

LA FIGURA DE LA MUJER EN *HOMBRES DE MAÍZ* DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

MARÍA JOSÉ GARCÍA RODRÍGUEZ

Universidad de Murcia

Resumen: Desde una perspectiva eminentemente temática, nuestro objetivo es analizar cuál es el papel fundamental de la figura femenina en *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, prestando especial atención a su función en el mito del origen de la humanidad. Así pues, tras una breve introducción y una mención a las fuentes utilizadas por este autor, llevaremos a cabo el estudio del personaje de la mujer teniendo en cuenta una serie de elementos: su descripción enfrentando idealismo y rusticidad, su relación con la naturaleza, amor frente a sexualidad, misticismo, oposición hombre-mujer y significación legendaria y simbólica. En definitiva, este trabajo pretende desmenuzar las distintas funciones y formas que adquiere la figura femenina en una novela donde la mitología precolombina y los nuevos recursos narrativos componen un texto único y complejo.

Palabras clave: mujer, precolombino, Asturias, maíz, mito

Abstract: From an eminently thematic perspective, our goal is to analyze what is the fundamental role of the female figure in *Hombres de maíz*, by Miguel Ángel Asturias, paying particular attention to its role in the myth of the origin of mankind. In this manner, after a brief introduction and a mention of the sources used by this author, we will carry out a study of women character, taking into account a number of elements: its description hardiness facing idealism, his relationship with nature, love facing sexuality, mysticism, man-woman opposition and legendary and symbolic significance. In short, this work aims to analyze thoroughly the various functions and forms that the female figure take in this novel, in which the pre-Columbian mythology and the new narrative resources have composed an unique and complex text.

Keywords: woman, pre-Columbian, Asturias, corn, myth.



INTRODUCCIÓN

En 1899, nació en Guatemala Miguel Ángel Asturias, uno de los escritores hispanoamericanos más relevantes que, junto a los de su generación –Vallejo, Borges, Neruda, Carpentier, Paz y Andrade–, participó en la modernización cultural de Sudamérica en uno de sus periodos bélicos más convulsos; por lo tanto, la obra de Asturias jugó un papel fundamental para la renovación de la narrativa hispanoamericana desde los años veinte hasta los cuarenta. A lo largo de la vida del autor, la figura del indio y el mundo primigenio de la América Latina fueron los dos grandes focos de atención; estudiante de derecho, viajó a Europa donde fue corresponsal periodístico y escritor y, durante sus nueve años de estancia en París, se impregnó del surrealismo imperante, aunque la cultura hispanoamericana siempre estuvo presente en su trayectoria. Después de obras tan significativas como *Leyendas de Guatemala* o *El señor Presidente*, el ya afamado escritor guatemalteco presentó en 1949 su *Hombres de maíz*¹; pero la complejidad que entraña esta novela supuso para la crítica una posición tanto de admiración como de perplejidad:

Y ha creado en *Hombres de maíz* una novela tan densa, tan vasta y tan visionaria que solamente en los últimos años hemos empezado a vislumbrar, nosotros los críticos, lo que él hizo, enteramente solo, en la década de los años cuarenta, cuando logró extender los alcances del género novelístico en América hacia los extremos de la poesía y de la historia (Martin, 2006: xxiii).

En este texto, se aúna, gracias a una metáfora continua, la historia del origen de la humanidad partiendo de las raíces indígenas americanas y el mundo rural contemporáneo del país. Asturias, sirviéndose de todos los recursos literarios desarrollados hasta el momento, crea un universo completo en el que el lector percibe a través de todos sus sentidos la historia más profunda del pueblo de Hispanoamérica. Si a ello le sumamos la trunca estructura y la indeterminación espacio-temporal, nos enfrentamos sin duda a una narrativa en la que, la trama superficial parece ser el elemento más intrascendente de la novela: Gaspar Ilóm, defensor de sus tierras y cultivos, es envenenado por un grupo de colonos que pretende beneficiarse de la venta de maíz y, por ello, serán condenados por las deida-

¹ La edición que vamos a utilizar para el análisis de este texto es la publicada en 2006 por la ALLCA, con introducción y notas de la mano de Gerald Martin, además de diversas lecturas de la obra. Es esta una edición sumamente completa en la que esclarece los sentidos más profundos de la novela.

des americanas, bien a morir quemados, bien a la esterilidad. Dicho esto, creemos oportuno introducir el texto de Asturias aludiendo, no tanto a la integridad del hilo argumentativo como al contexto en el que se desarrolla esta obra maestra de la literatura universal. Desde su título, esta obra nos adelanta la importancia que en ella recae el mito del origen de la humanidad a partir de la relación del individuo y la tierra; el maíz como el elemento del que nacieron los hombres constituye el elemento sobre el que se articula el desarrollo de los vaivenes de los personajes. «El hecho de que la tierra de Ilóm, en forma de serpiente de seiscientos mil anillos, tome posesión de aquel que es a la vez su esposo y su hijo, sitúa la guerra contra los maiceros bajo la advocación del fuego serpentino, acatamiento al modelo mítico de venganza» (Nouhaud, 2006: 605). En efecto, la venta del maíz supondrá la irremediable venganza de las deidades y de la tierra misma, lo que desembocará en una serie de acontecimientos que, pese a presentarse en un primer momento como relatos inconexos, finalmente encontrarán su nexo de unión dentro de ese vínculo divino entre la Tierra y la Humanidad.

1. FUENTES DE LA OBRA

De nuestra breve introducción se puede deducir que una de las fuentes privilegiadas de Asturias no será otra que los textos primitivos de la cultura precolombina; los *Anales de los xahil* y, especialmente, el *Popol Vuh* son las obras con las que el autor establece más conexiones intertextuales en *Hombres de maíz*. Del «Libro del Consejo de los Maya-quichés» descubrimos numerosas referencias –además de la ya clara gestación final de la humanidad a partir del maíz molido del que surge la esencia humana según la tercera parte de esta «Biblia maya»– a personajes como Ixmucané, con la Nana Tecún, la doncella Izquic, con las figuras panzonas, la relación de nana Tecún con sus nueras, que remite a la figura popolvúhica de Ixquic, y un largo etcétera; también de los *Anales de los xahil* se rastrean huellas como el venado de las dos cabezas, representado aquí en el venado de las siete rozas. Aunque no son estas las únicas influencias que encontramos en la novela; desde las primeras palabras del libro observamos cómo su dominio de la cultura precolombina va más allá: el paralelismo entre su «Aquí la mujer, yo el dormido» y el poema el *Canto del Atamalqualoyan*, de fray Bernardino de Sahagún, es evidente:

Dormido, dormido, duerme.

