación de *La Audiencia de los Confines* (1957), primera versión de la «evocación» asturiana de Las Casas, y la de la primera estampilla ejemplar elaborada por nuestro autor: la *Oda al Libertador Bolívar* (1955).

El hecho de que tanto el libro real de Couffon como el volumen virtual del cual ya se habían encargado y elaborado las copias mecanografiadas definitivas reuniesen narrativa y teatro nos permite vislumbrar a un Asturias concretamente orientado hacia una opción que parece cristalizarse en un modelo bastante cercano al molde clásico (y renacentista) de la «silva de varia lección». El teatro, lejos de reivindicar su autonomía, se integra perfectamente al corpus de la obra. Es una faceta, entre otras, de una obra polifacética, cuyo perfil y cuya identidad, vinculándose a una marca de autor (ímiguel-ángel-asturias-premio-nobel-de-literatura!), más que a una marca de género, quiere centrarse en rasgos más lingüísticos y de estilo que literarios y retóricos. La hibridación de cánones se inserta aquí en una mezcla de géneros, característica tanto de los volúmenes como de cada una de las piezas (*Las Casas: el Obispo de Dios* incluye coros en verso; *Amores sin cabeza* es tan prosa lírica que es casi poesía y verso libre). Tanto los textos viejos (ies decir los de juventud!) como los nuevos (ies decir los del viejo Asturias!) quieren presentarnos una misma imagen: la de un autor muy cervantino, al mismo tiempo experimental y ejemplar, heterodoxo y profundamente hispano.

El hecho de que, a la hora de comprobarlo a través de los materiales almacenados en el fondo Asturias de la BNF, este autorretrato, sumamente artificial en su evocación de un hombre fundamentalmente fiel a sí mismo y a la trayectoria de su propia inspiración, resulte paradójicamente fiable y nos ofrezca, de paso, una imagen bastante acertada, en comparación con otras, del taller del escritor y de los mecanismos de su escritura es algo que puede llamar nuestra atención, pero que no debería sorprendernos. En estos años Asturias confiesa su método en varios fragmentos autorizados de su memoria a López Álvarez y, al hacerlo, perfecciona su autorretrato y le da coherencia y autoridad. La última estampilla de una autoconciencia siempre sabe un poco a excursión de colegio y funciona más o menos igual que la reconstrucción del estudio de Brancusi en París: es a la vez otra de sus obras y una foto tridimensional de su taller, otra columna sin fin y un almacén de columnas sin fin.

La autoconciencia teatral de Asturias, como la de cualquier artista, no sólo refleja las miradas del público y de la crítica, sino que se apodera de ellas, las fagocita, las recrea y las legitima, incluyéndolas a través de una memoria artística y de una confesión humana en el gran proceso de elaboración de esa mitología personal moderna que llamamos Autoría. La condición apócrifa y sospechosa y la ambigüedad de la autoría moderna, aunque muy fáciles de reconocer, son imposibles de certificar y declarar, por identificarse con la firma del escritor (de cuya génesis forman parte) y pertenecer, por ende, a la dimensión supuestamente ejemplar de la autenticación. Lo verdaderamente auténtico no necesitaría ser autenticado. Sólo lo inauténtico y lo artificial no pueden prescindir de la autoría certificada.

La memoria material de la escritura

No siempre la elaboración pública de una autoconciencia es del todo pública y consciente. En ella la dimensión del proyecto, integrada en el caso de Asturias por artículos, correspondencia, declaraciones públicas, *entretiens*, etc., se mezcla e interactúa con la documentada por el proceso de la escritura (es decir por las correcciones y las reescrituras). El toma y daca que define la dimensión pública de la autoría se refleja en la dimensión íntima de la escritura como un quita y pon. Si es que de la evolución sobrevive un núcleo material (y no siempre es así), la primera forma con que dicho núcleo se pone de manifiesto, casi diría que su imagen física, es la de una tachadura.

Macrotextos y etiquetas de género

En el caso del teatro de Asturias, la transgresión de géneros y la hibridación de cánones, antes de concretarse en textos, de constar en la portada de una edición como etiqueta literaria y de formularse más o menos explícitamente como declaración de poética teatral, ha sido objeto de una larga serie de vacilaciones. Esta autoconciencia reflejada y documentada por las oscilaciones en las etiquetas de género es, por así decirlo, un complementario y un antecedente directo de la autoconciencia editorial y teórica.

Para designar la escasa conformidad de su teatro a los cánones de la tradición dramática, Asturias alterna dos estrategias: por un lado le gusta elaborar etiquetas unipersonales (no puramente descriptivas y en más de un caso explícitamente paródicas), por otro es fuerte en él el deseo de colocarse al margen del mapa conocido, pero dentro de su sistema de coordenadas, reciclando palabras codificadas para medir y decir su propia extracanonidad en el idioma y con las palabras del canon. He aquí un recuento de datos, ordenados cronológicamente y relacionados con este juego de etiquetas y vacilaciones.

El loco de la aurora, dactiloscrito inédito de los años 1917-1918: el texto, rubricado como «Drama en tres actos y en prosa» va precedido por un prólogo del cual se dice que «En este prólogo va la Leyenda del drama» (el hecho de que la palabra *drama* conste dos veces y de que la palabra *leyenda* aparezca con mayúscula me parecen sumamente significativos).

Muñecos, que puede considerarse como un antecedente lejano y casi un prototexto de *Amores sin cabeza* (en la primera jornada aparece por vez primera la idea del maniquí sin cabeza y del diálogo entre el maniquí y su mujer), se publica en forma de apuntes para una pieza, como nota periodística, en el año 1925; el autor subraya explícitamente la dimensión lúdica: el texto, bastante parecido a una *gollería* de Ramón Gómez de la Serna titulada «¿Qué haría Ud.

si se le perdiese la cabeza?», aparece calificado de «farsa de juguetería», dividido en tres jornadas y representado en beneficio de un auditorio integrado por la luna reflejada en tres espejos, dos bombillas, un retrato de León Trotsky, una sirenita de marfil y un gato ciego.

El pájaro bobo, pieza del año 1926, publicada en 1971 por Couffon, no tiene rúbrica explícita, pero la ya citada carta dedicatoria nos ofrece de esta ausencia una glosa muy articulada y de enorme interés («no se trata de una obra que valga la pena, sino de un trabajo que me impuse para ejercitarme en el diálogo, que nos ofrece tantas dificultades y sorpresas. Te dedico pues este ensayo...»); sobra insistir sobre la trascendencia filológica de la distinción entre obra y trabajo; en cambio merece la pena subrayar el uso, casi etimológico, de la palabra ensayo y la alusión a las «dificultades y sorpresas» deparadas por el diálogo y el ejercicio en el arte del diálogo.

En cuanto a las *Indiscreciones dialogadas* («Los premios literarios», «Anticlericalismo» y «Estatuas»), publicadas en *El Imparcial*, las tres carecen obviamente de definición individual y de escenificación, pero no me parece desacertado subrayar cómo el título de la rúbrica periodística puede considerarse, en este caso y a diferencia de otros (como «Billetes de París», que incluye *Muñecos*, «En la jaula de la torre Eiffel» y «60° Latitud Norte»), perfectamente equivalente a una etiqueta de género.

Rayito de estrella, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán* son, obviamente, «fantomima», mientras que *El rey de la Altanería* es «Fantomima en tres pies». La relación se establece en este caso entre la unipersonalidad de la etiqueta de género (la fantomima) y la canonicidad del pantomimo y de su partición.

Cuculcán, con su traducción «Serpiente-envuelta-en-plumas» puede decirse que contenga más una glosa que una definición (la idea de estructurar la traducción como una palabra única tiene perfecta correspondencia con la idea especular de desmembrar la palabra maya escribiéndola en la forma Ku-kulkan). Una de las versiones en prosa, con la definición «leyenda del Kukul» (con «leyenda» en minúscula) anticipa y justifica la posterior reintegración del texto al corpus de *Leyendas de Guatemala*.

Los textos de la edición Losada son, como ya se ha dicho, «Tragicomedia» (*Chantaje*), «Comedia» (*Dique seco*), «Comedia prodigiosa» (*Soluna*) y «Crónica en tres andanzas» (*La Audiencia de los Confines*), pero *Soluna*, antes de llegar a ser «comedia prodigiosa en dos jornadas y un final», como aparece en la edición Losada, había sido «farsa en un acto» y «comedia en un acto y en prosa» en unos borradores manuscritos de su primera escena, y lo de farsa iba muy en serio, puesto que el listado de caracteres, que en la edición Losada va bajo la rúbrica de «Personajes», aparecía en uno de los borradores citados bajo la rúbrica de «Farsantes».

Gorigorí, manuscrito inédito, completo, del año 1961, aparece rubricado *unipersonalmente* como «Disparatorio de perecientes», también en la portada de un dacti-

loscrito incompleto, en donde aparece la definición complementaria de «Cruzada contra el sueño magnético y la bicicleta», símbolos de la modernidad. Este texto, junto con *Hotel Delfín*, marca el punto de máximo acercamiento al grotesco: la calificación de los personajes como perecientes y de su acción como conjunto de disparates actúan en este sentido como una explícita marca de género.

Hotel Delfín, dactiloscrito inédito, es «Comedia de realidad y sueño» en la versión definitiva, mientras que, una versión previa y manuscrita, *Hotel de Balcones*, era «Comedia y sueño en dos cuadros», y otro fragmento, *La muerte en los hoteles*, no ofrecía ninguna indicación. El nombre del Hotel de la versión definitiva remite obviamente a la muerte (Delfín = del fin), mientras que el de la versión previa corresponde al de un hotel en donde efectivamente residió Asturias.

Para *El caballo del trueno*, dactiloscrito inédito, incompleto, de los años sesenta, no consta ninguna definición explícita.

La mano del muerto, pequeñísimo fragmento manuscrito de una primera escena, aparece calificado de diálogo (tachado)/logólogo. Una vez más (como en el caso de fantomima y pantomimo) el texto nos ofrece una evidencia concreta de la relación de correspondencia conflictiva entre una marca de género unipersonal y otra, canónica y codificada.

El caso de *Maquillaje para una misa de réquiem*, manuscrito inédito, a la vez completo e incompleto,⁶⁹ tiene dos elementos de interés: por un lado, la vacilación entre acto y cuadro, y por otro la posibilidad, en mi opinión atrevida, pero prometedora y sugerente, de considerar la palabra «maquillaje» como posible etiqueta teatral (aunque la palabra se refiere descriptivamente a la acción del acto/cuadro primero, en el cual el personaje de Lorena se maquilla exageradamente para la misa de réquiem de una amiga suya).

En el caso de *La doctora negra*, manuscrito inédito, incompleto, no consta ninguna definición explícita. Lo mismo en los casos de *La pájara jitanjáfora* y de *Gallo y Papagayo*. Lo cual nos sugiere dos cosas: a) que Asturias no calificaba previamente sus textos, sino que venía haciéndolo a lo largo del proceso creador correspondiente (las etiquetas de género suelen aparecer en portadas independientes o en la primera hoja del texto pero como evidente añadidura posterior); b) que en su cabeza el problema de la etiqueta se vinculaba casi siempre al de la partición (y por lo tanto afectaba menos o no afectaba a la dimensión de los textos breves y de los incompletos no suficientemente desarrollados en su línea dramática).

Las Casas: el Obispo de Dios, dactiloscrito inédito y completo, mantiene la rúbrica unipersonal de «Crónica en tres andanzas» de *La Audiencia de los Confines* (los cambios introducidos por el reajuste son en efecto más de ideología que de estructura).

⁶⁹ El problema reside, en este caso, en un proceso de reciclaje y refundición de parte del cuadro primero en el sexto.

Amores sin cabeza antes de llegar a ser «tiquismiquis de maniquís» había sido, en las muchas etapas de su elaboración, «Letanía del Eden perdido» (tachado) y «Poema del yo-tú» (tachado), «comedia [tachado] fantomima de acción y letanías», y (aunque otra vez tachado) también «fantomima de movi[mi]ento(s)» o «de *manekines/manekines*». En una carta a Gonzalo Losada, el 4 de mayo de 1971, Asturias habla de «juego escénico».

A raíz de este recuento se pueden evidenciar tres subsistemas o familias de etiquetas: una, la más neutral, pivota alrededor del diálogo y de la sátira social (a eso se refieren etiquetas como *ensayo/ejercicio de diálogo, indiscreción dialogada, tiquismiquis* y *logólogo*); otra incluye piezas de tono más serio y reúne las etiquetas más o menos canónicas de *leyenda, drama* y *tragicomedia* (más la de *crónica*); la última subraya el elemento teatral y corresponde a un tono lúdico, irónico-farsesco y de humor negro, reuniendo las etiquetas de *juego escénico, farsa de juguetería, comedia, farsa* y *fantomima* (más la de *disparatorio*). Dichas definiciones, tanto las más canónicas (diálogo, drama, comedia) como las más originales (logólogo, crónica en andanzas, tiquismiquis y disparatorio), además de subrayar otro nivel de la distinción aludida entre lo teatral (ámbito más estricto y canónico), lo verbal y lo escénico (que definen en cambio un ámbito más amplio), no son, en su fondo, temáticas sino formales, en el sentido de que no dependen de la acción sino de los personajes y de su interacción a través del lenguaje y del habla. La calificación de comedia, por ejemplo, no permite suponer en el teatro de Asturias ningún *happy end* (*Hotel Delfín*, clasificado por el autor como comedia, sería quizás su texto más trágico y negro, si *Gorigori* y *Maquillaje para una misa de réquiem* no tuvieran detalles dignos de una película de terror). De la misma forma, el «drama» de Asturias no supone el *fatum* aristocrático propio de la tradición del teatro trágico clásico.

Asturias escribió teatro *durante toda su vida*, pero modificó *a lo largo de su vida* y a través de su producción escénica tanto su imagen del teatro como su visión de sí mismo y del papel del teatro y de la puesta en escena dentro de su obra (no sólo teatral). Para compaginar artística y psicológicamente todas estas imágenes (las de sí mismo y las de su propia obra, las del teatro y las de su teatro) produjo, no sólo editorialmente, varios macrotextos (todos los textos que comparten, por ejemplo, una misma etiqueta), cuya superficie, por ser al mismo tiempo de interés crítico-antológico y crítico-filológico, nos permite acercarnos con sospecha a la neutralidad frágil y muy sospechosa de sus textos. Los datos, a pesar de su retórica *elemental*, son *ejemplares* y nada inmediatos: el escritor Asturias casi nunca nos ofrece textos a secas. Entre la escritura y el lector median un largo espacio de tiempo y de texto (de textualización) en el cual la escritura (y las reescrituras) insinúan y hasta sugieren la posibilidad de otra(s) lectura(s), más o menos autorizada(s). La última frontera de la realidad, en el caso de Asturias, no es el texto sino una mezcla de escritura y reescrituras, una serie cuya última

etapa podríamos calificar de *texto-lectura*. El dato es material, pero subjetivo: a través de su(s) escritura(s) documenta los límites de sus alardes de objetividad y, por así decirlo, supone la conciencia que lo pone. No llega a ser dato hasta cuando no nos percatamos de que hay, en él y detrás de él, la sombra larga de la acción y de las actitudes que nos lo dan, y que nos lo dan como resultado y puesta en escena del proceso de textualización correspondiente. El filólogo moderno viene a ser, muy a su pesar, un cómplice del autor: ofrece a las máscaras de la conciencia autorial y a cada etapa de su desarrollo una segunda autorización. Certifica con sus notas dos mitos complementarios: el de la supuesta objetividad del sujeto autor y el de la correspondencia entre su conciencia y su obra. La reordenación de un expediente genético desanda y saca en limpio los pasos de una escenificación doble (la del texto y la de su autoría), ocultando la dimensión de *docudrama*⁷⁰ que define la relación de la obra moderna con las etapas de su elaboración.

Proporcionados *objetivamente* como memoria material de la escritura, los datos nos hacen entrever, detrás de ellos y de la ficción filológica que permiten y de la cual participan, el perfil del personaje autor y la *longa manus* de su arte de la memoria. Lo primero que los papeles (para la generación de Asturias la memoria material de la escritura se identifica casi totalmente⁷¹ con el soporte papel) nos revelan es la subjetividad, tan profunda que es casi esencial, de la red que los une. Los datos «saben» que al entramado de esta red lo deben todo, «saben» que la autoconciencia y la publicación han sido dos de los factores más importantes a la vista de su conservación, destrucción, pérdida, etc.

En el caso de Asturias y más aún en el de su teatro (por pertenecer la mayor parte de los inéditos a las últimas décadas)⁷² no podemos conformarnos con un materialismo ingenuo (como más adelante se verá en el apartado dedicado a problemas de cronología). Los datos, antes de llegar a ser prueba, tienen que ser sometidos a prueba, por ser producto y resultado de un proceso que incluye muchas opciones y muchas omisiones, voluntarias o no. Los materiales, lejos de limitarse a documentar, como su mitología pretendería, nos cuentan algo, y por esto son más ricos e interesantes, pero más difíciles de tratar. La historia que documentan (*history*, una y relativamente objetiva) y las historias que nos

⁷⁰ La etiqueta remite en este caso a un subgénero del cine, que mezcla documental y ficción-dramatización, armando la puesta en escena de un núcleo documental.

