

SUSANNA REGAZZONI  
*Università di Venezia*

## TOROTUMBO: LA DANZA HACIA LA LIBERTAD

*Week-End en Guatemala* – escrito en 1955, en el exilio chileno de Miguel Angel Asturias y publicado en el año siguiente en Buenos Aires <sup>1</sup> – presenta la reacción del escritor frente al drama de su país, en forma de una crónica ficticia de la terrible guerra-relámpago que abatió al gobierno democrático <sup>2</sup>.

El argumento del libro se refiere a la invasión de Guatemala en 1954, por parte de un ejército mercenario meso-americano, apoyado por los Estados Unidos, y a la caída del gobierno constitucional de Jacobo Arbenz <sup>3</sup>, culpable de una pequeña reforma agraria que tocaba los intereses de la famosa empresa United Fruit Co. y de los latifundistas locales. «La única realidad era – afirma Giuseppe Bellini – que el gobierno guatemalteco en su obra de reforma no había tenido en cuenta suficientemente la fuerza de la oposición latifundista y la de las sociedades extranjeras» <sup>4</sup>. La invasión del coronel Castillo Armas, apoyado por los Estados Unidos, obliga a Arbenz a capitular e inicia una época de regímenes dictatoriales.

«Le strutture e le esigenze della società americana – escribe Amos Segala <sup>5</sup> – pongono gli artisti e gli intellettuali di fronte a una serie di doveri e ad uno sforzo di necessaria – ineludibile – testimonianza. Relativamente alla nostra, l'intelligenza latinoamericana sembra da sempre, dal suo primo classico l'Inca

<sup>1</sup> M.A. ASTURIAS, *Week-End en Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1968, Las citas presentes en este estudio relacionados al libro citado, se refieren siempre a esta edición.

<sup>2</sup> Cfr. J. DIAZ ROZZOTTO, *Guatemala une révolution étranglée*, «La Pensée», n. 145 Juin 1969, pp. 3-16.

<sup>3</sup> Jacobo Arbenz Guzmán (1913-1971), presidente de la república de Guatemala de 1951 a 1954. Su intervento de reforma agraria chocó con los intereses de la United Fruit C., que provocó la intervención militar de Castillo Armas con apoyo de los EUA y el resto de las repúblicas centroamericanas en 1954. Se exilió en Suiza.

<sup>4</sup> Cfr. G. BELLINI, *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 130.

<sup>5</sup> A. SEGALA, *I miti demistificanti di Asturias*, in S. SERAFIN, *Miguel Angel Asturias. Bibliografia italiana y antología crítica*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, p. 85.

Garcilaso de la Vega, più vicina a partecipare al momento storico in cui vive ed intende la funzione intellettuale e l'espressione artistica come un servizio pubblico, un dovere civilizzatore». Sin embargo, todo esto no anula la posibilidad y el deber artístico del momento personal, que en Europa puede ser la condición permanente, pero que difícilmente pasa en América Latina. En este sentido la obra de Asturias se coloca dentro de una constante latino-americana: el escritor se encarga de la responsabilidad de representar los anhelos de libertad de su pueblo sin renunciar por esto a su mundo poético, a su visión mágica de la realidad.

No se trata de una novela sino de ocho relatos que presentan el mismo motivo central: la invasión de Guatemala. A este propósito la dedicatoria es explícita: A GUATEMALA/ mi patria/ viva en la sangre de sus estudiantes-héroes,/ sus campesinos-mártires,/ sus trabajadores sacrificados/ y su pueblo en lucha.

De las dos vertientes que alimentan la obra de Miguel Angel Asturias – la mágica y la realista – el libro recoge – aparentemente – sólo la segunda, puesto que se presenta como un documento de la realidad más brutal de aquella época.

La crítica a menudo negativa hacia la etapa neo-realista de Asturias, considerada como el resultado de una postura propagandística, subraya el énfasis del aspecto social y el descuido hacia el sustrato mítico que, a pesar de todo, como se verá, permanece <sup>6</sup>.

