
Carlos Solórzano

Traté a Miguel Ángel Asturias en diferentes épocas de su vida y en circunstancias diversas. Mi primer encuentro con él se produjo en los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando vino a México trayendo el texto de su gran novela *El Señor Presidente en busca de su publicación*.

Era él entonces un hombre de cincuenta años aproximadamente; un hombre taciturno, de pocas palabras como suele decirse, ensimismado. Su presencia imponente, de acusados rasgos indígenas hacía quizás más grávido su silencio.

Posteriormente, con el triunfo del movimiento social que ocurrió en Guatemala en 1944 Asturias ingresó al servicio diplomático y se alejó del país largamente.

*La publicación de *El Señor Presidente* le dio una celebridad casi instantánea y cuando volví a verle, pasados los años, fue porque él vino de nuevo a México para asistir a un congreso latinoamericano de escritores, del que fue presidente.*

Hospedado en casa de uno de mis familiares, tuve la oportunidad de tratarle más de cerca y desde entonces me deslumbró su avasalladora simpatía de conversador imaginativo, que convertía en fábula cualquier acontecimiento menor de la realidad. Al escucharle se tenía la impresión de que en sus relatos, diálogos o soliloquios se cumplía el mandato que gobierna a todo gran escritor, pues hablaba como escribía.

Su imaginación se expresaba en una voz cambiante que animaba las palabras con una atracción de la que era difícil desprenderse. Mucho tiempo después le busqué en París, pues llevaba yo la encomienda de entregarle en propia

mano los recortes elogiosos que la prensa soviética había dedicado a su vida y obra después de haberle sido otorgado el premio Nobel.

Lo encontré entonces muy solemne, consciente de una gloria que lo volvía distante. Había conocido, pues, tres fases del carácter de Asturias: su silencio, su expresión mágica y fulgurante y finalmente su instalación en el propio mito universal.

Y desde entonces pensé en Miguel Ángel Asturias como si fuera un actor que transitaba en diversos escenarios: lo imaginaba cuando siendo joven participaba en la huelga de los estudiantes, el Viernes de Dolores, animando un desfile burlesco y triste al mismo tiempo, una mascarada de protesta contra la tiranía, para la cual escribió en su juventud algunos textos y participó en esa mojiganga en la que era obligado bailar y cantar.

Ese espíritu burlón es el que anima sus diálogos, muy anteriores a su ingreso al mundo formal del teatro, que exige un conflicto con presentación, nudo y desenlace. Y en los pasajes dialogados en los que creó presencias contrapuestas que se expresaban en versos rimados o asonantados está la mejor esencia de su vocación teatral. Todo lo que el gran narrador escribió para ser representado sobre un tablado teatral es teatro de voces y no de personajes en el sentido tradicional de este término, que es la síntesis de personas vivas que, según las leyes de la dramática, deben ser verosímiles, constantes, adecuadas y conformes con el conflicto en el que están inscritas.

Asturias no fue, en rigor, un hombre de teatro, pero sí un poeta que buscaba los secretos de la escena, agobiada por los vicios heredados del realismo.

Su teatro, en este primer escenario de su tránsito, muestra un predominio de las palabras sobre los hechos. Podría decirse que es poesía para ser dicha en voz alta y de ahí deriva su correspondencia con la revolución teatral que inició Antonin Artaud en los comienzos del siglo XX, la cual postulaba la necesidad de alejarse del teatro que exponía solamente la vida de algunos personajes en un determinado ambiente social (Ibsen, Strindberg) y que seguía los principios de Alfred Jarry, la despersonalización de los personajes, la supresión de una sola fábula, y también la supresión de los límites de tiempo y espacio; en suma, la abolición de todos los mandatos de la poética aristotélica y la sujeción a la lógica formal.

Haciendo uso de esa libertad que quería restituir al teatro sus orígenes míticos, me parece que Asturias escribió sus primeras creaciones dialogadas en busca de un teatro que, para él, sería auténticamente americano. Sus propias palabras así lo expresan en uno de sus ensayos dedicados a la creación literaria:

Como en toda fábula auténtica no se debe hacer caso de la verdad, no mezclar los acontecimientos, sobreponerlos simplemente. La palabra llegará en su desnuda y tosca vibración a adquirir un valor que le tiene robado el exceso de retórica.

En ese clima quedan inscritas todas sus fábulas poéticas para ser dichas en voz alta y debemos reconocer que su valor literario es mayor al de las obras que escribió posteriormente, obras de alegato político o de supuesta redención social. Este teatro inicial de Asturias viene de la subconsciencia, más que de una mente organizadora que pretendiera ordenar con acciones y personas algunos hechos encaminados a dejar en pie una lección final.