⁷¹ No hay que olvidar las grabaciones a las cuales alude Asturias y de las cuales ofrece buen ejemplo la cinta relacionada con *Amores sin cabeza*, actualmente en poder del hijo menor del escritor, Miguel Ángel Asturias Amado.

⁷² Sin duda las de más profunda elaboración «literaria», tanto de su memoria personal (por ejemplo en el caso de *Viernes de Dolores* y del muy complejo *affaire* de *Dos veces bastardo*), como de la memoria histórica (es el caso de *Maladrón*, *El caballo del trueno*, *Las Casas: el Obispo de Dios* y *Juárez: una vida por México*).

cuentan (*stories*, varias y subjetivas) están mezcladas en ellos endiabladamente y no siempre parece que puedan llegar a coincidir. La tarea de la filología moderna y de autor es específicamente la de reflejar e interpretar esta ambigüedad, estas dos caras de un mismo proceso (en la mayoría de los casos conflictivo) de textualización.

Por un lado, los papeles confirman la validez del retrato (del autor y de sus textos) que nos sugiere la trayectoria autoconsciente y pública que acabamos de reconstruir; por otro, nos ofrecen, con su presencia, con sus lagunas y hasta con su ausencia, indicios y fragmentos de otra realidad, mucho más completa y compleja.

Si nos fijamos, por ejemplo, en el macrotexto de las fantomimas (me permito insistir en la posibilidad-oportunidad de considerarlas más como un macrotexto que como un género) vemos que, en dos de los casos en que contamos con materiales textuales inéditos, es decir *La pájara jitanjáfora* y *Amores sin cabeza*, las alusiones al macrotexto y a los años treinta no se limitan a la etiqueta y son abundantes y explícitas. Ya hemos citado el pasaje que documenta la pertenencia de Fanta y Fanto «a la familia de los PANTOMIMOS», conformada y confirmada por un listado de casi todos los personajes del corpus fantomímico recogido en *Sien de alondra*. Al mismo corpus alude, con explícito diálogo intertextual, también la acotación/prólogo/explicación que introduce la letanía de *La pájara jitanjáfora* (y que es importante también a la vista de la fijación cronológica del texto, concretamente en el Buenos Aires de finales de los cincuenta, con ocasión de un reencuentro que precede a otros, en Roma, en los años en los cuales Asturias y Rafael Alberti compartirían, entre otras cosas, la circunstancia del premio Lenin):

Conocí a Rafael Alberti en París. 1931. Y en la sala Pleyel le oí decir la PÁJARA PINTA. Dejó por un momento su traje de Escudero de Garcilaso, subióse al tinglado y pa-ja-ra-pintó, porque la PÁJARA PINTA, pinta tiene de pintura, pero es poesía pintada.

Pasan los años –ilos años!– y ahora lo encuentro aquí con María Teresa, Aitana y su sonrisa de china...

Pero no he venido solo, que, por la PÁJARA PINTA, me acompañan ALCLASAN, ÉMULO LIPOLIDÓN Y EL REY DE LA ALTANERÍA, mandantes gitanicidas o asesinos de gitanos de cuyas entrañas salen la PÁJARA JITA[N]JÁFORA que celebra a Rafael.

Esto de «no venir solo», se debe, evidentemente, a los años («ilos años!»), pero también se debe a una actitud autoantológica y consciente para con la dimensión representada por los años. La idea de una ascendencia gitanicida no es ni neutral, ni objetiva, ni casual, y no pretende serlo. Los años (y las opciones) hacen que un autor nunca pueda venir solo y que siempre le acompañen

los fantasmas de sus héroes (en este caso las máscaras de una vanguardia buñuelianamente antifolclórica y antilorquiana).⁷³

La importancia del elemento icónico

Otro aspecto de relieve que viene al caso y que los materiales genéticos nos revelan es la importancia estructural del elemento visual, icónico y gráfico (la «poesía pintada» y el «pa-ja-ra-pintó» del fragmento que acabamos de citar) en el proceso de elaboración de todos los textos de Asturias y en particular de sus textos teatrales. Dicho elemento, reflejado en parte por las ediciones de los años veinte y treinta (como la prínceps de *Leyendas de Guatemala* y la de *Rayito de estrella*), no consta entre las características evidentes de las ediciones posteriores, pero sigue desempeñando, en el taller del escritor, un papel destacado y de gran relieve.⁷⁴

Los borradores de *Soluna*, y de *Amores sin cabeza*, el manuscrito del inédito *Maquillaje para una misa de réquiem* (que en el incipit de una versión dactiloscrito anterior e incompleta, se titulaba *Maquillaje para una misa de muerto*) y el fragmento inédito *La mano del muerto* pueden ofrecernos una muestra de esto.

De los tres borradores de *Soluna*, más bien del incipit de *Soluna*, uno se titula «De abril a mayo», mientras que los otros dos, que aparecen el uno en el recto y el otro en el verso de las mismas hojas, comparten el título «De junio a septiembre». Los tres aluden con sus dos títulos a la presencia escénica de un calendario del cual depende la cronología interna de la pieza⁷⁵ y cuyas hojas Asturias dibuja en su momento en uno de los manuscritos, como parte del texto:

En lugar visible debe verse en [~~el muro~~] una de las paredes [~~un almanaque con data~~] [~~con la fecha de~~] marcada por un almanaque en particular [~~esta~~]^{la} fecha: [~~3 de abril~~]

Abril
3⁷⁶

El tema del calendario aparece explícitamente también en la acotación de otro de los borradores manuscritos, aunque el mes no encaje con ninguno de los dos títulos sobrevivientes:

⁷³ En la misma dirección existe también un largo texto de homenaje en el «Carnet 33», conservado en el fondo Asturias de la BNF.

⁷⁴ Hasta cabe reflexionar sobre la circunstancia de la normalización/neutralización editorial de estos textos asturianos, seguro que consecuencia de exigencias de economía editorial, pero también espejo posible de un reajuste ideológico orientado a reducir la extracanonidad literaria (o, mejor dicho, su percepción).

⁷⁵ La importancia de las fechas como elemento de subdivisión de la estructura narrativa nos hace pensar, obviamente, en *El Señor Presidente* como otro posible «De abril a mayo».

⁷⁶ «Abril 3» aparece encuadrado en un dibujito centrado, que representa la hoja del almanaque.

A la izquierda en lugar principal debe verse un calendario muy grande, tan grande que de lejos se distinga [~~que este calendario / señala el día de Mayo~~] [~~Enero~~] [~~Feb~~] [~~Feb~~] [~~Enero~~] [~~Febrero~~] «12 de Febrero [»], [~~fecha que debe~~] la fecha a que estamos hoy.

En el tercer íncipit el calendario no aparece y el título, «De enero a julio» (tachado), alude a que la joven recién casada tiene que emprender «un viaje que por lo menos durará siete meses, es decir, como están en Enero, hasta el mes de Julio».⁷⁷

El detalle del calendario que aparece y desaparece y el endiabrado quita y pon de las fechas (que nos ha empujado a reproducir las tachaduras en nuestras citas) no consta ni en la acotación ni en el título de la definitiva versión de *Soluna*, donde su lugar en la pared resulta muy significativamente ocupado por una máscara de colores simbólicos, la de *Soluna*, que cumple con la función de una especie de calendario mágico, permitiendo, a quien se la pone y se la quita, el acceso a otra dimensión cronológica (*cf. infra*). La importancia del calendario era tan estructural, en las protoversiones citadas, como la de la máscara en la definitiva; del juego de fechas orquestado por el calendario con ocasión de los cambios de escena depende no sólo la cronología interna, sino también la secuencia de los títulos provisionales de la obra (con implicaciones muy sugerentes desde el punto de vista de las posibles coincidencias y discrepancias entre dos culturas del calendario como la nuestra y la de los antiguos mayas).⁷⁸ Los dibujos del calendario, centrados, encuadrados y muy claramente evocados y aludidos por el texto, corresponden a una específica indicación de escena y forman parte de la acción y del diálogo. En este sentido, son variantes de la máscara, es decir algo más que la simple silueta de un personaje (p. ej., el de la tía en *Gorigori* y los de los personajes del propio *Soluna*, conservados en una carpeta por el hijo menor del escritor, Miguel Ángel Asturias Amado) y mucho más que los garabatos y dibujitos que suelen aparecer con frecuencia en las portadas y los márgenes de casi todos los manuscritos de Asturias.

Entre las muchas portadas dibujadas por Asturias merece la pena destacar la de *Maquillaje para una misa de réquiem*, en la cual toda la página aparece ocupada por un enorme túmulo-volcán, desde lo alto del cual asoman (numerados de derecha a izquierda «4, 2, 1 y 3») los cuatro jueces, con bigote y birrete, mientras que el reo ocupa la parte más baja de la hoja, en una actitud que reproduce tanto la estática de un Cristo crucificado como la dinámica de un derviche que baila arrebatado por el viento. El dibujo, con su evidente simbología (casi una

⁷⁷ Este íncipit encuadrado y tachado, corresponde muy evidentemente a la protoversión titulada «De enero a julio», mientras el texto de la acotación anterior, en el cual aparece insertado, corresponde evidentemente a otra etapa de elaboración, titulada «De febrero a mayo».

⁷⁸ Merecería la pena estudiar, en los tres borradores, las variantes correspondientes a variaciones de fecha, a la vista de las correspondencias entre los dos sistemas de calendario.

interpretación alegórica de la escena inicial de la pieza), ocupa, en el primer borrador manuscrito el mismo lugar que en el dactiloscrito de otra versión preparatoria, posterior e incompleta, corresponde a la larga acotación paródica con que Asturias abre la pieza. Esta coincidencia y el reajuste correspondiente nos ofrecen, casi sin quererlo, una muestra ejemplar de los dos niveles propios del grotesco asturiano: la sátira social de corte paródico (el juicio) y al mismo tiempo la puesta en escena de una estructura simbólica universal y subyacente (como en *Maladrón*, *Mulata de Tal* y *El árbol de la Cruz*).

El de *Amores sin cabeza* es otro caso en el cual el elemento gráfico, el dibujo y la imagen rebasan con mucho el nivel del simple garabato y nos restituyen una pauta concreta para la interpretación del texto. En una de las muchas versiones manuscritas, la página en la cual aparecen los nombres de los personajes presenta su contenido con un efecto de virtualidad, como si los dos nombres se desdoblaran en un espejo: los nombres de Fanta y Fanto aparecen escritos normalmente en letra capital, pero cada uno tiene un doble que aparece patas arriba y cabeza abajo, con cada una de sus letras dibujada por una línea interrumpida (- - -) como si fuera la imagen reflejada imperfectamente en un estanque de la letra capital correspondiente. Tomando en cuenta que los dos nombres encubren el «denuesto» entre Fantasía y Fantoche, la imagen dibujada por Asturias nos ofrece una glosa de la relación de virtualidad imperfecta (de espejismo más que de espejo) que vincula cada personaje a la serie de sus imágenes y de sus disfraces. Si el espejo social dibuja y desdibuja con indiferencia fantoche (lo real) y fantasía (lo verdadero), es el espejo en sí mismo y no la imagen reflejada en él y por él el verdadero punto crítico de la relación entre mundo real y mundo virtual.

Pero la vinculación de *Amores sin cabeza* con el registro de la imagen es aún más profundo: en la correspondencia del autor con Losada, Asturias comunica a don Gonzalo la procedencia de la ocasión e idea del texto, ofreciéndonos una explicación posible de la génesis del mismo.

En una carta del 4 de mayo de 1971 a su editor argentino, Asturias escribe:

Estoy terminando de pasar en limpio un texto que lleva por título *Amores sin cabeza* (es un juego escénico) que escribí sobre una serie de dibujos de maniqués que hizo Margot Portela de Parcker [*sic*]. Ella me dejó retratos de sus dibujos. En su poder están los originales. Son muy bellos. Hechos a pluma en blanco, y negro. Ya los verás. Creo que se podría hacer una edición apropiada. Buscaré aquí un modelo para que más o menos veas tú lo que pretendo.

Al parecer, Asturias había vuelto a la idea, muy parisina y juvenil, de una presentación menos ética y más estética y lingüística de sus textos (recuperando tanto la idea del juego escénico y de la fantomima como la de proporcionar a la industria del libro latinoamericana modelos, muy concretos y muy franceses, de

volúmenes pensados como objetos estéticamente logrados). Lo que Asturias *pretende* y que Losada tendría que *ver* es, ni más ni menos, la traducción al papel impreso de su vuelta a otro espacio, a otro tiempo y a otra tradición, y concretamente a Europa, a las vanguardias de los años veinte y a la tradición teatral ejemplar del mundo hispánico. De esta fantasía son fantoche los fantoches de Margot Portela, con sus ecos de De Chirico y de Dalí.

Pero en la escritura teatral de Asturias el dibujo no es sólo el dibujo. Es también la máscara que las demás artes asumen y el espejo en que se reflejan. Me refiero aquí a un aspecto muy detallado, y no al problema retórico representado por el deslumbrante repertorio fónico (eufonismo, cacofonía, repetición, etc.) de la prosa y de la poesía de Asturias, aspecto muy evidente en toda su obra y más en el teatro. Al interrumpir un breve fragmento manuscrito con la descripción de la escena de una pieza en elaboración (más bien de un proyecto de pieza), destinada a llamarse *La mano del muerto*, Asturias nos ofrece nada menos que un «*Do* de pecho de muerto». ⁷⁹ En la imagen, casi la viñeta de un tebeo, aparecen, a la izquierda, la cara del muerto de perfil, boquiabierta, y a la derecha, también de perfil, la de su viuda llorando, mientras que en la banda central se ve un pentagrama con su clave y un *do* marcado por dos huesos en cruz y una pequeña calavera. Abajo un globo con «DO» y una glosa que nos explica: «*Do* de pecho de muerto».

Este ejemplo, por haberse sacado de un apunte totalmente fragmentario, es decir de un verdadero protonúcleo de texto teatral, nos dice mucho sobre los mecanismos propios tanto de la fantasía escénica de Asturias como de la expansión sucesiva en que, después de la primera visualización, se traduce y concreta el proceso de elaboración de la pieza. La actitud del autor Asturias hacia los distintos apartados que conforman la superficie y definen el marco estructural de sus escrituras escénicas (título, reparto, diálogo, indicaciones de escena, acotaciones, subdivisión en escenas, cuadros, jornadas, etc.) no es homogénea. Diálogo e imagen, personajes y escenas representan el núcleo y, por así decirlo, la idea de un sistema de relaciones, mientras que los demás elementos (la línea de la acción, sus unidades, etc.) representan más bien la estructura o, mejor dicho, el desarrollo estructural de la idea, el proceso que Asturias define como *trabajo* y que permite el tránsito de la imagen a la escena y de la idea a la obra. El uso de escribir y describir primero una escena y, en algunos casos, hasta un detalle de una escena, para después desarrollar este núcleo con una expansión progresiva, antes a través del desarrollo narrativo de una línea de acción (véase el caso de *La doctora negra*) y finalmente llegando a su escenificación en un texto, aunque a primera vista pueda parecerse al modelo representado por la escritura cinematográfica (argumen-

⁷⁹ La evocación del elemento musical de la muerte es muy fuerte en esta etapa: piénsese en un título como *Gorigori* o en la idea de la misa de réquiem, como misa cantada.

to/guión), es en realidad el espejo de un itinerario que más tiene que ver con la relación retórica entre imagen y glosa. La escritura teatral de Asturias es, desde este punto de vista, una escritura crítica y metaliteraria, un pie de página, una interpretación y un desarrollo narrativo de un núcleo metonímico y poético, representado en más de un caso por una imagen, propia (*La mano del muerto*) o ajena (*Amores sin cabeza*).

El proceso creador, expandiendo la imagen en su glosa la resuelve y disuelve en texto, llegando a la reabsorción paulatina del núcleo icónico del cual la imagen había nacido.⁸⁰ Este proceso es en el fondo conflictivo, y hasta puede llegar a la total aniquilación de la imagen original, aunque no de su función. Además del ejemplo del calendario de *Soluna*, arriba citado, en el cual el calendario desaparece, se puede indicar a este propósito el caso de la carrera ciclista en contra de la cual predicán los tres curas en el infierno de *Gorigori*.

