

Cuadernos de
Investigación
Teatral

**EL TEATRO DE
MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS**



LUIS CHESNEY LAWRENCE

48

EL TEATRO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Luis Chesney Lawrence

RESUMEN

El teatro y las ideas que de él tenía Miguel Ángel Asturias son casi desconocidas. Una de las claves para entender esto lo constituyen sus artículos periodísticos elaborados entre 1924 y 1933, no bien conocidos por sus estudiosos sino hasta los años 90 del siglo XX. El estudio de este hallazgo abre las puertas para entender cómo sus estudios de la antigüedad maya, sumados al ambiente parisino de la época y sus ideas sociales, lo llevaron a formular una consistente propuesta sobre lo que podría y como debería ser y hacerse el teatro americano, así como también a escribir obras dramáticas que fueron inicialmente incluídas y confundidas con sus ensayos y poesías. El objetivo de esta investigación es el de conocer, analizar dichos artículos y obras, en sus dos períodos, de los años treinta y cincuenta, a la vez que ver cómo los primeros contribuyeron a enriquecer su mundo creador, a formular una original idea sobre el teatro americano y luego a escribir una serie de obras que constituyen hoy una respetable producción dramática. Se concluye que en su primera época, Asturias consolida su pensamiento creativo, enriquece sus ideas sobre el teatro, escribe teatro, desarrolla estudios de amplio alcance a su obra literaria y además, le permitió formular un completo esquema de lo que debería ser un verdadero teatro americano que exploró en dos épocas.

INTRODUCCION.

Muy poco se conoce la obra dramática de Miguel Ángel Asturias y, aunque en el balance general de su poética el teatro pueda parecer secundario, en la elaboración de ésta pareciera tener una mayor relevancia que la imaginada, también muy poco conocida y estudiada.

Se debe señalar desde el comienzo que ya antes de llegar Asturias a Europa, en 1923, se le conocían unas pocas poesías, algunos cuentos y una obra dramática, con lo cual se puede observar que el teatro en la conformación literaria de Asturias debió tener un rol bastante más relevante que el pensado, según su evolución posterior, como se verá más adelante.

Unas de las claves para poder seguir este argumento y conocer este drama, lo constituyen, sin duda alguna, sus artículos periodísticos realizados entre 1924 y 1933, muy poco conocidos hasta los años 90 del siglo XX, por lo cual su estudio no en poca monta se constituye en un hallazgo no investigado hasta ahora.

Hay que hacer notar, no obstante, que entre sus dramas escritos a partir de la mitad de los años 50, los más conocidos, y esta serie de artículos y obras iniciales transcurren 30 años, lo cual deja un gran trecho temporal e intelectual entre estos períodos por el que se deslizará su gran obra novelística.

Se podría decir, por tanto, que la admiración o, mejor aún, el apego de Asturias por el teatro habría surgido primero en su época juvenil, como

espectador, estudioso del indigenismo, crítico y como dramaturgo, así como también por la aparición de sus novedosas ideas en torno a una teoría sobre el teatro americano. Luego y, posiblemente con cierta ascendencia de éstas, pasó a desarrollar su obra novelística. Más tarde, ante otro ambiente del teatro moderno latinoamericano, como pudo ser su experiencia en el Buenos Aires de los años cincuenta, volvió a sus formas dramáticas, obras que son las que más se le reconoce y con las cuales se ha caracterizado su teatro. Este camino a recorrer en el estudio de la relevancia del teatro en Asturias, no obstante, no ha sido fácil de hacer ni exento de problemas.

Este ha sido precisamente el objetivo de esta investigación, tratar de reeditar aquellos años juveniles de Asturias, los años veinte, que junto con incentivar sus estudios e investigación sobre la cultura indígena americana, especialmente la maya-quiché, lo hizo penetrar en su mundo creador, de la mano del atractivo ambiente teatral parisino que le inspiraron un gran amor por la escena al punto de hacerle reflexionar sobre lo que debería ser un teatro americano, ponerlo a escribir un esquema teórico de lo que él consideró podría ser válido para un verdadero teatro latinoamericano y a escribir varias obras que aquí se comentarán.

ASTURIAS EN PARIS: 1924-1933.

Los artículos periodísticos juveniles de Miguel Ángel Asturias, escritos en París entre 1924 y 1933, fueron reunidos por primera vez por Amos Segala

(1988) y muestran su obra en este período de comienzo de su exilio como escritor. En la escritura jovial de estas cuartillas de artículo y ensayos se revelan sus primeras inquietudes y angustias como poeta, novelista y dramaturgo, vale decir, se manifiestan ya las facetas que más tarde serían ampliamente reconocidas en su escritura.

