
Después del Nobel: Política y literatura en el Asturias de los años setenta

After the Nobel Prize: Politics and Literature in Asturias in the 1970s

ARTURO ARIAS

Universidad de California, Merced, EE.UU. (ret.)
aavolcano@gmail.com

Resumen: En el presente artículo, el autor argumenta que la aparente opacidad del estilo tardío de Asturias se conjuntó con la radicalidad política e imaginativa desplegada en sus últimos textos y con las tensiones internas de la izquierda guatemalteca y latinoamericana de los sesenta, contribuyendo así a invisibilizar el último período de la obra asturiana. A raíz de eso, muchos críticos literarios a su vez anclaron la percepción de su obra en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XX, las cuales se asocian de manera genérica al surrealismo y al *realismo mágico*. Ambas categorías se entienden como fenómenos regionalistas *pre-boom*. Eso ha impedido que se conozca mejor la obra tardía de Asturias.

Palabras clave: Miguel Ángel Asturias, realismo mágico, *Maladrón*, *Tres de cuatro soles*, *El árbol de la cruz*, cosmología maya, carnavalización lingüística

Abstract: In this article, the author argues that the apparent obscurity of Asturias's late style, combined with the political and imaginative radicalism displayed in these later texts—along with the confusion prevailing within the Guatemalan and Latin American left of the 1960s—contributed to the invisibility of the final period of Asturias's work. As a result, many literary critics in turn anchored their perception of his work in the 1930s and 1940s, associating it with magical realism. Both categories are understood as pre-boom regionalist phenomena. This has prevented a better understanding of Asturias's late work.

Keywords: Miguel Ángel Asturias, Magical Realism, *Maladrón*, *Tres de cuatro soles*, *El árbol de la cruz*, Mayan Cosmology, Linguistic Carnivalization

Recibido: junio de 2025; **aceptado:** septiembre de 2025.

Cómo citar: Arias, Arturo. "Después del Nobel: Política y literatura en el Asturias de los años setenta". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 50.2 (2025): 33-49. Web.

Introducción

Los textos escritos por Miguel Ángel Asturias después de ganar el premio Nobel de Literatura en 1967 casi no han sido estudiados, salvo la posible excepción de *Viernes de dolores* (1972). Sin embargo, fuera de innovaciones literarias, representan su pensamiento político más profundo. Superado el trauma de su exilio hasta donde le fue posible y espoleado por su hijo mayor, Rodrigo —quien fundó en 1971 la organización guerrillera que se convertiría en la Organización del Pueblo en Armas (ORPA) en 1979—, Asturias se rebeló contra el imaginario geopolítico de su país.

En sus obras tardías —a saber la novela *Maladrón* (1969), el poema en prosa *Tres de cuatro soles* (1971) y su novela corta inédita en vida *El árbol de la cruz* (1993)—, Asturias hilvanó el estilo iniciado en *Mulata de tal* (1963) y continuado en la colección de cuentos *El espejo de Lida Sal* (1967) para elaborar una profunda crítica de la hegemonía eurocéntrica en el país y, por extensión, de los países racializados del sur global. En el plano literario, en estos textos tardíos cuestiona las bases racistas de la colonialidad y elabora una crítica del pensamiento occidental y de la modernidad eurocéntrica que anticipa gran parte del pensamiento poscolonial de los años ochenta del siglo XX en adelante. Escenifica la subalternización y el racismo ejercido contra la población maya, celebrando a la vez la riqueza y la profundidad de su cultura. Sin embargo, la complejidad estilística desplegada en estos textos, aunada a la falta de reflexión crítica y, por extensión, a su inaccesibilidad para los lectores, ha opacado no solo su valoración literaria, sino también la riqueza y primicia del pensamiento que en ellos se despliega. Esta cuasidesconocida obra tardía genera una problematización creativa de los procesos descolonizadores y posiciona a Asturias como precursor de la producción literaria de finales del siglo XX y principios del XXI. Al examinar la bibliografía crítica sobre la obra asturiana más allá de la Colección Archivos, descubrimos que un altísimo porcentaje se enfoca tan solo en tres textos: *Leyendas de Guatemala* (1930), *El señor Presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949). Al interior de Guatemala, *Viernes de dolores* (1972) ha generado atención por la temática histórica de interés general para sus connacionales y por la accesibilidad de su estilo. El resto de su obra tardía, empezando por *Mulata de tal* (1963), suele pasar desapercibida para la crítica nacional e internacional. No deja de sorprender que dicha invisibilización, dada su magnitud, no haya sido estudiada.

En el presente artículo, argumento que la aparente opacidad del estilo tardío de Asturias se conjuntó con la radicalidad política e imaginativa desplegada en estos últimos textos y con las tensiones internas de la izquierda guatemalteca y latinoamericana de los sesenta, contribuyendo así a invisibilizar el último período de la obra asturiana. A raíz de esto, muchos críticos literarios a su vez anclaron la percepción de su obra en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XX, las cuales se asocian de manera genérica a veleidades surrealistas y al denominado *realismo mágico*. Ambas categorías se entienden como fenómenos regionalistas vinculados a un período histórico marcadamente pre-boom; es decir, a una etapa premoderna de la literatura del continente, por lo cual la percepción popular asume implícitamente que es menos interesante. Según esa misma lógica,

la crítica literaria mestiza en general aún suele hacer caso omiso del hecho de que esa noción llamada *realismo mágico* no es sino una manera de incorporar al lenguaje literario elementos de las cosmologías prehispánicas.¹ Asturias estudió las cosmologías mesoamericanas con gran detalle, como puede constatarse en las notas y los cuadernos encontrados entre sus papeles en la Biblioteca Nacional de Francia.²

Lo anterior ha generado una suerte de división imaginaria entre el público literario y algunos sectores críticos que separan a los autores latinoamericanos de las décadas de los veinte y los cuarenta del siglo XX de un nuevo período de globalización de la literatura latinoamericana, el cual –según dichos sectores– inició con el *boom*. Esto, pese a que suelen incluir en este último *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, novela publicada en 1955, quizás por ser la mejor novela mexicana del siglo XX. Igual, esas generalizaciones evidencian subjetividades y arbitrariedades comunes entre importantes sectores de la crítica literaria latinoamericana, aún poco sistematizada y mayormente empirista, que, conscientemente o no, favorece textos de su país de origen o inclinaciones personales. Pocos críticos, como el inglés Gerald Martin o el francés Marc Cheymol, argumentan que los verdaderos fundadores de la literatura latinoamericana moderna fueron los autores de los veinte a los cuarenta –Asturias y Carpentier, en primera línea– (ver Cheymol; Martin). Los autores del *boom* aprendieron de ellos el manejo de la forma y del estilo narrativos. Dado este vasto conjunto de elementos, dividiré este ensayo en dos partes. En la primera, mucho más corta, ilustraré el proceso que llevó a Asturias a ser excluido de la fama que acompañó inicialmente a los escritores del *boom*. En la segunda, con el fin de resaltar su naturaleza innovadora, analizaré los textos escritos por Miguel Ángel Asturias después de ganar el premio Nobel de Literatura.