Dicha carrera, evocada como parte de la línea argumentativa principal por el subtítulo «Cruzada contra el sueño magnético⁸¹ y la bicicleta», tiene una presencia escénica muy discreta: se entrevé, bastante inexplicada, al fondo del escenario, al final del cuadro de la excursión de los feligreses al más allá. Es evidente que, según Asturias, la imagen guarda analogías con el hipnotismo y funciona como marca de laicidad y modernidad,⁸² pero ni tales analogías, ni mucho menos la vinculación que une la bicicleta a la esencia del demonismo moderno encuentran en el texto explicación y desarrollo. Si en el caso de *Soluna* la imagen del calendario desaparecía de la línea argumental, dejando sitio a la de la máscara (su equivalencia funcional en la versión definitiva), en este caso la de la carrera de los ciclistas sigue constando, pero la glosa, expandiendo la acción en otra dirección la transforma en un detalle un tanto enigmático y suprarrealista. Algo parecido ocurre también con *Maquillaje para una misa de réquiem*, cuyo título identifica directamente sólo uno de los cuadros que integran la doble línea de la acción, sin concretar explícitamente la identificación del cadáver violado ni con el de Lorena «la pintada», ni con el de su amiga muerta.

Los nombres de los personajes

La singularidad de este mecanismo de reabsorción de las imágenes resulta bastante más evidente si nos fijamos en otros elementos, como las acotaciones y las vaci-

⁸⁰ Es el mismo proceso al cual hemos aludido al comparar las primeras y segundas ediciones de *Rayito de estrella* y de *Leyendas de Guatemala*.

⁸¹ Es decir, la hipnosis.

⁸² Algo parecido pasa en la novela *El superhombre*, de Jarry, y en unas películas famosas como *Jules & Jim*, de F. Truffaut, y *Butch Cassidy & the Sundance Kid*, de George Roy Hill.

laciones que los procesos de reescritura y escenificación introducen en los nombres de los personajes. Los personajes de Asturias, en el teatro como en los demás apartados de su obra, suelen tener nombres muy originales, tanto desde el punto de vista de la substancia fónica como desde el de la referencia. Pero en el teatro de Asturias funciona también otro principio, que apunta claramente a la universalización del personaje a través de una esencialización que le reduce a tipo, despojando su identidad y su voz de los rasgos más directamente individualizadores.

Desde el núcleo-idea, los personajes teatrales de Asturias suelen presentarse a la conciencia de su autor con todas sus señas. No son, como los seis personajes de Pirandello, una madre, un hijo, etc., sino siempre unos seres muy concretos, Fulanito y Menganita de Tal y Cual.

Pero, si es cierto que tienen partida bautismal, también es cierto que a lo largo del camino y del «trabajo» (el proceso de escritura y de escenificación del diálogo, del juego escénico y del teatro) en muchos casos se olvidan de ella y la ven reemplazada por una serie de apodos cada vez más genéricos, que, haciendo caso omiso de toda determinación histórica y simbólica, privilegian una referencia puramente formal y relacional (desde Él y Ella en las *Indiscreciones dialogadas* hasta Fanto y Fanta en *Amores din cabeza*). El trabajo que marca el tránsito del núcleo-idea al desarrollo-estructura no se limita a la reabsorción de la imagen y a la metamorfosis de la idea en palabra y en acción, sino que afecta también a la carga referencial de los nombres. Los héroes del teatro de Asturias nacen con un nombre muy específico, pero suelen cambiarlo y hasta perderlo, pasando progresivamente a identificarse y ser identificados a través de etiquetas más funcionales (marido, mujer, cura, veladora, flechero, vieja, etc.) y casi anónimas (Él/Ella). La reescritura y la escenificación suelen ser, por lo tanto, etapas de un despojo, a lo largo del cual, en el quita y pon de su onomástica teatral, Asturias quita mucho y pone menos, restituyéndonos la imagen de un conflicto, profundo y profundamente lingüístico, entre personaje y tipo, teatro y juego escénico, historia particular y esquema universal, realidad y satirismo pedagógico, relación con la circunstancia histórica y referencias a la doble tradición literaria de las vanguardias y de la literatura castellana de la Edad Media y del Siglo de Oro.

Los polos de este conflicto ya están tan claros que quedan casi ejemplarmente documentados con sólo apuntar el nombre del más antiguo personaje teatral de Asturias. El primer locutor de su primera obra, completa, autografiada, juvenil y desautorizada, *El loco de la aurora*, se llama nada menos que Juan Señor y es, evidentemente, al mismo tiempo *ese* Juan y *un* señor (Un Yo, Yo Cualquiera).

En *Muñecos* tenemos al señor Poupée (es decir el señor Muñeca), a la señorita Marrota, a dos niños denominados Bambino y Veroniquilla (véase, en este sentido, la primera escena de *La doctora negra*), a Polichinela, al esclavo negro Fetiche y al esquimal Kotuko. Todos mezcla evidente de personaje y tipo, persona en el sentido moderno y *persona* del latín clásico.

En las *Indiscreciones dialogadas* hablan Él y Ella, pero también, entre líneas, se entiende que Europa y América. Otra vez nos encontramos con la superposición entre una referencia formal declarada y otra histórico-geográfica subyacente.

Las fantomimas, en su conjunto, nos restituyen una de las etapas más llamativas de la jitanjafórica onomástica teatral asturiana. Antes de nada, merece la pena señalar que el nombre de la pieza (*Rayito de estrella*, *Alclasán*, *Émulo Lipolidón*, *El rey de la Altanería*) corresponde siempre al de uno de los personajes.⁸³ Pero, de una fantomima a otra, se introducen cambios. Si las figuras de *Rayito de estrella* (Don Yugo, Rayito de Estrella y Torogil) nos ofrecen la imagen de un mundo de nombres-palabras con doble sentido, onomástico y común, en *Émulo Lipolidón* esta segunda dimensión se intensifica, asociando a cada personaje, además de un bloque nombre-apellido, que conforma un nombre-palabra, también una serie de nombres-adjetivos o adjetivos escritos con mayúscula (*Émulo* es *Fertilhombre*, *Rompecabezas*; *Don Cántabro* es *Aspas-Azules* y *Endomingado*). Aún más atrevido en esta dirección resulta ser el Consejo de los Siete Mesinos, que habla por boca del Mesino Presidente, de Un Mesino y de Mesino Crispa-Cristos. El doble sentido (evidentemente relacionado con el tema de la fertilidad y de la adivinanza) viene al mismo tiempo presentado y transformado productivamente con ocasión de un juego de combinación que lo desarticula (Un Mesino es uno de los Siete Mesinos, pero lingüísticamente no tiene nada que ver con un sietemesino). En *Alclasán* vemos dos tipos de personaje: por un lado, los que hablan y tienen nombre personal (*Alclasán* y *Robiro Dorio*); por otro, los evocados, claramente identificados por nombres-función, que resultarían totalmente impersonales de no haberse escrito con mayúscula (*Sacristán*, *Obispo*, *Alguacil*, *Corsario* y *Caballero de la Muerte*). En *El rey de la Altanería* la conversación del primer pie entre el Rey y su vasallo *Hablarasambla* se nos ofrece como un diálogo entre las dos almas de la onomástica asturiana, la que apunta al nombre-función utilizado como nombre propio y la del nombre con doble sentido. La intervención en el segundo pie de *Comején*, *Comegente*, *Estiercoliflor*, *Titán* y *Dondingo Miramitoso* (con el apodo-apellido que tiene función y forma de adjetivo), parece marcar el apogeo de la segunda opción, pero en el último pie la situación vuelve a equilibrarse, con la presencia escénica de Rey, Reina, Juez y Máscaras. En la misma dirección se orientan otros versos parateatrales de la misma época, como *El Cerbatanero* y los tres reyes de *La adoración de los Reyes Magos*.

⁸³ Sólo en las dramatizaciones histórico-biográficas de *Las Casas: el Obispo de Dios* y de *Juárez: una vida por México* volveremos a encontrar tal correspondencia, aunque especificada por una glosa y, por supuesto, vinculada a la idea de una identidad personal/cultural tipificada únicamente en su segundo nivel (puesto que los héroes se suponen coherentes con su modelo «histórico»).

De las piezas reunidas en la edición Losada,⁸⁴ la más interesante desde el punto de vista onomástico, a lo menos en su versión definitiva, es sin duda alguna *Chantaje*, con su reparto de «personajes y voces por orden de aparición».⁸⁵ Conforme a dicho reparto, la pieza, además de colocar en un mismo plano voz y personaje, incluye un ancho abanico de tipos (Ciclista, Profesora, Hombre Rechoncho, Carnicero, «Gente elegante que va de vitrinas», etc.), empieza con un diálogo entre Voces (Solemne y Juvenil), nos presenta como personajes a un Locutor y a un Altavoz y, por si todo esto nos pareciera poco, utiliza a tres Hombres Sandwich⁸⁶ (Viejo, Joven y Gigante) y a dos Superhombres Sandwich (de la Luna y del Mar), ofreciéndonos una de las muestras más radicales y variadas del proceso que estamos comentando. El tipo, caricaturescamente recargado, desarticula las unidades idiomáticas de que se integra, pierde su capacidad de formar categoría y llega por lo tanto a individualizarse (el Superhombre-Sandwich del Mar, combinación de superhombre, hombre-sandwich y sandwich del mar, puede ser representativo únicamente de sí mismo). El mismo efecto lo producen, en pequeño, nombres-función con adjetivos (Policía Bigotudo, Hombre Rechoncho) y nombres con forma diminutiva (Canillita, Bolita). Dentro de este marco, también los personajes que tienen nombre, como Don Toyo, Carola y el Reverendo Atchis, aparecen en el reparto con una especificación que tipifica su acción (calificándolos respectivamente como El Ciego,⁸⁷ una «Mujer de la vida» y un «Agente de tránsito herido»).

Dique seco nos propone en cambio un listado menos extravagante, aunque algunos de los nombres resulten bastante jitanjafóricos (como, p. ej., la «mujer existencialista» Zerba Turcople).

En *Soluna*, más que las oscilaciones en los nombres, documentadas por los borradores conservados en la BNF, es interesante el hecho de que el repertorio de los personajes se complete y complique ofreciéndonos un retrato físico bastante detallado de cada uno (integrado por unos dibujos de Tomasa, Porfirión y Ninica que Asturias le regaló a su hijo Miguel Ángel, en cuyo poder siguen). Como dicha descripción aparece también en uno de los primeros borradores, tenemos una evidencia más de la gran importancia que la dimensión visual tiene en el arte y el teatro de Asturias. Sus Fulanitos y Fulanitas no sólo se le presentan con sus nombres y apellidos, sino también con sus caras, trajes, modales y tocados, con o sin maquillaje, con o sin tal o cual bigote, etc.

⁸⁴ Y, por lo tanto, sometidas al proceso de normalización propio de todos los textos publicados y más de los publicados por segunda vez.

⁸⁵ La idea de aparición de una voz es problemática e interesante.

⁸⁶ El mecanismo del juego entre «superhombre» y «hombre-sandwich» se parece al de los Siete Mesinos.

⁸⁷ En un borrador manuscrito Don Toyo aparece siempre como El Ciego.

El proceso creador de *Soluna* no se limita a modificar los nombres y los datos físicos de sus papeles protagónicos, sino que introduce cambios en el mismo estatuto teatral de la comedia prodigiosa y de los personajes, que, antes de llegar a ser tales, aparecían en uno de los aludidos borradores como «Farsantes» (en cuanto protagonistas de una «Farsa en un acto»). A las variaciones de nombre se asocia también, en algunos casos, un notable cambio de la descripción física. La distancia, física, de edad y psicológica, entre Carlos/Mauro y Ñiñica/Ninica se acentúa. En el borrador:

Ñiñica

23 años, delgada alta, ^{muy morena} ojos grandes, con modales de colegiala.

Carlos

27 años, más alto que Ñiñica, ^{cejijunto}, fuerte, [~~de piel~~] [~~mediana~~] [~~muy~~] ^{con} modales [~~de campesino~~] sueltos y naturales.

En el texto definitivo de *Soluna*, la mujer es más joven y es rubia, mientras que el hombre es más viejo y de carácter más duro:

NINICA: Veinte años, delgada, no muy alta, pelo rubio, modales de colegiala. Esposa de Mauro.

MAURO: Treinta y tres años, más alto que Ninica, cejijunto, autoritario, gesto burlón.

Un fragmento tachado de otro borrador nos ofrece en cambio el panorama de un itinerario onomástico muy atormentado:

Mi[h]jita [~~Senel~~] Loarca que acaba de desposarse con [~~José Lehe~~] José ^{de Jesus Tobar} [~~Pio-Senel~~], [~~de urg~~]encia por enfermedad de su madre, se ve obligada a emprender un viaje que por lo menos durará siete meses, es decir, como están en Enero, hasta el mes de Julio.

En *La Audiencia de los Confines* dominan obviamente los tipos y los nombres-función (Gobernador, Obispo, Portero, Deán, Mayoral, Paje, Prebendado, etc., entre los españoles; Anciano y Sacerdote-Mago, entre los indígenas). La refundición *Las Casas: el Obispo de Dios* introduce pocos cambios (entre los cuales el cambio de sexo que se refleja en la sustitución de la mujer Naborí por el varón Nabor),⁸⁸ pero el más significativo de estos cambios, la inserción de un coro de

⁸⁸ Un caso parecido podría ser, en el dactiloscrito de *Gorigori*, la sustitución de una coronelita, joven esposa de coronel, con un coronelito, aunque, como el dactiloscrito se interrumpe antes de su entrada, parece muy probable que se trate de un simple error material en la transcripción del reparto.

«Voces españolas e indígenas» al comienzo de la primera andanza, si por un lado modifica notablemente el marco ideológico de la interpretación lascasiana de Asturias,⁸⁹ por otro introduce, desde el punto de vista de la estructura formal, un elemento que acerca la versión refundida de la pieza lascasiana al modelo ya señalado de la acotación llevada a las tablas por medio de voces fuera de escena (modelo documentado por *Chantaje*, pero también por varios capítulos de *El Señor Presidente* y por la andanza segunda de *La Audiencia de los Confines*, que abría con una voz femenina pidiendo chocolate, a contracanto con la del Portero, que anunciaba al Gobernador). El de abrir con una voz fuera de escena viene a ser así uno de los efectos y de los patrones formales más frecuentemente utilizados por Asturias a la hora de escenificar su narrativa y su teatro.

El caso de *Gorigori* y el de *Maquillaje para una misa de réquiem* son quizás dos de los que mejor documentan la evolución del contraste entre un subsistema que podríamos llamar *de nombre y apellido* y otro subsistema conformado por *nombres-relación y nombres-función*.

La elaboración de la onomástica de *Gorigori* conoce básicamente tres etapas: a) el texto manuscrito con su sistema de tachaduras y abreviaciones, b) el listado manuscrito de los personajes, insertado posteriormente en la tapa del cuaderno que contiene la primera parte del manuscrito y c) el listado que aparece en la versión mecanografiada incompleta. En el caso de *Gorigori* asistimos a dos procesos paralelos y de sentido contrario: los personajes más importantes pasan del modelo de nombre y apellido al modelo de nombre-función y nombre-relación, mientras que los papeles secundarios hacen justamente lo contrario.

En la primera parte del manuscrito, al protagonista, rubricado como Don Him en los dos repartos manuscrito y dactiloscrito, se alude varias veces con el nombre de Fermín Lainfiesta y a su matrimonio como al de los esposos Lainfiesta (sólo una vez este nombre aparece tachado y reemplazado por el de Fermino Coronel). Las abreviaciones de su voz en cambio nos restituyen Himnotizador, Hip., Himno., Him., Don Him, H., D.H. (evidentemente todos como abreviaciones de Himnotizador, aunque las formas Don Him y D.H. puedan verse como una primera señal de evolución hacia el nombre-función que aparece en los repartos). La voz del personaje que ambos repartos nos indican como La Pellejina (en el manuscrito, sobre un tachado, Doña Him) aparece siempre abreviada en el texto como Mujer del Him., M. de H., esposa de Him., M.H. y Doña Him (también en este caso se trata de abreviaciones, aunque el pasaje de la preposición articulada, *del*, a la simple, *de*, y, sobre todo, la forma Doña Him se nos ofrezcan como espejo fiel de una evolución que va del nom-

⁸⁹ Aspecto subrayado oportunamente por Amos Segala, al editar el texto de estos coros en la plaqueta de conmemoración publicada en 1974 por la BNF.

bre-relación, la mujer del Señor Lainfiesta/Him, al nombre-función, la Señora Him, y de éste al apodo de Pellejina). Fiel al nombre-relación, tanto en el texto como en el reparto y en las acotaciones de voz, es el personaje de La Tía (palabra que aparece en el reparto con mayúscula hasta el artículo y personaje cuyo nombre-nombre sólo se evoca una vez en todo el texto).

Un nombre-apodo tiene Gasparito, que consta en el reparto como Pelusa, mientras que aparecen siempre identificados con su nombre-función el Banquero, el Coronel y la Coronelita, su esposa. El modelo del nombre-función es muy fuerte, puesto que se resiste a desaparecer también cuando la misma función identifica a varios personajes, como es el caso de los tres curas, padres Cabito, Jovita y Tello, identificados casi siempre como «Cura primero, segundo y tercero», y de las tres feligresas, siempre identificadas como primera, segunda y tercera, hasta cuando, en el reparto mecanografiado, no llegan a ser, con inesperado alarde de individualidad y sin previo aviso, Doña Traeres, Doña Faranga y Doña Guinea.