Con la mano he arrollado aquí a la mujer, yo el dormido.

El guatemalteco estuvo además influido por las tradiciones españolas del Siglo de Oro, las crónicas de la conquista, el folklore católico europeo y

americano y la alquimia hispanoamericana. Todo ello, en un intento inagotable por comprender los orígenes y la historia de su pueblo y conseguir la conciencia más sinceramente indigenista. Tanto es así que, Asturias llegó a comprender mejor que cualquier otro escritor del momento la riqueza de las formas y funciones del mito, tanto local como universal, que le permitió establecer puentes entre los mayas primitivos y los campesinos de la Guatemala del siglo XX.

2. LA FIGURA DE LA MUJER EN *LOS HOMBRES DE MAÍZ*

Aunque la sociedad que se define en esta obra de Asturias sigue el sistema patriarcal propio de la civilización tribal, lo cierto es que la figura femenina es uno de los elementos más determinantes en el desarrollo de la novela. Como veremos a continuación, la mujer es, en *Hombres de maíz*, un personaje con ricos matices visuales, costumbristas y, sobre todo, míticos y simbólicos; teniendo en cuenta las características brevemente anunciadas de este texto narrativo, llevaremos a cabo el análisis de las principales funciones y las distintas formas que adquiere lo femenino en Asturias. Apoyándonos siempre en el texto literario abordaremos, en primer lugar, la figura de la mujer desde la perspectiva más superficial para, progresivamente, estudiar los significados más profundos y complejos relacionados con la mitología y las leyendas precolombinas. Así pues, observaremos ahora cómo el autor describe constantemente a los personajes femeninos a través de imágenes de la naturaleza propiamente americana. Si bien sabemos que recurrir a metáforas aprovechando el entorno es un recurso literario que se viene utilizando desde los orígenes mismos de este arte, merece ser mencionada la extraordinaria plasticidad que logra el novelista en descripciones como la de la sonrisa del siguiente personaje: «La mujer aquella había desaparecido del camino, con su pelo alborotado, su traje negro, sucio, y sus dientes blancos como la manteca. Con una paleta larga despachó Candelaria Reinoso media libra de los dientes de aquella mujer fantasma en la manteca blanca, y un poco de chicharrón, [...]». Igualmente, son los ojos de la mujer uno de los rasgos a los que Asturias dedica más atención, poetizando la expresividad que estos irradian; es el caso de la tristeza desoladora de Candelaria: «El color del camino de tierra blanca, finísima como ceniza que el aire levanta a veces en nubes cegadoras, era el color de la niña Candelaria Reinoso, desde que desapareció Machojón». La anatomía de la figura femenina a menudo es minuciosamente descrita hasta el punto en que el narrador pone ante los ojos del lector –de nuevo apoyándose en las fuerzas de la naturaleza– la imagen de una mujer cuya existencia es mitológica y legendaria, la Virgen del Cepo: «con los ojos como

dos carbones apagados, apagados pero con fuego negro por lo mismo de ser carbones; camanances en los carrillos; cintura de acerola, boca de rosicler de moras, pelo de burato negro».

Pero, la belleza no será la única característica que acapare las descripciones de la figura femenina; no muestra una figura ideal de la mujer, sino que el narrador describe escenas de la rusticidad de estos personajes y que las enmarca en un cuadro efectivamente realista: «Se rascó la nalga, dijo algo y buscó oficio. La escoba, el trapo de sacudir²». Más aún, encontramos numerosas referencias a la mujer trabajadora, especialmente a las llamadas *tortilleras*, en las que Asturias lleva a cabo, más que una metáfora poética, una representación costumbrista de la sociedad rural del momento. De hecho, estas alusiones llegan a provocar una sensación de vulgaridad enmarcada en la miseria de estas figuras:

Un trastorno aquel palmearse unas a otras, llamándose como se llama a las tortilleras cuando pasan por la calle, con palmaditas de mano. El sudor les raja la cara de barro sumiso. Les brillan los ojos ribeteados de colorado de ocote, por culpa del humo. Crío a la espalda, unas. Otras panzonas esperando hijo. Las trenzas en culebrerío sobre la cabeza. Todas con los brazos alistonados y escamosos de aguachigüe

Las tortilleras con el mijo en el rebozo a tuto y el canasto en la cabeza sobre el yagual, y las que no tenían mijo, con el rebozo sobre el canasto en forma de cortina que les caía de lado y lado de las orejas, para librarse de la fuerza del sol, camisa de colorines, nagua y fustanes arremangados en el refajo y desnudos y muy limpios los pies que asentaban apenas en el camino, al pasar corriendo³.

Dicho esto, hemos de tener en cuenta que el discurso simbólico del narrador invade igualmente a estas *tortilleras*; ciertamente interesante es

² Las labores domésticas como barrer o ir a por agua, cuentan con fuertes connotaciones culturales que las relacionan con los rituales mitológicos; especialmente la segunda de ellas se asocia con la luna, proveedora de agua; en otras palabras, la recogida de agua doméstica se vincula con las lluvias abundantes buenas para el maíz (Martin, 2006).

