

DIMENSION PROFUNDA DE "HOMBRES DE MAÍZ"

Licda. María Amoretti

INTRODUCCION

Antes de iniciar el análisis de *Hombres de maíz*, conviene tener en consideración que esta novela, junto con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y junto con *Ficciones* de Borges señala la entrada de la novela hispanoamericana a la narrativa sigloveintesa y constituye el advenimiento de una novela verdaderamente nueva, nacida del encuentro o descubrimiento del lenguaje auténticamente americano. Ellas señalan entonces la fecha de nacimiento de la novela hispanoamericana actual. Atendiendo a estas dos circunstancias encauzaremos nuestro análisis en la búsqueda de la estructura novelesca característica del siglo XX y presente en *Hombres de maíz* y la importancia del lenguaje como el elemento que manifiesta el verdadero americanismo de la obra.

Del relato

Atendiendo al primer nivel del relato, podría-

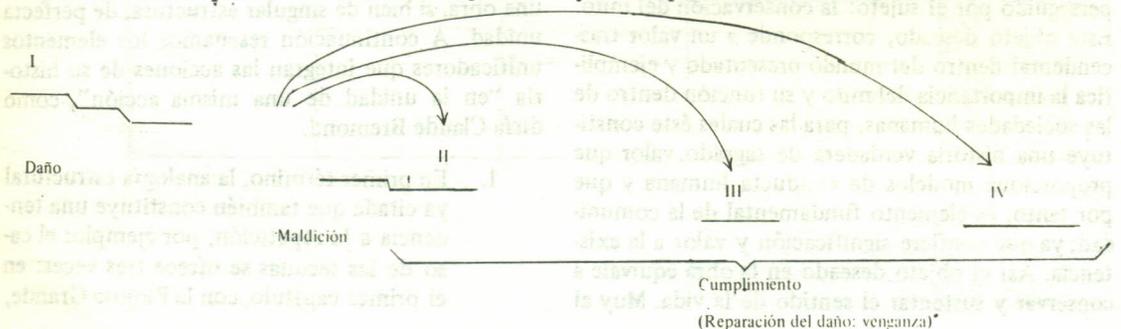
mos hablar dentro de la lógica de las acciones, de una estructura generadora que se repite, transformada a lo largo de la obra. Tal estructura generadora está basada en una oposición que se puede expresar de diversas maneras:

Indio / ladino

Indio / maicero

Indio / blanco

Para la conciencia indígena, el maíz es sagrado y su cultivo con fines de lucro es prácticamente un sacrilegio. De esto, nace la oposición mencionada, la cual, aparece desarrollada de la siguiente manera, en una secuencia gigantesca que abarca las cuatro primeras partes de la obra: historia del Gaspar, la guerra, el exterminio de los indios, la maldición y el cumplimiento de ésta.



A continuación de esta secuencia gigantesca, se suceden dos secuencias más que pueden constituir una segunda parte del relato y que, en forma simplificada, se representaría gráficamente así:

V.— María Tecúm

Daño búsqueda Reconciliación

VI.— Correo—Coyote

Daño búsqueda Reconciliación

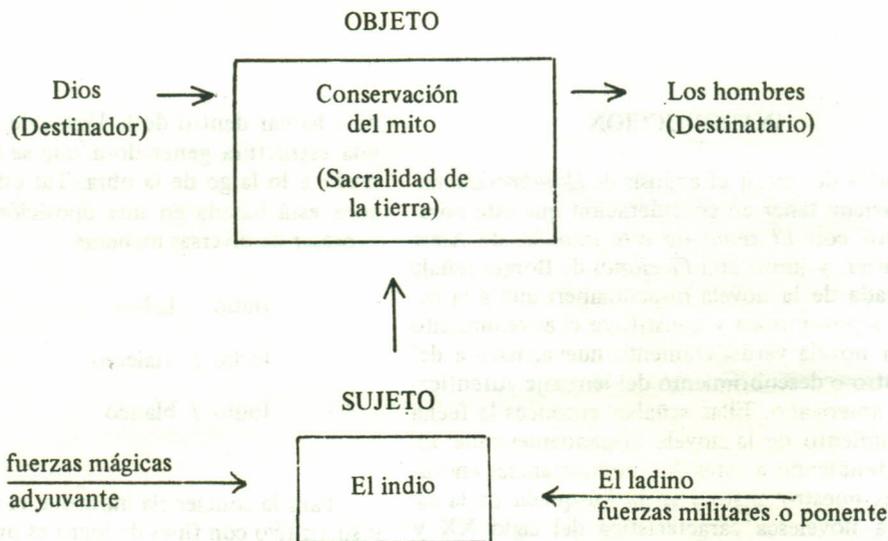
Como se puede observar, el elemento unifica-

dor de estas tres secuencias está basado en una analogía estructural consistente en dos funciones: un daño y una búsqueda.