El manuscrito de *Maquillaje para una misa de réquiem* es muy radical desde este punto de vista: los cuatro jueces, al igual que los curas y las feligresas de *Goriori* aparecen, y sin vacilaciones, como juez primero, segundo, tercero y cuarto. El reo es Reo. Las enfermas, «Enferma primera y segunda», etc. El incipit de otra versión, dactilografiada, aunque sin apartarse del todo de una perspectiva funcionalista, identifica más a los personajes: los jueces son Magistrado Presidente, Magistrado Ponente y Magistrado de la Diestra y de la Siniestra; el Reo tiene varios nombres y apellidos. Es antes un tal Emidonio Gómez y después un tal Brígido Pernilla y un tal Antonio Fernández. Las vacilaciones onomásticas de los personajes femeninos modifican también la estructura del drama, puesto que nos restituyen un mapa bastante inestable de la conexión entre las dos líneas dramáticas de la acción, es decir el juicio para el asesinato del necróforo-necrófilo Pilon/Fracantán y la muerte en el hospital de la mujer maquillada (Lorena/Llorena Evans), atropellada por un camión camino de la misa de réquiem de una amiga suya (Clara Amalia).

La parcial versión dactiloscrita de la primera escena documenta una vacilación muy fuerte a la hora de identificar con nombre el cadáver violado (Melimela/Melinelina, Sonia, Delia, Clara Arcadia). El texto mecanografiado nos dice que dicha mujer ha muerto, igual que Lorena, por haberse caído del andamio, mientras que al final del manuscrito se dice que el Reo ha matado al necróforo-necrófilo empujado por su piedad hacia la pintada (Lorena), cuyo cadáver ya es un puñado de ceniza. Estos datos nos permitían conectar las dos líneas de la acción identificando el cadáver violado con el de Lorena Evans. Pero varias tachaduras que documentan una vacilación entre «mujer» y «joven» para identificar a este personaje nos sugieren mecanismos psicológicos distintos y contradictorios: la Lorena que se maquilla en el cuadro segundo es sin duda una mujer y no una joven, y la de que el Reo habla en su defensa a lo largo del

cuadro primero es también una mujer, puesto que el Reo especifica haberla conocido cuando era joven. Pero tanto en la última parte como en el incipit de la versión dactilografiada, muy especialmente al reconstruir la escena de la violación, es evidente que la furia asesina del Reo se desencadena por haber asistido a la violación del cadáver de una joven casi adolescente. Esto nos indica que las vacilaciones del nombre van asociadas, al menos en este caso, con visualizaciones distintas de los personajes y de la escena, es decir con una evolución en la estructura dramática de la pieza. Por si fuera poco, el nombre de Clara Amalia (la amiga muerta camino de cuya misa Lorena es atropellada por el camión) y el de Clara Arcadia (último de la serie perteneciente a la esfera del personaje de Lorena Evans) se parecen bastante y quizás nos permiten sospechar que la mente de Asturias iba orientándose hacia otra identificación para vincular los dos planos de la pieza. Los datos de la acción nos sugieren que el cadáver de mujer violado por el sepulturero es el de la mujer atropellada y maquillada, pero los datos relativos a los personajes insinúan la posibilidad de que sea en cambio el de su amiga muerta o el de otra mujer mucho más joven (dejando en este caso una vinculación únicamente analógica entre las dos líneas principales y alternadas de la acción, conforme al mecanismo, típico de Asturias, de la doble escena). Esta vacilación aparece ampliada por el hecho de que Asturias recupera para la escena del juicio de primer grado de una versión dactilografiada e incompleta parte del material que en la versión manuscrita y al parecer completa se refiere al juicio de apelación.

Si del nombre pasamos a las descripciones físicas de los personajes, vemos que la mujer maquillada, que en este texto es una de las muertas, pasa a ser la Muerte en *Hotel Delfín* mientras que el personaje del sepulturero Pilón/Fracantán, con su aspecto deforme y monstruoso, se parece mucho al de Gasparito en *Corigori* (y, al menos en parte, también al Porfirión de *Soluna*), representando, por así decirlo, una especie de marca del grotesco asturiano.

En la primera escena de *La doctora negra* (que es otra imagen de la Muerte) dominan los nombres-relación (Mamá, Papá, Hija, Hermano...).

A lo largo de la historia textual de *Hotel Delfín* y en la versión que tenemos de *El caballo del trueno* también constan varias vacilaciones onomásticas, con una evidente coexistencia entre nombres-función (como Veladora en un caso y Flechero en el otro) y varios estratos de nombres personales.

En *La gallina de los huevos de oro* (que no es otra cosa que América Latina vista por Estados Unidos y las clases dirigentes consulares del subcontinente) el tono caricaturesco obviamente privilegia los personajes-tipo y por consiguiente orienta en esta dirección las opciones onomásticas. A pesar de ser tan tipo como sus aliados latinos, es significativo que sólo Mr. Hules, el norteamericano, tenga apellido propio y que todos los demás se identifiquen en cambio como Delegado Carioca, Delegado Gaucho, etc. La dimensión caricaturesca que cada tipo sugiere y supone se traduce, más que en el contenido del discurso de cada uno, en

una opción léxica lingüísticamente marcada por la presencia de modismos y regionalismos que subrayan la procedencia de cada delegado.

En muy resumidas cuentas el sistema onomástico del teatro de Asturias mezcla, con vacilaciones, identificativos de tres tipos: nombres-relación (madre, tía, hijo), nombres-función (Delegado, Veladora, Cura, Hombre-sandwich) y nombres-nombres (con las variantes nombre, nombre-apellido, nombre-apodo, apodo simple y nombre con doble sentido).

También desde el punto de vista de los nombres podemos apreciar: a) la coexistencia conflictiva entre teatro burgués (personaje con psicología, nombre-nombre, nombre y apellido, etc.) y juego escénico popular y vanguardista (personaje-tipo, juego lingüístico, doble sentido, nombre-función, nombre-relación) y b) la tendencia a compaginar las dos dimensiones a través del modelo núcleo-desarrollo, utilizando nombres-maleta y glosas, donde el tipo y el personaje se especifican mutuamente, funcionando el uno como «adjetivo» del otro.

La cumbre de esta vocación por la glosa (propia del nombre-función) lo ofrece el final definitivo⁹⁰ de *Amores sin cabeza*. Dicho final no es sino una glosa explicativa (de corte bíblico)⁹¹ de los nombres de Fanta y Fanto (una manera de marcar su doble naturaleza, como tipos puros de juego escénico, máscaras antonomásticas y vacías de la fantomima, y como personajes alegóricos del teatro hispánico tradicional).

FANTO (*cortando la risa de Fanta, le sale al paso*) –¡Fanta... oh, el eterno femenino... Fanta...sía...!

FANTA (*sin dejar de reír, señalando hacia Fanto*) –¡Fanto... oh, el eterno masculino... Fanto...che!

En lo desesperante de su risa de colegiala, empiezan a caer de los sombreros y tocados que cuelgan de la capotera, las cabezas de sus dueños, todos decapitados. Fanta palidece y se desploma. Una serpiente sube por la capotera.

FANTO (*cuidando de no pisar ninguna de las cabezas caídas como frutos bajo la capotera, se calza el monóculo para ver mejor a Fanta y dice, ligeramente inclinado, antes de salir*) –¡Ídolo bello a quien humilde adoro!

La idea de una clave de identidad que nos permite reconocer en dos nombres al parecer especulares,⁹² como los de Fanta y Fanto, las abreviaciones de dos

⁹⁰ El primer final, documentado por dos versiones manuscritas se concluía en cambio con Fanto diciendo, al salir: «Si el divorcio hubiera existido...». Se trata, evidentemente, de una de las variantes más importantes desde el punto de vista de la reorientación ideológica y perspectivista de la pieza.

⁹¹ La asociación capotera-árbol y la aparición serpentina remiten obviamente a Adán y Eva (iuno de los prototítulos de la pieza había sido *Letanía del Edén perdido!*), mientras que varios fragmentos del diálogo evocan el *Cantar de los cantares*.

⁹² En uno de los borradores los nombres de Fanto y Fanta aparecen hasta gráficamente como dobles separados por la línea virtual de un espejo.

realidades distintas y complementarias, como Fantoche y Fantasía, tiene varias implicaciones:

a) transforma los nombres de dos máscaras en nombres-máscara, que encubren hasta el final un valor de identidad antropológica y culturalmente específico;

b) permite que Fanto y Fanta rebasen su condición de puras máscaras de pantomima, es decir de máscaras vacías (sin cabeza), condenadas por el juego escénico a delatar la inconsistencia de otras máscaras (las máscaras del prestigio y del privilegio social), parodiando toda la serie de las identidades socialmente reconocidas, a través de una serie paralela y correspondiente de cambios en su lenguaje, traje y sombrero; toda máscara, social y teatral (incluyendo en la cuenta la de *Soluna*), es al mismo tiempo disfraz e icono, es ídolo en el sentido etimológico, religioso y filosófico de la palabra (estoy pensando en el teatro de Asturias como en un denuesto entre los *eidola tribus* y los *eidola theatri* de Bacon y de la filosofía inglesa);

c) nos sugiere que en todos y cada uno de sus disfraces Fanta y Fanto no reflejan únicamente el proyecto paródico de su autor, sino que también cumplen con una vocación propia y personal;

d) nos hace ver cómo la parodia del dato histórico (una sociedad dominada por las máscaras del poder del ejército, de la iglesia y del dinero) se apoya en una raíz por así decirlo antropológica, como la eterna lucha del hombre y de la mujer, del fantoche y de la fantasía; las máscaras sociales no son el objetivo sino el instrumento de la sátira de Asturias, el intrascendente producto histórico de una disputa subyacente y sin fin. La misma idea, la de un denuesto infinito, nace en la década de los veinte (con *Muñecos* y las *Indiscreciones dialogadas*), vuelve a aparecer en *Soluna* y llega a ser del todo consciente con *Amores sin cabeza* y *Gallo y Papagayo*.

El cambio introducido en el final dibuja un reajuste de toda la pieza. Si el eterno juego escénico de Él y Ella (las *Indiscreciones dialogadas*) es el verdadero artífice de todo el gran teatro histórico de los disfraces y máscaras sociales, de veras estamos muy cerca de la dimensión ejemplar ocupada por el auto sacramental en el sistema de géneros del teatro clásico español. *Rebus sic stantibus*, la conclusión de los primeros borradores («si el divorcio hubiera existido...») no es una simple recriminación (¡Ojalá nos hubieramos divorciado!), sino la prótasis de un período hipotético de apódosis casi apocalíptica (de habernos divorciado... todos los disfraces que sustentan el gran carnaval de la historia social se habrían venido abajo).

Los fantoques no pueden subsistir sin fantasía y la fantasía no puede hacer otra cosa que animar fantoques.

La explicación ejemplar de los nombres, si por un lado se nos ofrece como ejemplo de una dialéctica metonímica entre núcleo y desarrollo, idea y trabajo, génesis y estructura, teatro y literatura, escena y puesta en escena, por otro nos

revela, con su naturaleza íntima de glosa metafórica, una dimensión muy cercana a la de las acotaciones.

Las acotaciones

El problema de las acotaciones ha venido a ser en la crítica teatral (especialmente francesa) de los últimos veinte años uno de los caballos de Troya que han permitido a los partidarios del teatro como práctica escénica y texto-espectáculo que invadieran y derribaran (a lo menos en parte y después de un largo acoso) la antigua fortaleza del teatro como género literario y cuento dialogado.⁹³ Este proceso se ha concretado, en paralelo con la difusión de una noción de diálogo de raigambre folclórica (M. Bajtin, Z. Todorov, M. Molho, Iris María Zavala, etc.), con un notable robustecimiento de las inquietudes genéticas y con la trayectoria del postmodernismo (M. Foucault, J. Derrida, J. Kristeva). La reacción antiliteraria (e indirectamente antifilológica), reivindicando el valor del trabajo y la experiencia de actores y directores, ha arrinconado el texto y casi lo ha transformado en pretexto del espectáculo. En el caso del teatro de Asturias, muy escasamente representado y por lo tanto acotado únicamente por el autor y casi nunca a la vista de problemas concretos de puesta en escena, nos encontramos con una paradoja. Por las razones indicadas (la vocación por la glosa y la dialéctica entre núcleo y desarrollo, idea y trabajo, juego escénico y teatro) las acotaciones de Asturias, que casi *no presentan* problemas de autoría y de competencia con directores, *representan* y documentan dentro de la escritura (es decir textualizan) un proceso de escenificación a priori que, en muchos casos, ha sido prácticamente el único contacto de la obra a la cual cada acotación corresponde con la dimensión visual de la teatralización. Quiero decir que las acotaciones, prefigurando una puesta en escena, escenifican la escritura. Si queremos ver a Asturias también como hombre de teatro y no sólo como autor de piezas teatrales, tenemos que verle básicamente como director y como actor (y no sólo como autor) de su escritura, es decir como acotador y escenificador de los núcleos icónicos, dialogados y dramáticos que fundamentan e integran el desarrollo de su inspiración de narrador escénico, en prosa y verso. Una «fantasía» de vanguardista literario hace que las ideas escénicas de Asturias empiecen con y por núcleos icónicos, gestos repetidos, nombres y fragmentos de diálogo,

⁹³ Cf. los dos ensayos de Sonda Galopentia, «Économie des didascalies» y de Monique Martínez Thomas, «La didascalie dans l'histoire du théâtre espagnol», reunidos en el volumen *Voix les didascalies*, Ibéricas, 3 (1994); el estudio de la cuestión ha tenido una vertiente de historia de la recepción y otra marcadamente pragmática (cf., entre otros, Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, P. U. de Lille, 1985; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1982).

pero su «fantoquismo» de vanguardista teatral pirandelliano hace que todo esto se desarrolle y concrete en un gran juego de glosas y máscaras.

Si nos fijamos en la relación que en sus textos escénicos se establece entre descripción, diálogo y acción y si a partir de aquí comparamos el corpus teatral de Asturias con su trabajo de periodista y con su obra de narrador, en prosa y en verso, no podemos no percatarnos de una evidente unidad, no sólo retórica. Muchos artículos del periodista Asturias (p. ej., las entrevistas a Ramón Gómez de la Serna, a Rafael Pacheco Luna, a Arqueles Vela, a Ernesto Cofiño y sobre todo la crónica literaria *Mis pasos por España*, casi una autoentrevista, en la cual lo que hemos venido llamando autoconciencia teatral se nos revela a través del tratamiento que Asturias hace de sí mismo como hombre de interés público y como personaje locutor) y muchos de los capítulos dialogados de sus novelas nos dan la impresión de que, con sólo pasar a cursiva las partes descriptivas y a presente acrónico los verbos que nos describen la acción, nos encontraríamos con cuadros teatrales casi perfectos (totalmente teatrales son, p. ej., tanto el juego de voces del incipit del cap. XXVIII y del cap. XXXVII de *El Señor Presidente*, como el incipit y el explícit de «En la tiniebla del cañaveral», protoversión de un fragmento de *Hombres de maíz*, publicada en agosto de 1931 por *El Imparcial*).

En el gran laboratorio de los años veinte, prosa, poesía y teatro son para Asturias más matices y formas de escenificación del texto que géneros de producción discursiva. No se colocan al nivel de la presentación sino al de la representación y de la puesta en escena.

En este sentido sus acotaciones, casi ausentes en algunos casos, superabundantes en otros (como se ve muy bien en varios casos de reescritura, como por ejemplo en el tránsito del manuscrito a la incompleta versión dactiloscópica de *Maquillaje para una misa de réquiem*), nos restituyen el mapa de una evolución que, progresivamente, integra acotación y diálogo y los coloca en un mismo plano.

Las acotaciones de las piezas más antiguas parecen aislar los elementos más específicamente escénicos, vinculándolos a la dimensión del *desarrollo* y de la partición (casi diría de la partitura) dramática, simbólica y narrativa (piénsese en las cortinas negra, roja y amarilla y en los juegos de luces que en la versión teatral de *Cuculcán* traducen al lenguaje escénico la estructura simbólica cíclica de la leyenda de Quetzalcoatl/Kukul, la serpiente envuelta en plumas), pero paulatinamente la importancia de esta dimensión pasa a ser reconocida y crece de tal forma que la serie de las acotaciones sucesivas nos ofrece una imagen bastante fiel del proceso a través del cual los elementos de la mímica y la escena (que las acotaciones indican) pueden volver a ocupar su sitio en el *núcleo* mismo de la inspiración teatral de Asturias. El hecho de que las acotaciones de Asturias sean en el fondo acotaciones de autor, tan de autor que de vez en cuando hasta aparece en ellas alguna que otra forma verbal con tiempo pretérito, no quiere decir que sean exclusivamente literarias. La vocación teatral de

Asturias sigue centrándose en la palabra, pero cada día más en su dimensión fónica y verbal, en diálogo explícito con una escena teatral auténtica, aunque virtual (casi siempre) y por lo tanto doble y/o desdoblada (en muchos casos).