Un trágico olvido

Asturias empezó a ser menospreciado en el mundo occidental a raíz de la publicación de la colección de cuentos *Week-end en Guatemala* (1956) y de la trilogía bananera compuesta por *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960). Como sabemos, tanto *El señor Presidente* (1946) como *Hombres de maíz* (1949) tuvieron un fuerte impacto literario en un momento histórico en el cual Guatemala estaba también en el ojo del mundo como resultado de la revolución de 1944-1954. No solo importantes personalidades literarias y políticas visitaron el país en ese período –desde Pablo Neruda hasta el joven Che Guevara–, sino que la mayoría se interesó por la obra asturiana, asociada a las dos novelas mencionadas y a *Leyendas de Guatemala* (1930) que, más allá del París de los treinta donde se publicó originalmente, se había conocido poco. Asimismo, Asturias obtuvo cargos diplomáticos en los gobiernos revolucionarios. Estos factores contribuyeron a su lanzamiento como figura

¹ Existen numerosas fuentes al respecto. Para una referencia de cómo verbaliza Asturias la relación entre el realismo mágico y las cosmologías prehispánicas; ver Mead Jr. 330.

² Gracias a la intervención de Amos Segala, pude consultar el material de la Biblioteca Nacional de Francia en noviembre de 1998 para la elaboración crítica de *Mulata de Tal*, recogida en la Colección Archivos y publicada en 1999.

literaria internacional. *Hombres de maíz* fue editada por Losada en Buenos Aires, en ese entonces la casa editorial más importante de América Latina, lo cual le dio prestigio y reconocimiento. Gracias a esto y a las relaciones en Buenos Aires de su segunda esposa, Blanca Mora y Araujo, Asturias viajó a la Argentina, donde compartió con Pablo Neruda –quien se había exiliado de su país por la persecución del presidente González Videla en el otoño de 1949– y fue agasajado como celebridad literaria en el medio porteño.

En el plano personal, la segunda mitad de los cincuenta fue una época difícil para Asturias. El golpe de Estado contra Árbenz en junio de 1954, patrocinado por la United Fruit Company, lo sorprendió en El Salvador. Logró llegar a Chile y vivió unos meses con Neruda en su residencia de Isla Negra. Allí escribió a la carrera la colección de cuentos *Week-end en Guatemala* como reacción emocional y biliosa a lo recién ocurrido, antes de mudarse a Buenos Aires con Blanca. El coronel golpista Carlos Castillo Armas ordenó quitarle la nacionalidad guatemalteca. Su estado emocional se vio muy impactado, hasta el punto de iniciar un tratamiento terapéutico con el psiquiatra Simeón Falicoff (ver Prieto 197). El giro imaginativo provocado por esas sesiones le permitió cerrar el ciclo del *realismo socialista* que informó la escritura de *Week-end en Guatemala* (1956) y de la trilogía bananera en la que denuncia el poder sin límites de la United Fruit Company e iniciar la escritura de *Mulata de tal* (1963). De esta manera, se reencontró con las raíces creativas de sus obras de los años treinta y se sumergió de nuevo en las ontologías cosmológicas mayas.

Week-end en Guatemala y los dos últimos volúmenes de la trilogía bananera se publicaron en estos mismos años; como era de esperarse, fueron mal recibidos en el mundo occidental, con la excepción de limitados círculos de izquierda, pero constituyeron un éxito en la Unión Soviética y en el campo socialista. Asimismo, radicalizado por el golpe, Asturias empezó a seguir de cerca los planteamientos del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) de corte comunista. Pese a no ser miembro de este último, profundizó su amistad con algunos de sus dirigentes y se esforzó por ser consecuente con sus planteamientos en actos públicos (ver Asturias Jr.). Ese conjunto de factores le abrió el mercado literario de Europa del Este y le ayudó no solo a formar parte del primer jurado de los Premios Casa de las Américas en Cuba en 1960, sino a obtener el Premio Lenin de la Paz en la Unión Soviética en 1965. Lo anterior incrementó tanto las contradicciones entre los mercados literarios del Este y del Oeste –divididos en tiempos de la Guerra Fría– como las existentes al interior del mercado guatemalteco.

Los hechos comenzaron a dar un giro en la década de los sesenta. Por una parte, en 1962, el golpe militar en la Argentina obligó a los Asturias a huir de dicho país con destino a Génova, Italia, donde los recibió Amos Segala, quien años después fungiría como editor de los Archivos de Literatura Latinoamericana, serie originalmente fundada para homenajear la obra asturiana. El escritor llegó con el manuscrito casi acabado de *Mulata de tal*, el cual se publicó al año siguiente. La novela, muy elogiada al salir a la luz, contribuyó a la obtención del premio Nobel. Dada su complejidad y longitud, sin embargo, quedó pronto relegada en términos de ventas frente a las novelas del *boom*. Lo anterior no le impidió continuar esa línea estilística en todas sus obras posteriores.

Por otra parte, al exacerbarse la polarización política en Guatemala durante la década de los sesenta, la nueva izquierda revolucionaria identificada con el guevarismo y la lucha armada – esfuerzo al cual se unió Rodrigo Asturias (1939-2005), hijo mayor del escritor, en 1962– cuestionó al PGT y este pasó a ser considerado *reformista* por no participar en la lucha armada. En 1966, el abogado Julio César Méndez Montenegro fue sorprendentemente electo presidente. Viejo amigo de Asturias, le devolvió la ciudadanía guatemalteca y lo nombró embajador en Francia. Antes de asumir dicho cargo, Asturias consultó en secreto con dirigentes del PGT, quienes le recomendaron aceptarlo (ver Asturias Jr.). Ni siquiera su hijo se enteró de dicha consulta, de allí que, junto al resto de la extrema izquierda guerrillera, denunciara a su padre como vendido al régimen (ver Foppa y Fernández).

Ese mismo año se publicó el fenómeno literario *Cien años de soledad*, opacando el instante de fama mundial de Asturias. Los escritores emergentes del *boom*, como buenos jóvenes rebeldes, lo ignoraron. Asturias se ofendió y manejó mal la situación; atacó la novela de García Márquez y comprobó la veracidad del viejo dicho “el que se enoja, pierde”. Quedó estereotipado como un viejo dinosaurio cascarrabias premoderno, alejado de una juventud *hippyesca* que se iba a luchar a la montaña con *Cien años de soledad* en el bolsillo.