En la primera secuencia se ofrece la búsqueda de una venganza y en las dos últimas se trata de la búsqueda de una reconciliación. Sin embargo, en las secuencias últimas, el modelo generador, como ya lo hemos señalado, sufre modificaciones.

Lo actancial

Las relaciones de los personajes se pueden resumir a través del modelo actancial mítico ofrecido por Greimas en su *Semántica estructural*.¹



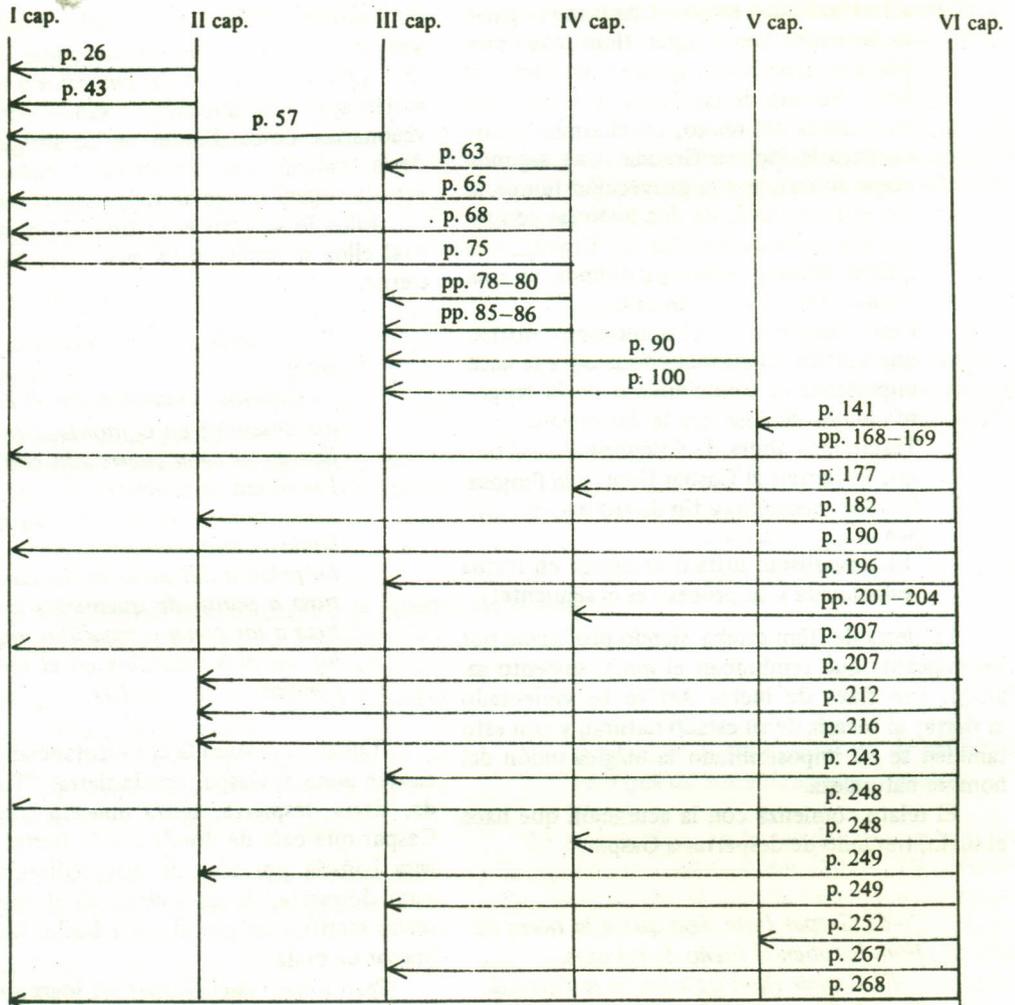
Como podemos observar, las relaciones actanciales presentan las reglas básicas de: deseo, comunicación, participación y oposición, además todo el relato está centrado sobre el objeto de deseo perseguido por el sujeto: la conservación del mito. Este objeto deseado, corresponde a un valor trascendental dentro del mundo presentado y ejemplifica la importancia del mito y su función dentro de las sociedades humanas, para las cuales éste constituye una historia verdadera de sagrado, valor que proporciona modelos de conducta humana y que por tanto, es elemento fundamental de la comunidad; ya que confiere significación y valor a la existencia. Así el objeto deseado en la obra equivale a conservar y sustentar el sentido de la vida. Muy al

contrario de la opinión que buena parte de los críticos han externado acusando en especial de falta de unidad y de segmentación escurridiza a *Hombres de maíz*, nosotros consideramos que ésta es una obra, si bien de singular estructura, de perfecta unidad. A continuación reseñamos los elementos unificadores que integran las acciones de su historia "en la unidad de una misma acción", como diría Claude Bremond.