Si nos fijamos en las indicaciones de escena y concretamente en las primeras acotaciones de cada texto,⁹⁴ las que nos introducen en sus piezas, vemos que estos liminares suelen ser, muy especialmente en la etapa de «juventud»,⁹⁵ pasajes descriptivos bastante independientes, casi fragmentos de prosa lírica, vinculados en más de un caso a la tradición culta y, en el fondo, antidisfascista del *argumentum* (muy cercana en Asturias al núcleo de las «leyendas»). Desde el punto de vista de la teoría literaria, no cabe la menor duda de que acotación y prólogo conforman una antítesis, dos opciones alternativas para satisfacer necesidades tan parecidas que son, a lo menos en parte, las mismas. Por esta razón los autores suelen mezclarlos, escenificando el prólogo (p. ej., dando voz a un personaje llamado Prólogo, para que con tono entre chistoso y polémico nos suelte el *argumentum*), escribiendo prólogos disfrazados de acotación y curiosas acotaciones de corte ensayístico y filosófico.

En esta dirección se orienta la «Leyenda del drama» de *El loco de la aurora*, con su paralela elaboración literaria del tema, conforme a los cánones de otro género, pero puede leerse así también el breve sumario de *Émulo Lipolidón*:

*Émulo Lipolidón,
Fertilhombre y Rompecabezas
del Endomingado
Don Cántabro Aspas-Azules, vuelve de la guerra amoroso de Pimalina,
hija del Endomingado,
y la enamora*

Estéticamente autónomos, pero estructural y funcionalmente vinculados a la subdivisión de la pieza son los textos que describen las cortinas de *Cuculcán*:

*Cortina amarilla, color de la mañana, magia del color amarillo de la mañana.
Cuculcán amarillo, cara y manos amarillas, cabellos amarillos, zancos amarillos, calzas amarillas, traje amarillo, máscara amarilla, plumas amarillas, brazaletes amarillos,
frente a la cortina amarilla, color de la mañana, etc.*

Dichos textos, lingüística y literariamente muy cuidados, desde el punto de vista funcional parecen limitarse a presentarnos los antecedentes de la acción o a situarnos en un ambiente (eventualmente en dos, como, p. ej., en la contrapo-

⁹⁴ Las que S. Galopentia, en el artículo citado, califica de «bloc apertural».

⁹⁵ La categoría, establecida por Couffon, responde como ya se ha dicho más a la autobiografía literaria que a la biografía extraliteraria de Asturias.

sición entre adoratorio y despacho que define la «doble escena» de la andanza primera de *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios*). Para enterarse del relieve estructural de cada detalle hay que ver/leer la pieza en su conjunto (piénsese otra vez en las tres cortinas de *Cuculcán* o en el contraste evidente entre las acciones/ficciones paralelas que se sitúan en la doble escena del drama lascasiano, en el doble tiempo de *Soluna* y en los dos sexos/universos de *Amores sin cabeza*).

La autonomía liminar de estos textos se traduce, más tarde, en la idea de delegar la definición de la escena a un juego de voces y frecuentemente a una voz impersonal, casi en *off* y mediada, en más de un caso, por un aparato mecánico. *Chantaje*, que cuenta entre sus personajes con un ciego, empieza con «tres voces en la tiniebla» (sin contar un Altavoz) y termina con una llamada telefónica. El acto primero de *Dique seco* empieza con la voz de una grabación discográfica y termina con los toquidos y el griterío de los acreedores, mientras que el acto segundo empieza con un pregonero de feria que anuncia los números de una lotería. *Las Casas: el Obispo de Dios*, como ya se ha dicho, con sus coros añadidos, acentúa una vocación ya presente en la segunda andanza de *La Audiencia de los Confines*.

Maquillaje para una misa de réquiem y *La gallina de los huevos de oro* nos colocan, con sus *exordia*, en el marco de una parodia de sesiones formales. El caso más interesante es sin duda el de *Maquillaje para una misa de réquiem*, puesto que en este caso contamos con dos incipits de estrategia opuesta: el de la versión manuscrita y completa define escena y personajes a través de un puro juego de voces (muy parecido al de algunos capítulos de *El Señor Presidente*), el de la versión dactilografiada e incompleta lo hace, en cambio, a través de una larga acotación descriptiva. Como en el caso de los nombres, el cotejo entre las dos versiones nos permite apreciar las equivalencias y las diferencias entre una y otra estrategia. Así empieza el manuscrito:

(*Los 4 Jueces*)

1° Juez –¡Pena de muerte!

2° Juez –¡Prisión Perpetua!

3° Juez –¡Trabajos forzados!

4° Juez –¡No culpable!

Y así el dactiloscrito (incompleto):

Tribunal de apelaciones. Cinco Magistrados. Entran. Visten toga y birrete. Primero entra el Presidente, etc. (sigue una acotación de casi dos hojas, en absoluto la más larga y detallada de todo el teatro de Asturias).

Aún más interesante, por añadir a la idea del juego de voces la de un juego escénico que es a la vez la puesta en escena de un juego de niños, es el caso de *La doctora negra*, texto inacabado, del cual sólo tenemos unos apuntes y la escena del *exordium*, de la cual estamos hablando.

La primera acotación nos coloca en un cuarto de atrás, metáfora, puede que involuntaria, pero eficaz, de todo el teatro de Asturias, seducido siempre por el juego de los disfraces y la magia de las palabras repetidas y de las ficciones infantiles:

(Una tarde ya entrada la noche. Un ventanal abierto al fondo de una habitación destinada[da] a dos niños. Una puerta lateral comunica con el resto de la casa. Dos camas pequeñas. Imágenes piadosas, libros infantiles, juguetes.

El ventanal del fondo da a un patio oscuro que se ilumina momentáneamente al paso de un ascensor que sube, baja, sube con alguien, baja solo, sube solo, baja con alguien. A través de un lienzo de cristales opacos que por ese lado cierra el patio, se ve subir y bajar el ascensor, ocupado, desocupado, con una o varias personas.

Este juego dura hasta que por la puerta lateral asoman una niña grande –doce años– vestida con una amplísima enagua que le cubre hasta los pies, blusa de encajes y sombrero encasquetado hasta el cuello y ala grande. Viene seguida de un chico –el hermano, nueve años– y varios amigos, chicos y chicas, que gritan.)

CHICOS –¡La doctora negra! ¡La doctora negra!

Con su ritmo ajustado al compás del subibaja de un ascensor (otra vez un aparato mecánico!) y al de los gritos de unos niños, la indicación de escena casi se confunde narrativamente con el íncipit del diálogo transformando de hecho en acotación no sólo esta primera parte del entramado verbal, sino toda la escena primera. Los niños disfrazados y jugando a «la doctora negra» son en efecto puro teatro en el teatro y a través de su juego de gritos y disfraces anticipan, «en pequeño», la pieza y nos introducen, desde su punto de vista, en la atmósfera de la acción, preparándonos, de paso, para la fantasmal entrada de la verdadera doctora negra, con que culmina la escena:

LA HIJA –¡La Doctora negra[!] –dice y señala el ascensor que lentamente se ve pasar con la imagen de un mujerón con largas enaguas de caderas amplias y el sombrero de alas grandes encasquetad[o] hasta el cuello. Es, en grande, la pequeña imagen de la hija que el papá mantiene en brazos.

El propio título de *La doctora negra* nos encamina hacia otro aspecto fundamental para el equilibrio entre autónomo y funcional del teatro de Asturias y de sus textos liminares, es decir el del binomio representado por la luz y el cromatismo.⁹⁶

⁹⁶ Un esquema parecido se encuentra en el artículo «Blanco, negro, oro», de 1929, dedicado a una representación cromática de la primera comunión en París.

Desde las cortinas de *Cuculcán* en adelante, nos topamos a menudo con indicaciones cromáticas relacionadas con los trajes y la luz del día. *Dique seco* abre con la descripción de un escudo heráldico:

En campo de palomas, un halcón roqués de negrísima pluma, sobre una península; y en lo alto del escudo la palabra AZAR. La escena [...] reproduce el contraste del halcón y las palomas del escudo, en los muebles roquizes de tan pesados, antiguos y negros, y los cortinados de tela blanca, lunar, plateada, y una alfombra tejida con hilos de plata vieja. Una mesa de ébano y oro, etc.

El liminar de *Soluna*, eliminando el calendario de los borradores, nos describe en cambio una máscara de colores, colocada en el mismo lugar y asociada a la misma función:

La mitad está pintada de color naranja y la otra mitad de color amarillo. En el lado naranja, el círculo del ojo y la oreja son dorados. En el lado amarillo, el círculo del ojo y la oreja son negros.

El escudo heráldico de *Dique seco* y la máscara de *Soluna* son sólo dos ejemplos de una estrategia de significación centrada en el contraste entre acotación y diálogo.

En la última etapa del trabajo creador de Asturias, nos damos cuenta de que las acotaciones han seguido un camino paralelo y especular al de la palabra y los nombres de los personajes. Si palabras y nombres han pasado del núcleo a su supradeterminación simbólica, las acotaciones se han acercado notablemente al núcleo. En *Amores sin cabeza* la inversión es completa y total: las acotaciones *hacen* la pieza y las palabras esdrújulas de las letanías la interpretan y *glosan*.

La cronología como problema

Las cuatro cuestiones que hemos elegido como botones de muestra para nuestra reflexión sobre la memoria material de la escritura teatral de Asturias (oscilaciones en la rubricación del género, iconismo, nombres y acotaciones) no son privativas del corpus teatral,⁹⁷ pero, como tienen aquí un mayor número de ocurrencias, nos permiten interpretar la escritura teatral de Asturias como proceso y concretamente como proceso de escenificación (del juego escénico al teatro, del dibujo a su desarrollo/reabsorción dentro de una línea dramática, del nombre propio del personaje a la definición marcada de sus funciones en la economía simbólica del texto, de la leyenda, texto para leer, a la voz, texto para escuchar, y de la voz a la acotación, es decir a su visualización escénica, como texto para ver).

⁹⁷ Lo es, pero sólo desde un punto de vista formal, la cuestión de las acotaciones.

La dialéctica entre núcleos (narrativos y dramáticos) y desarrollo (en las tres direcciones del diálogo, del juego escénico y del teatro), que, en la memoria material de la escritura, acompañan *el trabajo* (de escenificación) que permite el tránsito de *la idea a la obra*, nos permite enfocar de forma bastante original, específica y problemática la cuestión de la cronología, desde siempre una de las tareas básicas del trabajo filológico y uno de los puntos de mayor tensión entre la perspectiva crítico-genética y la de edición crítica tradicional.

El modelo *núcleos-desarrollo* (es decir la componenda *in progress* de la secuencia *ideas/trabajo/obra*) que hemos venido reconstruyendo no desacredita, pero sí complica y pone en tela de juicio el valor de las fechas apuntadas por Asturias al final de sus manuscritos. ¿A qué se refiere Asturias cuando nos ofrece indicaciones cronológicas explícitas? ¿Cuál es su plan de referencia? ¿En qué medida dichas indicaciones participan de la autoconciencia teatral del autor y de su imagen y proyecto acerca de su propia autoría y de sí mismo? ¿En qué medida quieren reflejar los mecanismos autoantológicos y autobiográficos desencadenados por dicha conciencia? ¿En qué medida pueden contradecir o confirmar la validez de esas fechas como hipótesis textuales?

Si nos acordamos de *Sien de alondra*, nos percatamos de que estas preguntas nada tienen de retóricas ni de retórica, y menos en el caso de un hombre y de un autor como Asturias, tan profundamente teatral como ajeno a toda preocupación filológica. Hasta podríamos decir que Asturias percibe teatro y filología como antinómicos, es decir como ida hacia la puesta en escena y como vuelta hacia el *degré zero* representado por la desescenificación. En su ponencia milanesa de 1966, a la cual ya hemos aludido en la primera parte de este estudio, Asturias pone de manifiesto esta contraposición:

Enunciado de esta forma el tema [del lenguaje], me apresuro a decir que lo trataré en la forma más amplia, *apartado de los enfoques filológicos, lingüísticos*, ya que no es mi propósito, ni creo tener capacidad para tal empresa. La gramática, la retórica y la estilística también las dejaremos aparte. Es el lenguaje, como aventura, lo que me interesa.⁹⁸

Los caminos de la «aventura» son, claro está, los de la segunda articulación narrativa: la novela (de la cual habla la ponencia milanesa) y el teatro (del cual estamos hablando).

Al concluir su análisis sobre el lenguaje y sus aventuras, Asturias habla de la necesidad de estudiar el lenguaje literario «como *una toma de conciencia*», ya que, «*el novelista⁹⁹ y sus personajes participan en el mundo que crean*». Más allá de

⁹⁸ «El lenguaje de la novela latinoamericana», en: G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 229, cursivas mías.

⁹⁹ En nuestro caso el escritor.

la repetición vacua, lexicográfica, tiene que estar despierta «*la conciencia que participa positivamente en esa creación*».¹⁰⁰ Tanto la toma de distancia de una postura filológica como la alusión al poder conformador y transformador de la conciencia y de la palabra no podrían ser más explícitas.

Conforme a su programa («Damos entonces al lenguaje [...] su dimensión literaria, su valor mágico, imponderable, y su proyección humana»),¹⁰¹ Asturias atribuye también a las fechas un valor que no es sólo de memoria, sino también de identidad y en muchos casos más de identidad que de memoria. Las fechas tienen en sus textos un significado que va mucho más allá de la evidencia documental y que, por lo tanto, ofusca, en más de un caso, su valor de testimonio cronológico. Las protoversiones del incipit de *Soluna* y la subdivisión narrativa de *El Señor Presidente* son, creo yo, el escenario más adecuado si queremos interpretar y comprender qué significan las fechas, los lugares-fechas y hasta las circunstancias-lugares-fechas que Asturias cuidadosamente apunta al final de sus textos.

Si por ejemplo reparamos en la fecha que aparece al final de *El Señor Presidente*, «Guatemala, diciembre de 1922, París, noviembre de 1925, 8 de diciembre de 1932», percibimos inmediatamente dos intenciones: por un lado la fecha quiere presentarse como una acotación genética, proporcionándonos la imagen (artificial por autorizada) de un proceso de elaboración conformado por etapas, por otro quiere ser parodia de sí misma, detallando hasta el día de su rubricación.

En el caso del teatro las fechas curiosas son muchas.

La de *El loco de la aurora* dice «Guatemala caída. 1917-18»: lugar y fecha del terremoto.

La de *Gorigori* indica hasta la hora y dice: «Isla Blanca, Río Sarmiento Tigre, Sábado 12 de Marzo de 1961, a las 9 menos 10' de la mañana».

La hipótesis de que estos lugares-fechas-circunstancias, por ser tan precisamente apuntados, puedan coincidir con el momento del *éxPLICIT* material del texto, aunque razonable, aparece desautorizada por la fecha de *Hotel Delfín*, según la cual la pieza habría sido «escrita en el rápido Génova-Roma el 2 de febrero de 1965». En este caso, existe una versión anterior, *Hotel de balcones*, cuya fecha, con evidente contradicción dice: «Terminé el mismo día 2 de febrero de 1965 a las 7 de la noche, en Roma, en el cuarto 90 del Albergo Pax Esvezia». Si las dos fechas tuviesen el mismo valor referencial, el texto más antiguo terminaría después de su versión definitiva. Es evidente que la fecha que aparece en dicha versión definitiva se refiere a la escritura de la protoversión, mientras que la fecha de la protoversión se refiere al *éxPLICIT* de la misma.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 233, cursivas mías.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Acerca de la relación entre estas dos etapas de elaboración de la pieza, remito a la nota filológica preliminar de la misma, pp. 9-12. Del análisis del texto se desprende que Asturias lo empezó antes (aproximadamente en 1961-1962) y lo retocó después (hasta finales de la década).

Al parecer, las fechas pertenecen al universo imaginario y simbólico del escritor Asturias, y participan de una puesta en escena que sitúa los textos y los acontecimientos dentro de una cadena secuencial que, justamente por no ser casual y por tener conciencia, no siempre es del todo compatible con la real y cronológica. Las fechas de las aventuras del lenguaje vividas y contadas por Asturias se parecen en esto a las de los cuentos de Borges, y por lo tanto vale con ellas lo que Borges nos dice en *Emma Zunz*. Este cuento famoso empieza con una fecha («El catorce de enero de 1922, Emma Zunz...») y termina diciéndonos que la historia «sustancialmente era cierta» puesto que «sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» (es decir que la protagonista, como Asturias, se había transformado en autora de una puesta en escena, teatralizando, como Asturias, gran parte de las coordenadas vertebrales de la verdad filológica moderna).

