
INTRODUCCIÓN DE LA COORDINADORA

Lucrecia Méndez de Penedo

El Miguel Ángel Asturias dramaturgo pareciera ser inexistente. Su teatro, hasta la fecha, ha suscitado perplejidad, perspicacia, incredulidad, por no decir descalificación, inclusive por parte de apreciados asturianistas. La escasa crítica especializada en teatro lo ha ignorado, salvo raros artículos y ensayos dispersos que no siempre ofrecen un nivel aceptable de confianza o profundidad. Las antologías de su obra parecen desconocer este interesante filón de su escritura. En las historias de la literatura hispanoamericana, donde el espacio dedicado al teatro es siempre inferior al de otros géneros literarios, la presencia de Asturias aparece insignificante. En cuanto a reseñas de representaciones teatrales de las obras del autor guatemalteco, tampoco existe material abundante o significativo, por la simple razón de que han sido puestas en escena muy pocas veces.

No cabe duda de que el peso de la escritura narrativa, ensayística y poética asturiana ha relegado su teatro a la oscuridad casi total. Y, sin embargo, el autor guatemalteco escribió teatro tempranamente –siendo un adolescente de 17 años– y continuó haciéndolo a lo largo de toda su vida, casi hasta el final. Asimismo, fue conecedor de la historia del teatro, teorizó sobre este género, hizo propuestas inteligentes y novedosas para su época, además de frecuentar y reseñar asiduamente los espectáculos escénicos, así como escribir artículos y ensayos acerca del fenómeno teatral. Si la narrativa del Nobel guatemalteco fue relegada y minusvalorada hacia mediados de este siglo, por razones sobre todo políticas, el teatro ni siquiera ha merecido el rechazo de la crítica.

Las lecturas que la misma gente de teatro ha realizado de las obras dramáticas de Asturias son, en la mayoría de los casos, reductivas y prejuiciosas. El hermetismo textual y los complejos requerimientos escenográficos de algunos tex-

tos ciertamente marcan límites a la concreción espectacular del teatro asturiano, pero a la vez constituyen retos a la creatividad de quien intente montarlas. Es cierto que el teatro de Asturias adolece de algunas deficiencias que aparecen en algunas obras, todas bajo el signo del exceso, como el verbalismo o la aglomeración de personajes, por ejemplo. Otro obstáculo, en el caso de países con poca tradición teatral, carentes de una infraestructura logística y de escasos recursos, consiste en que la producción de un espectáculo teatral implica el riesgo de una inversión económica considerable.

Es probable, también, que la producción dramática de Asturias no haya sido objeto de investigación, porque se propuso desafiar los cánones centrales –literarios y de representación– desde una posición discursiva marginal. Como ladino guatemalteco letrado, Asturias se valió, por una parte, de algunos discursos dramáticos centrales, que iban desde clásicos del Siglo de Oro hasta los contemporáneos de ruptura, como los vanguardistas. Por otra, utilizó algunos considerados periféricos, pertenecientes a la propia tradición cultural: el teatro ceremonial prehispánico, el teatro popular tradicional y el teatro bufo goliárdico contemporáneo. Este proceso dio como resultado, según explicaremos a lo largo de este trabajo, un registro teatral barroquizante, donde la oposición de binarios, en su modalidad de estrategias de representación –luz/sombra, sonido/silenció, realidad/fantasia, culto/popular, pasado/presente, tragedia/comedia, lúdico/reflexivo–, se interrelaciona con niveles semánticos como: identidad/otredad, represión/libertad. De tal forma, dichas estrategias se demostraron idóneas para representar la tensa interrelación de mestizaje e hibridación cultural guatemalteca.

El discurso teatral asturiano aparece así bajo un signo conflictivo pero inclusivo de las dos partes de su identidad –hasta entonces percibida como escindida–, ahora convertidas en elementos coexistentes en paritaria dignidad. En cuanto a su formulación, el teatro de Asturias, a pesar de su insistente pureza «americanista» y parcial utilización de elementos de la propia cultura, fue realizado mediante una compleja elaboración formal que todavía debe mucho a los cánones europeos de su momento. Este fenómeno puede interpretarse como la inserción consciente de su teatro en el discurso literario hegemónico, motivada por una intención reivindicativa y tendente a demostrar la capacidad de Asturias, en cuanto escritor proveniente de la periferia, para realizar la ruptura de modelos, utilizando con destreza los instrumentos que la misma cultura hegemónica le había proporcionado. El autor guatemalteco emplea los recursos técnicos del discurso vanguardista para elaborar piezas teatrales de alta calidad, como las *fantomimas*, pero, sobre todo, de temática radicalmente diferente, como *Cuculcán*. Así, a pesar de las afirmaciones del autor guatemalteco, tendentes a buscar democráticamente un público nuevo y receptivo –en cierto sentido «ingenuo»–, paradójicamente los destinatarios privilegiados de la mayor parte de su teatro serán los sujetos cultos, de formación europea.

La conmemoración del centenario de Asturias constituye una ocasión oportuna para iniciar la lectura crítica de sus textos dramáticos e impulsar su divulgación y eventual representación escénica. La Colección Archivos, consciente de este vacío, en el marco de su proyecto de rescate, homenaje y revalorización de la obra del Nobel guatemalteco, ha decidido emprender esta empresa pionera. Las obras teatrales de Asturias presentan rasgos experimentales y a veces precursores que esperan ser valorizados. Asimismo, estas piezas merecen ser colocadas en su justo lugar en el contexto de la producción literaria de Asturias y en el de la historia del teatro hispanoamericano.

Esta edición crítica recopila el corpus teatral completo de Miguel Ángel Asturias. Comprende los varios textos dramáticos publicados y los numerosos inéditos, algunos de éstos completos y otros fragmentarios. El volumen cuenta con un aparato crítico-genético ya tradicional en estas ediciones. El Liminar, del consagrado dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano, constituye un pórtico de entrada al libro, y contiene un breve y diestro acercamiento inicial al autor y su obra. La coordinadora de esta edición, Lucrecia Méndez de Penedo, tiene a su cargo la Introducción, donde explica la génesis, índole, originalidad y proyección de este proyecto, subrayando su carácter innovador dentro de los estudios críticos acerca de la obra de Asturias. Asimismo, ofrece un panorama interpretativo de la escritura dramática de Asturias a lo largo de toda su trayectoria vital.

El Estudio filológico preliminar de Marco Cipolloni, «Las escrituras teatrales de Miguel Ángel Asturias y su problemática lingüística y textual», fruto de una laboriosa actividad de investigación en el Fondo Miguel Ángel Asturias de la Biblioteca Nacional de París y en otras fuentes de consulta, comprende un acucioso trabajo de fijación de textos, elaboración de notas explicativas y referencia e interpretación de las variantes textuales, al mismo tiempo que ofrece una interpretación crítica de la escritura y práctica teatral asturiana.

En la sección El Texto, también a cargo de Marco Cipolloni, aparecen reproducidos todos los textos publicados e inéditos del teatro de Asturias en orden cronológico. Por primera vez los lectores de Asturias tendrán acceso a una parte desconocida de su producción teatral. Es de señalar la colaboración de Rodrigo Asturias Amado, hijo del escritor guatemalteco, quien proporcionó para su estudio el original del texto inédito *El loco de la aurora*, un verdadero hallazgo de los familiares de Asturias, comunicado por su sobrino Gonzalo Asturias Montenegro, porque constituye hasta la fecha el texto más antiguo de su escritura teatral: 1917-1918. A la par de la reproducción de textos ya publicados, aparecen por primera vez algunos inéditos, manuscritos y dactiloscritos, material este último que constituye una futura fuente de investigación y valorización de la escritura teatral asturiana.

En los Apéndices, se incluyen textos varios de Asturias –tanto de creación como de crítica– relacionados con el oficio teatral, publicados en los diarios *El*

Imparcial (Guatemala), *El Nacional* (Caracas) y otros. Esta selección, localizada en Francia y Guatemala, la estimamos ilustrativa por su valor documental y estético, pero también intertextual, no sólo con el teatro, sino con la totalidad de la producción literaria asturiana.

La Cronología, a cargo de Anabella Acevedo y Lucrecia Méndez de Penedo, sitúa al lector en los contextos socioculturales del autor y su obra teatral; algunas de las fechas son aproximativas. Aparece en forma de tabla que incluye datos esenciales del teatro de Asturias, así como corrientes, obras y representaciones que marcaron la historia del teatro durante la vida de Asturias.

Gloria Hernández de López y María del Carmen Meléndez de Alonso tuvieron a su cargo el Glosario, donde se encuentran aquellos términos lingüísticos y giros guatemaltecos que pueden presentar dificultad de comprensión para el lector extranjero. La lista es relativamente breve porque una parte extensa del teatro asturiano es de índole fantástica y utiliza menos localismos que en el resto de su obra.

«Génesis y circunstancias del teatro de Asturias», artículo que abre la sección Historia del texto, se refiere a los contextos de producción en cuanto a espacios generadores y a la explicación de las variadas circunstancias históricas, sociales y culturales en que Asturias produjo su obra, así como a las motivaciones y medios que articulan su discurso teatral. El volumen ofrece dos estudios, uno centrado en el contexto guatemalteco y el otro, en el argentino. Francisco Albizúrez Palma sostiene que, aunque Guatemala fue uno de los temas presentes en la escritura teatral asturiana, la distancia operó como factor determinante para que el teatro guatemalteco no tuviera una influencia determinante sobre su obra, y que la presencia de Asturias haya sido escasa, cuando no insignificante, como magisterio teatral y en los escenarios de Guatemala. Daniel Mesa Gancedo, en «Acotaciones al problema escénico. Teatro, cine y espectáculo en los artículos periodísticos de Miguel Ángel Asturias desde Buenos Aires», realiza una labor de recuperación de un valioso material que yacía abandonado en la Biblioteca Nacional de París: los artículos periodísticos que Asturias publicó durante su estancia bonaerense, de 1948 a 1962, para ser enviados específicamente al periódico *El Nacional* de Caracas, pero también incluye otros para diversos diarios. Estos textos constituyen una revelación, pues destrozaron el mito de un Asturias desconocedor de la historia del teatro y sus técnicas; asimismo, revelan la sostenida línea de reflexión teórica del autor guatemalteco en torno a varios temas y la confirmación de algunas de sus líneas teóricas y prácticas en el quehacer teatral. Mesa Gancedo propone como apéndice una tabla cronológica y la reproducción de algunos textos. Mónica Albizúrez Gil y Gloria Hernández de López, en «El teatro de Asturias: destinos», enfocan los contextos generadores como factores operantes de los contextos de recepción, que explican la escasa fortuna crítica del teatro asturiano en cuanto a texto y representación, dentro y fuera de Guatemala.