³ En este punto, Gerald Martín anota en una de sus citas las imprecisiones sobre estos personajes que revelan la procedencia cosmopolita del autor: «No muy ajustado el tono aquí, pues no se trata de “tortilleras”, sino mujeres de la familia haciendo tortillas. Tampoco hay calles aquí que puedan fundamentar metáforas con imágenes parecidas, lo que equivale a decir que el que habla es un hombre de ciudad». (Martin, 2006: 326).

la alusión a la ruptura de promesas que se explica en el proceso de machacar el maíz y que se explicita verbalmente en el texto: «Pero es mujer, y entre la piedra de moler y la mano de la piedra de moler, quebranta muchos maicitos todos los días, para hacerles las tortillas a sus hermanos, y en una de tantas esas promesa del difunto que vos decís, cae entre los maicitos cocidos, y la quebranta». Más aún, algunas de las referencias más interesantes al mundo femenino que se llevan a cabo en esta obra se proyectan sin hacer referencia a la mujer, siendo entonces las leyes de la naturaleza, por ejemplo el comportamiento de la hembra de una especie de gusano, las que explican el proceso de decaimiento de la fertilidad femenina: «Al acercarse los gusanos que seguían avivando sus faros con su respiración codiciosa, las hembras encendían más y más sus núbiles fulgores, coqueteándoles con los mil movimientos de una estrella, luces que después del encuentro nupcial se iban amortiguando, hasta quedar de toda aquella luminaria una mancha opaca, el resto de una vía láctea, un árbol que se soñó lucero».

Como se habrá podido observar, ya desde la descripción física advertimos que el personaje de la mujer se adscribe a un conjunto de relaciones mitológicas en las que lo femenino y la naturaleza se corresponde continuamente; la mayor parte de estos recursos metafóricos empleados por Asturias no son sino las muestras simbólicas que explican la naturaleza y las funciones esenciales del personaje femenino. El símil al que recurre al explicar los peinados de algunas de estas figuras es un claro ejemplo de ello, pues las trenzas serpenteantes evidencian la relación con el emblema de la diosa Cihuacóatl, la Mujer-Serpiente, vinculada a la fertilidad de la tierra. Aunque la metáfora más significativa que relaciona mujer y naturaleza con una intencionalidad divina es la expuesta por el Correo Coyote sobre la flor del amate: «El correo, bajo un amate, el árbol que tiene la flor escondida en el fruto, flor que sólo ven los ciegos, mujer que ven los enamorados». La imposibilidad de prender a la amada son conceptos que, a lo largo de toda la novela, se revelan a través de esta flor que, escondida bajo el fruto, escapa a la vista del hombre. Esta idea nos lleva a otro de los aspectos más interesantes que plantea el texto a propósito de la figura femenina: la oposición entre la sexualidad y el sentimiento amoroso profundo.

Es curioso cómo en varias ocasiones los personajes masculinos de *Hombres de maíz* ponen de manifiesto las distintas concepciones del personaje de la mujer, según sea vista desde el instinto sexual o el compromiso sentimental; las características que definen a cada una de estas mujeres depende así de la función que cumple en las relaciones amorosas. En la búsqueda de su mujer, a Correo Coyote le plantean la siguiente afirmación: «porque si te viene del ombligo pa abajo la gana de juntarte con ella, con cualquier mujer que encuentrés será lo mismo»; pero para él, tanto la se-

xualidad como el vínculo sentimental aparecen en su necesidad de encontrarla: «me castiga el pecho, la confronto con miedo, porque me bota la cabeza, me cierra los ojos, me frunce las manos, me seca la boca», a lo que le responden «la tenés individualizada, y no hay más remedio que jallarla»⁴. Lo mismo ocurre en el caso contrario, la mujer ligada a un hombre de por vida; la máxima expresión de ello es Candelaria Reinoso quien, después de muerto su amado, sigue venerando su recuerdo hasta el punto de que su estado de soltera es reivindicado por algunos personajes masculinos: «la niña Cande es señorita, porque se quiso quedar señorita, pues por docenas los montones desprecó de buenos partidos [...] ¡Es, dice ella, y tiene razón, porque lo quiso, lo quiere y lo quedará siempre! ¡lo que se quiere, amigo, no tiene ausencia! ¡Muerto, desaparecido, lo que usted quiera, pero siempre presente, mientras vive la persona que le guarda afecto!». La figura femenina por tanto adquiere, según la perspectiva del hombre, un valor común –esto es, se convierte en una masa femenina en la que no existe personaje individualizado pues todas ellas, por el hecho de su sexualidad, cumplen una función equivalente– o único e irremplazable; en este último caso, la dignidad de dicho personaje femenino pasa a ocupar una dimensión próxima a la divina: «entre ellos nunca decían el nombre de la mujer que consentían como cariño verdadero, aludían a ella indirectamente, pronunciar el nombre era poseerla en cierto modo mágico, prudencia que contrastaba con la facilidad con la que citaban los nombres de las mujeres que servían para la divertimenta del catre».

Es este un vestigio de la cultura tribal precolombina, al que se alude en el Popol Vuh, y que perdura durante siglos en la sociedad rural tal y como explica Gerald Martin: «para un salvaje o ciertos campesinos, es peligroso revelar el nombre delante de un extranjero, porque el nombre es, en su origen, un símbolo totémico» (Martin, 2006: 326). Tanto es así que, incluso aparece en el texto un personaje masculino al que no se le confiere la posibilidad de establecer un vínculo de este tipo con ninguna mujer: «(...) pues el que va y viene no está en condiciones de tener ni mujer; es decir, mujer que sea suya, que le haya vendido en junto, porque mujer que se tiene la que va por ahí va, por ahí viene, pero al menudeo, y luego tener sus hijos, y su casa, y una guitarra de aquellas que cuando charranguean parece que estuvieran sonando bucul con pisto, fuera del gran pañuelo de seda, de color de jarabe de azúcar, terciado sobre el cuello de la chaqueta nueva

⁴ Hacia el final de la obra, esta idea reaparece de la mano de Goyo Yic que, en su desesperada búsqueda reflexiona de la siguiente forma: «No era necesidad. Pues de su capricho. No era capricho. Pues de su gana de volverla a tener bajo su respiración caliente. Y por qué no buscar otra. Porque no era igual. ¡Ajá! Ése era el secreto: ¿por qué no era igual?...»

y agarrado mismamente en la manzana de Adán con un anillo o una pepita de guapinol con hoyo...». En este fragmento encontramos además esa simbiosis entre la religión católica y la fe indígena que, en distintos momentos, se conectan con natural fluidez. Así, una de las facetas de la mujer comienza a revelar el carácter legendario que se le atribuye desde la perspectiva más humana; y es que, tal y como se explica en la propia narración, esta individualización que el hombre siente con respecto a una mujer determinada viene dada por otra figura fundamental: los hijos. Así, además del inevitable deseo sexual que siente el hombre hacia su amada, será la necesidad de procreación la que anude el lazo entre dos individuos; a través del hijo se desarrolla no solo el amor entre el hombre y la mujer, sino la sincera admiración de aquel por esta⁵. De hecho, el misticismo que envuelve a algunos de los procesos femeninos –que también se sugiere en esta obra de Asturias– se entiende como la divinización de la fecundidad: «y es claro que su sangre la arrastre; todo eso del amor es babosada de gana de tener hijos; ves mujer que te gusta y ya te entra la gana de apechugártela, ¡en esa gana está el hijo!, luego te la apechugas y en el calor del cuerpo y el cimbrón del cerebro está el hijo, en la saliva de las jeteadas que les das, en el cariño que se transparenta en sus palabras...».