- I. En primer término, la analogía estructural ya citada que también constituye una tendencia a la repetición, por ejemplo: el caso de las tecunas se ofrece tres veces: en el primer capítulo, con la Piojosa Grande,

que es la primera mujer que abandona a su marido; en el capítulo V La María Tecúm propiamente y en el capítulo VI con Isabra, la mujer de Nicho Aquino, el co-reo -Coyote.

II. El segundo elemento unificador son las relaciones formales explícitas en el capítulo. Ellas conforman tenues hilos argumentales de unión. Los señalamos rápidamente a través del siguiente esquema:



Como se puede observar, el mayor número de referencias formales relacionadoras se acumulan en el capítulo del Correo-coyote, pues este capítulo es una especie de síntesis, aclaratoria de todo lo anteriormente acontecido en el relato.

III. Otro elemento unificador es el clima mítico o el símbolo mítico que sirve de telón de fondo a las acciones.

Este clima mítico es consecuencia del tema mítico que se desarrolla en la historia a través de dos etapas: Una primera parte lo desarrolla con Gaspar Ilóm cuya proyección tiene como agente y traductor al brujo Venado de las 7 rozas y se concreta ya al final del relato, en el símbolo que encierra la Piojosa Grande. Una segunda etapa se refiere a la proyección temporal del mito a través de dos historias centrales: María Tecún y el Correo-Coyote; ésta última retoma, como ya dijimos, en una clara síntesis todo lo anterior.

Para comprender el simbolismo mítico que unifica las acciones de la obra se hace imperativo el conocimiento de la teogonía Maya-quiché que le dio origen.

Trataremos ahora de descubrir el símbolo que encierran el Gaspar Ilóm y la Piojosa Grande, principio y fin de HOMBRES DE MAÍZ.

El simbolismo mítico se ofrece en forma eslabonada y su proceso es el siguiente:

La tierra de Ilóm estaba siendo profanada por los maiceros que sembraban el maíz, sustento sagrado, con fines de lucro. Así se ha violentado la tierra, al sacarla de su estado natural, y con esto también se ha imposibilitado la mágica unión del hombre naturaleza.

El relato comienza con la acusación que hace el suelo, tratando de despertar a Gaspar.

“—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha . . .

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja . . .”²

Pero el Gaspar permanece dormido porque la culebra, las ataduras terrenas, lo tienen preso.

“Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientos mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo. (p. 9)”

Aparecen entonces los Conejos amarillos cuyas orejas de tuza los revelan como símbolos del dios agrario. (Los Conejos amarillos o brujos de las luciérnagas eran ancianos o sabios con facultades visionarias, descendientes de los antiguos videntes de la tradición que vivían en “tiendas de piel de venada virgen” y hacían fuego con el pedernal).

Ellos le señalan el camino de la guerra, en la cual ellos se incluyen ya que el conflicto les concierne:

“ . . . y oyó, con los hoyos de sus orejas oyó:

—Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar. Empezará la guerra el Gaspar Ilóm arrastrado por su sangre, por su río, por su habla de ñudos ciegos . . .

La palabra del suelo hecha llama solar estuvo a punto de quemarles las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos amarillos en el monte, a los conejos . . . (p. 9-10)

Luego se destaca la consubstancialidad cósmica que aúna al Gaspar con la tierra: “Tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño, el Gaspar que caía de donde cae la tierra, tierra maicera bañada por ríos de aguahedionda de tanto estar despierta, de agua verde en el desvelo de las selvas sacrificadas por el maíz hecho hombre sembrador de maíz”.

Pero mientras el Gaspar no logre desatarse de la serpiente, no podrá despertar y sus miembros permanecerán muertos. Como se puede observar muy claramente en la siguiente cita, la serpiente representa las ligaduras terrenas: la siembra, la mujer, los hijos, etc.

"En el pasto había un mulo, sobre el mulo había un hombre y en el hombre había un muerto. Sus ojos eran sus ojos, sus manos eran sus manos, su voz era su voz, sus piernas y sus pies eran sus pies para la guerra en cuanto escapara a la culebra de seiscientos mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, lagos, pájaros y retumbos que se le había enroscado en el cuerpo. Pero cómo soltarse, cómo desatarse de la siembra, de la mujer, de los hijos, del rancho; cómo romper con el gentío alegre de los campos; como arrancarse para la guerra con los frijolares a media flor en los brazos, las puntas de güisquil calientitas alrededor del cuello y los pies enredados en el lazo de la faina" (p.13)

Luego, penosamente, el Gaspar logra recurrir a la fuerza quemante del alcohol cuyo fuego lo purifica.