La sección Lecturas del texto, a cargo de estudiosos y críticos tanto guatemaltecos como extranjeros –muchos de ellos internacionalmente conocidos por su labor investigadora sobre el teatro hispanoamericano– ofrecen diferentes perspectivas mediante abordajes y estrategias actualizados –diversos y complementarios– que revelan el sentido del universo simbólico dramático de Asturias y diseñan un denso perfil crítico de su escritura escénica.

Arturo Arias, en «Legitimización mestiza, subalternidad indígena: contrapuntos étnicos en *Las Casas: el Obispo de Dios*», encuentra que el verdadero conflicto de la obra se da entre los intereses de los españoles (Iglesia/poder administrativo). Propone a Las Casas como una peculiar figuración temprana del ladino y su posterior legitimación en el poder. Arias afirma que Las Casas, en cuanto figura neutralizadora del verdadero conflicto de poder –ladinos/indios–, resulta emblemática del modelo de heroísmo mestizo y el catolicismo populista de vastos sectores ladinos.

Marco Cipolloni, en «Cineteatro: autor y público en la conciencia escénica de Miguel Ángel Asturias», afirma que los artículos periodísticos fueron el campo donde Asturias fue plasmando su poética teatral, fruto no de una reflexión ajena al hecho escénico, sino de sus vivencias directas como espectador profesional, más que desde el propio escenario. Cipolloni evidencia la temprana y ambivalente relación de amor-odio de Asturias con el cine durante el período parisino, pero sobre todo se basa en los artículos del período bonaerense para sostener que Asturias estimaba que, en cuanto arte visual, el cine podría aportar elementos valiosos a la renovación del teatro.

En «*Soluna*, la metáfora total», José Mejía realiza una lectura del nivel fantástico de esta obra que se extiende a su totalidad, más allá de la metáfora del mestizaje. Señala cómo el acontecimiento cósmico del eclipse incide en el destino de los personajes, utilizando técnicas del realismo mágico. Mejía también señala el tema literario recurrente de la vida como ilusión y revela la calidad estética de esta pieza, fundada en el sugerente contraste entre la vastedad cósmica y el modesto destino de la pareja.

Daniel Mesa Gancedo, en «La palabra y lo siniestro en *Amores sin cabeza*», resalta la paradoja de esta pieza, pues si la considera la más «teatral» por la importancia concedida a la actuación, al mismo tiempo se origina en una compleja imaginación verbal, muy propia de Asturias. Asimismo, desde una lectura en clave «siniestra» freudiana, subraya que el maniquí fue un elemento utilizado profusamente por las vanguardias, específicamente el surrealismo, tanto en el teatro como en la plástica, por la marca inquietante de su figura inanimada con posibilidades de animación a través de la fantasía. Sin embargo, en *Amores sin cabeza*, la marca lúdica cede a la madurez reflexiva y escritural de Asturias, preocupado por el resurgimiento del nihilismo. El final de la obra constituye una metáfora de la huida del paraíso –en este caso, de un lugar relativamente idílico

y sin relojes-; pero, a un nivel más profundo, la figura del maniquí expulso puede interpretarse como «el más perfecto simulacro del sujeto contemporáneo: un ser parecido al hombre pero privado de conciencia y objeto».

Mario Roberto Morales enfoca el tema de la identidad que subyace detrás de la elaboración mítico-poética de *Cuculcán* en «El sujeto intercultural en el teatro de Miguel Ángel Asturias». Además de señalar las fuentes de la poética teatral asturiana, tanto autóctonas como occidentales, Morales sostiene que Asturias en esta pieza realiza, con anticipación y con la elaboración de un discurso metafórico, la construcción de un sujeto intercultural e interétnico democrático y popular. La elaboración de un eje de identidad se proyecta más allá de Guatemala, para construir un eventual modelo latinoamericano.

De *Soluna* también se ocupa Osvaldo Obregón en «*Soluna* de Miguel Ángel Asturias, una obra mestiza ejemplar». *Soluna*, en su diseño, se inscribe dentro de las estéticas teatrales occidentales. Sin embargo, paralelamente, tiene fuertes vínculos con la mitología y las leyendas prehispánicas, a partir de las cuales Asturias inventa su propio mito. Obregón señala, asimismo, el sincretismo cultural-religioso y algunas constantes intertextuales, como el nahualismo, el «tecunismo», la oralidad popular, y destaca la compleja y rica virtualidad escénica de la obra.

En «*Amores sin cabeza: ritualidad, ambigüedad y desenmascaramiento*», Aída Toledo adopta una perspectiva crítica de género, donde esta obra, aunque revela la subalternidad tradicional del rol femenino, abre espacios, mediante la inversión de roles para construir nuevos paradigmas. Toledo, sin embargo, señala el constante «tecunismo» de Asturias como fenómeno intertextual y lo interpreta como la desterritorialización del sujeto femenino, aunque con matices menos intensos que en *Hombres de maíz*. Asimismo, enfatiza la sostenida experimentación poético-teatral de Asturias, a partir de su período parisino, y sus vinculaciones con el teatro del absurdo latinoamericano de la época.

Juan Villegas, en «Para una teoría del teatro en Miguel Ángel Asturias», realiza un estudio de los contextos específicos de producción y recepción de las obras teatrales de Asturias, elaborando una red de interrelaciones entre teoría y práctica teatral del autor guatemalteco con las corrientes principales latinoamericanas de este siglo. Villegas sostiene que el discurso asturiano se inscribe dentro de las coordenadas de experimentación y cambio del teatro latinoamericano, así como de los proyectos de modernización social, política y económica continentales. Su teatro de temática americanista, construido desde una apropiación original de los cánones centrales, sin embargo, requiere un espectador culto.

George Woodyard, en «Fantomimas con compromisos: el teatro poético de Miguel Ángel Asturias», enfatiza que, detrás de la simbolización y elaboración poética del teatro asturiano en las fantomimas y otras piezas breves, existió desde el principio una intención social. Es posible descubrir detrás del discurso

vanguardizante de Asturias las referencias al contexto político, la ideología del autor o sus ideas religiosas. Muy significativa es su temprana condena de la injusticia, la codicia y, posteriormente, el imperialismo. Woodyard destaca el aporte ignorado de Asturias al teatro vanguardista latinoamericano.

El Dossier, a cargo de Lucrecia Méndez de Penedo, comprende un muestrario ilustrativo de algunos textos exclusivamente dedicados al nivel textual del teatro de Asturias. Con él se pretende formar un corpus crítico que reconstruya el proceso que la recepción ha sufrido a lo largo de los años. La escasez de textos convalida el objetivo de estudio y divulgación de este volumen, que persigue estimular la investigación en torno al Asturias dramaturgo. No se incluyen reproducciones de reseñas teatrales, pues las localizadas fueron pocas y más al nivel de artículo o nota periodística que de comentario crítico.

Mónica Albizúrez Gil, en «Una visión del hombre en *El rey de la Altanería*», descubre detrás de la farsa de tono surrealista-expresionista un drama existencial de soledad que explica la visión escéptica en torno a la condición humana. César Brañas y Carlos Samayoa Aguilar, ambos coetáneos de Asturias, publicaron sus reseñas sobre *Rayito de estrella* en 1930. En ellas evidencian su estupor frente a esta fantomima, una obra muy temprana que rompe con el discurso teatral tradicional. Richard Callan hace un sugestivo estudio de varias obras teatrales asturianas, del que hemos seleccionado lo referente a *Dique seco* (1970) y *Chantaje* (1969), utilizando un enfoque jungiano. Clara Camplani destaca la relación entre historia y escritura dramática en la obra de teatro asturiana centrada en la figura modélica de Las Casas en «La storia e il “mito” in *La Audiencia de los Confines* di Asturias» (1996), de la cual realiza una lectura histórica en clave actual. Marco Cipolloni, en «Don Quijote soñado por Las Casas en dos inéditos de Asturias» (1999), realiza un complejo juego de correspondencias entre las figuras hispánicas modélicas de Las Casas/Don Quijote, ambos referidos a códigos caballerescos cristianos, y presos de locura santa. Ana María González, en «Juárez el inmenso, porque es inmenso. Una lectura ambigua de la historia mexicana» (1996), destaca el tono de denuncia de este guión cinematográfico; aunque la figuración de Juárez es acertada en cuanto a estrategias formales, resulta como el mito de un indígena idealizado. Cristina Fiallega establece la dramaticidad de la leyenda *Cuculcán* y realiza, en «*Cuculcán*, lo amarillo y la flor» (1996), una lectura semiótica de los signos escénicos, trazando líneas de convergencia entre esta obra y la cosmogonía del *Popol-Vuh*. María del Carmen Meléndez de Alonso, en «La realidad auditiva en el teatro de Miguel Ángel Asturias» (1998), parte del estudio del teatro asturiano como texto literario: en *Chantaje* destaca la compleja interrelación que subyace entre la vasta cantidad de personajes y voces, como polifonía y contrapunto, así como de la oposición entre los sonidos de la música y los del ruido. Lucrecia Méndez de Penedo, en «Asturias: codificación y trayectoria de su dramaturgia» (1996), intenta un acercamiento a la