Asturias veraneó los últimos años de su vida con Blanca, Amos Segala y el Dr. Falicoff en la costa de Punta Negra, Calvià, Mallorca (ver Segala). Allí terminó de escribir *El espejo de Lida Sal*, *Maladrón*, *Tres de cuatro soles*, *Viernes de dolores* y dejó a medias *El árbol de la cruz*. Neus Fernández Quetglas y Asiere Vera Santamaría afirman: “aquí vino a buscar la inspiración que había perdido” (65).³ Asimismo, según las periodistas, “gracias a las atenciones recibidas por parte del doctor Falicoff, el autor [...] logró superar su bloqueo creativo y destrabarse” (65) y agregan que “algunos clientes se enojaban por escuchar teclear hasta altas horas de la noche” (66). Pudo escribir tan bien allí que “no sólo pasaba veranos enteros en Punta Negra, también temporadas en primavera, otoño y algún fin de año” (67).

En esos años postreros, a raíz de la movilización de Asturias para asegurar el rescate de su nuera secuestrada en México, padre e hijo se reconciliaron. Asturias le heredó el dinero del premio Nobel para que fundara la organización guerrillera llamada Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) y Rodrigo adoptó el seudónimo de *Comandante Gaspar Ilom*, nombre del personaje principal que lucha contra los maiceros en *Hombres de maíz*.

En el plano crítico, las novelas del *boom* acapararon la atención, sobre todo en países con numerosos críticos literarios, tales como México o la Argentina. En la región centroamericana –con las excepciones del caso, recuperadas en el presente– la crítica era aún incipiente y empirista. La metodología crítica posestructuralista no se había expandido más allá de Francia, ni había críticos capaces de abordar el rol de las cosmologías mayas en los textos, ya que arqueólogos y antropólogos recién las han comenzado a estudiar en décadas recientes. A pesar del alcance que han ganado sus esfuerzos en el siglo XXI, desafortunadamente,

³ Según Quetglas y Santamaría, en el chalet donde se hospedó se “conserva un busto sobre un pedestal con la inscripción ‘Miguel Ángel Asturias, poeta’” (66).

la mayoría de los críticos literarios no ha mostrado interés en las cosmologías mayas, ni siquiera pese al rápido crecimiento y reconocimiento público de las literaturas de los pueblos originarios, en sitios tan importantes como la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en encuentros académicos internacionales como la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y la Asociación de Lenguas Modernas (MLA), así como en las principales universidades estadounidenses. Sobra decir que dicho desconocimiento de las cosmologías mayas contribuyó al borrón crítico de la obra tardía de Asturias.

Originalidad y complejidad de su literatura tardía

Es difícil periodizar el conjunto de la obra asturiana por las razones ya explicadas por sus mejores críticos (ver Martín; Prieto; Henighan). A saber, Asturias elaboró muchas de sus ideas en el París de los años veinte, volvió a Guatemala en los treinta con una gran cantidad de material esbozado y no concluyó la redacción de buena parte de este sino hasta después de 1954.

Sin lugar a dudas, este camino compositivo se inicia con *Mulata de tal*. Tanto este texto como la totalidad de su material tardío se prestan mejor para reflexiones críticas informadas por cánones actuales —poscoloniales o pertinentes a los estudios subalternos— que despliegan conceptos de hibridación o heterogeneidad e incluso para lecturas que problematizan la abyección, el poder y la sexualidad. En ese sentido, los textos dan pie para que, desde el lente feminista, se explore la performatividad del género en su representatividad y, por medio de los estudios *queer*, se explique el juego del deseo y la posicionalidad conflictiva en torno a la sexualidad. Releer a Asturias bajo cualquiera de estos tamices, reubicando radicalmente la problemática centro/periferia, nos obliga a interrogarnos sobre estos textos desde lecturas muy diferentes de las tradicionales.

Tan solo a manera de ejemplo, en *Mulata de tal*, el texto que desata este furor, la problemática étnica se mezcla con la sexual; surge una carnavalización lingüística donde toda semantización queda estetizada en un espacio ontológico que, sirviéndose de tropos mayas, disfraza la naturaleza ilusoria de la identidad en un juego de erotismo grotesco. Como sucede en las obras de Georges Bataille sobre erotismo (ver Bataille; Foucault), en este texto, la transgresión, articulada lingüísticamente, se desliza de la experiencia a la representación, pero por razones enteramente diferentes. El tratamiento brindado por el Dr. Falicoff le ayudó a procesar la invasión de 1954 en términos psicoanalíticos de trauma y perversión. Eso le permite imaginarla en *Mulata de tal* como una perversión *antinatura* que transgrede los parámetros de la modernidad. Lo logró delineando las suturas entre la mímica de los modelos sociales europeos y las contradicciones que la especificidad maya generó, trabajándolo más sintiendo que pensando —estilo adquirido en París y del cual se alejó al escribir sus textos políticos y que, trabajando con el Dr. Falicoff, recuperó en *Mulata de tal*—. Al respecto de su estilo, señala en una entrevista de 1956 realizada en Buenos Aires: “busquen mi surrealismo en el *Popol Wuj*” (Batres Villagrán, *Entrevistas* 97).

Mulata de tal se aleja de cualquier tipo de nacionalismo, rasgo de toda la obra tardía de Asturias. En esta, vemos el horizonte fragmentado de un paisaje cultural que despliega rasgos semejantes a los de la tierra del maíz, pero en los

cuales no se reconocen ni al Estado ni elementos de la historia guatemalteca, más allá de rasgos arquetípicos tales como la invasión española en *Maladrón*. A partir de *Mulata de tal*, la espacialidad y la temporalidad pierden textura y densidad históricas. Surgen paisajes desolados que recogen signos heterogéneos y una multiplicidad de personajes y voces que buscan un sentido existencial sin encontrarlo nunca. Prieto indica que este texto es “a delirious fable that breaks with all canonical definitions of taste, reason, and order and makes a plea for understanding an alternate mode of communication” (233). Enfatiza su naturaleza carnavalesca, la grotesca risa irracional, los disfraces, las festividades, los bailes o las celebraciones que parecen seguir un manual de carnavalización delineado por Bajtín (ver Prieto 213). Estos rasgos marcan asimismo su literatura tardía, toda ella caracterizada por la estética de la transgresión. Asturias se convierte así en precursor de la literatura posmoderna que en Latinoamérica asociamos con la narrativa posboom. Dado el aniquilamiento de la nación, su literatura tardía opera en un vivir en las fronteras de un presente innombrable que se asemeja a un infierno viviente. Destruye el valor del sentido discursivo representado por la racionalidad modernizante. Quizás, como resultado de su vínculo con Falicoff, la transgresión lingüística de la escritura, como práctica discursiva que excede los límites tradicionales del sentido, se convierte en el eje de sus textos, anulando la unidad de la representación. La transgresión se vuelve parte de la conciencia de las fronteras que viola. El sentido pasa a residir, derrideanamente, en el comentario que la escritura hace sobre la ausencia de sentido en la vida y en el mundo. La recuperación de este lenguaje innovador que Asturias ya había utilizado en *Leyendas de Guatemala* y en *Hombres de Maíz* fue un factor clave para la obtención del premio Nobel (Batres Villagrán, “Entrevista XVIII” 248).