En el encuentro del joven Asturias de los años veinte con su teatro, tal vez para sorpresa de muchos, éste ocupó gran parte de su atención. De los 129 artículos recopilados por Segala sobre arte y crítica literaria (que son el 20% de todos sus artículos escritos), 17 (13%) están dedicados al tema de la cultura maya, esencialmente de fondo arqueológico, y 26 (20%) sobre diversos temas del teatro, especialmente reseñas de espectáculos parisinos (pp. 944-5).

A mediados de 1924, este abogado recién graduado, autor de una tesis de licenciatura sobre el problema social del indio (en 1923) que causó gran reacción en el medio conservador y racista de su país, se vio obligado a salir al exilio en París, ritual por lo demás acostumbrado para la intelectualidad latina de la época. Desde allí comenzó a enviar artículos apasionados al periódico "El Imparcial" de Guatemala, del que fue corresponsal especial en Europa. Esta parece haber sido la única actividad sobre la que había existido algún silencio en torno a sus contenidos.

Estos artículos tienen la virtud de informar también sobre las bases fundacionales de su obra literaria y aún de su propia vida, que construía

entonces como un proyecto vital en los años veinte. Así, por ejemplo, gracias a estos artículos periodísticos obtuvo su más importante y casi única fuente de supervivencia económica para él y su familia, aunque también ellos traslucen un discurso personal, intelectual, de un París atractivo, cosmopolita e interesante, pero que consideró intransferible a su continente americano, al cual profesó una gran pasión.

Al final, todo lleva a una de sus fuentes literarias más importantes para entender su obra, a sus estudios sobre la antigüedad americana, síntesis de novelas futuras como serían **Leyendas de Guatemala**, **El Señor Presidente** y **Hombres de Maíz**, huella conceptual que también cubriría su obra dramática tanto en esa misma época como en la de los años cincuenta y que en definitiva constituyen una clave de lectura decisiva, basada en su raíz cultural y en su dimensión simbólica y mítica de textos mayas.

En efecto, sus obras cumbres, así como los artículos sobre teatro fueron esbozados en este período excepcional de su vida parisina. En 1923, llega un autor recién graduado y en 1933 surge el gran autor de las obras maestras “que lograron encarnar, por primera vez, la síntesis cultural y estilística indoespañola que América Latina buscaba definir a través de sus pensadores y que sólo sus escritores y sus poetas consiguieron expresar (Ibid. p. XL).

En entrevista realizada a Unamuno, en 1925, aparece uno de los leit motive de esta época de Asturias, cuando éste expresa que “cuando seamos

libres interior y exteriormente, se podrá hablar de hispanoamericanismo". (Ibid, p. XLII).

Tal como se ha dicho, son estos también años de estudio e investigación para Asturias, aún cuando igualmente son señalados como de creación literaria. Por ejemplo, el autor ha dicho que **El Señor Presidente** fue escrito entre 1922 y 1932, y que originalmente se iba a llamar **Tohil**, cuyo baile se evoca en uno de sus capítulos. Razones comerciales hicieron cambiar el título, que esconde su verdadera significación. En este período interesante se reúnen sus reflexiones de infancia y adolescencia vividas en su Guatemala, bajo la dictadura de Estrada Cabrera, al igual que se incorporan sus experiencias parisinas y sus actividades académicas como asistente del profesor Georges Raynaud en la traducción del **Popol Vuh** y de otros libros indígenas como los **Anales de Xahil** y el drama **Rabinal Achi**, aunque este último no se le reconoce, pero que Asturias menciona expresamente cuando escribe su propuesta para un teatro americano, quedando inéditos, los cuales luego sirvieron a Luis Cardoza y Aragon para su traducción y publicación en 1930, como menciona Marc Cheymol (1988, pp. 952-5). Igualmente, durante este tiempo se reúne con otros jóvenes estudiantes como él que vivían en Paris, como Víctor Haya de la Torre, Carlos Quijano o Uslar Pietri, con los cuales funda un Centro Latinoamericano de estudios.

De esta experiencia nace un núcleo dramático excepcional, el de un poeta que se apoya en la tradición maya, a la vez que mira a su realidad social, a sus mitos ancestrales y expone su desafío como protesta política.