"Pero la cara no se la quemó el aguardiente. El pelo no se lo quemó el aguardiente. No lo enterró el aguardiente. No lo decapitó el aguardiente por aguardiente, sino por agua de la guerra. Bebió para sentirse quemado, enterrado, decapitado, que es como se debe ir a la guerra para no tener miedo: sin cabeza, sin cuerpo, sin pellejo." (p.11)

Este acontecimiento nos recuerda a la purificación de los gemelos Huanapú y Ixabalanque a través del fuego en los dominios de Kibalbé, allí como aquí, la purificación del fuego simboliza o señala el paso de un estado a otro.

Después de esto, el Gaspar se activa, se ha reintegrado a la divinidad y esto se comprueba en la siguiente cita:

"Así pensaba el Gaspar. Así lo ha hablado con la cabeza separada del cuerpo, picuda, caliente, envuelta en estropajo canoso de luna. Envejeció el Gaspar, mientras hablaba. Su cabeza había caído al suelo como un tiesto sembrado de picitos de pensamientos. Lo que hablaba el Gaspar ya viejo, era monte. Lo que pensaba era monte recordado, no era pelo nuevo" (p.11)

Como la divinidad ya el Gaspar resume siglos de vida. Luego fecunda a la Piojosa Grande.

"Habían pasado de sus pulsos más allá de él, más allá de ella, donde él empezaba a dejar de ser solo él y ella sola ella y se volvían especie, tribu, chorrea de sentidos. La apretó de repente. Manoteó la Piojosa. Gritos y peñascos. Su sueño regado en el petate como su mata de pelo con los dientes del Gaspar con peinetas. Nada vieron sus pupilas de sangre enlutada. Se encogió como gallina ciega. Un puño de semillas de girasol en las entrañas. Olor a hombre. Olor a respiración" (p.15)

Y así cumple con su misión creadora y se convierte en símbolo de la perpetuación de la raza por el mito. Así lo confirman las palabras de los ancianos del pueblo:

"El Gaspar anda por todos los que anduvieron, todos los que andan y todos los que andarán. El Gaspar habla por todos los que hablaron, todos los que hablan y todos los que hablarán. Esto decían los ancianos del pueblo a los maiceros". (p.13)

Luego viene la guerra y, al cabo de un año, nace el hijo de Gaspar, Martín Ilóm, a quien la Vaca Manuela Machojón llama: estrella granicera y palo de la vida.

"... porque mi boca comió y oyó mi oreja agrados de tu compañía de sombra y agua, de estrella granicera, de palo de la vida que da color de sangre." (p.22)

La primera imagen lo señala como generador, y la segunda lo relaciona con Ixquic (la savia del árbol de la sangre, el palo de donde fue fecundada Ixquic). Así Martín Ilóm se configura como símbolo del dios agrario, símbolo de maíz. Después, la Piojosa Grande huye con su hijo a cuestras cuando recuerda un sueño premonitorio; al Gaspar lo envenenan, aunque se salva del veneno, se arroja luego al río, al ver que sus indios han sido aniquilados por la montaña. Después de esto, sabemos que los Conejos amarillos o los brujos de las luciérnagas

se reúnen en el cerro de los sordos durante siete días y lanzan su maldición a los culpables de la catástrofe y el brujo Venado de las 7 rozas se encargará de que ésta se cumpla.

Hasta aquí aparece el mito en forma directa. El Gaspar pasa a su condición de inmortal y su recuerdo pervivirá en la memoria de las gentes. En la segunda parte del libro el mito aparece indirectamente a través de otros temas: lo social, las Tecunas, el mahualismo, etc.

El capítulo María Tecúm narra el proceso de un olvido, la paulatina pérdida de una mujer en la memoria, debido al paso del tiempo. Goyo Yic se somete a la curación del Herbolario Chingüichón Culebro, y recupera la vista para buscar a su mujer. Así, poco a poco va perdiendo su flor Amate, la flor que sólo ven los ciegos porque la vista sustituye su visión interior, por la visión del mundo real y de esta forma pierde el último contacto que tenía con su mujer. Después de tener relaciones sexuales con otra mujer, el tacuatzín (con quien se había identificado por llevar ambos a los hijos en las bolsas) huye y Goyo Yic va cayendo en un olvido y el tiempo va separándolo del recuerdo de su mujer. Así también Goyo Yic pierde su antiguo yo, inicia una nueva forma de vida, y recuerda lejanamente algo que le sucedió a otro Goyo Yic; este hecho significa el primer paso hacia su deformación en la mentalidad popular.