Los ocho episodios de diversa extensión que componen el libro – «Week-End en Guatemala», «¡Americanos todos!», «Ocelotle 33», «La Galla», «El Bueyón», «Cadáveres para la publicidad», «Los agrarios», «Torotumbo» – aunque presenten vigorosamente el drama guatemalteco mantienen la frescura y la fuerza cautivadora que les comunica la pasión. Si en algunos de los susodichos se manifiesta la fractura entre el mito y el énfasis del realismo social, en otros como en *Torotumbo* (cuya estructura teatral ha inducido al autor a escribir una transposición teatral *Torotumbo* (1968), pasando, de esta manera, de la acción de contar a la de mostrar y acomodándose mayormente a la configuración mítica: un cuento que enseña), se logra un excelente equilibrio <sup>7</sup>.

Torotumbo es una danza de purificación y de exorcismo que los indios celebran cuando algún hecho de profunda ofensa acaece en la comunidad. El

<sup>6</sup> Cfr. S. MENTON, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Ed. Universitaria, 1960; H.F. GLACOMAN, *Las nuevas leyendas de Miguel Angel Asturias*, en AA.VV. *Homenaje a Miguel Angel Asturias*, New York, Anaya, 1971; C. PANEBIANCO, *Problematica e denuncia in Week-End en Guatemala di M.A. Asturias*, «Studi di letteratura ispano-americana», n. 7, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

<sup>7</sup> Cfr. G. BELLINI, *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, ob. cit.

baile se carga, además, de un cruce de símbolos que presentan un movimiento de liberación de sus opresores, llegando a ser un verdadero rito autóctono de afirmación de su propia identidad <sup>8</sup>.

Este nombre es también el del último cuento del libro, el más sugestivo, *Tòrotumbo*, que, a pesar de no tener referencias cronológicas concretas, ofrece la visión, en una feliz armonía, del compromiso con una realidad social que se denuncia y se procura modificar, que marca un registro narrativo de tipo realista, y la conciencia de las raíces mitológicas del pueblo centroamericano, referido por una escritura lírica. Alude, además, a una época futura cuando la dictadura y sus partidarios serán arrastrados por el ímpetu del pueblo que, después de volver a encontrar los profundos lazos con su pasado, marchará hacia la libertad. En efecto, desde la perspectiva temática resalta el tema del antiimperialismo estrechamente relacionado con la problemática indígena.

La narración se basa en dos planos, uno individual – la historia de la indiecita y su violación por parte del viejo ladino Estanislao Tamagás – y uno colectivo que se construye alrededor de la celebración del pequeño cuerpo en su comunidad, verdadera resurrección de la persona, la cual anuncia y organiza la vuelta a la vida de la colectividad.

El acontecimiento que abre la narración es la causa de toda la historia pero a medida que ésta procede, el violo inicial casi se olvida y la atención es atrapada por el enredo de la seis secuencias siguientes perfectamente estructuradas.

La primera secuencia empieza con la descripción de la brutal violación de Natividad Quintuche «Pequeña porción de hueso y carne con piel humana (...) criatura de siete años, morenita, pelo negro en trenzas de mujer» (p. 187) por parte de Don Estanislao Tamagás, alquilador de disfraces que después de «hurgarle las piernecitas bajo la ropa (hubiera querido) levantarle la piel y formarle los senos a pellizcos (...) mientras de la pequeña no quedaba sino la masa inconsciente de una mujercita con las trenzas deshechas y las ropas desgajadas (...) cuerpecito triturado, sangrante, adherido a él en crispación de muerte». (p. 190). Me he detenido en estas chocantes citas para subrayar cómo la crueldad del hecho no impide al autor expresar su capacidad de ternura en la delicada descripción de la niña que accentua el significado contundente del hecho.

La niña muere y el viejo, gracias a la superstición de los parientes de la víctima, hace creer que el autor del terrible acto es un diablo, Carne Cruda, «un enorme disfraz con los cuernos amarillos, los ojos verdes; los colmillos blancos, rieles de los ferrocarriles de la luna». (p. 195) El padre y el padrino de Natividad huyen, callados «silenciosos y asustados, como pájaros grandes con

<sup>8</sup> Cfr. A. SEGALA, *I miti demistificatori in Asturias*, ob. cit., pp. 83-87.

guarachas» (ibid.), postura ingenua e indefensa en que vuelve a aflorar la antigua subyugación india.