Su residencia en París, por otra parte, lo relaciona con la vanguardia, especialmente en el uso de la palabra, pero esto debe asociarse necesariamente a los otros componentes ya explicados, como el mismo autor lo señala al decir sobre **El Señor Presidente** que “mi frase, mi texto es un poco barroco... se lo debo yo, indudablemente, un poco a la tradición maya. Los mayas tenían pavor al vacío y entonces, por ejemplo, en los grandes monumentos ellos los llenaban de figuras y así nos pasa a los escritores con esa ascendencia, buscamos muchas palabras” (1968). Igualmente, al referirse a este punto respecto a su otra novela señala, “**En Hombre de Maíz** la palabra hablada tiene un significado religioso. Los personajes de la obra nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas” (Ibid), lo cual tiene gran relevancia en un estudio teatral de su obra. Esto se asocia a los efectos que pudo tener la época surrealista reinante entonces, produciéndose en él un encuentro entre la vanguardia y la evocación mítica.

Lo mismo se podría decir de un poemario **Sien de Alondra** (1948), en el cual medio libro incluye fue hecho entre los años veinte (desde 1918) y treinta, y en cuyos versos se aprecia también un barroquismo misterioso y sagrado de los mayas. De su serie poética habría que destacar lo que

algunos críticos han denominado “Juegos poéticos”, y que él los definió como “fantomimas” y “jitáforas”, consideradas “ejercicios intrascendentes de juglaría lírica” y que no son más que composiciones dialogadas, en gran parte teatrales, que combinan juegos poéticos o fantasiosos, humor, gracia, picardía y leyendas míticas, con intensa utilización de diálogos y técnicas dramáticas. (Leiva, 1969, p.95).

Con motivo de un viaje a Italia, en 1925, Asturias escribe artículos sobre este país en los cuales se advierte su preocupación por lo latino, rememorando su identidad, en donde expuso “estamos construyendo tradiciones dentro de lo que pedantemente se llama la ‘decadencia de occidente’ ”, y esto sí marca una distancia con los surrealistas, que pretendían hacer tabula rasa con la tradición, como ha quedado escrito en sus textos literarios.

Por estos mismos años, en 1926, se encuentra el relato “La venganza del indio”, que luego formaría parte de **Hombres de Maíz** (publicado en 1949), en donde ya se manifiesta claramente la relación indio/ladino, que se enriquece al exteriorizarse “el envilecimiento del trabajador y la humillación del indio”, lo cual se le atribuye a las lecturas de Vasconcelos, a quien cita con frecuencia en estos años (Segala, 1988, p. L).

En este mismo año Asturias conoce el poder que tienen las caricaturas que realizan sus amigos Salazar y Maribona, de gran talento, que ayudan a fijar la fecha de algunas constantes de la escritura asturiana,

especialmente en la determinación de algunos personajes de su teatro, como por ejemplo Segala dice que “su última pieza breve **Amores sin cabeza** (s/f?), no se inspira sólo en los dibujos de Margot Parker, sino en las metáforas que Salazar hacía experimentar a sus modelos (Ibid, LII).

1928 y 1929 son de gran producción periodística y así mismo, fueron los años en que escribió **Leyendas**, hizo la traducción del **Popol Vuh** y de los **Anales de los Xahil**. Poco a poco, al acercarse 1930, va descendiendo su producción periodística y aumentando la literaria. Pronto **Leyendas** sería publicada en Madrid. Ha entrado al mundo de la cultura y del arte francés y europeo. Esto le hace ver a Latinoamérica de una forma diferente, más amplia y universal.

En 1932, al hablar de una obra de teatro que vio, destaca el retorno al empleo de máscaras en el teatro contemporáneo, enfatizando que él también las utiliza en su pieza **Kukulcán** (o **Cuculcán**) -esencialmente teatral, incluida al final de **Leyendas**, que bien puede ser, independientemente, una pieza dramática-, recurso milenario a la vez que moderno, con lo cual vincula el clima cultural de la época con su producción dramática.

De ahora en adelante se interesará por Chaplin, Buñuel, Eisentein y las técnicas del cine. Igualmente, se interesará por el teatro francés y el español, sobre los que tiene categóricas críticas, como la siguiente,

No hay duda, el teatro que tiene que surgir ahora, aunará la alegría dionisíaca del espectáculo griego a los eternos problemas capitales del hombre. El adulterio, la niña

abandonada por el novio, la condesa robada, el adinerado engañado por la querida, el militar ridiculizado, el cura efusivo, el sirviente dicharachero, todo pasará a la trastienda, de donde esperamos que no saldrán jamás. El fracaso del teatro burgués lo confiesen todos...

Remato estas líneas con el deseo de ver formarse en nuestros países un grupo de gente nueva que se dedique a crear un teatro nacional hispanoamericano sin repetir el eterno espectáculo de la obra española, drama en tres actos y del juguete cómico al final (Segala, 1988 p. 469-70).