En 1967, año de dicha premiación, se publicó *El espejo de Lida Sal*, una colección de nueve cuentos —o cinco cuentos y cuatro leyendas, como dicen algunos críticos (ver Batres Villagrán, *Cincuentenario*)—. El que da título a la obra fue escrito en París en los años treinta. Lo reescribió en Buenos Aires en 1957 y lo publicó por separado en 1959. No solo es el más largo, casi una novela corta, sino el mejor y más innovador desde un punto de vista estético. En cuanto al manuscrito de la colección de cuentos, Ariel Batres Villagrán explica que Asturias se lo envió a Arnaldo Orfila en enero de 1966:

[...] y le indica que le puede enviar una serie de relatos largos [...] La promesa es cumplida en julio de 1967 y el 15 de septiembre de dicho año sale a luz la primera edición de *El espejo de Lida Sal* (1967), 6,000 ejemplares. (*Cincuentenario* 7-8)

Dicho manuscrito incluye “Pórtico”, “El espejo de Lida Sal”, “Juanantes el encadenado”, “Juan hormiguero”, “Juan girador”, “Quincajú”, “Leyenda de las tablillas que cantan”, “Leyenda de la máscara de cristal”, “Leyenda de la campana difunta” y “Leyenda de matachines”. Batres Villagrán explica que, salvo “El espejo de Lida Sal” y “Quincajú”, iniciados en los treinta y luego abandonados, los textos fueron escritos entre 1962 y 1967 (ver *Cincuentenario* 8). Sin embargo, Asturias contradice esta afirmación, pues en una entrevista indica que inició la escritura tanto de las leyendas incluidas en *El espejo de Lida Sal* como de los cuentos de los Juanes en 1928. Los tuvo guardados y los fue puliendo al llegar a Italia (ver Batres Villagrán, “Entrevista XVIII” 246-247).

“El espejo de Lida Sal” destaca entre los textos que lo acompañan en la colección. En este cuento largo, la mulata Lida Sal, mujer pobre, busca el amor de Felipito, miembro de una familia acomodada. Un ciego le dice que para obtener su amor tiene que vestirse con el traje de *perfectante*⁴ que Felipito usará en la procesión de la Fiesta del Carmen y verse en un espejo con el traje puesto. Le presta el pesado traje, pero Lida es tan pobre que no tiene espejo. Por eso decide verse en el río. Como el traje es muy pesado, al inclinarse cae al río y se ahoga.

El largo cuento no se explica por su trama, sino por ese estilo previamente mencionado al hablar de *Mulata de tal*. La trama circular indica que el origen del trabajo se ubica en los treinta, pero el estilo se asemeja más al de la novela mencionada. Al final, ambos se escribieron casi simultáneamente. En este último caso, se retrabajó, más bien. Basta con confirmar que, en el cuento largo, los personajes no se comunican como seres racionales ni actúan como en un texto realista. Sus diálogos fragmentados denotan una ausencia parcial de tal sentido, abriendo el espacio fantasmático de la polisemia en su representación, empujando a esta última hacia una especie de inconsciente social a partir del cual se articula el cuento metonímicamente. La identidad de los sujetos tiende a disolverse, impidiéndole al lector caer en la ilusión representativa. No me extendo más en este texto, fuera de subrayar que su reelaboración entra ya en la dirección estética que Asturias elabora a partir de fines de los cincuenta en Buenos Aires y que marcará el resto de su producción a lo largo de su vida física y creativa.

Según la lógica anterior, *Maladrón*, la primera novela publicada después de haber recibido el premio Nobel, es una fantasmagoría que aparenta tomar lugar en tiempos de la invasión española.⁵ Se percibe como un mal sueño de esta última. Su discursividad nos informa que un puñado de conquistadores innobles y perdidos destruye Saq Ulew, la ciudad mam. En palabras de un sobreviviente, “todo fue robo, violación, hoguera y soga de ahorcar” (197). Un grupito de soldados desencantados se separa del grueso del ejército y, en tal proceso, reconfigura sus creencias argumentando que el verdadero Dios no es Cristo, sino el Maladrón. Según Blas Zenteno, uno de los personajes, su nuevo objetivo consiste en “esculpir una imagen de Gestas” (115). El puñado se mueve así a contracorriente de la lógica imperial. Antolín Linares, apodado “Antolinales” y líder del abyecto grupo, afirma: “Quien nos viese entendería de preguntar: ¿sóis castellanos o indianos?... por vestir como tales y hablar como cuales” (121). El grupo funda el Valle del Maladrón, donde quedan atrapados “los que se quitaron de ruidos de conquistas para vivir como los indios” (147). El único ser humano en nacer allí es el hijo mestizo de Antolinales y la indígena mam Titil-Ic. Esculpen en efecto una imagen de Gestas, acerca de la cual el texto sugiere (sin afirmarlo) que es una alusión a la culpabilidad generada por el caos, el desorden y el genocidio de la

⁴ El traje se asemeja a un calzón de guardia suizo, con peto de arcángel y chaquetilla torera. Lleva botas, galones, flecos dorados, botones, cordones de oro, lentejuelas y abalorios de cristal con destellos de piedras preciosas.

⁵ En una entrevista concedida a Manuel José Arce días antes de la entrega del premio Nobel, Arce le pregunta qué está escribiendo. Asturias responde: “*El Ladrón que no creía en el Cielo*. Esta novela se desarrolla entre los siglos XVI y XVII y es la historia de esos grupos de conquistadores españoles que se perdieron en las selvas de América y se olvidaron de que eran españoles, de que eran conquistadores y se integraron a la vida americana, a la vida de los indios” (Arce 8).

invasión. Con asombrosa imaginación, *Maladrón* se vuelca de lleno a transgredir cualquier pensamiento convencional –y especialmente aquellos que suelen asociarse con la invasión española– sembrando un caos ilógico e irónico en los pedazos del legado español colonial. El brutal genocidio del siglo XVI, motivado por la obsesión por el oro, es descrito como generador de epidemias infecciosas y responsable de la transformación de las naciones mayas en una delirante zona saqueada, dominada por la total carencia de lógica.