La atrocidad del atropello se subraya en el apartado siguiente cuando se le descubre a Tamagás el horrible crimen por parte de su vecino, un hortelano calabrés de nombre Benujón Tizonelli, el cual chantajeando al viejo alquilador de máscaras, que es además miembro del «Comité de Defensa contra el comunismo», le obliga a pasarle la lista de los condenados por el Comité. «(...) ni creo en este mamarracho de *diavolo* que su merced echó sobre el cuerpo de la pobre *bambina* por dar satisfacción a sus atrasos sexuales, *ibestiale!*, *icriminale!*, *ifrenético!*». (p. 197).

Tizonelli es acaso una figura más bien desdibujada y mal realizada puesto que nunca se logra entender bien las razones de su conducta como por ejemplo el hecho que el italiano advierta a los que se encuentran en la lista tristemente famosa de los condenados por el Comité y les ponga a salvo. Pronto Benujón se transforma en un nuevo diablo por la incomprensión que causan sus acciones, consideradas verdadera locura por los otros. Es Tamagás el verdadero protagonista del cuento, el personaje cuyo carácter se presenta con mayor riqueza de matices. La actitud del ladino, además, pronto se vuelve un acto de denuncia despiadado que el escritor formula recurriendo a una dolorosa ironía bien presente en esta segunda secuencia.

Para Tamagás y sus compañeros la palabra comunismo se convierte en puro pretexto para eliminar a los que aspiran a la justicia y a la libertad. Esta postura es la que domina el relato y se personifica en uno de los dos protagonistas, precisamente en Estanislao Tamagás, ropaviejero, avaro y supersticioso que no logra percibir la trágica indignidad de sus acciones porque al fin y al cabo su culpa es: «haber dado muerte a un animalito. Hasta muy tarde dijo el Papa que los indios eran gentes y no bestias de las que se podía disponer y se seguía disponiendo. El dispuso de Natividad Quintuche, como de chico, durante las vacaciones, de más de una gallina, y por eso, qué importancia tenía lo de la pequeña, ninguna, ...» (p. 199)<sup>9</sup>.

La soledad absoluta en que vive Tamagás y su necesidad de desahogo lo llevan a encontrar en Carne Cruda la imagen hacia la cual dirigirse para hablar, confesarse, confiar... como «los enamorados hablan a los retratos y las gentes sencillas a los santos, qué de extraño que él le hablara al demonio». (p. 201) El diablo le sugiere que el gran desconocido, el misterioso encapuchado, el verdadero jefe del Comité es el italiano.

<sup>9</sup> El toque insistente sobre la ruina de un mundo inocente es frecuente en la obra de Asturias, p.e. en otro cuento, *La Galla*, del mismo libro, se narra la historia de una muchacha "animalito" violada por un capataz (pp. 94-104).

En la secuencia siguiente el temor de ser descubierto y dejar «ir a tanto comunista bandido» (p. 204) le hace olvidar a Tamagás el estupro y asesinato de la pequeña Natividad. La ansiedad aumenta en todo el trozo y se comunica al lector junto con una profunda causticidad por parte del calabrés hacia la cobardía y el alma despreciable de don Estanislao: «(...) ¡Cunde la desconfianza Tizonelli! – ¿De quién es que más dudan? (...) – Y no soy yo, por fortuna... – Lo suponía, quién no sabe que es usted solo, apartado de relaciones. Se sospecha de la gente con nexos ... pero de un hongo...» (p. 204).

El alquilador de máscaras, atrapado por el miedo, después de haberse consultado con Carne Cruda, delata anónimamente a Tizonelli al Comité, pero al conocer la noticia el calabrés decide no fugarse.

Mientras el episodio queda en suspenso, en el apartado cuarto se vuelve al mundo indígena y a una conmovedora elegía de Guatemala. En estas páginas es la poesía descriptiva del mundo indio la verdadera protagonista como se evidencia en el siguiente pasaje: «El cuerpecito de Natividad Quintuche, violada y muerta por el Diablo en casa del alquilador de disfraces, iba de sobornal sobre la carga de máscaras y vestidos de todos colores que llevaba a la espalda su padre Sabino Quintuche que no paraba de trotar, y de trotar, y de trotar, para perder la consciencia en la fatiga física, para olvidarse de lo que venía corroyendo el alma: volver al pueblo con su muchachita como iguana que se desangra muerta... ¡ay, Dios mío!... y la pena mayor del turbión que se vendría si no se bailaba el Torotumbo, indispensable en este caso de virgen violada por el Diablo, si querían salvarse las poblaciones de la maleza lujuriosa, de la espina y la seca» (p. 207).