Asturias, quien entre 1929 y 30 se ha ido concentrando en lo teatral, publica en 1932 un conjunto de artículos en la serie “En la jaula de la Torre de Eiffel” (son seis artículos, cinco sobre arte y teatro europeo y uno sobre un drama del venezolano Andrés Eloy Blanco), que culmina con sus reflexiones en torno a lo que podría ser el teatro americano, conjugando aquí en parte su experiencia propia americana y en parte, sus comparaciones con el teatro que veía en París, con lo cual intenta formular su idea sobre un teatro de mestizaje cultural.

LAS POSIBILIDADES DEL TEATRO AMERICANO

Este es el nombre de un artículo suyo escrito en 1932, el cual se realizó a luz de un creciente interés por la escena desde fines de la década del 30, y ante la preparación de una pieza dramática que seguiría estas ideas, como lo fue **Kukulcán**, que menciona en el artículo.

La idea central de su reflexión es la de bosquejar las “posibilidades americanas” que tenía la escena actual, vale decir, las ideas para escribir un

teatro “de la selva americana”, como lo sería un teatro maya-quiché en los años treinta (Asturias, 1932).

El artículo está dividido en cuatro partes, las dos primeras destinadas a conocer la información de base que poseía sobre el tema y las otras dos, llamadas “disquisiciones”, contienen la propuesta concreta que formula para su realización. Su detalle es el siguiente:

1. Documentos. Recurriendo a sus propias investigaciones, que ha venido realizando, concluye que en América existen sólo dos obras netamente autóctonas, **El Guerrero Rabinal** (también conocido como **Rabinal Achi**, de origen maya-quiché) y **Ollantay**, de los Incas, a la cual acertadamente reconoce su influencia española o bien que fue escrita en el siglo XVIII, como se ha demostrado que ocurrió realmente. Si existieron otras piezas escritas fueron destruidas o se han perdido en el tiempo. Sobre el período colonial, Asturias es muy poco claro al decir que “en cuanto a lo que se escribió de teatro en castellano, durante la época colonial y después no nos interesa” (Ibid., p. 476).

2. Géneros. En relación con los géneros de la tradición castellana que llegaron a América, como las loas, convites religiosos, bailes de moros y otros, los considera “elementos desorientadores”, a los que debe tratárseles con precaución y aprovechar sus elementos de gran colorido.

En este sentido, menciona expresamente a la pieza **El Mashimón** (o **Maximón**), obra de teatro “primitivo mezclado con temas religiosos

españoles”, que se presentaba en Semana Santa en Guatemala. Considera Asturias que aunque el tema es pobre, su representación escénica es muy vistosa y colorida, por lo cual esta bien podría ser “una fuente virgen para los futuros ballets americanos”.

Por ello expresa que “El **Mashimón**, por su importancia, es más que todas las otras representaciones de carácter semirreligioso que aún hacen los indígenas herederos de aquellos gloriosos mayas. El esplendor de los trajes y el arreglo de los bailables son absolutamente americanos” (Ibid.). De hecho, el culto a Mashimón ha tenido gran influencia en novelas de Asturias como **Hombres** y **Mulata de Sal**, así como una crónica especialmente escrita por él sobre el tema de la divinidad de agua dulce (en 1946), como lo reseña Gerald Martín en las notas al artículo.

El resto de los géneros no captó la atención de Asturias, a no ser porque en ellos se conservó la esencia de las creencias nahualistas tan arraigadas en el continente y que ha sido motivo de su especial preocupación. Sobre esto, explica Asturias que el nahualimo no “es la creencia en un animal protector, especie de “Ángel de la Guarda”, lo que de alguna manera se representó en los bailes moros y en los convites, en los cuales los personajes visten un traje de animal, que de acuerdo con los mitos católicos algunos vislumbran como encarnación del demonio.

El nahualismo también ha sido otro tema fundamental en **Hombres** y está definido y discutido en forma etnológica en el índice de modismos de **Leyendas**.

En cuanto a las loas y pastorales, éstas carecen de significación para Asturias, por cuanto en ellas lo indígena "se ha visto deformado, empequeñecido, reducido a las exigencias de teatrillo parroquial de la nanita" (Ibid.).

Otro aspecto importante que rescata Asturias de otras representaciones es su forma como "fiestas teatrales", que aunque muy mal administradas en esa época (y siempre), no desdican de su carácter festivo, algo que remite a los mayas y que Asturias no percibió en su momento.

3. La propuesta para un teatro americano. Esta sección del artículo presenta su esquema, en la forma de disquisiciones. En su primera disquisición, denominada "inoportuna", Asturias efectúa la primera parte de sus propuestas escénicas.