La novela explora así esos inicios de locura y destrucción invasora que repercuten hasta hoy. El subtítulo del texto, “epopeya de los Andes Verdes”, es irónico, ya que lo articulado es una antiepopéya. Lo verde apunta más bien al origen, a la relación ser humano-naturaleza, al territorio de la mona que creará el bebé de Antolínare. Le da vuelta al discurso triunfalista de los invasores que supuestamente aportan un *orden civilizatorio*, dado que el texto evidencia todo lo contrario. De la gesta militar quedan solo despojos, una estética de la muerte que proyecta la inevitable necesidad humana de transgredir la razón tanto en la ley como en la fe. El texto reconfigura la invasión como una patética búsqueda de ilusiones, de espejismos que constituyen un viaje a la nada. No sorprende que el grupito de españoles que vive una culpabilidad inefable por haber perpetrado el genocidio se identifique con el Mal Ladrón del mito católico. En el plano textual, se señalan los límites del ser humano al intentar darle un propósito a su imaginada existencia. En tal visión, el sacrificador sufre tanto como el sacrificado. Ambos se niegan a sí mismos, en una carencia de sentido en la cual surge el culto de Gestas. En dicho culto está implícita la búsqueda inconsciente de algún acto trascendental que justifique su existencia criminal o bien que la perdone. Por ello, el grupo intenta darle sentido a sus actos tras entender que tanto el genocidio en el que fueron partícipes como la empresa invasora en su totalidad carecen de propósito.

Sus premisas, a su vez, entienden lo sagrado como transgresión y experiencia extática vinculadas a algún culto, por ejemplo, el de esculpir la imagen como penitencia para darle algún sentido a sus miserables vidas. Una vez fallecidos, durante su última conversación, el canónigo le dice a Antolínare: “[la muerte] no existe para nosotros, porque estamos muertos, y no existe para los vivos, porque están vivos” (212). Lo anterior manifiesta esa tensión dual entre el instinto de sobrevivencia y el impulso hacia la muerte como mecanismo de transformación cuasi alquímica del sujeto. *Maladrón*, al igual que todas las obras tardías de Asturias, es también una meditación sobre la escritura. En este texto y en los que vendrán, con la parcial excepción de *Viernes de dolores*, dicha meditación opera como violencia sacrificadora. Por medio de ella, Asturias plasma no solo una ausencia de sentido cuasi existencial, sino la vacuidad del sujeto. La discursividad inventada a partir de *Mulata de tal* escenifica esa misma carencia de sentido, de la cual el lenguaje discursivo mismo es emblemático. En *Maladrón*, El Conquistador, visto como imagen arquetípica, pretende imponer la *razón* europea, pero es reducido a la abyección más extrema, no sin antes perpetuar el genocidio designado. La atenuante presencia del morbo escenificado en el texto se vuelve así una estética escatológica.

Tres de cuatro soles es, dependiendo de quién lo juzgue, su último libro de poesía o bien una serie de ensayos sobre su forma de escribir. Según Carola Schmidt, esta confusión se debe a lo siguiente:

La editorial suiza les había pedido a distintos escritores y científicos de gran fama internacional dar una visión sobre las fuentes, motivaciones e intenciones en que se inscribían sus obras. De allí que *Tres de cuatro soles* forme parte de una colección que bajo el título *Les sentiers de la création* comprende trabajos de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Louis Aragon, Octavio Paz y otros. (61)

Tenemos entonces un texto híbrido, que no es ensayo, en el que se incluye una cierta trama sin ser una narrativa y en el que surge, en el correr del mismo, una reflexión estética inusual en torno a la creación. La noción es a la vez una genialidad escritural y un texto que genera confusión: dada su hibridación genérica, leerlo como ensayo, poesía o novela corta no satisface nunca la expectativa de sus lectores.

El primer capítulo del texto se inicia en una comida durante la cual, de súbito, parece ocurrir un terremoto. La imagen se representa como una pelea entre platos, cuchillos, candelabros, un caos que evoca la caída de objetos por el movimiento telúrico y, a la vez, el caótico origen del cosmos: “Todo fijo y moviéndose. Vaivén de inmensidades. La tierra y el aire, en la pelea. En la pelea del comedor y en la pelea de la sala de las visitas” (8). El joven asustado, único personaje del texto, fantasioso a raíz del movimiento, imagina el nacimiento de los mundos. Evoca tanto la experiencia vivida por Asturias en el terremoto de 1917, como la primera destrucción de los seres humanos en el *Popol Wuj* causada por piedras, tinajas, ollas y platos (ver Millares) y la pelea entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en la *Leyenda de los Soles* –texto recogido en náhuatl de viejos informantes hacia 1558 que narra la historia precortesiana del Valle de México y era parte de la serie de poemas sacros que se cantaban en el Kalmekak, la escuela para nobles en México-Tenochtitlán (ver López Austin, *Educación Mexica*; “Los mexicas”). El concepto del Sol le apeteció a Asturias por entrañar el modo ejemplar de vivir y morir en la tradición mexicana. Según esta, la deidad Huitzilopochtli representaba al Sol, encarnado por el gobernante. Asturias le dio un giro al concepto al reemplazar al gobernante por el escritor. Luego de la sensación cósmica de fin del primer sol, “que no... que no... que no se acabe, el tiempo...” (8), se rompe la sintaxis en un juego metonímico con la ruptura del sol. Ahora, como señala el académico y compositor Igor de Gandarias, en esta obra –como en la mayoría de los textos de Asturias– el sentido musical y la sonoridad resaltan por encima de lo narrado:

La intervención del sonido en el trabajo de Asturias es múltiple, efectivo y por momentos, alcanza importancia musical dominando su discurso literario. El escritor utiliza y expone los distintos parámetros sonoros correspondientes a intensidad, duración, altura y, principalmente, el timbre, con claridad y frecuentemente con fluidez poética, los cuales impactan el subconsciente del lector en forma inmediata. Maneja el lenguaje con la misma facilidad para crear ritmos, construir atmósferas sonoras concretas, crear historias ficticias con el sonido, así como para estructurar musicalmente pasajes específicos. (93)

Explico aquí el contenido del texto, a sabiendas de que su fuerza reside en el juego lingüístico que produce la sonoridad musical referida por Gandarias. En el segundo capítulo, un hombre anónimo, emblemático del creador y formador, comienza a modelar pequeñas figuras de barro mientras inicia una reflexión sobre sí mismo. Dada la naturaleza del texto, este hombre sería la deidad creadora y formadora, Quetzalcóatl, y, a la vez, el escritor, fundiéndolos en una misma subjetividad divina. A esta fusión se alude en el capítulo tres, en el que se inicia la historia del cosmos con los “molarios”, quienes viven en una muela en la boca del primer sol, en alusión a Tezcatlipoca, quien destruye el primer sol en su lucha por el poder contra Quetzalcóatl. Luego de una discusión con el sujeto-deidad – en esta lógica, Quetzalcóatl y el joven escritor que padece el terremoto en la otra – el primer sol es descuartizado por los molarios. A partir de allí, inicia el reino de la noche. La descripción explica los trece niveles del cosmos mesoamericano y le siguen nuevas reflexiones del sujeto-deidad sobre la creatividad humana. Como el sol, el artista tiene que bajar al inframundo para luego reemerger y ascender al cosmos.