Al describir los actos del rito de purificación de la víctima la lengua se transforma y adquiere el ritmo pausado del universo mesoamericano. «(...) no había por qué acabar de enfriarle la carne al angelito, antes de que se le pusieran las alas para que volara al cielo. Y, además, en lugar de las lágrimas la estaban bañando en agua de sal (...) luego fue sumergida en un segundo baño de cal y piedra lumbre para que enjudara del todo. La secaron con traposanto. Y en seguida en un tercer y último baño de agua tibia perfumada con azahares de naranjo dulce. La secaron con algodón silvestre. Luego vino el peinarla con aceite y ámbar y elregar sobre su cuerpecito esencias aromáticas y pimienta negra, lo único de luto para conservarla. Ya le ponen la camisita, los calzoncitos, ya la túnica cerrada por detrás, color de perla vieja, ya las sandalias plateadas que poco le servirán, hizo su tránsito por la tierra sin conocer zapatos, con los pies descalzos (...)» (págs. 207-208).

El dolor de la ausencia y la ofensa por la profanación se expresan con gran sensibilidad y ternura, cuidando de subrayar la compostura de la comunidad descrita: «¡Di, por qué, Colibrí, no la perforaste tú con tu dardo de amor, de chupamiel, de picafior! ¡Di, por qué, Colibrí! / ¡Di, por qué Zarespino, no la

perforaste tú con una de tus espinas calcinantes? ¿Di, por qué, Zarespino?» es en este corto apartado que se describe el renovamiento después de la muerte: «Bailaban, bailaban, bailaban... De pueblo en pueblo, el cuerpo de la mujercita que violó el Diablo y volaba al cielo convertida en ángel, atraía más y más bailarines, y a sus vestiduras iban prendiendo listones de todos colores, escritos con los pedidos que le hacían a Dios las familias (...) y que ella se encargaría de entregar (...) Bailaban, bailaban, bailaban ... Baile de montaña, árboles y gentes verdes, pintadas de verde, caras y cabellos verdes, verdes las vestimentas y las calzas verdes, vegetación andante a la que se mezclaban toros de cornamentas de oro, fragmentos de una inmensa noche negra que avanzaba sobre cascadas de ceniza de estrellas, y bailarines reidores de caras pintadas con rayas transversales azules y amarillas (...) gotas amarillas que recordaban la causa de aquel reír de duelo y aquel bailar interminable como un castigo del que por momentos sólo quedaba el tamborón de cuero y el hueco del tun envuelto en cáscara de serpiente de madera. Bailaban, bailaban, bailaban...» (pág. 209). Estas largas citas me parecen necesarias para subrayar definitivamente la importante componente mágica que caracteriza el relato. Al final del apartado quinto, Tizonelli vuelve de la prisión, libre de cualquiera acusación, mientras que el terror se apodera definitivamente de Tamagás, que se arrodilla frente a Carne Cruda para pedir perdón y en su trastorno mental lo confunde con Tizonelli.

De aquí en adelante, la dimensión mítica de la cultura indígena – simbólicamente representada por el baile del Torotumbo – acompaña el relato hasta el final, en un fascinante involucramiento del lector en una atmósfera mágica: «El torotumbo entraría en la capital por la puerta de los vulcanes (...) su impulso era mayor a medida que se aproximaba a la ciudad, donde tendría culminación esplendorosa lo que empezó siendo un baile de exorcismo para librar a los pueblos del castigo que les esperaba por la virgen que violó el Diablo (...). Pero no eran sólo los bailarines y los músicos los que se acercaban a la ciudad, sino todo lo que avanzaban con ellos. Las aldeas en marcha portando comestibles en bates grandes y hondas como naves indígenas. Los árboles sacudidos por las manos del viento dejando caer sus frutos para refrescar a los danzarines» (pág. 216).