En cuanto a contenidos temáticos, en su característico estilo barroco expresa que estos serían "el campo inmenso del trópico flagrante, la selva llena de sonidos, los males olorosos a eternidad, 'las montañas cogidas de las manos a la hora del crepúsculo', los ríos impetuosos, los volcanes, que de jóvenes se coronan de columnas de humo y de viejos de cabellos de nieves perpetuas, todo esto y cuanto más que no se dice, espera que se le lleve al teatro, no en forma de bambalina, en forma de soplo, de símbolo, de

potencia verbal que, por la fuerza de la evocación, llegue a crear con ella un ambiente nuevo, el ambiente de la escena americana” (Ibid, p. 477).

Según Asturias, todo lo hecho en este sentido adolecía de serios problemas de excesos y de un exceso de recursos con fórmulas europeas, “casi todas caducas”, para expresar los contenidos americanos. Todo esto le hacía concluir con la necesaria búsqueda de “una fórmula teatral americana y sólo americana”. La base de la cual reposaba en el “teatro maya-quiché que nos proponemos”.

a) Decoración. De acuerdo con lo anterior, el teatro se debía representar “al aire libre, sin escenarios, a la altura del público”, como también se desprende del **Rabinal Achi**, que estudió el autor.

La decoración sería, por otra parte, simple, “una cortinilla de color”, amarilla si es en la mañana o roja si es en la tarde, y negra si es por la noche. En esta decoración no deja de tener influencia su conocimiento del teatro chino, en donde él encuentra que “la decoración es la palabra”, así si el actor dice es de noche, es que ya es de noche, sin necesidad de cambios de luz, bambalinas o escenografía especial, En esto, lo que busca Asturias es lo que él denomina “la magia del color primario como una frase permanente a los ojos del espectador, forzándolo a la evocación” (Ibid.).

Además, propone una decoración en la que deberá “buscarse la desproporción, árboles gigantes y animales pequeñitos y gentes más

pequeñas”, todo esto en movimiento para producir diálogos increíbles, como las montañas que discutirán con los astros, “todo lo fantástico, fantástico hasta lo absurdo, lo que sólo es posible en países que son ‘una locura del sol’ ”.

En resumen, en cuanto al decorado propone la magia del color, la desproporción de las formas y un escenario limpio, al aire libre.

b) Declamación. Señala que este teatro debe ser “repetido y no recitado, el que recita, interpreta; el que repite, dice simplemente”, todo esto con el fin de sacarlo de las reglas neoclásicas de la retórica del recitado y hacerlo como los relatos fabulosos que hacen los niños a sus amigos, con “una entonación vaga, de conciencia semidormida, de alma que se despierta en una naturaleza de encantamiento, donde todo le maravilla”, ideas éstas que harían pensar en lo que tiempo después se denominará “realismo mágico”, y que es también la base de su trabajo autobiográfico **El alhajadito**, de 1961 (Martin, 1988, nota 4).

Esto del juego, se encuentra en el centro de la teoría teatral y ha auspiciado mucho de las vanguardias teatrales, aunque en este caso Asturias lo remite a los juegos infantiles, que para él correspondían a “verdaderas manifestaciones de nuestro teatro incipiente”.

En este mismo aspecto, Asturias profundiza el tema encontrándose con una serie de etapas de la cultura americana y por lo cual, en la

hora de aquellos años treinta, era la de ser una diversión infantil, semejante al avance de su cultura, como lo explica al expresar que,

América está jugando todavía, ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad?... así queremos que se diga de las piezas del teatro americano... ¡vamos a jugar a Kukulcán!, que es como se titulan los tres telones mayas, repetidos nueve veces, que estamos componiendo (Ibid, p. 978).

Esto confirma su idea por etapas en el desarrollo de la cultura, fija la etapa actual que le merece lo que sería el teatro americano, da las ideas centrales y presenta con su título la pieza dramática en que se encontraba trabajando, aún cuando la misma no fue publicada hasta dieciséis años después, con presentación, actos, diálogos y estructura netamente teatral, pero que inexplicablemente siempre se ha considerado un poema o leyenda.

De la misma forma, y siguiendo su ya reconocido patrón ideológico sobre la cultura, Asturias presenta lo que sería una etapa superior de la cultura, al decir,

Este, naturalmente es un primer paso. Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisan que salten a las escenas llevados por pluma de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos (Ibid.).

Es decir, desde su punto de vista, al mito lo seguiría una concepción intelectual más compleja impregnada en lo sociológico y cultural, secuencia que explica el plan metodológico subyacente de sus obras, apartándose de la psicología individual, a la cual la deja para etapas posteriores. Esto explicaría su rechazo a la novela psicológica burguesa, de fuerte introspección humana individual (Martin, 1988, p. nota7).