En el capítulo siguiente, Correo-Coyote, ya muchos años han pasado desde el principio de la novela, se pueden calcular unos 50 años, si tomamos en cuenta que María Tecúm solo tenía un año cuando murieron los Zacatón y ahora, en este capítulo aparece como una mujer madura, con hijos grandes. Ahora, muchos de los acontecimientos que existían como palabra al nivel del narrador, son palabras en boca de los personajes. Las historias de Machojón y María Tecún van de boca en boca alteradas, con variaciones y hasta se separan de lo realmente fáctico en el sentido en que se convierten en abstracciones, conceptos, que, integrados al vocabulario popular, se aplican a la interpretación de la realidad: Tecunas, los machojones, los ciegos, etc. De esta manera los hechos anteriores se independizan de su situación factual para convertirse en meras situaciones lingüísticas, desligadas de alguna forma de lo temporal, más bien sumergidas en lo intemporal.

Sin embargo, las leyendas, el mito, influyen en el tiempo medible en el sentido en que los compor-

tamientos en él inmersos se orientan y determinan por esa leyenda o ese mito. Recordemos que la mujer de Benito Ramos tiene un hijo que éste considera de otro porque, de acuerdo con la leyenda, él no podía tener hijos porque la maldición de los brujos lo alcanzaba a él. Don Deféric expresa muy bien este fenómeno:

“Esos seres se sacrifican para que viva la leyenda”. (pag. 175)

En este capítulo hay un hombre que no cree en las historias que lo rodean porque él, creador de una leyenda, la ha visto independizarse y crecer automáticamente. Pero al final, una de las leyendas en la que él no cree, la del nahual, se apoderará de su ser y lo hará aceptar la veracidad de algunos mitos.

La existencia indirecta del mito en estos dos capítulos que resumimos como la segunda parte de la novela se manifiesta a través de otros temas, como ya lo indicamos.

Aparece en estos dos capítulos un mundo degradado, lleno de seres enfermos, mendigos ciegos, mujeres malditas con el delirio ambulatorio. Personajes podridos por un castigo colectivo derivado de la culpa de haber roto el reposo en que la tierra se soñaba una con el hombre. Si recordamos la anécdota de los 400 muchachos en el Popol Vuh, el individualismo se presenta como una forma de vida extraña a la idiosincrasia del indio, para quien es un deber convivir armónicamente unido a la comunidad, así como el maíz a la mazorca; al romper esta ley (Machojón), como aquel que sucumbiendo a las tentaciones del nuevo sistema de vida, al explotar la tierra con fines comerciales, se atrae un terrible castigo para sí mismo y para sus descendientes.

Así Goyo Yic, por ejemplo, personalmente sin culpa, lleva en sí la culpa acumulativa de la comunidad. En esta forma, los dos últimos capítulos se integran a los primeros, si se consideran consecuencia de aquella misma oposición generadora indio-ladino.

Al final del libro, el simbolismo mítico, concretado en la primera parte se vuelve a tomar cuando el Correo-Coyote penetra en el mundo subterráneo guiado por el brujo Venado de las 7 rozas. Allí se representan las cuatro edades del hombre aludidas en el Popol Vuh y la lucha de 9 días contra los obstáculos de Xibalbá para llegar a la perfección;

es la representación ceremonial de las etapas de la creación del hombre tal como la registran las viejas tradiciones: primero el hombre es de barro, luego de junco o astilla y finalmente de maíz fértil. Al final de la cuarta etapa surge un canto que supone el origen de todo, es el canto de los brujos, representantes de la magia, que es el saber que vence la ignorancia y la fuerza bruta:

"Mi mojarra de pedernal te proclama ¡Mi cabello peinado con agua! Mi alrededor de ti, yo ¡Yo alrededor tuyo, tú alrededor mío! Recto es el árbol del cielo y en él, antes que en la tierra, pasa todo: las victorias y las derrotas, antes que en la tierra, antes que en el lago, antes que en el corazón del hombre! Tus manos llenas, tu frente verde, tu mundo entre rodillas de agua, carne de flor a fuerza de estar arrodillado! El primer día de una ciudad de campesinos con raíces de plantas medicinales, se alzó para escudarte contra el murciélago, para que tú, solar y vertebrado en médula de cañas melodiosas, con el vello rubio del sexo en la cabeza, fueras decapitado en sazón, entre las pirámides de eslabones de serpiente, el pez lunar y la niebla de los desaparecidos!

Estructuras subterráneas repiten sin labios, voz curecta, rígida, salida de la garganta humana. a la cavidad de las grutas con galillos de diamante, el canto de los brujos luciérnagas. La voz estalla, es un petardo que se abre dentro del oído con barro de escultor de modulaciones la modela de nuevo, hasta dejarla convertida en copa resonando, copa de la que toman las que no fueron vencidos en el fondo de la tierra, el vuelo bebible de las aves, para no ser vencidos en el cielo". (p.247)

El canto queda resonando eternamente convertido en copa, con lo cual se puntualiza la perpetuación mítica ya que mientras existan hombres sobre la tierra que beban de esta copa de los brujos, portavoces del mito, seguirá manteniéndose la civilización centenaria y sus pautas morales determinantes del hombre perfecto e inmortal, el hombre de maíz.