propuesta de poética teatral de Asturias para establecer antecedentes, interrelaciones y proyecciones entre su teoría y práctica; y en «Las fantomimas barrocas y sombrías de Miguel Ángel Asturias» (1990), persigue individuar la influencia de las vanguardias en la escritura teatral de las fantomimas, así como explicar el peculiar tipo de carnavalización presente en estas piezas. La misma autora, en «Las versiones teatrales de la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias en el contexto guatemalteco de la violencia hacia la paz», aborda el fenómeno de la recepción transcodificada de algunos textos narrativos asturianos por parte de los dramaturgos y un compositor guatemaltecos, aproximadamente desde los años setenta hasta los noventa. Si bien Asturias nunca fue partidario de las versiones, tampoco Arce, Carrillo y Orellana consideraban a Asturias hombre de teatro, aunque admiraran su escritura. Existió una coyuntura histórica –la guerra civil no declarada de casi 36 años–, que hizo viable un teatro ideologizante escudado en el prestigio de la palabra del Nobel guatemalteco. Por otra parte, estos tres autores supieron asumir la búsqueda de Asturias de un discurso teatral fincado en la cultura popular, tanto tradicional folclórica, como en la urbano-goliárdica contemporánea. Osvaldo Obregón elaboró el primer intento de explicación y sistematización de estudio del teatro de Asturias en «Miguel Ángel Asturias: hacia un teatro de inspiración indígena» (1989), texto de consulta obligada. María Antonia Salgado, en «La visión grotesca de la sociedad en el teatro de Miguel Ángel Asturias» (1982), enfatiza el compromiso declarado de Asturias como escritor guatemalteco involucrado con los acontecimientos históricos de su país. Esta tendencia es constante en todo el teatro asturiano de registro farsesco, donde los opresores aparecen enmascarados de fanticos desalmados, y de ciertos anticipos del teatro del absurdo. Amos Segala, en «Fonction et dialectique de l'indigénisme et de l'hispanité dans l'oeuvre d' Asturias» (1975), realiza un estudio comparado de la temática entre la novela *Maladrón* y las obras teatrales *La Audiencia de los Confines* y *Las Casas: Obispo de Dios*, destacando el hispanismo de clave positiva, ejemplificado en el fraile dominico, así como la influencia del teatro clásico español en las piezas teatrales mencionadas. Carlos Solórzano, en «Miguel Ángel Asturias y el teatro» (1965), desde su particular óptica de dramaturgo, estima que la producción teatral de Asturias carece frecuentemente de oficio, aunque también señala algunas piezas bien logradas. Raquel Thiercelin-Mejías, en «Le théâtre de Miguel Ángel Asturias: tradition, innovation, modernité» (1989), subraya el carácter de «espectáculo total» e inclusive con un cierto tono didáctico, de tres obras de historias nimias, *Chantaje*, *Dique seco* y *Soluna*, mediante originales atmósferas lúdico-oníricas, apoyadas en efectos de luz y sonido. El discurso teatral asturiano se revela así «moderno» dentro del contexto del teatro hispanoamericano donde surge. Marco Cipolloni, utilizando las herramientas de la crítica genética y aprovechando su larga investigación en el Fondo Asturias de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), que ha

rescatado un nutrido número de textos teatrales inéditos y otros fragmentarios, refuta los prejuicios tradicionales respecto al discurso teatral asturiano. Subraya el cuidado lingüístico que distinguió la escritura teatral asturiana –inclusive en las obras menos logradas– y, por otro lado, una cierta teatralidad subyacente (imágenes, sonidos, escenografía, etc.) en toda práctica escritural, comprobable por el diálogo intertextual entre su teatro, su narrativa y su poesía. Finalmente sostiene la importancia que tuvo en la vida del escritor la escritura teatral desde épocas tempranas hasta sus últimos años, descartando así el mito de que el teatro fue preocupación periférica en su creación literaria.

Al final se encontrará una Bibliografía elaborada por Lucrecia Méndez de Penedo referida específicamente al teatro de Miguel Ángel Asturias o directamente relacionada con esta parte de su obra. La decisión de concentrarse exclusivamente en la obra dramática se tomó para evitar repeticiones con otros volúmenes de esta misma colección dedicada al centenario del autor guatemalteco, ya que los textos consultados resultaban ser en gran parte los mismos. Por otro lado, en lo referente a volúmenes sobre género, teoría, crítica e historia teatral, aparece una bibliografía mínima; al lector que desee profundizar en estos temas le resultará sencillo consultar bibliografías especializadas. En todo caso, cada trabajo que aparece en este volumen cuenta con una rica y detallada bibliografía, en forma de citas textuales y notas, tanto acerca de Asturias como sobre teatro en general.

El estudio crítico del teatro del escritor guatemalteco resulta arduo y sumamente complejo por la vasta cantidad del material localizado, así como por la heterogeneidad temática y tipológica, lo que además implica una inherente posibilidad de múltiples lecturas. No se trata del estudio de un solo texto, con las variantes del caso, sino de una considerable cantidad de textos inéditos y publicados; completos y fragmentarios –como una escritura paralela, aunque sutilmente vinculada a sus novelas, poemas, ensayos y artículos–, durante un arco de aproximadamente 54 años, elaborados y escritos en épocas y contextos culturales muy diversos. De tal forma, el corpus teatral asturiano comprende diferentes momentos de escritura a lo largo del arco de su producción literaria. Esta variedad de contextos generadores y las diferentes estrategias discursivas expresadas con registros variables, determinan, así, que en el análisis de la producción teatral de Asturias se opte por diferentes estrategias críticas que conduzcan a una perspectiva global y orgánica.

Esta situación condiciona que el aparato crítico deba ser ágil y abarcar todo el corpus teatral de Asturias, para ir descubriendo también las ramificaciones intertextuales. Si bien en un futuro este tipo de análisis permitirá estudios específicos muy profundos, dada su amplitud, por la cantidad y heterogeneidad ya mencionadas de los textos teatrales, los ensayos críticos que aparecen en este

volumen resultan esclarecedores de la intertextualidad entre las obras de teatro de Asturias y entre éstas y otros textos asturianos.

Hemos establecido algunos criterios y pautas de referencia iniciales dada la complejidad y particularidad del fenómeno teatral. El estudio y el análisis del teatro necesariamente deben tomar en cuenta su doble especificidad –el texto y la representación– sea ésta virtual o efectiva, pero siempre efímera e irrepetible, mediatizada y determinada por el espacio escénico. El conocimiento y desglose del fenómeno audiovisual de la escenificación implica el uso de códigos diversos y complementarios entre sí. De tal forma que tan importante resulta el análisis de los signos lingüísticos como el de los extra-lingüísticos: la música, el color, la luz, entre otros; así como la interrelación irrepetible entre signos, para acentuarse u oponerse, de acuerdo con la intención de la primera producción de la obra teatral: la escritura autoral. La segunda, la del director, se refiere a la formulación del proyecto del espectáculo que se concretará, por último, en la interpretación que realizan los actores en el espacio escénico. El circuito de comunicación se cumple efectivamente con la recepción activa y no pasiva del público (lector, y sobre todo, espectador); con su respuesta y participación en el rito teatral. La decodificación resulta determinada y filtrada por la variedad de contextos históricos de producción y de recepción, que inclusive pueden comprender tiempos y espacios lejanos entre sí. De tal manera que, cuando el autor y el director imaginan el horizonte de expectativa de su público virtual, también tienen en cuenta el horizonte de expectativa efectivo y cambiante del público real, pues sobre todo de este último factor depende la comprensión y aceptación, o bien el rechazo de la obra puesta en escena. La crítica teatral, pues, se mueve en áreas tanto textuales como en las de la concreción física, que no son definitivas, sino mutables y abiertas a diferentes y futuras figuraciones.

Las prácticas de lectura que este libro propone están fundamentadas en un aparato crítico que intenta enfocar el teatro asturiano desde diversas posiciones, con el fin de evidenciar el arco potencial de los diferentes niveles de interpretación de estos textos, como lo comprueban las diferentes metodologías y perspectivas utilizadas por los autores de este volumen. Consideramos fundamental destacar la originalidad y actualidad del discurso teatral asturiano en su doble vertiente estética y política, interrelacionando de manera matizada –y no dogmática o mecánica– los vínculos entre texto, autor y sociedad. Hemos optado por privilegiar perspectivas de análisis basadas en los estudios culturales, que toman en cuenta la realidad multicultural guatemalteca y la particular, fluctuante y ambivalente multitemporalidad de su posmodernidad, ya que algunos textos teatrales de Asturias parcialmente parecen anticiparla en cuanto objetos textuales provenientes de una cultura marginal, así como en lo concerniente a la temática y elaboración formal de su discurso. Nos limitamos a señalar algunos rasgos significativos a este propósito: la subalternidad centro-periferia, mediante

la incorporación de elementos de culturas marginales; la hibridación estética que se vincula desde su especificidad literaria al proyecto identitario de nación; la relación poder-sexualidad, subvertida mediante el cuestionamiento de los modelos genérico-sexuales; la estructura fragmentaria de algunos textos, que remite a una visión desintegrada y desintegradora del mundo; la revalorización y resemantización del conocimiento intuitivo.

La misma afirmación puede esclarecer algunos rasgos propios del teatro posmoderno –que parcialmente provienen de los discursos y prácticas teatrales vanguardistas que Asturias practicó a partir de su período parisino– en muchos de los textos teatrales del autor guatemalteco, mediante la parcial pero recurrente aparición de estas marcas: hibridación genérica; cruce de géneros teatrales «cultos» y/o espectaculares «marginales» con rasgos carnavalescos (circo, *music-hall*, *vaudeville*, etc.); importancia y énfasis de lo visual; tipo de actuación no realista y a veces no verbalista; inclusión y ensamblaje de diferentes tipos de textos; fragmentación anecdótica y transgresión a las normas en el discurso teatral: hermetismo, ilogicidad, ausencia de causalidad, violación del tiempo y del espacio.