En esta etapa Asturias estima que el teatro necesitaría de la recitación, tal como lo expresa al decir que “este teatro social ya no será repetido. El niño ha dejado de contar sus fábulas como loro y está en edad de interpretar” (Segala, 1988, p. 478).

c) Fabulación. En esta sección se refiere al relato, a la palabra y al lenguaje. En el relato expone que debería utilizarse el método de la yuxtaposición, sin mezclar los acontecimientos o “sobreponerlos simplemente”.

En cuanto a la palabra, explica que ésta debería en su “desmedro y tosca vibración”, adquirir un valor diferente al del exceso de retórica.

Para el lenguaje, expone que éste debería ser limpio y claro, “desposeerlo de cosa, y que sea alado, libre, religioso”.

d) Escenas. La impresión de lo americano tropical debería darse a partir de escenas cortas, “que giren como los astros en las noches despejadas”. En esto se nota la influencia del cine, puesto que

Asturias recurre a él para explicar que como en éste, las escenas “acaricien al espectador devoto y espinen el alma del espectador apático”.

e) Máscaras. La utilización de ellas las considera muy importantes, puesto que son tradicionales en el teatro americano. Así, los personajes-animales llevan máscaras y se mueven torpemente, “como borrachos”, otros se moverán en forma más flexible. El personaje de máscara negra será uno que toma parte en las escenas sin existir, “o existiendo en la noche del no existir”. En esto deberían utilizarse los modelos de los códices y de los templos mayas, cuyos ademanes y gestos se pueden aprovechar para los movimientos.

La segunda disquisición que presenta Asturias se refiere exclusivamente a la audiencia que tendrá este teatro.

Al respecto señala que este teatro no está diseñado para pensar, que se debe pensar que se está precisamente en el teatro, y esto requiere un espectador especial, que esté dispuesto a presenciar un teatro de mito maya-quiché, conformado en la siguiente proporción,

Solicitamos un espectador que tenga un cincuenta, para hablar en business, de creyente que asiste a la iglesia a oír misa; un veinticinco por ciento de visitante apasionado de museos de figuras de cera y museos en general; y un veinticinco por ciento restante de poeta y de niño (Ibid. p. 478).

Como es fácil de suponer, esto no es fácil de lograr, y constituye una construcción no sólo un poco ideal, sino hasta cierto punto casi imposible de encontrar en América latina, de lo cual está consciente Asturias. Por esto, él mismo propone a cambio que “nos basta un espectador que se sienta capaz de hacerse el tonto media hora“. Estos, naturalmente serían muy pocos y esa sería una de las características de este teatro, que lo diferencia del teatro burgués, que a Asturias asqueaba, sea de “digestión o indigestión”, como lo señaló alguna vez.

Su propuesta de un teatro americano fue escrita para abrir caminos en torno a la escena, siempre pensando en su gran preocupación, “de lo más nuestro que en nosotros esté: América”.

EL TEATRO DE ASTURIAS (1)

Como se puede apreciar de lo dicho, en Asturias parecen existir dos períodos teatrales bien definidos, el primero que cubriría sus obras de fines de los años veinte y treinta y, posteriormente, el que se inicia a partir de 1955.

En sus primeras obras sobresale su imaginería, recurso ancestral maya, y la poesía que disfrazan al teatro. Así, por ejemplo en **Rayito de estrella** (1929), definida como su primera “fantomima” escrita, es formal y aparentemente, un poema breve, pero que al leerlo comienza a aparecer su profunda teatralidad. Primero, posee un prólogo en el cual presenta y

describe físicamente a los personajes, Rayito de estrella, Don Yugo y

Torogil:

Rayito de estrella
 Pluma de torcaz;
 ...
 su cabello blondo; su boca de chayas
 partida en dos ayes;
 su cuerpo,
 saliva, plumitas
 ...
 Don Yugo aparece
 Y se cuece
 Desnudo
 al sol.
 Torogil, fantasma
 del asma
 diómelo prestado
 un viejo teclado
 de marfil.

Luego, se inicia la primera parte (o escena), dando una descripción escenográfica poética e imaginativa, “en el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra” (p.178). Aquí aparece una curiosa parábola imaginaria, dice más adelante, “sobre un charquito vuela un zancudo. No es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo, como la lente de un sabio”. En esta escena Don Yugo desaparece, y regresa transformado en un cangrejo, que es como seguirá de aquí en adelante. La escena cierra el diálogo de Don Yugo con Rayito con las indicaciones al director de que “Don Yugo sube por los pies

de la anciana, huesudos como los de un santo antiguo, hacia Rayito de Estrella. Le sale al encuentro Torogil”.