Entre los invencibles e inmortales está Gaspar

Ilóm quien, al escapar de la culebra, supo asimilarse a la esencia divina de su raza.

Al final del libro, la Piojosa Grande es identificada con Ixquic. La Piojosa Grande es María la lluvia. Ixquic es la diosa luni-terrestre, diosa del agua, conectada directamente con las lluvias y la fertilidad del suelo. Es por tanto, madre del maíz, simbolizado en Martín Ilóm; por eso "erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío" (p.268)

Aparte del simbolismo mítico que acabamos de explicar consideramos dos elementos unificantes más:

IV.— Los parentescos entre los personajes. Por ejemplo, el hecho de que la maldición abarca no sólo a los culpables; sino también a los descendientes de éstos, como es el caso de los Machojón y los Zacatón.

V.— El último elemento unificador que encontramos es el del estilo y con esto nos referimos superficialmente al segundo estrato de la narración: el discurso.

En esta obra se nos ofrece una unidad de estilo que se une a la unidad de tema que integra las figuras y los hechos narrados por ellas representados.

Así, el ámbito religioso Maya-Quiché que hemos señalado como simbolismo mítico *sumerge a los personajes en una dimensión cósmica, donde las criaturas están armonizando con el universo en una realidad trascendente* que los hermana con el paisaje, las montañas y los ríos. De ahí la fuerte presencia de lo telúrico en las imágenes del libro.

"Pelo color de espina y arrugas de tierra seca" (p.114)

"aire vestido de telaraña" (p.117)

"igual que un pájaro que abre y cierra el pico después de haber bebido agua" (p.123)

"el pesar es un mundo de raíces que duelen" (p. 242)

Y el tono panteísta que satura de animismo la visión del mundo. El indígena descubre en cada cosa del universo una irradiación divina.

De ello, es decir, de la cósmica relación entre

hombre y naturaleza, se deriva la presencia del realismo mágico, de lo maravilloso natural.

“Musús se le apareó al jefe para decirle: Vea, mi coronel la brama de los gusanos de fuego ! . . . Pero por todo hablar se le jugó en el pescuezo de pellejos palúdicos, la manzana picuda, como huevo de zurcir medias, y sólo chistó un ¡Vea, Jefe!

Prendidas a las ramas más altas las hembras llamaban a sus amantes de ojo cíclope, paseando sus farolitos encendidos, millones de ojos de luz en la noche inmensa, y los gusanos avivaban sus faros diamantinos respirando con todas sus fuerzas de machos calientes y se ponían en marcha desplazándose como sangre de azulado resplandor de perla, hacia lo alto, por el tronco, por las ramas y ramitas, las hojas y las flores. Al acercarse los gusanos que seguían avivando sus faros con su respiración codiciosa, las hembras encendían más y más sus núbiles fulgores, coque-teándoles con los mil movimientos de una estrella, luces que después del encuentro nupcial se iban amortiguando, hasta quedar de toda aquella luminaria una mancha opaca, el resto de una vía láctea, un árbol que se soñó lucero”. (p.73)

De la conversión de hechos particulares en mito y leyenda, abstracciones conceptuales que determinan el comportamiento humano, como ya vimos, resulta una captación trascendental de la existencia y una visión de un tiempo eterno o más bien intemporal. Así se justifica en la escritura la frecuencia del uso del infinitivo que sirve para destruir la temporalidad y toda conexión con el tiempo.

“Denunciaba su presencia juguetona, despierta, titilante, al caer, huir, reptar, trepar, volar, correr, saltar.”

(p.69)

Ese mismo ámbito religioso Maya-Quiché se intensifica y concreta mucho más en una prosa que utiliza muchos de los recursos estilísticos del Popol Vuh, tales como:

- 1) La repetición de palabras y de frases enteras. La forma reiterativa es común en los libros maya-quiché y parece que su función es nemotécnica.