Lo anterior se escenifica en el capítulo seis. El sujeto-deidad baja los nueve pisos del inframundo, aludiendo así a las cuatro fases de la transitoriedad circular del movimiento solar que marca sus pautas para la vida y la muerte. En esta lógica, Quetzalcóatl desciende al inframundo para rescatar los huesos de las anteriores generaciones y crear con ellos una nueva raza humana y rehacer la humanidad. En el texto asturiano, es el personaje humano quien dice: “voy... en busca de mi rostro” (32). Ese es Asturias, bajando al inframundo para recuperar el pasado de su país antes de ascender al cenit del cosmos como artista. Por eso interroga a la noche en ese descender: “¿...son acaso verdad las cosas... son acaso verdad los hombres?” (33). Esta va a negar la realidad perceptible, afirmando que solo existe el sueño como realidad, reafirmando de esta manera la discursividad poética contraria a la razón positivista. En el capítulo siete, un saltimbanqui, en alusión a Quetzalcóatl, es acompañado por monos, eco de lo sucedido durante el segundo sol. En esa fase, el viento sacudió a la gente y la transformó en monos; sacudió al sol y se lo llevó. En la *Leyenda de los soles*, como resultado de su lucha por controlar el cosmos, Tezcatlipoca expulsa del cielo a Quetzalcóatl. Al igual que en la creación mesoamericana, este sol es derrotado a su vez y la leyenda de los soles continuará hasta el quinto, cuando llegan los mexicas al Anáhuac. Sin embargo, el texto de Asturias concluye en este punto con el anuncio de la llegada del cuarto sol, que representa la “serpiente emplumada en lo más alto del cielo” en los capítulos 10 y 11, es decir, con el reino de los hombres de maíz. La inclusión de Q’uq’umatz, la serpiente emplumada, evidencia un súbito giro en las fuentes asturianas hacia el *Popol Wuj*. El escritor no solo las fusiona, sino que marca ese territorio como suyo.

Asturias también prefiere concluir su visión (o sueño) estética con el tercer sol, ya que este ilustra el poder de Quetzalcóatl al repoblar la tierra tras el descenso del personaje al inframundo. Asturias se hermana en este punto con los héroes del *Popol Wuj*. Dándole un nuevo giro que se aparta de la versión original de la leyenda, prioriza la escena de alimentar a la gente recién creada con maíz. Es un final más heroico, eco de la aspiración asturiana no solo de reconfigurar

la subjetividad de su país en el plano escritural, sino de arraigarla en raíces mesoamericanas, hermanando la *nueva* gente de Quetzalcóatl con el *mundo nuevo* que aspiran a crear los movimientos revolucionarios de los sesenta y setenta –incluyendo a su hijo Rodrigo–. Solo que Asturias lo hará con su producción literaria, que aquí se presenta como emblemática de los mundos nuevos.

No hay que olvidar, desde luego, que el texto podría igualmente ser catalogado como “poema largo”, dado el juego discursivo predominante. En la lógica previamente señalada por Gandarias, el texto está articulado musicalmente. Aparecen sonoridades simultáneas: una voz principal, generalmente la que evoca a Quetzalcóatl, y otra acompañante, que puede corresponder a los objetos animados o incluso a la figura de Tezcatlipoca –Asturias no las identifica en el texto. Arma una semántica por medio de estructuras simétricas del ritmo, repitiendo los términos como si fuera un ritmo coral –efecto generado por continuas repeticiones–, disolviendo una vez más al sujeto que, en principio, es él mismo articulando su estética de la escritura. Hasta la solicitud de publicar un tratado de estética pasa a ser, para Asturias, un nuevo espacio fantasmático entre la ausencia de un discurso racional explicativo y la fantasía, que apenas camufla sus fuentes en un brillante estallido representacional enraizado en el mundo prehispánico mesoamericano. En este, el inconsciente del aparente sujeto escritor expresa un pensar metonímico en el mismo instante en el cual se desaparece a sí mismo como si fuera un brujo, disolviendo y escondiendo su propia subjetividad. Habla, pero no existe. Insinúa que ni siquiera la práctica escritural existe, pese a estar ejerciéndola. Contrasta una vez más la exquisitez de esta discursividad barroca adornada de sonidos y juegos retóricos con una articulación que pudiera interpretarse como pensamiento *racional* de corte occidental. En su estética, hasta el tema mismo es apenas una excusa para un adorno escritural. Quizás, por eso, la deidad/escritor del texto dice en un inicio: “Creí ‘endiosar’ las cosas...y las endiosé...” (34), luego, hacia el final: “el artista,.. se esfuerza y se angustia por introducir a la divinidad en las cosas” (270), eco de la nawalidad maya, en la cual todo, incluyendo las palabras, tienen su nawal.

El árbol de la cruz es un texto breve, inacabado a la muerte de Asturias. La versión de este texto editada por la experta asturiana Aline Janquart y publicada en 1997 por la Colección Archivos de Literatura del Siglo XX consta de 27 páginas. Está dividida en cinco partes: las cuatro primeras describen los haceres del dictador llamado Anti y la última, un sueño suyo. Dice el texto al inicio: “Anti, el guerrero, Anti-Dios, Contra-Cristo, Anti-humano... porque su gobierno contra todo y contra todos no tenía fin, era anti-fin” (3). Es un mundo antimundo, obliterado al final por un terremoto, en el que ningún sujeto se salva. Al respecto de este libro, el escritor Carlos López afirma que “Asturias fue más poeta en sus narraciones que en sus libros de poemas” y agrega: “su frondosidad ilimitada es un banquete lingüístico que nos deja girando, de manera literal, con su cadencia, con la música que crea con ritmo vertiginoso” (s.p.). Insistiendo en que las tramas son lo menos importante de los textos asturianos, añadiremos que Anti es un fantasioso dictador que aspira a controlarlo todo. Por eso, y porque quiere obliterar cualquier tipo de redención, se queja de la existencia del Cristo crucificado y ordena desterrar su imagen. El comentario de su esposa,

Animanta, sobre la naturaleza del olor de las maderas de los cristos lo irrita y le hace sospechar de su lealtad. Por eso, ordena ejecutarla. Dice la cita: “Animanta cayó sin vida, los brazos abiertos formando una cruz” (18). Las persecuciones continúan. Anti ordena seguir sacrificando gente. Los soldados regresan después de un inesperado encuentro con una mantarraya gigantesca que resulta ser el animal en el que Animanta se ha transmutado. En su nueva forma, va y viene por el mar recogiendo los cadáveres que tiran los soldados y los lleva hasta una isla sembrada de cruces en la que hay un pulpo gigantesco con tentáculos de 70 metros cada uno, clavados en una “cruz alta como catedral, de seis y seis brazos en abanico en cada lado” (17).