Estimamos asimismo que algunos elementos fundamentales del análisis semiótico y del estructuralista, tanto formalista como genético, siguen constituyendo prácticas válidas de lectura analítica que pueden complementar y enriquecer una visión orgánica y profunda del teatro asturiano. En efecto, como mencionábamos al principio, las estrategias teatrales de Asturias constituyen un rico campo de análisis por el uso deliberado de los contrastes en todos los niveles: luz/oscuridad, sonido/silencio, movimiento/estatismo, aglomeración/vacío, etc., que requieren una reflexión acerca de este registro barroquizante y su relación con el nivel semántico del texto/representación. Todas las perspectivas de análisis, interrelacionadas para complementarse, resultan ser, en nuestra opinión, las más idóneas para una lectura actual y actualizada de su teatro, que se ocupe tanto del hecho teatral intrínsecamente como de sus relaciones con los contextos generadores y de recepción.

Resulta discutible –y seguramente innecesario– pretender encontrar un modelo o modelos fijos o totalizantes de su teatro. Solamente desde una visión panorámica de este complejo corpus, es posible individuar, en calidad de constantes, ciertos rasgos y tendencias que permitan trazar un bosquejo del perfil de Asturias como escritor de teatro y realizador teatral. Para este propósito, resulta indispensable tomar como base, por un lado, los textos –ensayos, artículos, reseñas, discursos, conferencias– que contienen afirmaciones y consideraciones teóricas en torno al hecho dramático en general, y, por otro, su propia propuesta específica de 1930, «Reflexiones. Las posibilidades de un teatro americano»,¹

¹ En: *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, ed. Amos Segala, Madrid-París, ALLCA XX, Col. Archivos, 1996, pp. 476-479. Ésta será la versión utilizada para el presente trabajo.

la cual constituirá el eje de referencia de nuestro trabajo. Este texto opera como un paradigma base que nos permite confrontar su teoría con su práctica teatral a lo largo de su trayectoria de escritura, y establecer coincidencias y desviaciones. De esta forma resulta factible verificar si sus postulados fueron efectivamente llevados a la práctica o si se desvió de sus reflexiones teóricas, tratando, hasta donde sea posible, de indagar y explicar las posibles causas de esta actitud; de establecer cuáles fueron las constantes que permanecieron en su poética teatral, o qué cambios o innovaciones, si los hubo, emergieron a lo largo de su producción teatral.

En todo caso, el discurso teatral de Asturias no es completamente ajeno a los que practicó para otros géneros literarios. En todos encontramos como línea unificadora un inconfundible y magistral registro barroquizante. En el caso específico del teatro, todos los matices propios de una escritura fantástica, lúdica, experimental, contrastante, atraviesan en mayor o menor medida su fabulación dramática, aun aquella estructurada de manera más tradicional, como es el caso de su teatro de corte histórico: *La Audiencia de los Confines* y *Las Casas: el Obispo de Dios*.

El teatro constituyó para Asturias una sostenida práctica de escritura muy temprana y heterogénea. De valor histórico-documental pueden considerarse algunos ensayos de escritura: sus obras primerizas escritas cuando era Asturias un adolescente en Guatemala y que estaban dirigidas al ámbito familiar o parroquial. Este tipo de obra, de la cual sólo contamos con el texto inédito de *El loco de la aurora* (1917-1918) por la ingenuidad temática romántica y la falta de oficio, no permitía prever al Asturias dramaturgo. En París todavía continuó ejercitándose parcialmente en esta línea, según podemos inferir por la pieza *El pájaro bobo* (1926).

Además de las fuentes provenientes de la tradición literaria culta occidental que ya hemos mencionado anteriormente que provienen de entresiglos –los resabios tardo-románticos y modernista en la primera fase de su escritura–, y las contemporáneas a su formación e inicios de la elaboración de su discurso –las vanguardias, específicamente la francesa y la española–, existen otras. Éstas proceden de narrativas mayores anteriores, como los libros sagrados precolombinos, con mucha probabilidad ya textos mestizos como han llegado hasta nuestros días; la literatura clásica española: desde las canciones de gesta, las crónicas, la mística, hasta la fase barroca del Siglo de Oro. Casi todos estos registros pueden encontrarse en menor o mayor medida en los textos teatrales de Asturias.

Desde los primeros años de su estancia en la capital francesa, comenzó a experimentar con las fronteras entre géneros y con personajes y argumentos fantásticos, como puede observarse en los siguientes textos enviados al periódico guatemalteco *El Imparcial*. «Muñecos», fechado en 1925, cuya parte central constituye

prácticamente un diálogo teatral. En 1927, «Indiscreciones dialogadas», tres textos dialogados, que fluctúan entre la narrativa y el teatro. Fechado entre 1933-1939 escribe «Adoración de los Reyes Magos», poema escrito en forma de breves monólogos, que aparecerá publicado en *Sien de alondra*, en 1949.

A efectos reales, Asturias inicia y consolida la elaboración de su escritura teatral definitiva durante su época parisina. El contraste y el choque cultural se evidenciarán, en lo que a producción teatral se refiere, en la lectura, apropiación y reelaboración imaginativa y original –y sobre todo inmediata– de los discursos vanguardistas. En el discurso teatral de Asturias se encuentran anticipaciones y coincidencias sorprendentes: la fantomima *Rayito de estrella* es editada en París en 1925, un año después del *Primer Manifiesto Surrealista*; el texto de su poética teatral es de 1930, año de la publicación del *Segundo Manifiesto Surrealista* y dos años antes del *Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad* (1932), con el cual comparte el interés por los teatros arcaicos y el uso de la simbología, entre otros elementos de poética teatral.

La original apropiación de las estrategias vanguardistas durante su período parisino constituye el espacio y momento donde Asturias construye los fundamentos de su poética teatral. Durante este período formativo, las fuentes que operaron como factores de actualización e hibridación cultural para su discurso teatral, registradas en sus artículos periodísticos, apuntan a registros tanto «cultos» como «ligeros». Indudablemente para Asturias estas experiencias fueron fundamentales porque le descubrieron nuevas maneras de pensar el teatro, un cambio radical –casi transgresivo– respecto del único tipo de teatro tardorromántico o realista-naturalista que pudo ver en la Guatemala provinciana y dictatorial dejada atrás. Asturias descubre los teatros orientales arcaicos de carácter hierático-ceremonial, reminiscencias de lo que pudo haber sido el teatro prehispánico; las experimentales puestas en escena de piezas vanguardistas, como las de Cocteau o Artaud; los ballets rusos que conjugaban arte clásico con patrimonio folclórico; representaciones vibrantes y novedosas como el cabaret, el vodevil o el cine. Asturias presenta interesantes anticipaciones y convergencias con las prácticas escriturales teatrales hegemónicas que los varios contextos generadores proponían; pero predominantemente con la surrealista, la cual permanecerá como sustrato en su obra teatral.

Es factible inferir su poética teatral a través de los artículos que envió al periódico guatemalteco *El Imparcial*, de 1924 a 1933, específicamente aquellos dedicados a las artes de representación tradicionales y experimentales. Pero la cristalización de su propuesta estética se encuentra en el texto publicado en 1930, «Réflexions sur la possibilité d'un théâtre américain d'inspiration indigène», que aparecerá traducido al español, en ese mismo diario, dos años más tarde. Por otra parte, resultan fundamentales para explicar los criterios teatrales de Asturias a lo largo de su escritura la variedad de artículos, reseñas y discursos

sos relativos al arte escénico escritos durante su período bonaerense (1948-1962), como corresponsal del periódico *El Nacional* de Caracas. La capital argentina ha sido, desde los inicios del teatro hispanoamericano, uno de los centros teatrales de mayor importancia, por sus niveles de experimentación escenográfica, así como por la riqueza y la actualidad de su repertorio. El teatro argentino cuenta con textos de alta calidad, pero también con una infraestructura que ha permitido una actividad escénica constante, con su correlativo público y crítica.

El texto programático de 1930 constituye el fruto de las reflexiones acerca de una teoría y práctica posibles y deseables para un teatro americano nuevo, que el joven escritor guatemalteco elabora como un esbozo de proyecto. En ese breve texto Asturias expone con relativa sistematicidad y mucho fervor juvenil una propuesta que se inserta dentro de una reflexión estética similar a la de otros artistas latinoamericanos que residían por esos años en París: el descubrimiento simultáneo de nuevos lenguajes y estrategias estéticas, así como la conciencia de contar con una identidad propia, valiosa y prestigiosa, porque era el momento en que los intelectuales europeos descubrían y sancionaban las culturas llamadas entonces «primitivas». En este sentido, Asturias se benefició de los estudios que realizó sobre civilizaciones arcaicas con Georges Raynaud porque le proporcionaron la clave para reconocer su identidad mestiza e imaginar lo que podría ser un teatro arcaico en clave contemporánea. En efecto la operación estética de reapropiación, en el caso del teatro de Asturias, tenía implicaciones que iban más allá de la experimentación técnico-formal, para cuestionar, en última instancia, la historia oficial.

La apropiación de códigos estéticos hegemónicos vigentes es realizada desde su posición marginal para demostrar una destreza paritaria a la de los escritores de la centralidad. Asimismo, se adhiere a la crítica al academicismo pero no precisamente desde la perspectiva de los escritores que surgen de la modernidad, por medio del terrorismo estético, o para vincularse a supuestos paraísos arcaicos incontaminados por la civilización. En Asturias, al igual que en otros escritores latinoamericanos contemporáneos como Alejo Carpentier, está presente además una tensión épica que lo conduce a construir literariamente la identidad guatemalteca.

Hay que interpretar este registro asturiano no sólo como un virtuosismo técnico, sino también como metáfora de la subversión. El discurso vanguardizante de Asturias es doblemente subversivo: el sujeto subalterno utiliza las herramientas del poder hegemónico para realizar una crítica al sistema desde dentro y, la vez, pero paralelamente, con el fin de elaborar un proceso de simbolización reivindicativa de la propia identidad paritaria y, a veces, una superior relación con la cultura hegemónica. Asturias vuelve a dar significación la función del discurso, al adquirir éste otro nivel semántico: convertirlo en metáfora de la

opresión colectiva. Ciertamente una escritura teatral marcada por este registro, aunque su temática fuera americanista en sentido amplio, estaba destinada a permanecer en un circuito de comunicación restringido: sus destinatarios efectivos serían los sujetos cultos que manejan los códigos de la cultura central o practican una fluida diglosia cultural. Al hermetismo se unía la falta de infraestructura para excluir al espectador ideal: el sujeto americano y/u oprimido.