La breve pieza cuenta la historia de este Señor Cangrejo que quiere alcanzar a la bella mujer que es Rayito, ante lo cual Torogil le impone tres pruebas que sortea sin dificultad, recordando que “más sabe el diablo por viejo”, porque “un cangrejo desde que nace es viejo”. Este es el asunto de la pieza, su intriga, y esto llega su fin en la escena tercera cuando Don Yugo llega a donde Rayito y se transforma, de su humildad pasa al “concepto de dominación”, lo que se indica en el texto diciendo que “acercóse inquebrantable, lleno de imposiciones y dogmático, con la intención de someter a leyes la vida de Rayito de estrella” (p.181).

Lo mismo podría explicarse con respecto a **Kukulkán** (escrita en 1930), pero en este caso su teatralidad es más pronunciada aún, porque desde el inicio mismo se plantea en términos teatrales. En efecto, es esta una substantiva y concreta obra dramática que lleva como “serpiente envuelta en plumas” para señalar el significado de su nombre, presentada en siete escenas bien definidas, cuyos personajes principales son Cuculcán, que cambia de colores en su completa fisonomía según la escena de que se trate (por ejemplo, en la escena “primera cortina amarilla”, aparece de amarillo en cara, manos, cabellos y plumas, y vestido en zancos amarillos); Guacamayo del tamaño de un hombre con plumaje de todos los colores que habla combinando el lenguaje humano con el de una ave; Chinchibirín; un

Coro de guerreros que danza; una tortuga barbada; pumas y jaguares, exhibiendo así a toda una galería de personajes humanos y animales que recuerdan vivamente escenas del drama-ballet prehispánico **Rabinal Achí**, ya mencionado y del cual Asturias era un experto.

Las siete escenas se presentan como una serie continua de “cortinas” con los colores amarillo, rojo y negro, y sus respectivos significados. Así, las cortinas primera, cuarta y séptima son amarillas, “color de la mañana, magia del color amarillo de la mañana” y los personajes en estas escenas visten utilizan profusamente este color. Las cortinas segunda y quinta son rojas, “color de la tarde, magia del color de la tarde”. Y las cortinas tercera y sexta son negras, “color de la noche, magia del negro de la noche”. Además, estas cortinas poseen sus propios, discursos dramáticos, por ejemplo, la cortina roja se lamenta como herida de muerte cada vez que la toca una flecha. Completan esta visión escenográfica “manos de mujeres que se agitan con movimientos de lamas”, al compás de melodías y de instrumentos indígenas como el “tún” y otros.

Su carácter teatral no sólo queda de manifiesto con esta presentación, sino también por los diálogos e intriga que Asturias (1957) incorpora, como se ilustra al inicio de la primera cortina,

Cuculcán :(Muy alto en los zancos) ¡Soy como el sol!
 Guacamayo:¿Cuác?
 Cuculcán :¡Soy como el sol!
 Guacamayo:¿Cuác? ... ¿Cuác?
 Cuculcán :¡Soy como el sol!

Guacamayo: ¿Acucuàc, cuác?
 Cuculcán : ¡Soy como el sol!
 Guacamayo: ¿Cuác, cuác, acucuác, cuác?
 Cuculcán : ¡Soy como el sol!
 Guacamayo: ¡Eres el Sol, acucuác, tu palacio de forma circular, como el palacio del Sol, tiene cielos, tierras, estancias, mares, lagos, jardines para la mañana, para la tarde, para la noche (lento solemne); para la mañana, para la tarde, para la noche... (pp. 73-74)

La segunda parte en el teatro de Asturias ocurrirá 20 años después. Esto fue, aparentemente, estimulada por la gran actividad teatral de Buenos Aires que había observado desde su estadía en los años cincuenta, y en donde permaneció largos años.

En estas obras se mantienen algunas de las constantes ya descritas en detalle de su primera época, su interés actual por los temas sociopolíticos y la de los mitos de las culturas mayas, pero cambia la forma por la de un teatro tradicional, a la italiana, aunque de estilo moderno.

En este sentido, se podría efectuar una relación directa con una idea de los años periodísticos del treinta y con los diálogos dramáticos de **Leyendas** y otros mencionados, que siempre parecen estar presentes en su obra dramática.