De nuevo, serán los símbolos popolvúhicos el recurso con el que se traza el puente a la realidad sexual que existe entre el hombre y la mujer, siendo la saliva y las palabras la representación de las semillas y las plantas que, a su vez, se refieren al esperma y al niño; en otras palabras, al momento de fecundación. Tal es la relevancia de la descendencia que será precisamente el hijo del Correo el que hará posible el reencuentro con su amada: «Pero entre el sabor amargo que le subió a la boca desde las entrañas, un hilito de esperanza, como un hilito de saliva dulce: por su hijo sabría el paradero de María Tecún». Por todo ello, el papel de la mujer como madre es uno de los privilegiados en *Hombres de maíz*; en este sentido, la relación entre los personajes femeninos y la diosa Ixmucané se estrecha definitivamente y, como anotábamos en la introducción, será la Nana Te-

⁵ En la historia de Goyo Yic, en una de las ocasiones que define su amor por María Tecún, se muestra definitivamente la trascendencia del hijo en la relación amorosa entre el hombre y la mujer: «No conocía a la María Tecún, que era su flor de amate, él sólo la había visto ciego, dentro del fruto de su amor, que él llamaba sus hijos, flor invisible a los ojos del que ve por fuera y no por dentro, flor y fruto en sus ojos cerrados, en su tiniebla amorosa que era oído, sangre, sudor, saliva sacudimiento vertebral, ahogo de respiración que se hace pelo, tetita de lima en la penumbra, niño que salta a la vida cogido por los tacos de pita de cohetero humeantes, y los toles de las chiches ya llenas de leche».

cún la representación más directa del mito. Esta figura se podría enmarcar en el motivo literario de la *madre coraje* cuya razón de ser no es otra que el bienestar de todos sus hijos; tanto es así que, al igual que Ixmucané, la Nana Tecún tendrá cabida tanto en el mundo de los vivos como en el de los muertos, pues «Docena de hijos varoncitos eran ustedes, siete en el camposanto y cinco en vida. Calistro estaría alentado como estaba y yo haciéndole compañía a mis otros hijos en el cementerio. Las nanas cuando tenemos hijos muertos y vivos, de los dos lados estamos bien».

A la más positiva imagen del personaje de la mujer se contrapone la desvirtuación del universo femenino que también aparece en la obra; a ello contribuye, por ejemplo, la explicación de la estratagema de engatusar al hombre representado por la Vaca Manuela Machojón: «La mujer ladina tiene una baba de iguana que atonta a los hombres. Sólo colgándolas de los pies echarían por la boca esa viscosa labiosidad de alabanciosas y sometidas que las hace siempre salirse con lo que quieren. Así se ganó la Vaca Manuela al señor Tomás para los maiceros»; un tipo de relatos que ponen de manifiesto, de nuevo mediante símiles con la naturaleza, el carácter malicioso de las féminas. Existe una continua vinculación de la mujer al engaño, el artificio y la trampa, hasta el punto de que el hombre que se identifique con estas características peyorativas se le considera “amujerado”: «Embusterías y labias se hicieron para las mujeres y por eso se vuelven amujerados los melitares de escuela, por la ordenanza». De otro lado, ruindad e insensibilidad de la mujer se hipertrofia con intervenciones como las de Goyo Yic, quien ve en las conversaciones de las tortilleras una maldad derivada del resentimiento que siente por su *tecuna*: «...puercas, de intención lo hacen, hablar, cuando me ven, de la María Tecún, y hablan, y hablan y hablan que no se les entiende lo que dicen... malditas... sebonas... burras... porquería suelta».

En este contexto, habrá un personaje en el que se reencarnen todas las caras negativas de la mujer, Aleja Cuevas; la crueldad y desprecio que encontramos en esta figura para con los hombres llega hasta límites desorbitados, en los que no duda cometer un brutal y detalladamente referido asesinato –aunque finalmente no muera– para conseguir una prenda de ropa: «El embudo dio contra la dentadura, sangrándole las encías, resquebrajándose, hasta quedar medio a medio de la cavidad bucal. Como matar culebra, pensó la Cuevas, y así lo hizo». La ruindad e insensibilidad de la mujer impregnará la cultura rural, y de ello dan cuenta las canciones populares que se incluyen y se celebran por los personajes de la novela:

Preso me encuentro por una cautela
y enamorado de una mujer,
y mientras yo viva en el mundo y no muera

jamás en la vida la vuelvo a querer.
¡No fue verdad lo que ella me prometió,
todo fue una falsedad, falsa moneda
con que me pagó!
Y todo aquel hombre que quiera a una ingrata
y que como ingrata la quiera tratar,
que haga como el viento que hojas arrebató,
que donde las coge las vuelve a botar