Como se ha señalado, Anti busca destruir todo vestigio de redención y, como señala Lourdes Franco, en el libro “existen fuertes ecos esperpénticos” (263). También indica Franco cómo “el texto termina en una misteriosa coma que, a la par que inquieta, abre un sinfín de posibilidades” (264). Por su parte, Geneviève Fabry marca el vínculo de *El árbol de la cruz* con la violencia extrema, especialmente la estatal (ver 71). Haciendo eco de dicha asociación, recuerdo que, durante los últimos años de vida de Asturias, es decir, cuando escribió este texto, gobernó Guatemala el general Carlos Arana Osorio (1970-1974), a quien apodaron “el carnicero de Zacapa” por la cantidad de personas que ejecutó en dicha región del oriente del país. Estos hechos hundieron emocionalmente a Asturias y lo llevaron a darle la razón a su hijo Rodrigo en que la única alternativa para un cambio de régimen era la lucha armada. Comparado con el genocidio posterior –653 aldeas destruidas, más de 100.000 asesinados, un cuarto de millón de desplazados–, lo anterior no parece excesivo, pero fue el inicio de este proceso y tal violencia era inédita en la historia del país.

Al respecto de la violencia extrema, indica Fabry que esta presenta:

[...] un exceso al cuadrado –ya que la violencia en sí contempla el uso excesivo, abusivo de la fuerza– que se relaciona no solo con el blanco y el modo de la acción violenta, sino también con su intensidad y su representación. (71)

Agrega Fabry que, ante el bloqueo de la capacidad simbolizante, a veces se llega a la conclusión de que la literatura puede “representar solola radical imposibilidad de expresar la experiencia de la violencia extrema” (72). Asturias, en *El árbol de la cruz*, se plantea encontrar un lenguaje que logre articularla. La focalización narrativa se concentra en Anti, quien se considera un “tirano-Dios” (10). En la última de las cinco partes del relato, Anti está dormido y sueña que Animanta lo llevó a “que presenciara, a que viera, a que se arrodillara ante el pulpo crucificado” en “[u]n viaje bíblico, jonasiano, que ya duraba más de tres días” (21). La cama-ballena es el crisol de una transformación de Anti que se abandona a la extraña “atracción sin refugio posible, [...] fascinante, hipnótica” (23) del pulpo crucificado:

–¡Desde lo profundo clamó hacia ti! –oyó la voz, las voces que le anunciaban que él solo, por su propio peso [...], se sumergía en un mar de almendradas claridades hacia el adoratorio del pulpo crucificado. (22)

Continuando con la narración del sueño, Anti escucha la oración de San Ignacio de Loyola de su niñez : “‘¡En tus llagas escóndeme!...’ –oyó Anti, el

guerrero” (25). Solo que, en vez de las llagas, son las ventosas del pulpo las que “lo absorbe[n] hasta confundirse por los siglos de los siglos el perseguidor y el perseguido, el mártir y el verdugo” (22). La pesadilla de Anti desaparece cuando se despierta, pero agarra las almohadas e intenta volver a dormirse para seguir soñando. Allí aparece la sugerente coma final. Anti intenta hacer desaparecer todo tipo de trascendencia, emblematizada en el plano simbólico en la cruz, porque es lo único que resiste a su poder. A sus ojos, el “único Anti-Anti que existe” (4) es Dios, y borrándolo, Anti quedaría, parafraseando a Roa Bastos, como “yo, el supremo”. La aspiración totalitaria, como ha sido en las dictaduras del pasado o en las de Putin y Trump en el presente, consiste en excluir cualquier tipo de diferencia o separación entre su voluntad de poder y cualquier otra subjetividad.

Antes de concluir, es importante recordar lo mucho que Asturias estudió las cosmologías prehispánicas. Aunque la connotación católica de la cruz no debería excluirse, dado que Asturias fue católico practicante durante el primer medio siglo de su vida, el texto no es una defensa de la cruz como símbolo del catolicismo sino de la otredad, pues evoca la alteridad de la cruz maya, emblema cuatripartito del espacio en el que todas las partes son del mismo tamaño (ver Valverde). La cruz maya representa, entre otras cosas, las direcciones del cosmos. Su simbología se esconde en el título del texto: el árbol de la cruz. La cruz maya es la ceiba, el árbol de la vida ubicado en el centro del cosmos y, por ello, eje y origen de los cuatro rumbos, cada uno con su color. El rojo al este y arriba, ya que por el este sale el sol y es el punto más importante en la cosmología maya. El negro al oeste, en la parte inferior. El blanco al norte y el amarillo al sur. El centro, alusivo al cielo y a las ramas de la ceiba, blanquiazulado, ordena el espacio ritual. La cruz representa los colores del maíz, ya indicados en la novela cumbre de Asturias, *Hombres de maíz*. Michela Craveri nos recuerda:

Los mayas consideran la cruz también como una estilización del árbol cósmico, que crece en el centro del universo y se eleva hacia el cielo como *axis mundi*, penetrando con sus raíces en la materia telúrica. (11-12)

En este sentido, es fascinante considerar también *El árbol de la cruz* como símbolo (o)culto de la conversión final de Asturias a la espiritualidad maya, así como de la inevitabilidad de una lucha armada en el país que tanto amó, dirigida —entre otros— por su hijo mayor, y para la cual donó el dinero del premio Nobel.

Conclusiones

A partir de la escritura de *Mulata de tal*, Miguel Ángel Asturias se aleja cada vez más de las armazones racionales de tramas novelísticas en sus últimos textos y se interna en búsquedas lingüísticas que intentan romper la semántica del lenguaje, huyendo de sus significados tradicionales. Prioriza en cambio una poeticidad que se desliza de significante en significante, enfatizando por encima de todo el juego de la sonoridad, para generar un efecto de lirismo fantasioso. Como ya lo señaló Igor de Gandarias (ver 114), se desvanece la coherencia narrativa al priorizarse los efectos lingüísticos por sobre la trama y la constitución de personajes redondeados que se mueven en escenarios reconocibles, de manera análoga a cómo la pintura abstracta prioriza el juego de colores, formas

geométricas y líneas por sobre figuraciones evocadoras del mundo real. Podría ser un fenómeno similar al de la abstracción cromática e incluso al del expresionismo abstracto que Asturias conoció de cerca tanto en Buenos Aires como en Europa. Asimismo, estaba familiarizado con la pintura muralista mexicana, la cual adoptó una temática en buena medida indigenista, representada con juegos de abstracción cromática, lo cual la mantiene vigente artísticamente, pese a la caducidad de su temática.