En su texto teórico de 1930, Asturias elabora una propuesta abierta para la creación de un «nuevo teatro americano experimental»² dividido en dos etapas. La primera, de carácter mágico-lúdico, sería la de un «teatro de mito maya-qui-ché», nutrido por la cultura prehispánica y popular, donde convergerían, en la práctica, elementos autóctonos con los vanguardistas, revelando el afortunado encuentro y reelaboración dramática entre dos tradiciones culturales. La segunda comprendería un «teatro social» con una clara función «revolucionaria», por medio de un registro y estrategias más realistas, pero sin concesiones estéticas, al poner en escena historias que señalaran los problemas sociales americanos.

Al generarse este proyecto bajo el signo de la revalorización de la propia cultura e identidad, Asturias necesariamente corta puentes con la tradición europea: rechazo del teatro tradicional realista y naturalista europeo o europeizante, a favor de una temática «americana» –sobre todo la de países con tradición prehispánica, como Guatemala– no descriptiva de acontecimientos, sino traducción de atmósferas sugestivas que remitan a ese mundo «telúrico». A la par de la recuperación de algunos elementos escénicos de lo que pudo haber sido el teatro prehispánico hierático-ceremonial, con su dimensión ritual y esotérica, que supuestamente capta el pensamiento religioso indígena, de acuerdo con las pinturas de época o de textos como el *Rabinal-Achí*, insta a recuperar el patrimonio popular y folclórico mestizo, como los bailes-dramas, por el colorido de los trajes y la escenografía o el movimiento rítmico de la danza. Rechaza aquellas manifestaciones espectaculares percibidas como refuerzos ideológicos demasiado directos de la dominación colonial española, como las pastorelas y las loas, así como el teatro culto escrito en castellano durante ese mismo período. A Asturias le interesa, más que la escenificación de una historia, la creación de atmósferas que transmitan de manera simbólico-sensoperceptiva la peculiar escena de lo «americano tropical». La ilogicidad y falta de causalidad en los textos genera el predominio de la sugerencia de las imágenes sobre la historia. Así, la secuencia estaría segmentada en escenas breves y aparentemente inconexas,

² Los términos colocados entre comillas son los utilizados por Asturias en su texto programático de 1930.

mediante técnicas como la yuxtaposición o la superposición de imágenes a la manera cinematográfica. Asturias propugna un teatro de escasos recursos: espectáculos al aire libre, sin escenario, a la altura del público, con decoración simple y evocativa, como fueron en su momento y son hoy día muchas representaciones callejeras. La estilización, limitación y flexibilidad de la utilería escenográfica –frecuentemente difícil de realizar– suple estas limitaciones con la importancia estructural de signos como la música, la danza, el color. En este teatro antidiscurso, irracional, la palabra poética es revalorizada en su faceta de signo sonoro-hipnótico reiterativo para enfatizar la atmósfera mágico-onírica, ya que la actuación debe ser realizada mediante una gestualización solemne y frecuentemente utilizando máscaras. Asturias considera que el teatro es un ritual compartido entre actores y público, y que lo ideal sería que el espectador participase activamente en la decodificación de la complejidad del espectáculo y no fuera un ente pasivo. Estas pautas se refieren sobre todo al teatro de la primera etapa, más «primitiva» y cercana al juego, ya que las indicaciones específicas referidas a la segunda, la fase «reflexiva», se limitan a la manera más realista de actuación, porque se debe «interpretar» la necesidad de renovación social.

Una visión panorámica del corpus teatral asturiano revela que su poética teatral la cumplió parcialmente en su práctica teatral. No se encuentran dos etapas rígidamente demarcadas, porque el filón lúdico y fantástico atraviesa toda su producción teatral, aunque sea sólo fragmentariamente. Algunos subtítulos de obras teatrales ofrecen pistas: «comedia prodigiosa» (*Soluna*), «comedia de realidad y sueño» (*Hotel Delfín*), «disparatorio de perecientes» (*Gorigori*). Contrariamente, en toda su producción teatral, aun en la más irracional, puede percibirse una sutil y sostenida preocupación por los problemas sociales. Esta dialéctica determina la dificultad de elaborar modelos; a lo sumo, el único posible sería el de *ejes de intersección de líneas diversas*. La *encrucijada variable de las líneas: melodramática-trivial-tradicional, mágico-fantástico-lúdica, histórico-social-reflexiva*, entrecruzadas en maneras y medidas diversas: predominio de alguna o algunas de dichas líneas sobre la presencia casi siempre simultánea de las otras.

Junto a los aciertos de Asturias dramaturgo, sobre todo en el campo de la sonoridad verbal, el uso simbólico de la luz y el color, y la fusión de elementos culturales diversos, se colocan algunas fallas de oficio al llevar a la práctica su poética teatral, y que podrían englobarse dentro de un rasgo de exceso, cuerda floja del neobarroquismo. Contrariamente a lo indicado en cuanto a experimentación, muchas de sus obras demandan una complejidad escenográfica que requiere una inversión considerable, pues están desarrolladas dentro de los marcos tradicionales de la puesta en escena (*Dique seco*, *Chantaje*, *La Audiencia de los Confines*, por citar algunas). Los parlamentos frecuentemente son demasiado largos y discursivos, lo que detiene la acción innecesariamente. Lo mismo

sucede con la aglomeración de personajes en la escena, que perturba la nitidez plástica a menos que no se cuente con escenarios de grandes dimensiones (*Soluna*). Algunas lamentables caídas melodramáticas precipitan la obra en la retórica, como las conversiones religiosas de algunos personajes indígenas en punto de muerte (*Las Casas: el Obispo de Dios* y *La Audiencia de los Confines*).

A la primera etapa del discurso teórico asturiano pertenecen parcialmente las fantomimas. Aunque es posible encontrar algunos elementos de convergencia, como la importancia sonora de la palabra poética o la atmósfera fantástica y lúdica, seguramente fruto de la influencia vanguardista, estas piezas no se inscriben dentro de la temática americana preconizada como requisito por el texto teórico de 1930, sino que, además, su ambientación es atemporal y ahistórica. El término «fantomimas», que podría hipotetizarse como «mimesis de lo fantástico», fue acuñado por Asturias para designar estas piezas experimentales, breves, fantásticas, de gran sugestión visual y lingüística, que fluctúan genéricamente entre la poesía y el teatro, aunque algunas puedan ser definidas como «poesía dialogada». En estos textos es posible discernir huellas diversas que van desde el esperpentismo transgresivo valleinclanescos y su vinculación con la estética expresionista hasta la simultaneidad de la experimentación y el arcaísmo lingüístico, pasando por la temática de la represión tratada lúdicamente, propia del teatro de la Generación del 27, o la burla juguetona y el sinsentido dadá. Los textos probablemente, por el tipo de registro vanguardizante que los caracteriza, fueron escritos o esbozados en su totalidad durante su primera estancia en París, aunque algunos fueran publicados más tarde, a excepción de *Rayito de estrella* (1925), *Émulo Lipolidón* (1935), *Alclásán* (1940) y *El rey de la Altanería* (1949). Estas cuatro obras aparecen incluidas en el volumen antológico de poesía *Sien de alondra* (1949).

Si se exceptúa la última por aparecer, *El rey de la Altanería*, poseedora de una mayor estructura escénica, las otras fantomimas son casi puros juegos verbales con un soporte narrativo mínimo o inexistente; se quedan, en cuanto esbozos teatrales, en el plano del fonosimbolismo, en el de la imagen –que contiene las pautas y pistas esenciales para ser traducida de imagen verbal (sonora) a imagen plástica (audiovisual)–, y en ese sentido constituyen piezas magistrales de experimentación poética. Su resolución escénica demanda una sugestiva elaboración de los recursos propios de la representación –música, iluminación, maquillajes, máscaras, danza, trajes, etc.– para dar figuración a unos textos cuya característica base es el sinsentido. En efecto, el público tendría que ir preparado a no tratar de encontrar la secuencia narrativa lineal de una historia, sino más bien a apreciar la calidad de los textos poéticos, en cuanto fulgurantes e inusitadas imágenes poéticas resueltas en un magistral dominio de la musicalidad de la palabra.

En estas piezas breves predomina la atmósfera poblada de descontextualizaciones que generan un tono onírico y fantástico con escenas, personajes y

lenguaje que parecieran proceder directamente del inconsciente y que se identifican como propias del discurso surrealista. Y, sin embargo, en medio de tanta transgresión carnavalesca, el tono es sombrío, porque subyace en profundidad un contraste ético irresuelto entre justicia/injusticia, opresión/oprimido, fidelidad/traición, codicia/magnanimidad, *Leitmotiven* de la escritura asturiana.

Estas antítesis podrían interpretarse como alusiones a los diferentes contextos generadores. Las elaboradas y escritas durante el período parisino –no está de más recordar que, para el joven Asturias, París significó cortar con el pasado dictatorial y aldeano donde había crecido– revelan el ambiente de extrema libertad para la imaginación, donde todo es posible y tolerable, hasta la transgresión. Los textos fechados durante la oscura etapa del regreso de Asturias a la Guatemala ubiquista podrían explicarse como el único y solitario reducto de libertad para su imaginación desbordante. Como lectura extravagante de un sistema y un medio irracionales; lectura crítica, pero en clave metafórica, de un fantochesco y siniestro poder dictatorial.

Pero también su posición de sujeto ladino urbano se ve representada en escena por golpes de humor grueso que sin duda tienen su antecedente en el período goliárdico universitario conocido como la Huelga de Dolores, que incluye celebraciones varias: veladas de teatro, desfiles bufos, etc., como puede apreciarse en su obra *Viernes de Dolores* (1972), novela-friso basada en sus recuerdos de la vida universitaria bajo la dictadura de Estrada Cabrera (1898-1920). Una vez por año, esta especie de carnaval genera una catarsis colectiva de crítica social y política, que funciona como válvula de escape no siempre tolerada por los gobiernos de turno. Aunque no existe ninguna pieza que se vincule directamente con las obras bufas huelgueras, en cuanto a una temática política inmediata sí es posible localizar este filón como un común sustrato de juegos verbales y de humor grueso, caricaturesco y negro que aparece en las fantomimas.