Existe una conciencia de la posición de inferioridad y subordinación que ocupa la mujer en la sociedad hispanoamericana desde sus orígenes; una conciencia que defienden incluso los personajes como la Vaca Manuela, quien compara, como viene siendo habitual en la literatura de la época, la instrucción de la mujer con el adiestramiento de un caballo: «Vos que has domado más de trescientos machos sabrás tratar a tu mujer por lo seguro. Freno de pelo de ángel, espuelas de refilón y mantillones gruesecitos para que no se mate. Ni mucha cincha ni mucho gusto de rienda, que el rigor las estropea y el demasiado mimo las vuelve pajeras». En el mismo plano de sometimiento femenino, el papel de la esposa queda definido por Candelaria, quien acata y defiende el lugar de la mujer en las relaciones amorosas: «el hombre puede ser muchas cosas, la mujer sólo debe ser la imagen buena del hombre que quiere...». Como vemos, el personaje femenino colabora en la ideología patriarcal en la que se acepta que mujeres y hombres tienen funciones sociales distintas, siendo estos últimos superiores en la comunidad. En este sentido, la referencia a *las nueve treintenas de mujer* ofrece la diferencia fundamental que se establece entre las experiencias masculinas y femeninas del mundo: «el hombre inicia el proceso procreativo, pero los nuevos seres germinan dentro de la mujer. La relación que tiene la mujer con las creaciones y transformaciones es mucho más material y directa: la del hombre es indirecta y abstracta. Lo mismo puede decirse, desde luego, de las deidades femeninas en la fase matriarcal, y de las masculinas en la fase patriarcal. Fue precisamente por esto por lo que en la fase matriarcal los hijos pertenecían al clan de la madre, siendo el padre un desconocido para ellos» (Martin, 2006: 355).

La narración desarrolla entonces una evidente oposición entre el hombre y la mujer que se revela en repetidas ocasiones. A través de la que podemos considerar superficial antítesis física, ponen ante los ojos del lector las diferentes imágenes de cada uno de ellos, como la que se establece en la historia de la Miguelita, «Él la quería y ella no. Él la adoraba y ella, por

el contrario, lo detestaba. Él la idolatraba. [...] sus ojos azules, su pelo rubio, su cuerpo de griego de brazos largos», o entre los personajes de la Candelaria Reinoso y el Machojón⁶. No obstante, existe un pasaje en el que Asturias expresa con inigualable plasticidad simbólica el enfrentamiento hombre/mujer; los juegos con la luz y el espacio que ocupan cada uno de ellos revela la relación de individualidad y complementariedad que existe entre ambos sexos: «Mujeres con niños y hombres con mujeres. Claridad y calor de los fogones. Las mujeres lejos en la claridad y cerca en la sombra. Los hombres cerca en la claridad y lejos en la sombra. Todos en el alboroto de las llamas, en el fuego de los guerreros, fuego de la guerra que hará llorar a las espinas». En la indeterminación de esa primera frase, *mujeres con niños y hombres con mujeres*, descubrimos el espíritu de comunidad tribal que persiste en la sociedad de *Hombres de maíz*; la concepción occidental del matrimonio no ha arraigado todavía en la organización colectiva del comportamiento sexual indígena. Por otro lado, son las líneas siguientes en las que de forma más evidente se revela la tensión constante entre los universo mágico femenino (la divinización del proceso de creación del parto) y el épico masculino (relacionado con la guerra): «El choque de estas dos concepciones produce, en *Hombres de maíz*, los momentos vitales más intensos y más críticos: el alba, el crepúsculo, el eclipse, el coito» (Martin, 2006: 302).

En este análisis de los elementos que definen la figura de la mujer en *Hombres de maíz*, bien por su comparación con la naturaleza, bien por su comparación con el hombre, hemos sobrevolado la esencia que une cada una de estas perspectivas: el simbolismo mitológico. Con ello, nuestra intención no es otra que dedicar a este último factor un estudio independiente con el que cobra sentido la función de la mujer en esta obra de Asturias; y es que, sin ella, no se comprende la verdadera lectura, si es que podemos hablar de una única interpretación, de la novela. En todo momento, la mujer aparece vinculada en el texto con la leyenda, la magia y el mito; la historia de cada uno de los personajes femeninos se explica desde su significación en la tradición religiosa indígena, particularmente en las obras que enunciábamos como fuentes en el segundo apartado de nuestro trabajo. Y es que, el papel de la transmisión de las leyendas y creencias populares es uno de los pilares sobre los que se construye esta obra, pues

⁶ «Y bajó con su novia, la Candelaria Reinoso, descalza ella, calzado él, ella chapuda, blanca y él trigueño prieto, ella con hoyuelos de nance en las mejillas y él con bigotes pitudos, caídos de lado y lado de la boca, ella con olor a toma de agua y él hediendo a pixtón y a chivo, ella mordiendo una hojita de romero y él humando su tamagaz con los ojos haraganos de contento, tardo él de oído y apocado el tacto para empozarse el gusto de tenerla cerca».

no es sino el reflejo de la creación de un universo cuyo origen escapa hacia los orígenes mismos de la civilización; nadie conoce quién y cómo inició de la historia, sino que se hereda generación tras generación –en la sangre de los antepasados– elevando su naturaleza hacia lo divino e inaprensible: «Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado».

A esta concepción se opone la ideología occidental personificada en doña Elda, quien desacreditando a las leyendas americanas, proporciona la perspectiva materialista y etnocentrista: «Doña Elda, su esposa, trataba de calmarlo, haciéndole ver que no se llevara de leyendas, que las leyendas se cuentan, pero no suceden más que en la imaginación de los poetas, créidas por niños y vueltas a creer por las abuelas»; más aún, este personaje femenino es la muestra de la conciencia de superioridad europea frente a los indígenas pues, «Doña Elda aceptaba que las leyendas de Alemania eran verdaderas; pero no las de aquel pobre lugar de indios “chuj” y ladinos calzados y piojosos⁷». Si bien es cierto que esta mujer lleva a cabo una reflexión verdaderamente interesante sobre la primacía de lo legendario frente a lo humano, poniendo de manifiesto la crueldad que supone primar la ficción literaria sobre la vida del individuo: «Nada importan las víctimas, ¿verdad, Deféric?, con tal que se alimente el monstruo de la poesía popular. Un hombre que dice fríamente que son seres que se sacrifican para que viva la leyenda, es detestable».