A mi modo de ver, el escritor adopta este estilo por varias razones. Una de ellas, aparente en todos los textos estudiados, es representar la ensoñación. Asturias era un enamorado del delirio, de la narcosis y disfrutaba configurándola porque lo acercaba a la fusión con la poesía. Otra, a mi modo de ver, es que recapacita sobre su inhabilidad para articular un acto discursivo occidental de corte racionalista, eurocéntrico, caso de la trilogía bananera y *Week-end en Guatemala*. Una vez liberado de la necesidad de representar *lo político* de manera tan primaria, el juego experimental de la palabra se convierte en una aventura hacia los límites del manejo del lenguaje y lo lleva hasta lo imposible. Aquí puede dejarse llevar por la lírica, la fantasía, lo lúdico. Juega con una oralidad vibrante, empalagosa de sonidos y variaciones de los mismos, de fonemas que se repiten en diferentes voces (ver Gandarias 109), como si fuera, oximorónicamente, un escultor de la palabra. Finalmente, este juego de abstracciones le permite mantener viva su espiritualidad, algo muy importante para él. Por disciplina, se acerca al materialismo en las obras arriba mencionadas, pero el exilio revitaliza su necesidad de sentir y de ser parte de una espiritualidad. Ya no es el catolicismo tradicional, del cual se aleja sin abandonarlo del todo, sino lo cosmológico maya, a lo cual se acerca cada vez más, en un gesto cuasi de conversión, pero que oculta en la opacidad de sus significantes. Lo anterior no excluye la disolución de lo maya en lo mestizo— por medio de una serie de hiperbólicas cadenas metonímicas que escasos lectores reconocen como tales—. ¿La prueba? El símbolo de la cruz en *El árbol de la cruz* recientemente explicado. Algunas de sus referencias aparecen en las páginas inéditas rescatadas por Aline Janquart e incluidas en la edición crítica de la novela en la colección *Archivos* (ver Janquart). El sentido de estos términos se expande por homofonía y juegos anagramáticos en una escritura al límite que confronta la muerte por encima del mestizaje, evidenciando la imposibilidad de separarlos.

Miguel Ángel Asturias supone un desafío tanto para críticos como para lectores. Su obra cuestiona formas convencionales de leer y pone de cabeza la novelística del siglo XX. Su obra tardía no encuadra en categorías literarias, historiográficas o culturales tradicionales. Debido tanto a la inclinación estética eurocéntrica como al desconocimiento de las cosmologías mesoamericanas, la mayoría de los críticos ha desestimado la mejor producción de Asturias. Felizmente, ahora podemos releer los últimos textos asturianos con profundidad, apreciando cómo la problemática maya puede trenzarse con la sexual o bien con la católica, expresando una carnavalización lingüística en la que la semantización disfraza la naturaleza ilusoria de la identidad y la transgresión domina la representación simbólica.

Obras citadas

- Arce, Manuel José. “Asturias habla del Premio Nobel: entrevista exclusiva para *El Gráfico* Por Manuel José Arce”. *El Gráfico* 10 de diciembre 1967: 8. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *Mulata de tal*. Edición Crítica. Coord. Arturo Arias. Madrid: Colección Archivos, 1999. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *El árbol de la cruz*. Edición Crítica. Coords. Aline Janquart y Amos Segala. Madrid: Colección Archivos, 1993. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *Tres de cuatro soles*. Edición Crítica. Coord. Dorita Nouhaud. México, París: Fondo de Cultura Económica, Klincksieck, 1977. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *Viernes de dolores*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *Maladrón*. Madrid: Alianza, 1969. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *El espejo de Lida Sal*. México: Siglo XXI Editores, 1967. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel Jr. Comunicación personal. 15 de julio 2024.
- Bataille, George. *L'érotisme*. París: Les Éditions de Minuit, 1957. Impreso.
- Batres Villagrán, Ariel. *Cincuentenario de El espejo de Lida Sal de Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Centro Editorial Vile, 2017. Impreso.
- Batres Villagrán, Ariel, comp. *Entrevistas a Miguel Ángel Asturias y familia 1954-2016*. Guatemala: Centro Editorial Vile, 2017. Impreso.
- Batres Villagrán, Ariel, comp. “Entrevista XVIII. Entrevista con Miguel Ángel Asturias; Premio Nobel. Por: Manuel M. Azaña y Claude Mié. 1968”. *Entrevistas a Miguel Ángel Asturias y familia 1954-2016*. Guatemala: Centro Editorial Vile, 2017. 243-249. Impreso.
- Craveri, Michela. “Cruces, cuerpos y comida en la representación del espacio ritual maya”. *Centroamericana* 25.1 (2015): 5-27. Impreso.
- Cheymol, Marc. *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1987. Impreso.
- Fabry, Geneviève. “El cristianismo como *pharmakon*: Poder totalitario e imaginario religioso en *El árbol de la cruz* de Miguel Ángel Asturias”. *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Eds. Ana María Amar Sánchez y Luis F. Avilés. Madrid: Iberoamericana, 2015. 71-93. Impreso.
- Fernández Quetglas, Neus, y Asiere Vera Santamaría. “El Nobel que recuperó la paz en Punta Negra”. *Entorn de Calvià* 13 (2021): 64-79. Web.
- Foppa, Alaide, y Elisa Fernández Rivas. Comunicación personal. 24 de marzo de 1969.
- Foucault, Michel, “Préface à la transgression”. *Critique* 195-196 (1963): 751-769. Impreso.
- Franco, Lourdes. “Miguel Ángel Asturias, *El árbol de la Cruz* (reseña)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 44.1 (1996): 262-264. Impreso.
- Gandarias, Igor de. “Imaginario musical en la obra de Miguel Ángel Asturias”. *Ístmica* 11 (2007): 91-116. Impreso.
- Henighan, Stephen. *Assuming the Light: The Parisian Literary Apprenticeship of Miguel Ángel Asturias*. Oxford: Legenda, 1999. Impreso.
- Janquart, Aline. “Miguel Ángel Asturias *El Árbol de la Cruz*. Pages inédites avec présentation”. *Genesis (Manuscripts-Research-Invention)* 3 (1993): 119-134. Impreso.
- López Austin, Alfredo. “Los mexicas ante el cosmos”. *Arqueología Mexicana* XVI.91 (2008): 24-35. Impreso.
- López Austin, Alfredo, comp. y trad. *Educación Mexica: Antología de documentos sahuaguntinos*. México: UNAM, 1985. Impreso.
- López, Carlos. “El árbol de la cruz, la coma que fue punto final”. *La Hora* 29 de enero 2021: s.p. Web.
- Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Literature in the Twentieth Century (Critical Studies in Latin American Culture)*. Londres: Verso, 1989. Impreso.
- Mead Jr., Robert G. “Miguel Angel Asturias and the Nobel Prize”. *Hispania* 51.2 (1968): 326-331. Impreso.

- Millares, Selena. "Poesía, encantamiento y alucinación: El testamento literario de Miguel Ángel Asturias". *Guaragua* 4.11(2000): 32-45. Impreso.
- Prieto, René. *Miguel Ángel Asturias's Archeology of Return*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Impreso.
- Segala, Amos. Comunicación personal. 7 de agosto 2004.
- Schmidt, Carola. "La personalidad de los tlamatime y su cosmovisión en *Tres de cuatro soles* de Miguel Ángel Asturias". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1 (1988): 61-70. Impreso.
- Valverde, María del Carmen. "La cruz en la geometría del cosmos maya". *Estudios de Cultura Maya* 21 (2013): 131-144. Web.