Específicamente dentro de este filón, pueden colocarse obras posteriores como *Gallo y Papagayo* (1972), de gran ingenio verbal; *Amores sin cabeza* (1971), «pantomima» cuya simetría revela paradójicamente la incomunicación; pero también de alguna manera *Gorigori* (1961) por su alucinante acción con todo y su parodia dantesca de descenso a los infiernos, así como *Hotel Delfín* (1965), por el apasionante juego alegórico de la muerte.

La obra donde Asturias plasma magistralmente su poética teatral es *Cuculcán*, escrita paralelamente al texto teórico publicado en 1930. *Cuculcán* apareció incluida en la edición argentina de *Leyendas de Guatemala* de 1948, probablemente por su carácter mítico prehispánico, diferente a la grotesca atmósfera carnavalesca de las fantomimas, que aparecieron en la antología poética *Sien de alondra* un año después. Otra posible hipótesis puede ser que *Cuculcán* no fuera incluida en la primera edición de las leyendas, aparecida en 1930 en España, y tampoco en la segunda, traducida al francés, en París, en 1931, probablemente

porque Asturias se percató de que estructuralmente *Cuculcán* pertenecía al género dramático, aunque no tradicional –más que al narrativo–, y quizás proyectaba publicarla separadamente.

Asturias logra espléndidos resultados escénicos en cuanto a sugestión visual, tanto por el simétrico y simbólico uso del color como por la alternancia entre un registro lingüístico alto y bajo –lo cómico y lo trágico–, y por la musicalidad del lenguaje reiterativo que provoca un estado casi hipnótico en el espectador, agredido auditivamente por un *crescendo* de instrumentos y sonidos. En lo escenográfico es notable la desproporción fantástica de la utilería y/o los personajes. Esta pieza puede ser considerada una joya del registro hiperbólico de los signos teatrales a la manera de Asturias, que aquí incluye hasta el olor de bebidas y comidas rituales. Una especie de teatro total, pero a la manera asturiana.

Su poética se cumple también eficazmente en *Soluna* (1955), donde logra un afortunado equilibrio entre elementos culturales diversos expresados en varias dimensiones espacio-temporales, pues desde el mismo título existe una alusión al tenso diálogo intercultural guatemalteco. Dentro de una estructura dramática sumamente tradicional en cuanto a secuencia narrativa propia de una historia lineal e intrascendente, el tiempo se detiene y se dilata hasta alcanzar dimensiones mítico-oníricas, mediante hábiles recursos escénicos. Detrás de una historia romántica trivial, o de un contraste ingenuo campo/ciudad, Asturias construye todo un complejo mundo que proviene tanto de la historia contemporánea como de dimensiones del inconsciente y la memoria colectiva de ambas raíces. *Soluna* fluctúa entre la contradictoria y conflictiva visión del mundo rural y urbano guatemalteco, aunque existen puntos de contacto entre todos sus integrantes, independientemente de su extracción y formación intelectual: la necesidad de la fe, sea en una doctrina confesional cristiana occidental o en una serie de creencias provenientes de una cultura local ancestral, como el chamanismo, por ejemplo.

Asturias, como frecuentemente acostumbra, pone en escena personajes reales e irreales, contrasta de manera barroca el silencio y el exceso de sonidos; pero sobre todo realiza magistrales contrastes de luz y sombra. Los colores literalmente dialogan y se enfrentan en vaivenes escénicos: la luz desborda el escenario e incorpora a la platea –y al espectador– en dichos juegos. Asimismo, a la manera de los teatros arcaicos, aparecen integradas la música, la danza y la palabra. El resultado, a pesar de la trivialidad de la historia, es escenográficamente deslumbrante y, en consecuencia, potencialmente sugestivo para la puesta en escena.

La segunda fase del teatro de Asturias es la que definió como «revolucionaria». Es útil recordar que la distancia del país natal actuó en Asturias no sólo como un cambio de perspectiva en la percepción de los contornos del perfil cultural guatemalteco, sino también como espacio de estudio y reflexión para descubrir las causas históricas y económicas que habían determinado la situación

de atraso e injusticia. Ello lo alejó definitivamente del inicial y rígido positivismo que había practicado antes de su viaje a Europa. A partir de entonces, el joven Asturias renuncia a las posiciones que había sustentado, sobre todo en lo referente al indio. Fue durante su residencia e importante período de formación en París cuando el autor guatemalteco accedió a los estudios antropológicos, etnológicos, sociológicos y políticos que se convirtieron en instrumentos de análisis para comprender su medio de origen e imaginar posibles soluciones.

Esta preocupación social jamás abandonaría a Asturias, ni como hombre público, ni como escritor. Afirmó repetidamente que su literatura tenía el compromiso de denunciar la injusticia social y confesó sus límites, en cuanto sujeto ladino culto, para profundizar en sus incursiones en el mundo indígena, el cual se limitó a interpretar y ficcionalizar desde dicha perspectiva, y con los instrumentos específicos de su oficio literario, así como valiéndose de toda su capacidad de imaginación. El teatro nunca escapó a este compromiso temprano, que no implicaba un ramplón pedagogismo, como lo confirma en la conferencia «La importancia del movimiento teatral en la Argentina», impartida en Buenos Aires durante el período en que residió en esa capital, donde señala su validez como «tribuna, trinchera y medio de difusión entre el pueblo de las ideas más avanzadas de la época».³

Como señalábamos anteriormente, el elemento de crítica social puede observarse en una lectura atenta de obras aparentemente lúdicas y/o fantásticas y atemporales, como las fantomimas. Piénsese en la obsesión del autor por condenar el oro como pecado social en *Adoración de los Reyes Magos*; el rechazo al ingerencismo norteamericano en América Latina en *La gallina de los huevos de oro*; la injusta aplicación de la justicia en *El rey de la Altanería*; la relación sado-masoquista de los maniqués en *Amores sin cabeza*, por citar algunos ejemplos.

Con la *Audiencia de los Confines* (1957), Asturias lleva a la práctica la segunda etapa de su poética teatral: la que implica denuncia social, pero sin descuidar la elaboración simbólica del material histórico extraliterario. Esta obra tuvo una génesis precisa: fue escrita después de que el autor guatemalteco tuvo que salir al exilio en 1954. Asturias realiza una lectura de la historia reciente en clave metafórica, ambientando la obra durante una época colonial no estrictamente ceñida a los hechos y tiempos reales, y colocando en el centro, como figura modélica, a fray Bartolomé de Las Casas, personaje afín a sus simpatías reformistas y su fe católica. Es su obra más tradicional en cuanto a estructuración dramática, y sin embargo adolece de algunos desaciertos, como excesivos personajes, acción lenta y a ratos melodramática, y parlamentos exageradamente extensos; carencias que con frecuencia entorpecen el oficio teatral de Asturias.

³ Miguel Ángel Asturias, «La importancia del movimiento teatral en la Argentina», s.f. (del material localizado y fotocopiado por Daniel Mesa Cancedo).

Una nueva versión de esta obra quedó en manuscrito, y fue parcialmente puesta en escena en París con el título de *Las Casas: el Obispo de Dios* (1971). El dramaturgo guatemalteco le agregó una serie de cantos-lamentos muy poéticos de coros de indios –alternando con los de los conquistadores españoles–, en sugestiva penumbra escénica.

En estas obras de corte histórico, la estructuración dramática aparece más rígida, la reflexión social es más transparente y va más allá del juego teatral propiamente dicho. Los acontecimientos de cada una de estas obras, en principio y en diferente medida, según sea el caso, aparentemente verosímiles, de repente introducen un elemento discordante, fantástico, que transforma hiperbólicamente o extravagantemente la historia y la puesta en escena. En *Las Casas: el Obispo de Dios* la aparición de Don Quijote y Sancho, *alter ego* de Las Casas y el sirviente negro Comacho respectivamente, en la «Muy Noble y Muy Leal ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, a mediados del siglo XVI».

El calificativo de «revolucionarias» para estas obras es discutible, ya que más bien se sitúan dentro de las coordenadas de un pensamiento reformista, basado en un humanismo genérico, afianzado en la fe y los valores cristianos. Los sujetos oprimidos, los indios, se rebelan más con la palabra que con los hechos, al poderío español oponiendo un frente débil y fragmentado internamente. Delegan su representatividad y negociación en una figura mediadora, de rasgos paternalistas, aunque de avanzada para su época: Fray Bartolomé de Las Casas. En realidad, el fraile dominico formaba parte de una institución fiel al servicio de la Corona, la Iglesia y sus intereses en las colonias de ultramar, frente a la codicia y creciente rebeldía de los conquistadores. La legitimidad del poder central no es cuestionada en su base, ni hay una propuesta de un cambio radical de estructuras –a favor de los indios–, como implicaría el término «revolución», y como hubiera sido impensable e imposible en la historia colonial, obviamente.

El registro realista tampoco se da en estado puro en algunas obras ambientadas en un medio urbano o contemporáneo, como *Chantaje* (1964) y *Dique seco* (1964). Ambas contienen una velada crítica social por la negligencia en la aplicación de valores éticos genéricos, como la lealtad y la generosidad, básicos en el código moral asturiano. Estas piezas se desarrollan en peculiares e indeterminados ambientes urbanos contemporáneos, con historias no significativas; sin embargo, es posible observar algunas estrategias esporádicas que caracterizan el registro fantástico del teatro de Asturias. Aunque menores, en líneas generales, estas dos piezas teatrales revelan búsqueda y constituyen piezas importantes para el análisis general del discurso teatral asturiano. Los parlamentos excesivos, como sucede en los momentos menos afortunados de la dramaturgia del autor guatemalteco, son lentos, lo mismo que la acción; los personajes exageradamente estereotipados y planos. No obstante, todas estas caídas se compensan por momentos de inesperada fantasía y humor.