En la quinta secuencia Tamagás se confiesa al Padre Berenice – importante miembro del «Comité» – y relata del diablo que ha violado a la niña. El cura le contesta: «¿Quién es Don Estanislao, esa indiecita?... recapacite, reflexione, piense un poco a quién estamos defendiendo nosotros y verá en seguida que esa indiecita era la patria violada y ensangrentada por el comunismo». (p. 214) La fácil contraposición entre la figura simbólica de Natividad / la patria violada y el demonio / Don Estanislao – representante de la burguesía – un tanto ingenua, se transforma en ironía gracias a la construcción del personaje de Tamagás. En efecto la dramaticidad de la burla se acompaña con una sátira atroz que

afloja la tensión cuando Tamagás reacciona «(...) resistiéndose a pasar de violador de una indiecita que fue para él como un gallina más, a violador de su adorada patria» (ibi.).

Se decide entonces celebrar en casa de Tamagás un auto de fé en que se quemará a Carne Cruda, horrible encarnación diabólica del comunismo que violó a la patria / Natividad. Puesto que en la ceremonia van a participar las más altas autoridades de la Iglesia, del gobierno y el Presidente de la República, Tizonelli decide colocar una carga explosiva en la cabeza de Carne Cruda, que va a estallar durante la asamblea de los jefes. Al final el italiano es raptado por unos desconocidos que se sabe después que son antiguas víctimas salvadas por Tizonelli del Comité que piden su ayuda para capturar las autoridades reunidas en casa del alquilador de máscaras.

En la última secuencia se presentan dos distintas reacciones frente a la explotación del gobierno. De un lado está la postura individualista, anárquica, de Tizonelli, que concentra su acción en la venganza a través de la muerte de las autoridades, del otro el pueblo – un grupo de jóvenes revolucionarios que actúa dentro de la fiesta del Torotumbo – que intenta raptar a los mismos representantes del poder para hacer justicia a través del juicio de la comunidad. Es evidente la simbología presente en la transformación del hombre que llega a identificarse con el pueblo.

Es casi un lugar común afirmar que la revaluación de la dimensión indígena por un lado y las preocupaciones sociales del otro, gobiernan la obra de Asturias. Dante Liano ahonda este aspecto y escribe: « (...) las piezas del conjunto narrativo *funcionan* con y para el contenido. De esta manera, el primer registro narrativo, el «registro de narración lírica», corresponde a una situación narrativa precisa: aparece siempre que actúan los ladinos. (...) La división de los registros narrativos revela una profunda fractura en la conciencia del autor y corresponde a dos mundos que si bien se entrecruzan también se distinguen claramente el uno del otro. Por una parte, el mundo indígena. Por la otra, el mundo ladino»<sup>10</sup>.

El hilo conductor, el enredo es lo histórico del hecho social no copiado secretariamente, sino aislado en su rasgo más penetrante, la dictadura corrosiva y corroyente, la evolución de la resistencia indígena al poder del ladino<sup>11</sup>.

En el relato, Asturias se entrega al mundo atávico de los indios, de su cultura, de sus mitos, la narración se vuelve de repente viva, salen las más genuinas emociones interiores y el autor encuentra con mayor fuerza la fantasía prodi-

<sup>10</sup> D. LIANO, *La palabra y el sueño*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 147, 149.

<sup>11</sup> Cfr. J. DIAZ ROZZOTTO, *El Popol Vub. Fuente estética del realismo mágico de Miguel Angel Asturias*, «Papeles de Son Armadans», n. CLXXXV-CLXXXVI, agosto-septiembre de 1971, pp. 182-183.

giosa de *Hombres de Maíz*<sup>12</sup>, resalta – en suma – la fúeza pánica, el asombro delante del mundo.

Una voz narradora, en tercera persona, privilegia el punto de vista de Tama-gás y presenta la doble visión – el adentro del personaje y el afuera de los demás – que completa la información del cuadro general.

La potencialidad plástica adhiere al sentimiento de la protesta – sostenida por los tonos más sutiles de la lengua – frente a la injusticia en que vive el indio. Una protesta expresada a través de la poesía que brota de la descripción de la vida del pueblo no exenta de la esperanza en la capacidad de recobrar su dignidad cultural: «El pueblo subía a la conquista de las montañas (...) al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas que el terreno no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo» (p. 233).

Es de esta forma, una vez más, que la visión de Nietzsche, según la cual la poesía es como un bailando en cadena, resulta ser verdadera.

<sup>12</sup> M.A. ASTURIAS, *Hombres de Maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.