El juego no se limita a los textos fechados: algo muy parecido pasa también con los textos cuyas fechas constan indirectamente a través del paratexto correspondiente (una dedicatoria fechada en el caso de *El pájaro bobo*, unos artículos de *El Imparcial* en el de *Cuculcán*, unos datos de la biografía en el caso de *La pájara jitanjáfora*, un cotejo entre las fechas declaradas y las que constan a través de la correspondencia y del papel empleado en los casos de *Amores sin cabeza* y *Las Casas: el Obispo de Dios*, etc.). El cuadro que el cotejo nos restituye no nos ofrece una cronología del todo fiable, sino una imagen filtrada por el proceso creador y por la imagen que el autor Asturias venía elaborando de sí mismo, de su circunstancia y de su compromiso, tanto literario como pedagógico-social. Es decir, que las fechas apuntadas por Asturias tienen un valor y un significado que de alguna forma rebasa la dimensión inmediata del simple y estricto testimonio cronológico: nos cuentan la autobiografía de una conciencia, más que documentar la cronología material de una escritura.

El teatro como género y canon, entre textos y contextos

En más de un caso, como ya se ha dicho, los textos teatrales de Asturias han sido publicados, por él y por otros, como no teatrales. Así fue con los versos de las fantomimas *Rayito de estrella* (París, 1929), *Émulo Lipolidón* (Guatemala, 1935) y *Alclásán* (Guatemala, 1940), publicadas en ediciones no venales (importa subrayar cómo —más de cuarenta años después!— la etiqueta de fantomima vuelva a aparecer tanto en el proceso creador de *La pájara jitanjáfora*, finales de los cincuenta, como en el nombre de los personajes de *Amores sin cabeza*, comienzos de los setenta) y así fue también con la prosa de la leyenda *Cuculcán*, texto del cual tenemos cuatro versiones narrativas y que, según consta en la correspondencia, fue adaptado específicamente a la forma teatral a la vista de una concreta hipóte-

sis de puesta en escena. *Cuculcán*, en este sentido, es el primer texto auténticamente teatral de Asturias, aunque posteriormente su camino editorial volvió a cruzar el de las demás *Leyendas de Guatemala*, del cual la ocasión teatral le había apartado momentáneamente: la versión teatral fue agregada por el autor a la edición Pleamar de *Leyendas de Guatemala*, a cuyo corpus sigue perteneciendo desde aquel entonces.

A raíz del recuento que nuestra edición supone y conlleva, podemos decir que, en su conjunto, la producción teatral (y cinematográfica) de Asturias consta de 26-28 unidades (según se consideren o no dobles *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios* y *Hotel de Balcones/Hotel Delfín*) de extensión distinta y carácter muy desigual, una mitad de las cuales ya publicadas, en todo o en parte, y la otra fundamentalmente inédita (en muchos casos por incompleta).

Otro problema importante es el de las representaciones (puesto que las ediciones no agotan la dimensión pública del teatro y no representan, por así decirlo, su forma más importante y típica, que es y tiene que ser la vida escénica). El teatro de Asturias ha conocido pocas y marginales representaciones tanto en la época de su escritura como después (en tanto que efecto y documento de la fortuna del autor). En algunos casos hasta se ha determinado la paradoja de que muchos textos teatrales suyos nunca se han representado, mientras que, en cambio, sí se ha hecho con adaptaciones de otros textos suyos, no teatrales. Es un reflejo evidente de la fama (claro está que muy merecida) de la novela como género, de la literatura hispanoamericana como novela y de Asturias como novelista: la fortuna escénica no ha coincidido en el caso de Asturias con la fortuna de su teatro, sino que se ha identificado con y como un epifenómeno de su éxito como narrador.

En conjunto, merece la pena señalar cómo el corpus teatral de Asturias aparece caracterizado por una conciencia casi cervantina de esta circunstancia. Como Cervantes, Asturias llegó a la fama universal como novelista, pero fue también poeta y autor de teatro y sobre todo atribuyó a estas facetas de su actividad una importancia nada desdeñable. Como Cervantes (explícitamente evocado en la refundición de su pieza lascasiana), Asturias no tuvo éxito en las tablas, pero como Cervantes se interesó y se dedicó al teatro no sólo para experimentar lenguajes, sino también para buscar audiencia a una utopía pedagógica de corte humanista, es decir a la vez democrática, elitista y cristiana.

Del trasfondo contradictorio de este compromiso depende buena parte del interés que la producción teatral de Asturias puede tener como documento para cuantos estamos interesados y dispuestos a extender nuestra mirada de sus obras a su trabajo, enfocando la cuestión de su escritura, teatral o no, desde una perspectiva crítico-genética. La escasez y hasta la falta de vida pública, penalizando casi hasta la asfixia esta faceta del arte literario de Asturias, han favorecido, sin lugar a dudas, el hecho de que dichos textos permaneciesen en obras, en una dimensión intermedia entre textualización y texto, tan dañina para su fortu-

na y circulación cuanto sumamente interesante y favorable para el estudio de sus mecanismos de elaboración. El contraste entre dos visiones tan distintas del arte teatral, como lo son la vanguardista y la pedagógica, la experimental y las experimentadas, la literaria y la escénica, aparece ejemplarmente documentado y casi diría que amplificado por el inacabamiento esencial de los borradores teatrales asturianos. El quita y pon lingüístico e ideológico al cual los textos teatrales de Asturias se encuentran sometidos sin cesar por parte de un *work in progress* que parece no tener límites (y que en más de un caso no se concluye del todo ni con la publicación)¹⁰³ los expone al riesgo de convertirse, muy a su pesar, en un muestrario casi didáctico de ejercicios filológicos. Las estrategias de la escritura documentadas por los manuscritos y dactilografiados de nuestro corpus teatral nos permiten someter a la prueba de una revisión muy detallada el sistema de las relaciones entre manuscritos y dactilografiados que el propio autor ha confesado como propio al describir a López Álvarez su forma de trabajar. Las etapas de elaboración propias de su método se convierten así en una tipología de transformaciones muy concreta, de la cual puede desprenderse la importancia de técnicas de revisión y reescritura como la lectura en voz alta y la constante tendencia a la formación de núcleos nominales, afectados por una continua redistribución de la carga semántica entre adjetivos y nombres. Este nominalismo dominante y la consiguiente elipsis del verbo y nominalización de las raíces verbales, favoreciendo una atemporalidad relativa, acercan aún más descripciones y acotaciones, prosa narrativa y teatro. Por si fuera poco el mismo proceso se repite, en pequeño, entre adverbios y verbos. Todo esto se conecta, de forma muy evidente, con la predilección de Asturias por recursos de estilo como las anáforas, la acumulación de bloques nominales, las repeticiones de sílabas y sonidos y la regularidad de acento (en el caso de las letanías de pronombre, adjetivo posesivo y palabra esdrújula que integran *Amores sin cabeza* la experimentación con estos recursos se identifica sin más con la arquitectura lingüística de la pieza). El estudio de los manuscritos y de las tachaduras nos permiten decir que se trata de una inclinación natural, pero marcada y acentuada artificialmente a través de una larga y pausada artesanía verbal de quita y pon.

Explorando materialmente la galaxia de la escritura de Asturias no es difícil percatarse de la posibilidad (y, dicho sea de paso, de la oportunidad) de trabajos de detalle de corte lingüístico de los cuales podrá venir sin duda una renovación profunda en los estudios sobre Asturias y su obra (pienso en análisis lingüísticos centrados en campos semánticos de interés antropológico como por ejemplo el de los colores, el de la iteración silábica y el de los verbos con

¹⁰³ El caso más evidente es el de *La Audiencia de los Confines/Las Casas: el Obispo de Dios*.

prefijos, pero también en estudios sobre las relaciones entre sistema del nombre y del verbo por un lado y códigos de la oralidad y de la escritura por otro).

El viaje de la idea, desde los carnés hasta después de la publicación, nos permite individuar el corpus del teatro como un muestrario, lo repito, más que ejemplar del infinito taller literario que las técnicas de escritura de Miguel Ángel Asturias suponían y que de hecho convierten hasta la publicación y, en su caso, la representación en nada más que unas etapas añadidas y provisionales, dentro de un proceso de elaboración textual que puede conocer más eslabones, puesto que, en el fondo, sigue abierto, por las antifilológicas razones que antes se han señalado.

Dentro de este marco, la obra no es sino el reflejo momentáneo de la dialéctica entre textos y contextos, una dialéctica de escritura y vida que en su desarrollo se enriquece y llega a incluir entre sus aspectos más importantes, el de las relaciones entre los dos niveles del arte de contar por transcripción que denominamos biografía y reescrituras y remiten al contexto y al texto respectivamente. Este nivel, muy importante en Asturias desde sus comienzos, viene a ser cada vez más consciente desde 1954 en adelante y, muy especialmente, en las etapas argentina, italiana y parisinas del último Asturias. Entre los varios casos de reescritura que se conocen y que podemos seguir de cerca a través de los materiales genéticos disponibles, los de las tres obras teatrales que formaban parte del último y ya aludido proyecto editorial de Asturias no destacan únicamente por razones de cronología.

La abundancia relativa del material disponible, en comparación con la escasez relativa de las etapas anteriores, depende por cierto de una serie de circunstancias favorables, las cuales empero nada tienen de casual, puesto que nacen de un cambio de actitud del autor hacia el valor de la relación entre su obra y la memoria de su escritura. Este cambio de actitud, esta conciencia nueva, que culmina con el legado testamentario en favor de la BNF, proviene de una serie de opciones concretas, pequeñas y grandes, del propio Asturias, de su mujer, de Amos Segala y de cuantos, traductores y críticos, franceses e italianos, ayudaron al autor en su proceso de autoconciencia (proceso del cual participa también el premio Nobel, mucho más que el Lenin). Este proceso tiene, claro está, sus facetas contradictorias y hasta ambiguas (pienso en la sobrevaloración ideológica que se ha hecho de una lectura de Asturias como precursor de la llamada Nueva Novela y como teórico del realismo mágico), pero sin él no contaríamos hoy con las bases materiales para revisarlo filológicamente y críticamente, cuestionarlo y ponerlo en tela de juicio. Lo que quiero decir, y que me parece de importancia, es que la filología de Archivos le debe mucho a la actitud antifilológica de Asturias y hasta al *côté* algo novelesco con que en sus últimos años modificó su postura hacia su propia escritura y vida.

Si de veras tenemos una deuda con este deseo que el hombre y el autor Asturias tuvieron de inventarse e inventariarse el uno al otro para explicarse

mutuamente y a los demás, también es cierto que una parte muy importante de esta deuda la tenemos con el teatro, que en este cambio de actitud del autor hacia sus papeles y del hombre hacia su vida me parece que ha tenido una importancia fundamental y casi germinal.

El teatro y los textos teatrales no sólo participan indudablemente del proceso que estamos analizando, sino que son su modelo microcósmico y quizás su dominio privilegiado. La conciencia literaria y biográfica del último Asturias es en muchos de sus aspectos una conciencia teatral rescatada y, por lo tanto, en el teatro se refleja más directamente y con menos censuras (también debido a que los textos teatrales son, por falta de fortuna, menos públicos que los demás textos y que por lo tanto, por así decirlo, salen menos de casa y se quedan más tiempo en el cuarto de atrás y en el mundo de trastienda de ese niño mayorcito que ha sido el escritor Miguel Ángel Asturias).

Tanto la reordenación y el estudio crítico del imponente expediente genético de *Amores sin cabeza*, como la posibilidad de un análisis comparado entre *La Audiencia de los Confines* y *Las Casas: el Obispo de Dios* y entre *Hotel de Balcones* y *Hotel Delfín* nos proporcionan, en efecto, una lujosa oportunidad para pagar en parte esta gran deuda que tenemos con Asturias y para hacerlo en una forma tan privilegiada y tan emocionante como sólo puede serlo la de penetrar en el laboratorio poético de un gran escritor y percatarnos, en el cuerpo vivo de su escritura (aunque rescatado a través del cuerpo muerto de sus escritos), de muchos y muy concretos aspectos de su peculiar estrategia de elaboración ideológica y literaria (desde la costumbre de recopilar documentación histórica hasta el uso de fechar las ideas más que su desarrollo, desde las relaciones entre carnés, manuscritos y copias mecanografiadas hasta la costumbre de redactar sumarios narrativos y no dialogados de las partes por escribir).

Prescindiendo de toda valoración estética (que no es tarea de filólogos, aunque en este caso la necesidad de introducir criterios de selección frente a la imposibilidad material de publicarlo y anotarlo todo nos ha aconsejado más de una excursión *in partibus infidelium*) y dejando para las notas de edición y los aparatos, presentes y futuros,¹⁰⁴ todas las cuestiones de detalle que a cada texto corresponden (tanto en relación con los lazos intertextuales que unen un texto a otro, como en la reconstrucción de la génesis y la estructura de cada texto), cabe decir que, en su conjunto, este primer tratamiento de los materiales que se conservan en la BNF y la indudable *calidad documental* de los mismos han sido para cuantos hemos tenido el enorme privilegio de trabajar en ello una gran aventura que a

¹⁰⁴ Al proporcionar a especialistas y lectores la oportunidad de acceso a los textos en su versión definitiva y a una síntesis de los correspondientes expedientes genéticos no se pretende agotar el discurso, sino todo lo contrario, es decir estimularlo y hacerlo posible, tanto desde el punto de vista de la crítica textual como del de la interpretación.

final de cuentas nos ha prometido antes y permitido después esbozar una imagen nueva tanto de los textos como de la escritura escénica de Miguel Ángel Asturias.

Desde el punto de vista de la consabida contraposición entre lo literario y lo teatral (o, dicho de otra forma, entre el cuento y la acción dialogada, la lectura y la puesta en escena) las piezas de Asturias parecen colocarse en una posición bastante excéntrica. Si queremos comprender algo de la vocación teatral de Asturias creo que tendríamos que leerlas, a lo menos idealmente, en voz alta, imaginándolas pronunciadas. Hay por lo tanto que renunciar a la aludida dicotomía y colocar como término medio entre teatro y literatura la lengua y la labor lingüística. Por teatral y literariamente desiguales que sean y por provisional e incompleta que sea la versión que nos permite conocerlos, los textos dramáticos de Asturias siempre son lingüísticamente cuidados y logrados; desde la primerísima etapa de su preparación (la «idea»), la atención del «trabajo» constantemente se centra en la palabra, en la lengua y muy especialmente en el gran *juego del diálogo* entre máscaras opuestas (juego que, junto al de la evocación coral, es la estructura dramática e ideológica más importante del teatro de Asturias). El juego de las variantes y las relaciones entre apuntes, versiones manuscritas y dactilografiadas nos han permitido medir la gran artesanía de un proceso creador que, aun cuando parezca más literario que teatral, siempre está centrado en una evidente preocupación por la palabra pronunciada, por el sonido de la palabra y de las palabras. En este sentido, la cuestión fundamental no es colocar el teatro de Asturias dentro del *continuum* literario *frente al* escénico, sino subrayar cómo y cuánto la lectura, la literatura y la autoconciencia literaria de Asturias hayan sido en su fondo lingüísticamente teatrales.

Desde el punto de vista de la contraposición entre interesante y logrado resulta evidente que los abundantes materiales preparatorios, muy especialmente en casos como el de *Hotel Delfín*, el de *Amores sin cabeza* y el de *Las Casas: el Obispo de Dios* permiten valorar ambas vertientes, documentando por un lado los más concretos aspectos del proceso creador y por otro un notable esfuerzo de adaptación a las exigencias específicas de la escena y de la economía dramática. Hasta podría decirse que en los últimos veinte años de su vida, etapa a la cual pertenece, por todas las razones indicadas anteriormente, la gran mayoría de sus inéditos teatrales, Asturias había venido dándose cada vez más cuenta de las limitaciones y de las potencialidades relacionadas con la realidad de la puesta en escena. Muy evidentemente le gustaba la idea de colocar los afanes lingüísticos propios de su escritura (y quizás también los afanes pedagógicos de su compleja ideología de hombre ingenuo y un poco bohemio, al mismo tiempo carnal y cristiano, social e individualista) en el marco de otros y más articulados códigos y lenguajes (principalmente el teatro, pero también el cine, hacia el cual su postura había conocido más de un cambio de actitud y de rumbo, pasando del inicial interés de los años parisinos al miedo de que acabara con el teatro,

en los años bonaerenses, para terminar con un nuevo cambio de orientación, en los años posteriores al premio Nobel, con su participación en el jurado de festivales de cine tan importantes como Cannes y San Sebastián y con su única, y por lo tanto primera, experiencia como guionista).

Crónica de una ausencia: la valoración crítica del teatro de Asturias

El itinerario que hemos venido recorriendo, persiguiendo al autor y su teatro por dentro y desde dentro, tiene su complemento, como es inevitable en otro itinerario posible, elaborado por fuera y desde fuera a través de la atención (escasa) dedicada a nuestro tema por la crítica literaria y teatral contemporánea.

Desde este punto de vista, la introducción de tanta información nueva como la que la presente edición conlleva y supone dentro de un circuito hasta ahora bastante gris, aunque sin suponer revoluciones, permite cuestionar y quizás modificar un poco los equilibrios de una estrategia de valoración que, tanto antes como después del Nobel, ha venido centrándose casi únicamente en las novelas, en los cuentos y, muy de vez en cuando, en la poesía.