Entre la historia y el mito Asturias no traza una frontera precisa, probablemente porque su intención es, en una cierta medida, didáctica. Como en las obras dedicadas a Las Casas, en el guión cinematográfico *Juárez: una vida por México* (1972) el autor guatemalteco realiza una lectura actualizada del pasado, y nuevamente el personaje central es un prototipo heroico del patriota nacionalista. En este guión, compuesto a manera de sugestivos frisos espacio-temporales, Asturias demuestra el afortunado uso de técnicas cinematográficas (*flash-backs*, *close-ups*, disolución de imágenes, voces en *off*, etc.) mucho más eficaces y convincentes que la retórica de los diálogos. Asturias aprovecha no sólo el apasionante momento épico de la lucha nacionalista de Juárez y sus seguidores, sino la romántica historia de amor de Maximiliano y Carlota, y con todos estos personajes histórico-legendarios, aunque estereotipados, construye un guión sumamente ágil.

De lo expuesto hasta aquí, puede concluirse que la primera etapa, la lúdico-fantástica, fue la que predominó en sus mejores textos teatrales y constituyó una constante en su escritura, aunque con matices diferentes. La magia, el sentido lúdico, el hálito poético del lenguaje, la extravagancia son algunos de los elementos que permanecen como un sustrato a lo largo de toda su obra teatral, y en general en toda su producción literaria. *Cuculcán* y *Soluna* resultan ser las obras que se adhieren con mayor puntualidad a su formulación teórica de 1930.

Guatemala fue presencia obsesiva para Asturias. Del pasado prehispánico, pero también del período colonial, así como de la cultura popular tradicional mestiza del campo y la ciudad, obtiene material que utiliza para algunas de sus obras teatrales. En cuanto a la temática, son pocas aquellas que abiertamente se refieren a Guatemala: *Soluna*, *La Audiencia de los Confines* y *Las Casas: el Obispo de Dios*; menos aún a un teatro «maya-quiché», si se exceptúa *Cuculcán*. Sin embargo, la presencia guatemalteca se filtra en el uso mediatizado de tradiciones populares o en la referencia a ellas, tanto las consideradas indígenas como ladinas (adivinanzas, rondas infantiles, celebraciones); en el léxico, la sintaxis y ciertos giros expresivos; en personajes característicos.

La tendencia a utilizar la propia cultura y tradición pasada y actual constituye un rasgo de estilo y de opción ideológica que evidencia relaciones intertextuales entre el teatro y los otros géneros que Asturias practicó. Brevemente señalamos algunas de las más evidentes al nivel de estrategias formales. La cadencia musical, reiterativa, de la palabra poética para crear una atmósfera de trance en *Cuculcán* o *Soluna* o los coros de indígenas en *Las Casas: el Obispo de Dios* inmediatamente recuerdan el poema «Tecum Umán», y el párrafo inicial jitanjáforico de *El Señor Presidente* o la parte introductoria de *Viernes de Dolores*. Asturias utilizaba este recurso para crear la atmósfera inicial de un texto. El «tecunismo» femenino que es fundamental en los personajes femeninos centrales de *Hombres de maíz*, *Maladrón*, *Mulata de Tal*, por mencionar sólo tres ejemplos, también

puede observarse en piezas aparentemente tan alejadas como *Amores sin cabeza* y *Soluna*. El nahualismo, rasgo presente en todas las obras de Asturias inscritas dentro del realismo mágico –que constituyen la mayoría–, podemos encontrarlo abiertamente en *Soluna* y *La Audiencia de los Confines*, por ejemplo. El característico humor guatemalteco de rasgos incisivos y casi tremendistas, que aparece en su novelística (*El Señor Presidente*, *Week-end en Guatemala*, *Viernes de Dolores*, *Mulata de Tal*, etc.), puede captarse en obras como *El caballo del trueno*, la delirante *Gorigori*, o la hiperrealista *Maquillaje para una misa de muerto*.

El discurso estético oficial ha confinado a Asturias en el «realismo mágico», disminuyendo frecuentemente este término a sinónimo de exotismo y ahistoricismo vacíos y decorativos. En sus textos y práctica teatrales, existen pocas pero magníficas muestras de este registro, lo que implica que, a la par de valores específicamente estéticos, hay que descubrir la articulación de éstos con su discurso político, fruto de sus reflexiones, lecturas y vivencias en los varios escenarios históricos en los que las circunstancias lo colocaron y en donde él representó los roles de espectador y actor.

Para destacar los lineamientos del propio perfil latinoamericano y sobre todo guatemalteco, Asturias tenía que atravesar el trayecto inevitable de reivindicación identitaria: resaltar la diferencia en sentido positivo de lo propio frente a la otredad europea y europeizante. Por su condición de sujeto ladino hispanohablante, no era posible que renunciara completamente a una parte de su identidad cultural –hasta ese momento la única que había reivindicado y reconocido–, pero el reconocimiento y reapropiación de su parte indígena escindida y, por otra parte, la confrontación vivencial con otra cultura en un punto, o *el* punto, máximo de cambio después de siglos, y el medirse con otras identidades sólidas, provocó la reacción de figurar literariamente al sujeto guatemalteco mestizo, fuera indio o ladino.

Asturias configuró un estilo oscilante entre el exotismo y la veracidad catalogado como «realismo mágico» –término que él mismo justificó y utilizó posteriormente para referirse a algunos rasgos de su escritura–, con el que pretendía transmitir una realidad cotidiana *distinta* que los ojos occidentales u occidentalizantes percibían como extraña, maravillosa, irracional. El halo épico y fabuloso que el escritor guatemalteco imprime a esta modalidad discursiva es un simulacro de una realidad que él conoce por algunas vivencias personales, pero sobre todo por su calidad de sujeto letrado y artista.

Ciertamente, una lectura superficial de este tipo de escritura no logra descubrir que detrás de la palabra deslumbrante del escritor guatemalteco se filtra una realidad histórica y social que poco tiene de maravillosa para el indio. El exotismo asturiano, que indudablemente existe, sin embargo, no es ramplona huida, bambalina, pirotecnia o maquillaje. Constituye una afortunada estrategia estética para definirse y explicarse ante la mirada del otro, en términos de códi-

gos estéticos compartidos con sujetos predominantemente cultos, fueran guatemaltecos, latinoamericanos o europeos. A un lector guatemalteco le proporcionaba un espejo todavía lleno de vahos, pero donde se empezaba a esbozar una iconografía mitificada de la identidad mestiza, mediante la incorporación de un pasado indígena formulado a través de una modelización más cercana, a veces, a los códigos heroicos clásicos occidentales tradicionales, pero ya con un sello y una perspectiva diferente, aunque fuera fruto mucho más de la exuberante imaginación de Asturias que de la verdad histórica. Inteligentemente, Asturias, más que a la historia, inició por tirar sus redes al mito, donde la imaginación no tiene límites, y logró de esta forma dar relieve a su fabulación.

Asturias no pintó amables tarjetas postales, aunque algunas lo parezcan, sino que también mostró el reverso profundamente siniestro de la historia guatemalteca de todos los tiempos, aun en aquellos textos aparentemente más herméticos y descontextualizados de la realidad de nuestro país, inclusive utilizando un sentido del humor negro. Pero para hacerse entender, y porque al fin y al cabo era hombre de su tiempo, utilizó y reelaboró los elementos que los códigos culturales y estéticos le proporcionaron desde su formación. Fue un recurso afortunado en su momento; de gran originalidad, dentro del interés que durante las últimas décadas del siglo XIX y las de los inicios del XX gravitó sobre el arte occidental, órbita de formación y trabajo de Asturias. El autor guatemalteco, a diferencia de los vanguardistas europeos, supo, hasta donde fue posible, rechazar la infatuación por lo «primitivo», que para aquéllos consistía en la punta de lanza de su posición antiacadémica y la reivindicación de un saber, un hacer, un pensar en estado de supuesta pureza frente a la incipiente industrialización y consecuente marginación del intelectual dentro de nuevos modelos sociales y económicos. Como otros escritores latinoamericanos, Asturias utilizó las técnicas vanguardistas no para un retorno exclusivamente esteticista o esotérico al mito, sino como puerta de entrada al inconsciente y la memoria colectivas de su componente relegado: el indígena. De allí la dimensión épico-glorificadora que signa su realismo mágico. El realismo mágico en el caso del teatro es, pues, una estrategia escénica de mestizaje o hibridación literaria para expresar precisamente un emergente aprecio por la propia identidad mestiza en términos que, tanto para el propio Asturias como para el lector-espectador culto, fueran accesibles como código estético-ideológico compartido. Asturias entendió a nivel teórico la escritura dramática como el espacio simbólico de representación de las tensiones sociales de las sociedades periféricas y en procesos de efervescencia identitaria que surgen en las sociedades multiculturales, como la guatemalteca.

No obstante, insistimos, una lectura en clave metafórica de las piezas de índole fantástica revela una estrategia de enmascaramiento de esa misma realidad. Detrás del espectáculo circense-carnavalesco o de historias minimalistas,

rasgos repetitivos en su teatro, existe una obsesión por la temática de la opresión y la injusticia, con todo lo que de ellas se deriva individual y socialmente, y de lo que han significado para los pueblos latinoamericanos. La fantomima *La Adoración de los Reyes Magos* constituye un pretexto para expresar uno de los *Leitmotiven* en toda la obra asturiana: la ambición del dinero como pecado social que envilece las relaciones humanas; *La gallina de los huevos de oro* es una pequeña pieza de transparente y divertida denuncia antiimperialista. Existen otras piezas de tono más incisivo donde el autor guatemalteco utiliza estrategias propias del repertorio estético grotesco, precisamente porque develan que detrás de las apariencias frecuentemente jocosas se oculta una realidad dolorosa que provoca una visión desencantada y amarga. El claroscuro teatral es notable en las fantomimas o en *Gorigori*, donde pretende atrapar los matices tragicómicos de personajes valleinclanescos condenados o autocondenados al fracaso, la vejación, la culpa, o bien siniestramente inescrupulosos. Un filón más poético y reflexivo se encuentra en textos como *Amores sin cabeza*: no obstante la escritura textual y escenográfica pulcra, simétrica, estilizada, se percibe una violencia corrosiva detrás de la compostura dialógica de los dos personajes fantochescos.