De allí se deriva que los estímulos ópticos, las palabras unidas sin mayor soporte lógico sean los principales atributos de estas obras, difíciles para ser representadas dentro del marco de un teatro burgués convencional, pero que pueden ser poderosos estímulos para un hombre de teatro que pueda dar vida sobre la escena a esas palabras onomatopéyicas: jitanjáforas, imágenes vertiginosas de luz y sonido animadas por un hálito surrealista.

Todas las alternativas de un teatro prelógico son abordadas por Asturias en esta modalidad teatral, pues son textos que convocan a todos los sentidos del ser humano para vivir; en una suerte de éxtasis, el milagro diario que es el advenimiento del sol, la caída de la tarde, la llegada de la noche, todo dentro de una ceremonia teatral que no tiene paralelo en la literatura hispanoamericana.

Y la obra que mejor resume todos estos atributos es Cuculcán, en la que los personajes Guacamayo y Chinchibirín, entre otros, representan las fuerzas de la naturaleza frente a cortinas sucesivamente amarillas, rojas o negras y nos dan la sensualidad visual del fenómeno natural en el que hay personajes visibles y otros invisibles, perceptibles todos en el fulgor de su palabra ardiente:

CUCULCÁN— ¡Soy como el Sol!

GUACAMAYO— ¿Cuác?... ¿Cuác?

CUCULCÁN— ¡Soy como el Sol!

GUACAMAYO— ¿Acucuác, cuác?

CUCULCÁN— ¡Soy como el Sol!

GUACAMAYO— ¿Cuác, cuác, acucuác cuác?

CUCULCÁN— ¡Soy como el Sol!

GUACAMAYO— ¡Eres el Sol, acucuác, tu palacio de forma circular, como el palacio del Sol, tiene cielos, tierras, estancias, mares, lagos, jardines para la mañana, para la tarde, para la noche; (lento, solemne) para la mañana, para la tarde, para la noche...

CUCULCÁN— ¡Soy como el Sol!

La onomatopeya se sobrepone a cualquier concepto, la música del verbo traspone su significación semántica, en un movimiento ondulatorio que podemos asociar fácilmente con la enorme sombra proyectada por la plenitud solar sobre el templo mayor de Chichén Itzá. Y todo ello nos causa asombro y miedo y una sensación final de inutilidad:

En el Palacio del Sol todo es mentira, fábula, nada es verdad, sólo el Señorón que nos lleva de la mañana a la tarde, de la tarde a la noche, de la noche a la mañana.

Palabras de uno de los personajes en el momento en que la obra se resuelve. ¿En qué se resuelve? En vida primitiva, sonidos guturales, en gritos y aullidos, en todo lo que puede emitir la garganta humana como signos anteriores a las palabras.

El gran rostro del Dios del que hablara Nietzsche en sus reflexiones sobre el teatro está presente en esta breve y gran obra de Asturias. Las máscaras se superponen a las fisonomías, con lo cual se logra esa yuxtaposición de tiempos, de espacios y aun de identidades. Todo esto acompañado por el ritmo insistente del tun que, como un gran corazón humano, se aviva, se adormece y termina por callar.

Dentro de un segundo escenario transitado por el autor nos encontramos con sus fantomimas, cuyo nombre anuncia la transición entre lo real y lo fantástico, entre el lenguaje hablado y la expresión mímica.

En estas obras ya hay una construcción interna. La palabra rigor parecería peligrosa tratándose de un autor que en sus obras anteriores se había apoyado principalmente en las fuerzas del instinto.

Pero Asturias logra crear en sus fantomimas un mundo esperpéntico, dislocado, que, sin embargo, se mantiene fiel a ciertas leyes de la composición dramática. Sus cuatro fantomimas lo acercan al mundo de Valle Inclán o al de Ghelderode, pues las situaciones en ellas son extremas; rasgos sombríos no lejanos de la caricatura cruel y sangrienta.

Los nombres de los personajes que habitan estas piezas pertenecen a ese mismo mundo irreverente y barroco en el que alternan los tratamientos lineales con otros arbitrarios, transgresores hasta de lo que podría llamarse el buen gusto escénico. Sin embargo, en esta mezcla hallamos las huellas más evidentes del mestizaje indiohispanico, que nos ofrece a la par de la poesía verbal la violación de las mismas palabras.

Tales nombres, Émulo Lipolidón, Alclasán, Hablarasamblea, dan a esta obra su carácter esencial, pues el énfasis continúa haciéndose sobre la composición y descomposición del verbo, recurso en el que el autor era inigualable, como puede verse en algunas líneas tomadas al azar:

REY— ¡Habracadamba!

HABLARASAMBLA— ¡No me llamo Habracadamba!

REY— ¡La lengua se me acalambra!