A pesar de que Asturias, antes de llegar a ser un poeta y un novelista haya sido un cuentista y un hombre de teatro, los esfuerzos de interpretación crítica de su producción teatral han sido casi siempre doblemente escasos: pocos se han dedicado al tema y sus juicios han sido, por así decirlo, prudentes y más bien descriptivos que interpretativos. Los pocos juicios abiertamente favorables (como los que acompañaron la primera publicación de *Rayito de estrella*) se han centrado casi siempre en la forma libro y en un análisis del texto de corte totalmente literario y nada teatral (también en esto el destino del teatro de Asturias se parece un poco al del teatro cervantino).

Muy de vez en cuando se ha reconocido que Asturias tenía una visión absolutamente teatral de la palabra y de la escritura, pero no siempre los críticos han querido rescatar la vocación teatral subyacente a los géneros unipersonales conformados por Asturias y su palabra (sería fácil hacerlo en el caso de las *fantomimas*, pero también en el de las *leyendas*, como lo demuestra de forma ejemplar la trayectoria textual de *Cuculcán*, pieza teatral de la cual tenemos nada menos que cuatro versiones inéditas en prosa). Hasta los profesionales del teatro y del espectáculo, a la hora de interesarse por Asturias y su obra, han privilegiado casi siempre la hipótesis de una traducción intersemiótica, es decir la idea de adaptar para la escena y la pantalla partes famosas de sus más famosas obras de novelista/narrador (es, p. ej., el caso de *Torotumbo*, de *El venado de las siete rozas* y en parte de *El Señor Presidente*).

Escasa y tardíamente publicados, no muy leídos y menos representados, objeto de observaciones bastante superficiales, esporádicas y anedócticas, casi

siempre literarias, en más de un caso ideológicas, estructurales y temáticas y nunca o casi nunca escénicas, estéticas y funcionales, los textos teatrales de Asturias han tenido, en la literatura académica, una presencia y una vida tan discretas que casi se puede decir que han pasado poco menos que inadvertidos.

Esta situación, sin duda lamentable, se debe en parte a la escasísima circulación de los textos publicados, pero refleja también un cruce de actitudes generales, tanto de la crítica literaria como de la crítica teatral. La primera está acostumbrada a medir el valor de la producción teatral como si el teatro casi no existiera, es decir con metros y parámetros que, habiéndose conformado para el estudio textual de otros géneros (novela, cuento, ensayo y poesía), se resisten a las perspectivas que más adecuadas serían para apreciar y valorar las muchas especificidades propias de un proceso de textualización orientado por una hipótesis de puesta en escena. La otra, es decir la crítica teatral, suele desconfiar de los escritores, inclinándose a considerar la vocación literaria de la autoría casi únicamente como límite, es decir como un peligro, un defecto y un obstáculo, con vistas a una eficaz traducción escénica.

En el caso que más concretamente nos ocupa, estos prejuicios generales se han sumado y mezclado, de manera y forma bastante peculiares, con la imagen pública de nuestro autor y la fortuna internacional de su obra.

El juicio de insuficiencia teatral, según el cual el teatro de Asturias sería demasiado literario, se ha entrecruzado con un juicio de insuficiencia literaria, según el cual los textos teatrales de Asturias no llegarían a una completa autonomía estética y por lo tanto tendrían una calidad literaria relativamente mediocre, en comparación con sus cuentos, sus novelas y su poesía.

Demasiado literario para que se le considerara incondicionalmente escénico y demasiado escénico para que se le calificara de incondicionalmente literario, el pobre teatro de Miguel Ángel Asturias ha sido condenado al olvido, en la gran mayoría de los casos, no por ser bueno o malo, sino por ser lo que es y no otra cosa, más cercana a la pura literatura y al puro teatro soñados por sus detractores.

La producción de Asturias para la escena es en cambio un elogio de lo impuro y del arte impuro; es, con intención, *teatro literario* y *tragicomedia*, forma híbrida y satiresca (en muchos casos casi satírica), a mitad de camino entre la página y la escena, entre lo trágico y lo cómico, entre la escritura y la oralidad performativa. En el endiablado quita y pon de sus borradores se reflejan y expresan en forma muy directa las inquietudes fónicas, verbales y corales de un prodigioso conformador de lenguaje y de géneros mixtos y unipersonales, como lo son la leyenda y la fantomima. En uno y otro género se mezclan prosa y poesía, literatura y teatro, tragedia y comedia, palabra-cuento y palabra-acción.

Todos estos prejuicios, más allá de sus efectos y consecuencias, han sido tales también en el sentido menos estético-ideológico y más estrictamente etimológico de la palabra: sumándose a otras circunstancias, estos criterios de valoración

han limitado tanto la circulación y fortuna de los textos publicados como la atención hacia los inéditos.

Esta falta de matización es a la vez causa y consecuencia de un problema filológico muy concreto y sencillo: tanto el lector común como el especialista no han tenido, durante muchos años, la posibilidad concreta de contar con la totalidad de los textos y por lo tanto con una imagen fiable de la trayectoria completa y continua de la polifacética autoría teatral asturiana.

Si dejamos de un lado el caso de *Cuculcán*, que, por haber sido incorporado en *Leyendas de Guatemala* desde la segunda edición en adelante, ha gozado de muchas reimpressiones y de una circulación bastante amplia (aunque, entre tantas reimpressiones, la única con ambiciones de edición haya sido durante años la que aparece en las *Tres obras* de la colección Ayacucho), los demás textos teatrales de Asturias que han sido editados no han tenido más que una edición de trascendencia científica y comercial, la de las *Obras escogidas* de Aguilar para las fantomimas y la del *Teatro* de Losada para *Chantaje*, *Dique seco*, *Soluna* y *La Audiencia de los Confines*.¹⁰⁵ Desde hace muchos años ambas ediciones están agotadas y no son, por lo tanto, de muy fácil acceso desde el punto de vista del lector común (y, por lo tanto, de los profesionales del teatro).

Muy poca ayuda ofrecen en este panorama las antologías (donde los únicos textos que se han reproducido son, que yo sepa, *Cuculcán*, *Soluna* y *La Audiencia de los Confines*) y casi menos las traducciones, mucho más pobres en el campo del teatro que en cualquier otro apartado de la obra de Asturias.

A todo esto hay que añadir, a modo de glosa y consecuencia, tanto la casi ausencia de representaciones, como la escasísima atención que después de la muerte de Asturias se ha reservado a los importantes documentos inéditos de interés teatral guardados en el fondo Asturias de la BNF y en poder de los familiares de Guatemala y Argentina. Todos estos materiales se han tomado en cuenta para preparar la presente edición, en que muchos inéditos se reúnen y publican por primera vez, junto a una selección representativa de documentos que, por su interés genético, modifican de forma significativa algunos de los textos que ya se conocían.

Esto quiere decir que, hasta la fecha (y es una fecha que llama nuestra atención por indicarnos que más de un cuarto de siglo nos separa de la muerte del autor), la obra teatral de Asturias sigue siendo poco y mal conocida también en la parte de ella que ha circulado, puesto que casi siempre lo ha hecho muy marginalmente y en muchos casos bajo disfraz (*Cuculcán* se ha leído como una

¹⁰⁵ *Soluna* ha aparecido, antes y después del Nobel, en varias antologías asturianas, como botón de muestra de su teatro; además se ha incluido en la antología de *Teatro guatemalteco contemporáneo* publicado en 1964 por Carlos Solórzano (Madrid, Aguilar). Un par de ediciones ha conocido también *La Audiencia de los Confines* (Barcelona, Plaza y Janés, 1967, con *Torotumbo* y *Mensajes indios*, y Buenos Aires, Ariadne, 1971).

leyenda y las fantomimas como poemas; claro está que también lo son, pero no sólo).

Para los hispanoamericanistas que no hemos podido contar con el privilegio de un trato directo con el autor, la imagen de su teatro se nos ha ofrecido, a través de los textos, como opción entre un esquema tipológico (las fantomimas por un lado, en tanto que piezas cortas y en verso, y *Cuculcán* y los textos de Losada por otro, en tanto que piezas de mayor extensión y en prosa) y otro esquema más bien cronológico (*Cuculcán* y las fantomimas como textos antiguos y vanguardistas y los de Losada como textos más recientes, «realistas» y políticamente comprometidos). Otra opción secundaria nos permitía, si es que así lo deseábamos, separar el teatro histórico y de argumento indígena del contemporáneo y de argumento político-social.

Al margen circulaban unas informaciones, bastante vagas aunque no desprovistas de fundamento, relacionadas con las adaptaciones teatrales de textos narrativos de Asturias, llevadas a cabo por otros, contando o no con la aprobación y la colaboración del autor.

De todas formas, la trayectoria teatral de Asturias, en las etapas que de ella se podían leer, resultaba ser una historia totalmente anterior al Nobel, la historia de un hilo olvidado y quizás un poco perdido en una última década extraordinariamente original, cuya veta bibliográfica parecía sin embargo haberse concretado únicamente en versos filosóficos, prosas narrativas, ensayos, recopilaciones y discursos, cuentos y recuentos.

En este sentido, el teatro es al mismo tiempo una de las constantes más constantes de la vida literaria de Asturias (de 1917 hasta 1974) y una de las grandes sorpresas que nos depara su década última. No sólo la cara menos conocida, sino también una de las más vivas y de las más creativamente ambiciosas de toda su trayectoria de literato. El hecho de que tal ambición casi nunca haya podido concretarse en logro escénico no quiere decir que no reflejara una veta creadora profunda y sincera. En el teatro, a través del teatro, para el teatro y bajo el estandarte del teatro, el viejo Asturias vuelve a las raíces más profundas de su vocación escénica y literaria y sobre todo llega a reflexionar con lucidez sobre dichas raíces, redescubriendo, con actitud de autocrítica, la tradición literaria española, el canon grotesco, la veta lúdica de las vanguardias (las máscaras y el lenguaje) y el nexo entre el hombre y la historia (muy especialmente en su dimensión biográfico-ejemplar).¹⁰⁶

El volumen misceláneo que Asturias estaba preparando en el año de su muerte incluía, como ya se ha dicho, junto a otros textos no teatrales, tres importantes piezas

¹⁰⁶ Al caso de Las Casas puede añadirse el de Juárez, protagonista del guión *Juárez: una vida por México*, escrito en colaboración con A. Segala y publicado en México con ocasión del centenario de Juárez.

de teatro, dos de las cuales por aquel entonces totalmente inéditas (*Hotel Delfín*¹⁰⁷ y la fantomima *Amores sin cabeza*) y otra fruto de refundición (*Las Casas: el Obispo de Dios*, verdadero *après texte* de *La Audiencia de los Confines*).

Si a esto añadimos la información proporcionada por unos expedientes genéticos de gran interés, el rescate de un texto juvenil hasta hace poco desconocido (*El loco de la aurora*) y de un texto para cine de muy escasa circulación (*Juárez: una vida por México*), la publicación de otros importantes inéditos (*La pájara jitanjáfora*, *Gorigori*, *Maquillaje para una misa de réquiem*, *Gallo y Papagayo*, *La gallina de los huevos de oro*, el primer acto de *El caballo del trueno* y la primera escena de *La doctora negra*) y, *last but not least*, la oportunidad de reunir la labor ensayística y periodística de Asturias sobre teatro, podemos decir que hay material más que suficiente para cuestionar y someter a prueba buena parte de los prejuicios aludidos y esbozar una imagen bastante nueva tanto de la producción escénica de Asturias, como de la importancia que dicha producción puede tener para entender mejor la labor lingüística y literaria del gran escritor.

El número, la calidad y la variedad cronológica y tipológica de los inéditos permite enfocar e interpretar de forma nueva y desde una perspectiva nueva también los textos teatrales que ya se conocían y en relación con los cuales no se han encontrado datos textuales desconocidos y/o revolucionarios.

Desde este punto de vista, la novedad más grande es, sin duda, que la escritura teatral forma parte del entramado identitario del autor y, lejos de limitarse a un par de circunstancias bien delimitadas, participa, como se ha dicho, tanto de su historia personal como de su trayectoria de creador, en todas las etapas de su vida, literaria o no.

Desde el punto de vista del intertexto, el conjunto del corpus teatral y su continuidad parecen permitir un radical cambio de perspectiva acerca de las analogías que la crítica ha señalado entre el teatro de Asturias y las demás partes de su producción artística. Dichas analogías, en que siempre se ha pretendido reconocer el más evidente punto débil de una teatralidad afectada por el defecto y los efectos de una agobiante interferencia literaria, pueden ahora documentar un proceso de intercambio fecundo en las dos direcciones, restituyéndonos, en más de un caso, la imagen de una autoría profundamente escénica, espejo fiel de la naturaleza íntimamente teatral (performativa, lingüística, dialógica y coral) de la escritura y del intertexto de Asturias, lleno de máscaras, maquillajes y disfraces.

Escribir, en toda la obra de Asturias así como en su teatro, es la forma de hacer más propia de su decir. La manera de este decir prefigura en su forma, con y por

¹⁰⁷ *Hotel de Balcones*, es decir el manuscrito que Asturias donó a Ciruzzi y que contiene el proto-texto de dicha pieza, se publicó póstumo, en 1976.

su capacidad prodigiosa de conformarse¹⁰⁸ y de conformar lenguaje, la imagen verbal de su propia representación. Es el lenguaje como guión y puesta en escena de la realidad, es la magia creadora de la palabra y de la acción dialogada como antítesis consciente y como superación del naturalismo y de la literatura comprometida tradicional. Es el íncipit de un compromiso nuevo, a la vez vanguardista y pedagógico, individualista y solidario. Es el diálogo como *poiesis* y como variante performativa de la metaforización discursiva. Es la vocación auténticamente teatral de presentar contextos representando textos, como alternativa concreta a la tradición retórica de representar contextos presentando textos. Es *otra* posibilidad que el autor Asturias, con la riqueza de su escritura y de sus reescrituras, quiso experimentar y que ahora se ofrece, rescatada, a la atención del lector con toda la variedad y continuidad de un corpus, textual e intertextual, conformado por una pluralidad de escrituras de distintas épocas, extensión e intención.

En cuanto a la relación entre la producción teatral en su conjunto y las demás partes de la obra, la opinión del filólogo puede reducirse a poco más que un corolario a todo lo que hasta aquí se ha puesto de relieve: la heterogeneidad tipológica y temática, la constante preocupación lingüística, la búsqueda de la inspiración en la imagen, y sobre todo la reincidencia de la práctica (desde finales de los años diez hasta la muerte) y los lazos con las más importantes metáforas de la producción poético-ensayística (*Clarivigilia primaveral*) y pedagógico-narrativa (las novelas y las leyendas) hacen de la publicación de las piezas teatrales de Asturias algo más que una simple curiosidad literaria, vinculada al rescate de un abigarrado corpus de *opera minora*.¹⁰⁹

Apéndice: nota general acerca del corpus de la presente edición

Alrededor del núcleo duro representado por la caja denominada «Opera minora» de la BNF, el corpus textual del teatro de Asturias ha venido creciendo mucho a lo largo del trabajo de edición, tanto gracias al trabajo del equipo como a la disponibilidad de las personas e instituciones en cuyo poder los materiales localizados se encontraban. Nuevos textos y documentos genéticos se han venido añadiendo al corpus y nos han permitido plantear nuevos problemas y replantear parte de los viejos, modificando y profundizando notablemente la cantidad y la calidad de nuestra información.

¹⁰⁸ Asturias ha sido, a la vez, un gran diccionario de ideas prestadas y un gran conformador de géneros originales.

¹⁰⁹ Ésta es la rúbrica, un poco despectiva, que, en el fondo Asturias de la BNF, identifica el cartón que contiene, denomina y reúne, en bíblica forma de Behemoth y con una nota de desdén a duras penas disfrazada por el acento latín de la etiqueta, buena parte de los manuscritos teatrales que aquí se editan.

El conjunto, cronológicamente y tipológicamente ordenado de la forma más sencilla, incluye:

1. *Textos aprobados, publicados y/o representados en vida del autor*

- 1.1. *Muñecos*, febrero de 1925.
- 1.2. *El pájaro bobo* (1926, pero publicado en 1971).
- 1.3. Las *Indiscreciones dialogadas*, es decir «Premios literarios», «Anticlericalismo» y «Estatuas» (publicadas en *El Imparcial* en 1927).
- 1.4. *Cuculcán* (escrito a finales de los años veinte y publicado en 1948).¹¹⁰
- 1.5. Las Fantomimas (*Rayito de estrella*, 1929, *Émulo Lipolidón*, publicada en 1935, pero escrita en 1932, *Alclasán*, 1940, y *El rey de la Altanería*, publicada en *Sien de alondra*, 1949).
- 1.6. Otros textos en verso incluidos en *Sien de alondra* (*Adoración de los Reyes Magos* y *Cerbatanero*).
- 1.7. Los dos textos publicados a finales de los cincuenta y después reunidos con otros en la edición Losada de 1964:
 - a) *Soluna*, 1955, con tres borradores manuscritos de la primera escena, dos de los cuales escritos en el recto y el verso de las mismas hojas.
 - b) En cuanto a *La Audiencia de los Confines*, 1957, es sin duda la pieza que conoce el proceso de reajuste más interesante. Nada tenemos de material genético (de no considerar como tal, impropriamente, el artículo «El Obispo Quijote», de 1954), pero la pieza en su totalidad viene a serlo en relación con otra versión posterior e inédita que se conoce con el título de *Las Casas: el Obispo de Dios*.
- 1.8. Los otros dos textos publicados en la edición Losada de 1964:
 - a) *Chantaje*, escrito en 1962, con algo de material genético (carnés).
 - b) *Dique seco* (ídem.).
- 1.9. A esta sección puede agregarse también *Juárez: una vida por México*, guión de una película que no llegó a rodarse, escrito con la colaboración de Amos Segala y publicado en 1972 con ocasión del centenario de Juárez. En la BNF hay también algo de material relativo al trabajo previo de documentación histórica.