Para concluir, insistimos en que una interpretación posible de la configuración híbrida de su discurso y estrategias estéticas apunta hacia dos motivaciones fundamentales: la primera aparece durante el período parisino y consiste en el inicial descubrimiento lúdico de la potencialidad implícita en la libre experimentación estética y vital; la segunda, generada precisamente por la falta de esa libertad en esas dos dimensiones, expresada por la denuncia metafórica, y en ocasiones, grotesca. Precisamente una lectura en clave metafórica descubre que detrás de la deformación de la realidad, que es percibida como socialmente caótica, se oculta el drama de la opresión y el ansia de libertad. Este conflicto no se limita estrictamente a la esfera de la vida política o pública, sino que está estrechamente relacionado con la esfera de lo privado, que de alguna manera también se ve limitada por la injusticia y los prejuicios. En este sentido, existe una coincidencia con las obras aparentemente lúdicas de García Lorca y su teatro de marionetas.

La proyección de Asturias dentro del teatro guatemalteco ha sido escasa. Sin embargo, podemos rastrear algunos rasgos compartidos en algunas de las obras de Hugo Carrillo o Manuel José Arce, en cuanto a teatro poético, escenas de realismo mágico y humor «huelguero». Los dramaturgos guatemaltecos han preferido realizar versiones teatrales de textos narrativos asturianos, o *collages* teatrales de su poesía. A través de la reapropiación y reelaboración del discurso narrativo de Asturias, algunos realizaron una lectura metafóricamente articulada de los acontecimientos históricos que golpearon al país durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa. Carrillo elaboró dos versiones: *El Señor Presidente* (1974) y *La Chalana (Viernes de Dolores, 1977)*; Arce, *Torotumbo (Week-*

end en Guatemala, 1967); Joaquín Orellana, *En los cerros de Ilóm*, teatro ópera, (*Hombres de maíz*, 1991). Estas obras ponen en práctica muchos de los postulados de la poética teatral asturiana –interacción de música, danza, palabra; colorido simbólico; sonoridad de la palabra y uso imaginativo de fonemas indígenas; etc.–, hasta donde hemos podido investigar, sin que los autores conocieran el texto programático del treinta.⁴

Asturias tuvo la sorpresa en vida de encontrar similitudes de concepción teatral. En un artículo publicado en 1947 en *El Imparcial*, reseña la obra *Quiché-Achí* del guatemalteco Carlos Girón Cerna, con música de Ricardo Castillo, espectáculo que confirma su «corazonada sobre todas las posibilidades de un teatro de colores embadurnados de leyenda y naturaleza guatemalteca, o más ampliamente americana».⁵ Aunque inicia afirmando que no ha vuelto a ocuparse de su poética teatral, Asturias aprecia en esta obra «la riqueza del colorido escenográfico y las motivaciones simbólicas»⁶ que no cae en lo pintoresco o en la parodia ladina del indígena, sino que logra «producir en el espectador una emoción vaga para los que no están iniciados en asuntos indígenas, pero al fin y al cabo una emoción con lo propio, con lo que era no hace mucho material despreciable para los europeizantes».⁷ Y concluye proféticamente, confirmando al mismo tiempo la vigencia de su propuesta del treinta:

El teatro guatemalteco de inspiración indígena irá encontrando su cauce, siempre que haya quienes se den cuenta de su alto valor poético en el espacio de América, de los inexplorados tesoros de figura y colorido que poseen sus vetas y de la consonancia de una música apropiada y que diga, en trino y no en lamento, nuestro mejor mensaje.⁸

⁴ Lucrecia Méndez de Penedo, «Las versiones teatrales de la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias en el contexto guatemalteco de la violencia hacia la paz», *Actas del coloquio internacional 1899-1999. Un siècle/Un siglo de Miguel Ángel Asturias*, Poitiers, Association ALLCA XX / Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos (UMR 6132, Université de Poitiers-CNRS), 2002, pp. 419-438.

Manuel Corleto en su obra *La profecía*, teatro coreográfico y musical (1989), al reelaborar en clave moderna *El baile de la conquista*, coincide también con la poética teatral de Asturias por las audaces técnicas de estilización, exuberante y sugestiva atmósfera mágica, pero también porque el texto –en la línea de las obras de corte histórico de Asturias– proclama el mestizaje como única salida al encuentro de dos culturas y el providencialismo histórico que delega la solución de los conflictos de los oprimidos en seres mediadores o superiores ajenos al propio grupo social.

Podría pensarse también en la coincidencia con el montaje franco-guatemalteco de 1999 de *El libro del tiempo*, inspirado en fragmentos del *Popol-Vuh*, dentro de la línea del teatro antropológico y donde ya participaron indígenas como actores. La puesta en escena tomaba como modelo los teatros ceremoniales orientales.

⁵ Miguel Ángel Asturias, «Tizonos ardiendo. Teatro guatemalteco de inspiración indígena», *El Imparcial*, Guatemala, 27 agosto de 1947.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Similar reacción tiene cuando asiste a una representación de Teatro de la Ópera de Pekín, durante su estancia bonaerense, que corrobora sus apreciaciones sobre los teatros arcaicos hierático-ceremoniales. En su texto teórico de 1930 mostraba aprecio por la capacidad de sugerencia del teatro chino: «En el teatro chino, la decoración es de palabra. El actor dice: es de noche, y ya es de noche, sin necesidad de bajar la luz, ni de obscurecer las bambalinas o presentar un cielo con estrellas y luna».⁹ La visión del espectáculo coincide con su poética inicial en cuanto al ensamblaje de diferentes lenguajes espectaculares dentro de una atmósfera solemne: «Hay una mezcla de ballet, de circo, de pasacalle, todo quintaesenciado y sutilísimo. [...] Cada movimiento del artista, por esta razón, tiene que ajustarse a la melodía, y por lo tanto está pautado. Esto vuelve las actitudes estatuarias, majestuosas y prestan al espectáculo un encanto especial».¹⁰ Aprecia de manera especial el colorido total del espectáculo: «que por el brillo de sus colores, antoja rodeado de una atmósfera de cristales relumbrantes o de espejos. Los rostros coloreados, vivamente algunas veces, colores que son también simbólicos: el rojo simboliza la lealtad, el blanco la astucia, el negro la integridad, [...]».¹¹ La búsqueda en la propia tradición no puede ser más parecida a lo que sostenía en su propuesta de 1930: «deben aprovecharse en la creación de los teatros nacionales, las tradiciones de cada pueblo. [...] En sus leyendas, en sus danzas, en sus poemas, en su literatura, en sus costumbres. [...]».¹² La fusión de lenguajes escénicos recuerda sus propias afirmaciones en torno a la experimentación: «No hay problema de unidad de tiempo, no hay problema estricto de género, todo cabe en él, fundidos como van, teatro, música, poesía, danza, pantomima, acrobacia y colorido. El decorado ha sido casi eliminado, lo indispensable para crear el ambiente exigido, para poner simplemente el marco».¹³ La conclusión no puede ser más iluminadora: el teatro americano debería rescatar, fijar y recrear imaginativamente el imaginario y la memoria colectiva:

[...] se nos ha revelado en todo su esplendor lo que serían los bailables indígenas, antes de la llegada de los españoles, y aun después que se aniquiló el espectáculo alegre e iracundo a que se entregan los aborígenes americanos. El *Rabinal Achi*, única obra de teatro sin influencia europea que queda de la vieja literatura maya-quiché, se comprende mejor después de ver este teatro chino, [...] este teatro nos abre los ojos sobre lo nuestro, lo nuestro más propio, lo de

⁹ Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, op. cit., p. 477

¹⁰ Miguel Ángel Asturias, «Buenos Aires de día y de noche. La Ópera de Pekín», s.f. (material localizado por Daniel Mesa Gancedo).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

ese pasado que el olvido, la pobreza y el descuido va convirtiendo en algo triste y borroso.¹⁴

La investigación que ha implicado la elaboración del volumen acerca del teatro de Asturias, ha arrojado como resultados novedosos un corpus desconocido, que yacía olvidado en el Fondo Miguel Ángel Asturias de la Biblioteca Nacional de Francia, y la localización de valiosa bibliografía también en Guatemala. Estos documentos, en su mayoría inéditos, han revelado textos completos y otros fragmentarios o apuntes que ayudan a componer un mosaico de Asturias como escritor de teatro. Los textos completos e inéditos pueden suponer una eventual intención de publicación por parte del autor en su momento, ya bien entrado en la edad madura.

Este trabajo de recuperación del Asturias dramaturgo pretende, en primer lugar, una reapropiación de su figura y su palabra, como tarea ineludible. Responde, de alguna manera y en última instancia, a la necesidad de buscar y elaborar de manera conjunta espacios culturales y democráticos de convergencia étnica para una convivencia fructífera de la nación guatemalteca, y de ésta con el resto de países latinoamericanos y de otras latitudes. Sin retoricismos o revanchismos.

Estimamos que el libro *Teatro* de Miguel Ángel Asturias es un volumen necesario tanto para el lector asiduo como para el primerizo. Marca el inicio de una trayectoria de acercamiento a su discurso teatral que ahora simplemente esbozamos con los trazos elementales, que seguramente esperan mayor caracterización y valorización. Estas lecturas diversas y complementarias trazan el contorno definidor de un Asturias dramaturgo, que muchos ignoraban, por razones múltiples. Este volumen pretende colocar la producción teatral de Asturias a la par de sus otras prácticas escriturales con una visión crítica que destaque sus aciertos y también sus carencias, pero en todo caso con la intención declarada de refutar la ignorancia y los juicios superficiales –y sobre todo, los prejuicios–.

Nos hemos propuesto inducir al lector a incursionar en una lectura inaugural, en donde, como en una fabulosa aventura, descubra un nuevo escenario estético asturiano. Finalmente, el Asturias autor teatral se convertirá en un personaje ya no virtual, sino destacado por sus propios méritos, y complementario del novelista, poeta y ensayista.

¹⁴ *Ibid.*