En este contexto en el que descubrimos el interés del autor por la naturaleza de la leyenda, cabe añadir cómo Asturias lleva a cabo un proceso de creación de mitos inexistentes a través de personajes femeninos que hacen pensar en el sincretismo de la cultura precolombina y la católica de Europa. Así, de la mano del narrador encontramos la invención del mito de la Virgen del Cepo: «la Virgen del Cepo, junta en su figura dos conceptos complementarios: el de Virgen como imagen de la madre Iglesia, la que reprime los instintos “naturales” de los indios también “naturales”; y el de la Virgen como imagen, ella misma, de la subordinación de la mujer en la sociedad patriarcal, o sea, de la madre diosa “capturada”» (Martin, 2006: 673). Aunque la invención mitológica no se restringe al narrador: el personaje de Hilario Sacayón confiesa haber inventado conscientemente la his-

⁷ Como contestación a las afirmaciones de doña Elda podemos enfrentar las palabras que la Ramona Corzantes dirige después a Hilarión y confirman la mentalidad presuntuosa occidental: «El méiz sale con tuza morada cuando es de por aquí, de por la poza de agua morada. Vos sos incrédulo, porque sos pretencioso. En todo pretencioso hay un incrédulo. Para creer se necesita ser humilde. Y sólo las cosas humildes crecen y perduran; velo en el monte».

toria de la Miguelita, «la famosa Miguelita, a quien nadie conoció y de quien todos hablaban por la fama que en zaguanes de recuas y arrieros, fondas, posadas y velorios, le había dado Hilarión Sacayón». Una leyenda esta última que se convirtió en acervo legendario tradicional al que se le dedicaban canciones que la relacionan con la Virgen del Cepo.

Ahora bien, el verdadero signo divino que se le otorga al personaje femenino en esta novela es otro: desde las primeras páginas de *Hombres de maíz*, nos vamos a encontrar con el vínculo que se prolongará hasta las últimas líneas de la novela: la mujer y la tierra, símbolo aquella de esta y esta de aquella, cada una se explica por la naturaleza de la otra. La fusión entre ambas es total, y se manifiesta especialmente en la fecundidad que tanto la mujer como la tierra representan: «[...] las mujeres les sufren el mal carácter, y por eso qué alegre sonaba en los oídos de las mujeres medio dormidas el aguaje que estaba cayendo en grande. El pellejo de sus chiches del mismo color que la tierra llovida. Lo negro del pezón. La humedad del pezón con leche. Pesaba la chiche para dar de mamar como la tierra mojada. Sí, la tierra era un gran pezón, un enorme seno al que estaban pegados todos los peones con hambre de cosecha, de leche con de verdad sabor a leche de mujer, a lo que saben las cañas de la milpa mordiéndolas tiernitas. Si llueve, ya se ve, hay filosofía». La mujer no es otra cosa que la representación misma de la fecundidad de la tierra, tierra de la que nace el maíz, elemento con el que se crearon los primeros hombres y que dio paso a la humanidad. La tierra es por tanto la madre del ser humano y, así, serán las grandes madres de esta obra, la Nana Tecún y la Piojosa Grande las figuras que simbolizarán a la divinidad más significativa para el hombre. En relación con ella, aparece también la fuerza del huracán, pues es el viento el encargado de traer a las nubes que, con la lluvia, fertilizarán la tierra: «El huracán es de lo bravo, pero allí se calla. Puede ser más bien que no penetre, que no baje no sea que enviuden las nubes, que enviuden las hojas, que enviude todo el hembrerío de cosas que el huracán preña»⁸.

La figura de la Nana Tecún servirá a Asturias para desarrollar el mito del maíz, más concretamente, la maldición de los maiceros. Este personaje funcionará así como la metáfora directa de la tierra que, por la codicia de los hombres, es sembrada cuando no corresponde; en palabras de Dorita Nouhau, «al introducir un grillo en el cuerpo de Nana Tecún, vale decir una semilla en la tierra, los Zacatón la violentaron, la figuraron, en un simulacro del acto sagrado de fecundación, y a deshora, pues hace tiempo que la señora anciana dejó de engendrar. La acción de los Zacatón imita el nefasto lucrar de los maiceros que sembrando intensivamente y a destiempo

⁸ En la tradición indígena, las mujeres estériles rezaban a Quetzalcóatl, dios de los vientos para remedar su tragedia (Martin, 2006).

agotan la tierra que no consigue “dormir”» (Nouhaud, 2006: 611). Una equiparación mujer-tierra que se relaciona directamente con el territorio de Colhuacan a través de remarcada imagen de la curvatura de su cuerpo y su vejez⁹: «La nana, madre de los Tecún, parecía salir de muchos años y trabajos. De años sucios de chilate de maíz amarillo, de años blancos de atol blanco con granos de elote, uñas de niños de maíz tiernito, de años empapados en los horrores rojos de los puliques, de años tiznados de humo de leña, de años destilando sudor y dolor de nuca, de pelo, de frente que se arruga y abolsa bajo el peso del canasto cargado en la cabeza. Encima, arriba, el peso. Años y trabajos pesan en la cabeza de los viejos, hundidos de los hombros, vencidos hacia adelante, con un medio doblez de las rodillas que los mantiene como si fueran a caer arrodillados ante las cosas de su fervor».

Se establece entonces una oposición entre el destino de aquellos que respetan la naturaleza sagrada del maíz y aquellos que lo aprovechan para la venta; de hecho, es esta la motivación por la se condenan parte de los personajes de la obra, los que irremediamente sucumben a los poderes sobrenaturales como ya presagiaba la Vaca Manuela: «Si tuviera cara, [...], estaría aquí frente al fuego, ayudándonos a combatir la desgracia que nos trujo por el favor que le hicimos. El muy valeroso cree que estando lejos va a salvarse de la maldición de los brujos de las luciérnagas. Pero se equivoca. Antes de la séptima roza, antes de cumplirse las siete rozas, será tizón, tizón como la tierra toda de llóm que arderá hasta que no quede más que la piedra pelada, veces por culpa de las quemadas, veces por incendios misteriosos». Contrariamente a la Nana Tecún, este personaje femenino es cómplice de los maiceros y, en consecuencia, es privada del valor y la riqueza única de la mujer: la fertilidad; mientras que la Nana Tecún crea vida aun cuando se le aproxima la muerte, la Vaca Manuela es castigada con la esterilidad y con la horrible muerte que ella misma preveía. «Las piernas flacas quemadas en un fustán de ceniza, la cabeza sin orejas con algún mechón de pelos, también ceniza, y las uñas abarquilladas, fue todo lo que se pudo levantar del suelo en que cayó la Vaca Manuela Machojón»; el hecho de perecer quemada es símbolo de la máxima esterilidad (cenizas áridas, sin humedad fertilizadora) que le perseguirá hasta la muerte.