De estas cuatro obras la más trascendente es El Rey de la Altanería, en la que vemos la relación entre un Rey y un Vasallo Rey. Las preocupaciones

sociales del autor se hacen aquí evidentes, en medio de los vaivenes de las palabras, que, sin embargo, nunca disimulan el conflicto esencial en todo teatro: la lucha entre el bien y el mal. Pero en estas fantomimas el bien es la alegría, el juego de la libertad, en tanto que el mal es la tortura impuesta por el poder a quien lo ejerce y a quienes son sus víctimas.

Dentro de este segundo escenario podemos situar también una obra excepcional, no sólo dentro de la creación de Asturias, sino dentro del panorama del teatro universal de vanguardia. Esta obra es Soluna, que recoge en su estructura varios elementos que concurren en el sincretismo indiohispanico: la obra transcurre en el campo de Guatemala donde habita una pareja de pequeños terratenientes. Pero el autor transfigura pronto esos personajes de comedia pequenoburguesa en otros seres míticos, que se expresan en lenguaje poético y simbólico.

En una marea de ensueño y superstición se enfrentan los hombres del sol con los de la luna. En ese combate telúrico advertimos las huellas del Rabinal Achí, el gran drama ballet de los quichés, la gran herencia del teatro prehispánico para todos los pueblos de Mesoamérica.

Trama, personajes, conclusiones forman un gran espectáculo invocatorio de las fuerzas esenciales de la Naturaleza, que, como sabemos, también han sido las fuentes primigenias de todo teatro en el mundo.

Los textos teóricos de Asturias acerca de la formación de un teatro que para él sería genuinamente americano han encontrado su realización en esta obra, que exalta los valores rítmicos de la palabra y, a la vez, los del cuerpo de los danzantes y que además parte también de una raíz hispánica, que es otra de las fuentes que no puede ignorar un teatro americano. Y no olvidemos que el autor se declaraba muy español tanto por su quijotismo como por su admiración por el padre Las Casas.

Dentro de un tercer escenario de los transitados por el escritor podríamos situar las obras en las que hay una preocupación social dominante, por encima de las fábulas prodigiosas de las obras anteriores.

No es importante la cronología en que todas ellas fueron escritas. Se diría que las diferentes modalidades teatrales alternan en el ánimo del autor, pero los dramas de alegato social fueron escritos en los últimos períodos de su vida, cuando la política muy agitada de Guatemala y de toda Hispanoamérica reclamaba de los escritores la adhesión a un núcleo ideológico liberal.

Asturias estuvo siempre preocupado por ideas de libertad y de justicia y los trazos tan firmes expresados en El Señor Presidente buscan encauzar en la creación dramática dirección semejante.

Pero bien sabemos que la Política y la Poética no se reconcilian fácilmente y esto podemos comprobarlo al examinar cuidadosamente las obras en las que Asturias deseaba que sus ideas liberales, que fueron puestas en duda por algu-

nos sectores políticos guatemaltecos, queden firmemente expresadas con un énfasis que, en ocasiones, demerita el valor artístico de estas obras.

Chantaje es la abstracción de una dolorosa realidad de los pueblos hispano-americanos, Dique seco conserva algunas de las nomenclaturas esperpénticas que aparecen en obras anteriores, pero su esencia es demasiado demostrativa, el diálogo dramático se convierte en discurso y el alegato «revolucionario» es obvio y, en algunos pasajes, errático. Es importante hacer notar que en sus primeros escritos el autor reprobaba el predominio de la retórica sobre la pureza de las palabras desnudas y estas dos obras adolecen precisamente de este defecto.

Seguramente la obra más significativa dentro de este tercer escenario es La Audiencia de los Confines, tanto por la nobleza del tema como porque en toda la obra aparece exaltada la figura de fray Bartolomé de Las Casas en los hechos del drama y no en las palabras, dentro de una auténtica progresión dramática.

En general podemos apreciar en todo el teatro de Asturias, como en su narrativa, que el gran escritor supo salvar los peligros de la literatura indigenista o indianista, debido a su profundo conocimiento de la naturaleza humana de todos los tiempos. Logró crear un arte patrial que, muy antiguo y muy moderno, muy local y muy universal, fue capaz de fundir en un mismo crisol los juegos de escarnio medievales con las fiestas indígenas de Guatemala, las improntas hiperrealistas que escapan de la rigidez racional, con los alegatos ideológicos tan en boga dentro del teatro expresionista de orientación social. La suma de todas estas obras expresa en el genio de un hombre el genio de todo un pueblo, sus fantasías, su lenguaje, su mansedumbre supersticiosa, su rebeldía, su silencio y su grito desesperado que reclama el reconocimiento de su individualidad y de su libertad.