¹¹⁰ El proceso de acercamiento a la versión que conocemos lo documentan unos artículos de los años veinte en los cuales Asturias alude a su proyecto y al valor y significado que en ese momento dicho proyecto tenía para él.

2. Obras completas total o parcialmente inéditas

2.1. Aprobadas (firmadas, fechadas o presentadas públicamente) por el autor (que ha encargado de ellas la llamada copia definitiva):

- a) El dactilografiado en limpio de *Hotel Delfín* (firmado y fechado 1965) y muchos materiales preparatorios de interés (borradores, *états primitifs*, notas manuscritas, etc.). Trátase de la traducción escénica de una reflexión tanto original como amarga sobre las paradojas de la soledad, de la muerte y del destino. El manuscrito de una etapa precedente, con la misma fecha y con el título de *Hotel de Balcones*, se publicó póstumo en Italia, a mediados de los setenta, en el primer número de la revista *ldf: linguaggi d'oggi*. Tanto la limitada circulación de dicha revista, como los notables cambios introducidos por Asturias en las sucesivas etapas de elaboración del texto, todas, obviamente, posteriores a la documentada por el manuscrito publicado, nos permiten hablar de *Hotel Delfín* como de un verdadero inédito.
- b) El dactilografiado en limpio de *Amores sin cabeza* («Tiquismiquis de maniquís»), extraordinario texto para marionetas, dividido en letanías y muy libremente inspirado en dibujos de la pintora Margot Portela. Dicho texto, elaborado en la primera mitad de 1971, según consta de los abundantes materiales preparatorios y de la correspondencia con Losada, se conserva completo en varias y sucesivas etapas de su redacción. A lo largo de los cuadros-letanías que integran esta fantomima, el mundo del hombre y el de la mujer estructuran un juego de contrapunto a través de los varios y sucesivos disfraces-metamorfosis de los maniquís Fanto (fantoche) y Fanta (fantasía). La escena guarda evidentes relaciones con la primera de *Soluna*, de la cual conocemos, como se ha dicho, cuatro distintas versiones, incluyendo en la cuenta la definitiva.
- c) El dactilografiado en limpio de *Las Casas: el Obispo de Dios*, refundición de *La Audiencia de los Confines*, con coros y variantes, en parte manuscritas y en parte dactiloscritas, materialmente elaboradas a partir de una copia de la edición Losada de dicha pieza (conservada en la BNF).
- d) *La pájara jitanjáfora*, escrita y leída en 1958, con ocasión de un banquete bonaerense en honor de Rafael Alberti.
- e) *Gallo y Papagayo*, 13 julio de 1969 (París, 1972, última versión).

2.2. Fechadas y firmadas, pero no aprobadas por el autor, es decir nunca incluidas por él en proyectos de publicación y que por lo tanto no han sido objeto de encargo de una copia definitiva:

- a) *El loco de la aurora*, dactiloscrito fechado y firmado 1917-1918, procedente de Guatemala y hasta hace poco en poder de la familia. El

texto teatral propiamente dicho va precedido por una versión en prosa que el autor define «Leyenda del drama».

- b) El dactilografiado de una breve alegoría política, *La gallina de los huevos de oro*.

3. Obras en elaboración (no llegadas al estadio de segunda revisión total)

3.1. Completas en su línea dramática:

- a) *Gorigori*, manuscrito, mitad en un cuaderno, mitad en hojas sueltas (fechado 1961 y definido en la portada de un mecanografiado –posterior e incompleto– «Cruzada moral contra el sueño magnético y la bicicleta»). La fecha de 1961, anterior a la edición Losada, el hecho de que no existan taquigrafiados en limpio, las vacilaciones en los nombres de los personajes y el hecho de que el íncipit dactiloscrito se aleje notablemente del manuscrito nos inclinan a creer que el autor no consideraba como definitiva esta versión del texto, aunque esté completa.
- b) El texto, en su totalidad manuscrito en carnés, de *Maquillaje para una misa de réquiem*, obra en seis cuadros de extensión y calidad nada desdeñable. Los apuntes y un dactiloscrito incompleto nos permiten deducir que el autor no consideraba definitiva la versión manuscrita y que el texto es coetáneo de *Chantaje* y *Dique seco*.

3.2. Incompletas:

- a) El dactilografiado, no sacado en limpio, de *El caballo del trueno*, pieza al parecer empezada en Buenos Aires y trabajada hasta finales de los sesenta, llegando a una versión del primer acto que puede considerarse completa aunque no definitiva. Muy interesante desde el punto de vista de las relaciones intertextuales (por su original manera de enfocar y desarrollar la metáfora de la creación).
- b) El manuscrito de la primera escena de *La doctora negra*, y apuntes para el desarrollo dramático de la obra (empezada anteriormente a la edición Losada).
- c) Un fragmento correspondiente al íncipit de una pieza titulada *La mano del muerto*, cuyo principal interés reside quizás en el hecho de documentar la centralidad del tema grotesco de la muerte en el teatro inédito de Asturias (en textos como *Gorigori*, *Hotel Delfín* y *Maquillaje para una misa de réquiem*).¹¹¹

¹¹¹ En versiones previas la palabra «muerte» aparecía también en el título de estas piezas (que se titulaban respectivamente *La muerte en los hoteles* y *Maquillaje para una misa de muerte*).

4. *Materiales críticos*

Al margen de la obra teatral propiamente dicha, se incluyen varios artículos de los años veinte relacionados directa o indirectamente con el teatro (entre otros «Reflexiones sobre las posibilidades de un teatro americano» y «Maximón, divinidad de agua dulce»), para complementar retrospectivamente la recopilación de textos periodísticos posteriores sobre espectáculos, escritos en su mayoría en los años bonaerenses e incluidos en el apéndice recopilado por Daniel Mesa.

5. *Adaptaciones escénicas*

En cambio, no se incluyen las adaptaciones escénicas que otros hicieron a partir de textos no teatrales de Asturias (es, por ejemplo, el caso de un acto único sacado de *Torotumbo*, última unidad narrativa de *Week-End en Guatemala*, y de otros trabajos de adaptación realizados a partir de *El Señor Presidente* y, con el título de *El venado de las Siete Rozas*, del capítulo 7 de *Hombres de maíz*) por ser el tema de la relación del teatro con Asturias y su obra muy interesante, pero tan distinto que en el fondo resulta totalmente ajeno al de la relación de Asturias con el teatro.

Delimitado y ordenado el corpus según la cronología y tipología sencillas y descriptivamente eficaces que se acaban de describir, quedaba pendiente el problema de su presentación. Había que preguntarse cómo era posible y si era oportuno presentar el corpus bajo una secuencia y una forma estrictamente cronológicas o si en cambio podía resultar crítica y editorialmente más eficaz otra estrategia y otro orden de presentación. Un problema parecido se presentaba también para las notas: puesto que cada texto presenta características bastante específicas, dentro del marco de referencia general individuado por la secuencia del «trabajo ideal» (hay casos de textos cortos y casi reducidos a un único testimonio, pero con peculiaridades ortográficas que necesitan enmienda, como *El loco de la aurora*, y casos de expedientes genéticos superabundantes pero con una versión última pasada a limpio, como *Hotel Delfín* y *Amores sin cabeza*), cabía preguntarse en qué medida podía resultar conveniente enjaular todos los problemas dentro de un esquema único en aras de la uniformidad editorial y en qué medida, en cambio, podía parecer más razonable adaptar la estrategia sobre la marcha, conformándola pragmáticamente a las exigencias de cada caso concreto. Huyendo de todo exceso y con la finalidad de no producir un texto ilegible y de tamaño descomunal, se ha optado por los compromisos que se detallan a continuación.

I. La edición de cada grupo de textos va precedida por una breve nota filológica en que se reúnen los datos esenciales para enmarcar y localizar adecuada-

mente texto (fecha de publicación o de elaboración; estado del texto de referencia de la edición –manuscrito, dactiloscrito, inédito, etc.–; presencia o no de un expediente genético, abundancia, calidad e hipótesis de ordenación del mismo, existencia de versiones previas con otro título, etc.), dejando constancia, por un lado, de las peculiaridades que desde el punto de vista documental definen el estatuto de los materiales disponibles y, por otro, de las opciones críticamente económicas, elaboradas e introducidas a la vista de su tratamiento (es decir, los criterios de anotación del texto y de selección y edición adoptados para los anexos). En algunos casos, como el de las protoversiones en prosa de *Cuculcán*, se ha optado por restituir a través del aparato enteras versiones previas (en cada uno de estos casos la nota correspondiente justifica el ejercicio de dicha opción). Dentro de cada apartado, los textos escénicos de Asturias se han ordenado cronológicamente, haciendo hincapié, en el caso de los textos publicados en vida del autor, en las fechas de la primera edición de cada uno y, para los inéditos, en todos los indicios cronológicos que en relación con cada caso se han podido reunir (manuscritos fechados por el autor, tipología del papel empleado, materiales genéticos, correspondencia, declaraciones del autor, etc.). Las únicas subsecciones en las cuales se ha optado en favor de una ordenación distinta de la estrictamente cronológica son las que reúnen los textos en elaboración y no sólo por la obvia dificultad de datar un *work in progress*. En este caso, los textos se han reordenado conforme a su grado de elaboración, desde los que parecen relativamente más cercanos a una versión completa y definitiva (p. ej., *Maquillaje para una misa de réquiem* y *Gorigori*) hasta los que se presentan como incompletos (*El caballo del trueno* y *La doctora negra*) y como un simple fragmento y proyecto (*La mano del muerto*).

II. En cuanto a la posibilidad/oportunidad de introducir una estrategia de presentación distinta de la puramente descriptiva, después de haber trabajado durante un tiempo con una hipótesis de ordenación cronológica dentro de una tripartición formal que colocaba el teatro de Asturias entre su producción en prosa y en verso (teatro-prosa, teatro-verso y apéndices con textos en elaboración, guiones y textos periodísticos), hemos llegado a la conclusión de que dicha hipótesis resultaba demasiado taxonómica, clara y sencilla, para reflejar adecuadamente la compleja estrategia de escritura y reescritura elaborada por Asturias, caracterizada por la presencia de un grupo de textos por así decirlo intermedios y por la existencia de un intertexto dentro del cual algunas de las obras inacabadas parecían desempeñar un papel nada periférico. Por lo tanto hemos venido considerando la posibilidad de introducir algunos cambios y matizar un poco más nuestro esquema.

Por consiguiente, nos hemos planteado la hipótesis de un reajuste temático, repartiendo el corpus en dos grupos: el primero reúne las piezas metatempora-

les e históricas (es decir, las fantomimas y las leyendas históricas); el segundo las piezas de ambiente contemporáneo (es decir, las sátiras sociales y los grotescos). El resultado ha sido el siguiente:

A1) Fantomimas (años 20-70):

Rayito de estrella

Émulo Lipolidón

Alclasán

El rey de la Altanería

La pájara jitanjáfora

La gallina de los huevos de oro

Gallo y Papagayo

Amores sin cabeza (con elementos de grotresco)

A2) Leyendas históricas dialogadas (años 20-70):

Cuculcán

Soluna

El caballo del trueno

(La Audiencia de los Confines)

Las Casas: el Obispo de Dios

Juárez: una vida por México (guión cinematográfico)

B1) Sátiras político-sociales dialogadas (años 10-50):

El loco de la aurora

El pájaro bobo

Serie periodística *Indiscreciones dialogadas*

Muñecos (con elementos de grotresco)

Chantajé (con elementos de grotresco)

Dique seco

B2) Grotescos (años 50-60)

Gorigori

Maquillaje para una misa de réquiem

*(Hotel de Balcones)*¹¹²

Hotel Delfín

La doctora negra

La mano del muerto

¹¹² Véase nota filológica preliminar, en la sección El Texto, pp. 9-12 y pp. 230-238.

Dicha reordenación representa, por así decirlo, el complemento temático del reparto formal presentado anteriormente. Sus ventajas más evidentes son la de integrar grupos y subgrupos de extensión cronológica larga y por lo tanto paralela (entre A y B, por un lado, y entre A1 y B1 y A2 y B2, por otro) y la de establecer un doble nexo de evolución, diálogo, contigüidad y continuidad, relacionando las fantomimas con las leyendas dialogadas por un lado y con las sátiras sociales por otro. Análogamente los grotescos remiten por un lado a las leyendas históricas dialogadas y por otro a las sátiras sociales, etc. En este sentido cada categoría se define a través de una doble relación, histórica (con la otra mitad de su grupo) y contextual (con la correspondiente mitad del grupo al cual no pertenece). El límite más evidente de esta clasificación reside en no discriminar eficazmente entre textos cortos y largos, teatro-prosa y teatro-verso (aunque la totalidad del teatro-verso forme parte del grupo de las fantomimas, con marginales excursiones hacia las leyendas dialogadas de ambiente indígena).

Por lo tanto nos hemos orientado hacia la hipótesis de un compromiso entre los dos criterios: 1) sustituyendo las etiquetas puramente formales y temáticas por otras temático-formales; 2) ensanchando y desdoblado temáticamente la categoría del teatro-prosa hasta incluir la totalidad de los textos pertenecientes a los grupos B1, B2 y A2 de la segunda clasificación, y 3) incluyendo la categoría de textos en elaboración al fondo de cada uno de los nuevos apartados, es decir aplicando también a cada texto en elaboración nuestra clasificación temático-formal.

A raíz de esta hipótesis los textos que integran esta edición se presentan repartidos en tres apartados temático-formales (correspondientes a otros tantos casi géneros):

A) Grotescos (sátiras político-sociales dialogadas y grotescos, categoría correspondiente a la continuidad entre los grupos B1 y B2 de la segunda clasificación): *El loco de la aurora*, *El pájaro bobo*, la serie periodística *Indiscreciones dialogadas*, *Muñecos*, *Chantaje*, *Dique seco*, *Hotel Delfín (Hotel de Balcones)*, los «no aprobados» *Maquillaje para una misa de réquiem* y *Gorigori* y los «incompletos» *La doctora negra* y *La mano del muerto*.

B) Leyendas dialogadas (grupo A2 de la segunda clasificación): míticas (*Cuculcán*, *Soluna* y el «incompleto» *El caballo del trueno*) e históricas (*Juárez: una vida por México*, *Las Casas: el Obispo de Dios/La Audiencia de los Confines*).

C) Fantomimas (grupo A1 de la segunda clasificación): *Rayito de estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán*, *El rey de la Altanería*, *La pájara jitanjáfora*, *La gallina de los huevos de oro*, *Gallo y Papagayo*, *Amores sin cabeza*.

A estos apartados, que reúnen la producción escénica, hay obviamente que añadir otro (D o apéndice), destinado a los textos teóricos y periodísticos del autor, dedicados al teatro y a la relación entre teatro y cine.

Los apartados A y B incluyen, como se ve, los textos-prosa de la primera clasificación y los de los grupos B y A2 de la segunda, mientras que C recoge los

textos-verso de la primera clasificación y los identifica con las fantomimas de la segunda (A1).

La división entre grotescos (sátiras sociales dialogadas y grotescos), leyendas dialogadas (míticas e históricas) y fantomimas, respeta los casi géneros conformados por Asturias y los distribuye muy eficazmente a lo largo del *continuum* teatro-prosa/teatro-verso. Comparada con los esquemas de los cuales procede, la clasificación derivada parece por lo tanto añadir algo y conservar todas las ventajas; a saber:

- a) una sencillez formal evidente;
- b) el hecho de legitimar y favorecer unas cuantas reflexiones sobre los casi géneros de la sátira, del grotesco, de la fantomima y de la leyenda dialogada, que me parecen muy interesantes y peculiares de Asturias;
- c) el hecho de permitir una reconstrucción muy armónica de la labor teatral de Asturias, con una primera etapa prevalentemente satírica y fantomímica (dentro de la cual empero destaca la leyenda de *Cuculcán*) y una progresiva ocupación de la escena por parte del grotesco y de la prosa (aunque, en este caso, con la muy notable presencia de la fantomima *Amores sin cabeza*).

Dentro de este mapa, *Cuculcán* y *Amores sin cabeza*, la primera leyenda dialogada y la última fantomima, además de ser textos de notable calidad, vendrían así a ocupar posiciones especulares y excéntricas, muy útiles como piedras de toque para una mejor comprensión de sus respectivos entornos.