Dicho todo esto, existe en la obra un personaje femenino por excelencia sobre el que se construye todo un mundo remoto que acaba formando parte de la mitología maya. Hablamos de María Tecún, una mujer misteriosa que protagoniza todo un episodio de la novela, paradójicamen-

⁹ Colhuacan, “lugar de los viejos”, o sea, de los antepasados de la tribu; nombre que deriva de *coloa*, inclinarse o encorvarse, como una persona de gran edad, viejo, *colli*, (Martin, 2006).

te, por su ausencia; así, la historia de este personaje se convierte desde el principio en material que pertenece, sin lugar a dudas, al universo legendario. Goyo Yic será el encargado de presentar ante el lector la imagen de su esposa fugada, María Tecún, aunque las alusiones a esta figura, lejos de marcar contornos reales, sirven para recalcar la indeterminación de este personaje «El pelo de María Tecún con huele de brasa de ocote recién apagado, retinto, lustroso y fino». Esta mujer es un ser irreal incluso para Goyo Yic, quien únicamente la conoció en la oscuridad de su ceguera; no obstante, su vínculo con la fugada permanece eternamente pues, «[...] desde que se le huyó la María Tecún, como si se le hubieran cerrado los poros, se quedó con ella adentro, él con otra mujer. Fue singraciadamente y de él sólo estuvo el pellejo molido entre la María Tecún, que tenía adentro, y la mujer que tenía afuera». Esta historia entre Goyo Yic y María Tecún es narrada en una indeterminación espaciotemporal con respecto al progreso de la acción de la novela y, sin embargo, es esencial para el desarrollo profundo del libro. Tanto es así que, este personaje se extiende al mundo femenino, en el que las mujeres que huyen de su hogar son identificadas con el mito, las «tecunas», y su desaparición encuentra explicación en la magia y brujería de los «polvitos de andar de araña» o de la propia intervención de María Tecún. El significado profundo de la ausencia de la mujer conlleva a la necesidad de restauración de esta carencia del mundo femenino; ilustrador es el caso de Goyo Yic, quien transmuta –además, bajo la luna– en la tacuatina para suplir la fuga de María Tecún: «De hombre, al hacerse pasar al animal a la luz de la luna pasaba a tacuatín, a hembra de tacuatín, con una bolsa por delante para cargar sus crías»¹⁰.

Con todo ello queremos atestiguar que la fuga de la mujer del lado del hombre va más allá de la anécdota dramático-literaria; se convierten las «tecunas» en un símbolo de la pérdida de la esencia de la humanidad que, irremediablemente, el hombre buscará e intentará remediar hasta la eternidad; pese a las afirmaciones de Dorfman¹¹ sobre el progresivo paso

¹⁰ En este punto, el narrador defiende la dignidad de la esencia y el alma del ser humano frente a la del animal en el que se transforma y, para ello, observamos cómo el personaje de la mujer pasa a ser protagonista: «nacido de mujer, parido, amamantado con leche de mujer, bañado en lágrimas de mujer, pudiera a voluntad volverse bestia, convertirse en animal, meter su inteligencia en el cuerpo de un ser inferior, más fuerte, pero inferior».

¹¹ «El capítulo narra el proceso de un olvido, la pérdida progresiva de una mujer dentro de los senderos de la memoria, debido al paso pasito del tiempo» (Dorfman, 2007:666).

del tiempo que borra de la memoria la imagen de la mujer, en nuestra opinión, en la obra de Asturias la búsqueda de la figura de la «tecuna» nunca desaparece; de hecho, basándonos en las propias palabras del personaje: «La “tecuna” huye pero deja la espina metida y, por eso, con ellas no reza aquello de “ausencia se llama olvido”. Se les busca como el sediento que sueña el agua, como el borracho que por una copa le daría la vuelta al mundo, como el fumador que loquea por conseguir un cigarrillo». Los símiles de este discurso son la prueba más evidente de la necesidad imperiosa que domina al hombre que busca a la mujer; la ansiedad que se nos revela gracias a la figura del *sediento*, *borracho* y *fumador* no deja lugar a dudas: la búsqueda, precisamente por su insatisfacción, se perpetúa. Ahora bien, no debemos pasar por alto la rotunda afirmación de Goyo Yic en la que confiesa que el deseo de buscarla se ha truncado en el de olvidarla debido al inevitable paso del tiempo: «Pero ha pasado tanto tiempo, que ahora ya no siento nada. Antes, compadre, la buscaba para encontrarla; ahora para no encontrarla». Pero la búsqueda no se detiene; de ahí que Goyo Yic llegue a afirmar que la muerte no es en realidad el peor de los pesares, sino el *saberla huida* y que el único consuelo posible sea perder los sentidos y perderse él mismo.

A propósito de esta última idea, en la historia de este personaje aún es más potente el significado de la pérdida de sentidos, pues es la recuperación de la vista lo que, contrariamente a lo que cabría esperar, rompe definitivamente el vínculo entre él y su «tecuna»; la imagen que Goyo Yic tenía de María Tecún era el resultado de la conjunción de todos sus sentidos excepto el visual y, al recuperarlos, la relación que existía entre ambos desaparece: «La flor del amate, convertida en tacuatzín, acababa de dejar el fruto vacío, escapando para que, como a la María Tecún, no la viera el que no estaba ciego, el que ya veía a otras mujeres. A la mujer verdaderamente amada no se la ve, es la flor del amate que sólo ven los ciegos, es la flor de los ciegos, de los cegados por el amor, los cegados por la fe, los cegados por la vida». La vista es una barrera que no permite alcanzar la verdadera esencia de la mujer pues, aquello que se ama de ella se esconde bajo su figura.