En 1955, aparece publicada la obra **Soluna**, comedia prodigiosa en dos jornadas y un final, que tal como indica su autor se desliza como una comedia costumbrista que relata la vida de una pareja terrateniente que huyen del campo debido especialmente al temor de enfrentar las formas de

vida indias. A su vez, los sirvientes indígenas viven su mitología del diario combate entre el sol y la luna, en su recorrido solar y que se presenta en medio de danzas y diálogos reiterados que recuerdan al **Rabinal**, al tratar de llevar el conflicto a un acto ritual en sí.

Luego, en 1957, aparece **La audiencia de los confines**, en donde se presenta el encuentro indohispánico luego de la conquista, en el cual se crean dos niveles de acción, el español y el indio, que se unen a través de la figura del Padre de Las Casas, lo cual le da a la pieza un cierto aire de cristiandad occidental.

En 1964 se presenta **Chantaje**, que trata el tema de los negocios petroleros “en un país de la América tropical” y su dañina influencia en el desarrollo de estos países. Igualmente, **Dique seco**, del mismo año, sigue esta misma línea sociopolítica pero, impregnado de humor al tratar la vida de un falso marqués que intenta mantener su imagen que contrasta con el humor del pueblo guatemalteco que actúa como reacción y defensa ante los agravios sucedidos a lo largo de su historia.

El teatro de Asturias ha sido criticado por un exceso de discurso que retarda la progresión del conflicto y por una acumulación de imágenes, lo cual habla de su fortaleza poética e imaginativa (Solorzano, 1969; Zalacaín, 1980). Sin duda, es un teatro maduro y establecido dentro de las coordenadas ya comentadas, lo cual indudablemente crea dificultades en su entendimiento y producción, pero hasta ahora nunca se ha escuchado poner

en escena una obra suya según las posibilidades de un teatro americano-maya-quiché, como una vez Asturias lo pensó.

Caracas, 2000/4.

Nota.

(1) La obra dramática conocida (o mencionada) de Miguel Ángel Asturias, incluyendo sus denominadas “fantomimas y “jitáforas”, estaría constituida por las siguientes piezas:

- **Amores sin cabeza** (1927?), pieza breve, citada por Segala (1988, p. LII).
- **Rayito de estrella**, fantomima, escrita y publicada en 1929.
- **Kukulkán**, en **Leyendas de Guatemala**, publicado en 1930, 1948 y 1957.
- **Emulo Lipolidón**, fantomima publicada en 1935.
- **Aclasán**, fantomima publicada en 1940.
- **Soluna**, publicada en 1955.
- **La audiencia de los confines**, crónica en tres andanzas, publicada en 1957.
- **Chantaje**, publicada en 1964.
- **Dique seco**, publicada en 1964 junto a las tres obras anteriores.
- **El Rey de Altanería**, publicada en 1968.
- **Juárez**, guión para cine, publicado en 1972.

Existe la percepción en quien esto escribe, luego de esta breve investigación, que aún quedarían algunas obras dramáticas por revisar, inéditas, en los archivos del escritor que legara a la Biblioteca Nacional de París.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Asturias, Miguel Angel (1932). “Las posibilidades de un teatro americano”, en: Segala, Amos (1988). **M. A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 476 – 479.

_____ (1929). “**Rayito de estrella**”, en: Carlos Meneses, **Los poetas**, pp. 177 – 181.

_____ (1957), “**Kukulkán**” en M. A. Asturias, **Leyendas de Guatemala**, Bs. As., Losada, pp. 72-136.

Cheymol, Marc (1988). “Bibliografía”, en: Segala, Amos (1988). **M.A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 952 –954.

De Andrea, Pedro (1969). “M. A. Asturias. Anticipo bibliográfico”, **Revista Iberoamericana** No. 35, pp. 133–146.

Leiva, R. (1969). “La poesía de M. A. Asturias”, **Revista Iberoamericana**

- No.35, pp. 87-100.
- Martin, Gerald (1988). "Notas al artículo de M. A. Asturias, Las posibilidades del teatro", en: Segala, Amos (1988). **M. A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 630-633.
- _____. (1988). "Pensamiento y creación literaria", en: Segala, Amos (1988). **M. A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 791 - 807.
- Meneses, Carlos (1975). **Los poetas**. (M. A. Asturias). Ed. Jucar.
- Segala, Amos (1988). "Introducción del Coordinador", en: **M.A. Asturias. París 1924-1933**. Periodismo y creación literaria. París, UNESCO- Univ. Paris X, pp. 3 -489.
- Solórzano, Carlos (1969). "M. A. Asturias y el teatro", **Revista Iberoamericana No.35**, pp. 101-104.
- Zalacaín, D. (1980) "Los recursos dramáticos en Soluna", **LATR** 14/2, pp.19 -25.