“Por donde entraban, chorros no, bueyes de luna joyante de una luna sin cáscara colorada, de luna sin lastre de sapuyulo, de luna sin sangre”. (p. 70)

“Soltaban los cohetes uno, otro y otro cohete” (p.115)

Estas repeticiones de palabras a veces ofrecen juegos musicales y conceptuales:

“Humaron cigarrillos de papel que daban humo de papel hecho humo, como la guía que se les volvió humo. Sin la guía, contrabandistas; con la guía, personas honradas. Con la guía libres, sin la guía presos. (p.113)

“Sin comprometer a ninguno de la partida a hacerse el vivo, haciéndose el muerto, para resultar de veras muerto por hacerse el vivo”. (p.77)

2. El paralelismo y la aliteración consecuentes:

“Y oyó, con los hoyos de sus orejas, oyó” (p.9)

3. El ritmo trimembre:

“tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño: “Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el agua, conejos amarillos en el monte”. (p.10)

4. La enumeración que produce un efecto de totalidad o una idea de pluralidad, abundancia y, a veces desorden.

“Miraban la cruz cubierta de río, de lava de volcán, de arena de mar, de sangre de gallo, de plumas de gallina, de pelo de maíz, como algo doméstico, oficioso, solitario en los caminos, valiente contra la

tempestad, el demonio y el rayo, el huracán, la peste y la muerte, y seguían rezando con susurro de cernada que hierve”. (p.108)

“Las que, entradas en años, se quedaban mirando su mercancía sin merecer a sus ojos, las hacía hablar esperándolas con novenas, rosarios, pilas de agua bendita, guardapelo, pequeñas mantillas negras y ungüentos para el reumatismo, píldoras para la debilidad, bolitas de naftalina para la vejez de las cosas, alcanfor, píldoras de éter, pomadas, balsámicas contra el catarro, gotas maravillosas para el dolor de muelas, ballenas de corsé . . .” (p. 109)

“y caían en chinche a lo callado espejos, collares, aritos, pulseras, frascos de perfumes baratos, rosarios, dedales, alfileres, agujas, ganchos de mujer, jabones, peines, peinetas, listones en piezas desarmadas, pañuelos, crucifijos”. (p.113)

“Candelaria Reinoso, inmobilizada, clavados los ojos en el corazón de una hornilla llena de leños, brasas, llamas, humo. El humo a la llama, la llama a la brasa, la brasa al leño, el leño al árbol, el árbol a la tierra, la tierra al sueño”. (p.214)

Otros recursos lingüísticos indígenas usados:

- 1.- Las onomatopeyas que al decir del propio Asturias, son ingredientes importantes en todos los idiomas indios, como también en cualquier forma primitiva de lenguaje. Ellas constituyen una manera de reproducir muchos fenómenos naturales. Con las onomatopeyas se sonorizan las imágenes que ellas mismas crean.

“Aproximaba el tizón y . . . pon . . . pon . . . pon estallidos violentos” (p.116)

“Cululululuc, el trago por el gatzate, y chilán el níque”. (p.117)

“Poch, sonaban al caer los mangos, seguía después la cristalería del sereno minuterero y al rato, poch, poch, poch, . . .” (p.160)

2. La reduplicación de sílabas, es también

un recurso al que los indios son muy aficionados. Con este recurso de multiplicar sílabas dentro de una palabra dan una impresión especial del objeto. Como en caso de Tecuuuuuuun (p. 183)

En esta palabra se agrega una especie de tercera dimensión: la de su visualización exterior; la T de tecún es como su cumbre y la U es el barranco que la forma.

Otros ejemplos de multiplicación de sílabas:

“- ¡ExplicáááAAAmelo . . . melo, melo, melo explicáááAAAs!

- ¡Es un insosiego que siente uno atrás de úúúUUUno

- ¡Creí que adeláááAAAnte

- ¡Pues seguúuuuuUUUn!

-Según quéééEE ”

(p. 66)

En coherencia con el nivel social de la mayoría de los personajes del libro, no extraña la abundante lista de regionalismos presentes:

“- “Traibas el méiz en rede.

-Esas reditas . . . ¡Chingado!

hasta en eso llevaban razón los indios ¡Vas a comparar vos lo que eran antes estas tierras cultivadas por ellos racionalmente” (p.208)

La palabra, en esta obra, además de cumplir la triple función de elemento sonoro, conceptual y sugerente, adquiere ella misma una cuarta función: la de su dimensión mítica. Es como afirma Leo Pollmann, en *La “nueva novela” en Francia y en Iberoamérica*³: “La palabra se escapa aquí de su función servidora dentro de la relación causal del lenguaje hacia una especie de danza al rededor del fetiche” y Pollman tiene razón, ya que para el indio las palabras son sagradas, ellas captan la esencia de las cosas y constituyen el alimento de los dioses quienes crearon al hombre expresamente con el propósito de que éste los alabara.

Del Popol-Vuh no solo se toman recursos estilísticos. Los elementos más significantes de muchas imágenes de la novela, corresponden a la cosmovisión mágica de los mayas: serpientes, peces, coyotes, venados, luciérnagas, piojos, hormigas,

etc. Incluso resulta significativo el predominio del efecto cromático amarillo, marrón, amarillento, o amarillo blanquecino (huevo oro sol —maíz— fuego— luciérnagas— conejos amarillos— venados, coyotes etc.) y el efecto cromático del oscuro, del negro, en un grado de frecuencia menor (araña, murciélago sangre negra, noche, etc.) que corresponderían a los colores rituales mayas: amarillo, blanco, negro y rojo. Hay pues una enorme ligazón y coherencia entre el discurso y la historia y los valores que ésta implica.