No podemos concluir el análisis de la significación mitológica y simbólica femenina sin analizar un elemento que, aunque estrictamente no se puede definir como un personaje, cumple en la novela una función determinante en el universo de la mujer, especialmente en el de las «tecunas». Nos referimos a la cumbre de María Tecún, sobre la que se sostiene el mito de esta figura y que determina la acción narrativa de numerosos personajes:

[...] y de los que escapan en busca de la “tecuna”, agasajados siempre por la esperanza de encontrarla, agasajo que se convierte en lágrimas, por ser

creencia popular que traídos a la Cumbre de María Tecún, ven reproducirse a sus ojos, en aquella piedra que fue mujer, la imagen de la mujer que les abandonó la casa, la cual empieza a llamarlos, todo para que el enamorado, ciego de amor, se precipite al feliz encuentro y no vea a sus pies el barranco o siguán, que en ese mismo momento se lo traga.

La veneración de las cumbres y cerros es una costumbre extendida en la tradición hispanoamericana; sin embargo, añadida a ella, encontramos aquí una doble función mágica, por su origen (en tanto que se trata de la transformación de una mujer en un elemento inerte) y por el efecto que causa no solo en los que buscan a su fugada, sino en las fugadas (pues es ella la madre de las «tecunas» y la que encierra el alma de estas mujeres). La complejidad de su leyenda aún se incrementa con la ambigüedad de la identidad de la mujer que dio origen a la roca. Tras haber sido identificada con el personaje de María Tecún, en la última página de la novela se revela que no es sino la Piojosa Grande, mujer de Gaspar Ilóm, la que está petrificada en la cumbre; es más, el personaje de la Piojosa Grande se nos descubre como la auténtica María la Lluvia: «¡La Piojosa Grande es la Lluvia!». Es ella la causante de las cenizas que bajo sus pies llevan las prófugas, de la tempestad que cae sobre sus hombros, en definitiva, de todas aquellas condenas que reciben las mujeres que huyen. No obstante, las funciones de este elemento no acaban aquí: «Piedra de María Tecún, imagen de la ausencia, amor presente y alejándose, caminante siempre fija, alta como las torres, opaca de copiar tanto olvido, flauta de piedra para el viento, sin luz propia como la luna»; con esta imagen, la cultura de los pahahtunes mayas reaparece de nuevo, ya que es el vivo reflejo de las deidades relacionadas con los puntos cardinales, las lluvias y los vientos (Martin, 2006). Teniendo en cuenta la riqueza interpretativa que encarna la piedra de María Tecún –en realidad, la de María la Lluvia–, queremos concluir nuestro estudio subrayando la simbología que prima sobre todas las demás y que resume acertadamente en una de sus notas Gerald Martin: «la piedra de María Tecún es la viva imagen de la pérdida de la cultura indígena (ya no habla más), basada como estaba en la organización tribal y la agricultura de milpas. El sistema matriarcal queda enterrado debajo de las civilizaciones edificadas sobre él» (Martin, 2006: 379).

3. CONCLUSIONES

La complejidad con la que caracterizábamos la novela de Asturias al comienzo de este trabajo se ha visto proyectada igualmente en el personaje de la mujer. Hemos pretendido con este análisis ofrecer una sucinta re-

flexión sobre las distintas formas y funciones que adquiere en *Hombres de maíz* la figura femenina, tarea que nos ha llevado desde las definiciones metafóricas hasta las interpretaciones mitológicas más profundas. Sin embargo, si al concluir esta obra magna, el lector retrocede a sus primeras palabras, advertirá que, en realidad, Asturias ya anuncia desde el principio la naturaleza y significación de su texto literario, todo ello en apenas dos versos:

Aquí la mujer,
yo el dormido.

El dormido que sueña y escribe sobre la mujer, que no es otra cosa que la Tierra, sin seguir un hilo conductor firme, diluyendo la trama bajo el universo espiritual que evoca el sueño. En este sueño del narrador, la figura de la mujer ocupa lugares muy distintos aunque, como hemos visto anteriormente, extraordinariamente relacionados: es la tierra, la fecundidad y el cultivo del maíz; es la intangible y ausente esencia originaria de la humanidad que impone la necesidad de regreso a las raíces más primigenias de los hombres de maíz; es la representación misma de la cultura precolombina que se diluye en la nueva civilización colonizada. En este sentido, las últimas páginas de la novela suponen, precisamente, el regreso al origen y al punto de partida de la Piojosa Grande, María Lluvia... la Lluvia. La continua búsqueda de Goyo Yic es en realidad la de todo individuo: la búsqueda de la pureza primera; ya lo sugiere el narrador: «¿Quién no ha llamado, quién no ha gritado alguna vez el nombre de una mujer perdida en sus ayeres? ¿Quién no ha perseguido como ciego ese ser que se fue de su ser, cuando él se hizo presente, que siguió yéndose y que sigue yéndose de su lado, fuga, «tecuna», imposible de retener, porque si se para, el tiempo la vuelve piedra?». El personaje de la «tecuna» es una figura indudablemente simbólica que nada tiene que ver con la reencontrada María Zacatón; es la mujer la que engendra la vida más pura, que dará paso a un continuo distanciamiento desde el momento en que nacemos y a la que se aspira regresar. La figura femenina representa por ello la salvación y la condena del hombre que de ella nace: «¡Liberarse para quedar atados!...». Y es que, «El verdadero hombre, la verdadera mujer que hay, es decir, que hubo en cada hombre y en cada mujer, se ausentaron para siempre, y sólo queda de ellos lo exterior, el muñe, los muñecos con deberes de gente sedentaria. [...] solo que el muñeco se acaba, el deber del muñeco, cuando bajo la cáscara aparecía lo amargamente humano, lo instintivamente animal».

BIBLIOGRAFÍA

Asturias, Miguel Ángel (2006): *Hombres de maíz*, edición crítica Gerald Martin, ALLCA, Francia.

Nouhaud, Dorita (2006): «Madre, tú me inventaste. Vigencia del mito de la diosa madre en *Hombres de maíz*», en *Hombres de maíz*, edición crítica Gerald Martin, ALLCA, Francia.

Dorfman, Ariel (2006): «*Hombres de maíz*: el mito como tiempo y palabra», *Hombres de maíz*, edición crítica Gerald Martin, ALLCA, Francia.