Y llevando un poco lejos las cosas nos atreveríamos a afirmar que la figura serpentina que rige algunas de las imágenes del libro, reaparece en la sintaxis, serpentina también en las que tiene de barroco, y con esto agregamos una característica más del estilo del libro; este barroquismo se manifiesta en recursos tales como: las enormes enumeraciones ya aludidas y la frecuente cargazón de adjetivos:

“Don Deféric, mientras tanto, seguía en su casa, en la luz blanca de su casa, al lado de su esposa blanca, entre azulejos blancos y jaulas doradas con canarios blancos”. (p.173)

“Estaba fuera de peligro, en una campiña de dalias encendidas, pasturas verdes, chopos friolentos, menudas flores de ciénegas, ovejas en rebaños hondos, pajaritos rojos, patos silvestres y casucas con humo de cocina en los costados”. (p.184)

Conviene aquí hacer mención de la elaboración de palabras que se logra con el uso de prefijos, con el cambio de sílabas, con simple composición. Encontramos así un deshacer palabras y formar nuevos vocablos de diferentes significados:

- regresón
- castigante
- torteante
- asueñosa
- mirujeaba
- singraciadamente
- ruineó
- entamalaba
- pescueceró —los cabes
- los prontos
- mitadita

- dichosura
- sindudamente
- putal
- silente
- feróstico
- fuerzudazo
- talmente
- escarabajeara

Así, como dice su autor, *“Hombres de maíz”* explora las dimensiones ocultas de las palabras: su resonancia, sus matices, su fragancia. “Agrega también que “nuestra literatura tiene que dar un nuevo perfume, un nuevo color y una nueva vibración. Las cadencias deben ajustarse a sus mitos”. He aquí pues que la novela Hispanoamericana, al fin ha encontrado su expresión auténtica.

Con esto hemos señalado los siguientes elementos unificantes del relato:

- I. Analogía estructural
- II. Relaciones formales explícitas
- III. Simbolismo mítico.
- IV. Parentesco
- V. Discurso (estilo)

Para terminar, queremos destacar como consecuencia de lo anterior que *Hombres de maíz* está fuera de los esquemas tradicionales de la novela. Su estructura novelesca es abierta; es una síntesis estructural que, si bien se podría tildar de acausal y pluralista, está sin embargo ligada a una conciencia ordenadora que corresponde a la síntesis cultural americana. Así su coherencia no está en un sentido rigurosamente lógico, sino más bien trascendental, en el hecho de que los acontecimientos aparentemente sueltos están soldados entre sí por una concepción mítica del universo, y todos se ligan así con dimensiones insospechadas. Al igual que el Popol Vuh, la aparente y superficial incongruencia o discontinuidad de *Hombres de maíz* es una manera de crear y una manera de mantener un suspenso, una expectación, un esperar el amarre de la trama.

Por otra parte, como ya vimos, todos los personajes, motivos y conflictos convergen cuando al final del relato se nos revela en el mundo subterráneo, la gran verdad.

Tampoco podía darse en otra o mejor forma la sugestión mitológica de la raza. El contenido mítico ofrecido en ella, convierte la forma en un

espacio maravilloso y enigmático donde las leyes del tiempo físico se quebrantan y rigen las leyes de lo atemporal. De esta forma, los sucesos en *HOMBRES DE MAÍZ* pierden consistencia en el tiempo real y se internan en una sucesión de planos que se compenetran.

Así se concatenan las leyendas que de por sí tienen un desarrollo propio e independiente.

Será la unidad de este libro, otro tipo de unidad, unidad espiritual de consistencia fenoménica

correspondiente a la inauguración de una nueva cosmovisión, pero unidad al fin.

Ya el mismo Miguel Angel Asturias lo ha advertido: "En *Hombres de maíz* no hay concesiones. No hay argumento. Que las cosas sean claras o no, no me importa. Se dan simplemente".

Así entra la novela latinoamericana a la estructura novelesca característica del siglo XX. Así nace una nueva novela, la auténtica novela hispanoamericana que parece ostentar el cetro narrativo en esta segunda mitad del siglo.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Greimas: *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- (2) Miguel A. Asturias: *Hombres de maíz*. 7a. edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. p. 9.
Para simplificar el aparato de citas, a partir de

esta nota únicamente señalaremos el número de página correspondiente a la séptima edición de *Hombres de maíz* de la Editorial Losada.

- (3) Leo Pollmann: *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Angel. *Hombres de maíz*. 7a. edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
Greimas. *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial

Gredos, 1973.

Pollmann, Leo. *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

