



Brújula
Volume 9 • Spring 2012

Enfoques

*Caballos tropicales y otras fieras:
crítica y límites del discurso crítico de Rafael Arévalo Martínez*

Claudia S. García
University of Nebraska at Omaha

Este ensayo propone una lectura de “El hombre que parecía un caballo” y “Las fieras del trópico”, del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975). Publicadas en 1915 y 1922 respectivamente, ambas narraciones fueron concebidas como una trilogía que se completaba con “El trovador colombiano” (Arévalo 147), pese a que, por su clara alusión a la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, la publicación de “Las fieras del trópico” debió demorarse (Salgado 132). En esta trilogía, Arévalo Martínez ensayaba por primera vez la técnica psico-zoomórfica y la narración-retrato, contribuciones que han suscitado el interés crítico de manera sostenida desde su publicación, como atestiguan la celebratoria opinión de Rubén Darío y de Gabriela Mistral (Salgado 100) y la abundante bibliografía académica disponible. En casi un siglo de indagaciones, los textos han sido abordados desde variadas perspectivas de análisis, las que, a partir de lo

propuesto por Elizabeth Amann, pueden agruparse en: 1) crítica biográfica y psicoanalítica, 2) examen de lo fantástico, el absurdo, y el grotesco en los textos, 3) ubicación de los relatos dentro de las corrientes estéticas del modernismo, el surrealismo y el expresionismo (307, 4), estudio de los procedimientos literarios (5), representaciones de arquetipos femeninos y del feminismo (Lourdes Torres 53-66).

Esta lectura busca precisar los límites del discurso de Arévalo, límites que tienen que ver con su relación con la cultura nativa y el eurocentrismo, y que han concentrado menor atención crítica que la acostumbrada celebración de sus virtudes técnicas. Aquí argumentaré que los textos despliegan las relaciones ambiguas y contradictorias de las clases acomodadas guatemaltecas con el poder liberal, en el contexto del proceso de modernización iniciado en Centroamérica en la década de 1870, y sostenido a base de gobiernos dictatoriales como el de Estrada Cabrera (1898-1920). Arévalo formula en ellos una crítica a la burguesía desde el interior mismo del discurso burgués, específicamente en su servilismo hacia la dictadura de Estrada Cabrera. Sin embargo, los textos, lejos de cuestionar los fundamentos del proyecto liberal, se solidarizan con éste, plasmando una idea de país que excluye por completo a los indígenas; se refiere a los mestizos con desprecio e ignora todo protagonismo femenino.¹

En ambos cuentos Arévalo Martínez relata un proceso de conocimiento o reconocimiento, a partir de un narrador protagonista de extracción burguesa (escritor en un caso y comerciante en el otro) quien entabla un diálogo con un personaje que lo excede en poder: el consumado poeta Aretal en “El hombre que parecía un caballo” y el gobernador Vargas en “Las fieras del trópico”. En el transcurso de ese diálogo (cuya textualización será central en “El hombre que parecía un caballo” y de considerable importancia en “Las fieras del trópico”), el narrador pasa de una posición de deslumbramiento sumiso a otra que se pretende de distanciamiento crítico, pero que resulta socavada por las propias

contradicciones del narrador. La auténtica anagnórisis o reconocimiento que Arévalo plantea es el de una clase que anhela diferenciarse de la “barbarie” y disfrutar simultáneamente de los privilegios que el “poder bárbaro” posibilita²: si bien Arévalo es crítico de su propia clase en la complicidad que ésta y sus intelectuales orgánicos mantienen con la dictadura de Estrada Cabrera, no lo es de los prejuicios culturales que mantienen a las culturas indígenas invisibilizadas y en la abyección y a las mujeres en un papel social subordinado. La estridente omisión de esos segmentos de la realidad señala los límites del discurso de Arévalo.

Por consiguiente, mi lectura de los textos seguirá dos líneas de análisis. A partir del concepto de literatura carnavalizada (Bakhtin, *Problems* 107), examinaré cómo ciertas características de lo que Mikhail Bakhtin denomina el género serio-cómico —en particular el diálogo, la situación extraña, la coronación-derrocamiento del héroe, y el elemento paródico— son reformuladas por Arévalo Martínez según la estética modernista, adquieren una función estructurante en los textos, y se articulan con los espacios del hotel y del tren, que portan la carga semántica de la modernización. Este análisis permitirá rastrear la crítica de la burguesía que Arévalo Martínez formula desde el interior mismo de esa clase. Por otra parte, observaré la figura del indígena y de la mujer que se plasma en los relatos, lo que me permitirá señalar los límites eurocentristas y falocéntricos del discurso de Arévalo.

Bakhtin define literatura carnavalizada como aquella literatura influenciada directa o indirectamente por el folklore carnavalístico (antigo o medieval) en alguna de sus variantes. El género serio-cómico, cuyos orígenes se remontan al fin de la antigüedad clásica, es un ejemplo de literatura carnavalizada; se caracteriza por ser dialógico y desestabilizador, incorporando múltiples estilos y tonos, y sirviéndose de procedimientos como el diálogo, la situación extraña, la experimentación fantástica, la preocupación por temas de

actualidad, la conducta excéntrica y el discurso inapropiado. Para Bakhtin, desde el punto de vista del desarrollo de la novela y la prosa artística dialógica, el diálogo socrático y la sátira menipea son los géneros más importantes en el ámbito del serio-cómico (106-121).³

Escritos entre fines de 1914 y comienzos de 1915, “El hombre que parecía un caballo” y “Las fieras del trópico” remiten a la modernización impulsada por el proyecto liberal agroexportador en la década de 1870: fomento del progreso material, educación, paternalismo autoritario, concesiones económicas a intereses extranjeros, creación de nuevas élites (Luján Muñoz 200-201). El desarrollo económico, basado inicialmente en el café, benefició a un pequeño sector de terratenientes, empresarios, comerciantes y funcionarios liberales, quienes, “más interesados en la acumulación de capital que en el desarrollo de la modernización política... [vaciaron] el liberalismo europeo... de sus principales elementos ideológicos” (Taracena 168), como el respeto a las garantías individuales o el fomento de la instrucción pública (171, 173-74).⁴ Según Arturo Taracena, la ideología liberal se caracterizó fundamentalmente por su desprecio de las clases subalternas, sobre todo los indígenas, al igual que por su subordinación al modelo cultural europeo y norteamericano, con la consiguiente absorción de modas y valores foráneos que acompañaba la dependencia económica de las metrópolis.⁵

Si bien al inscribirse en la estética modernista, “El hombre que parecía un caballo” y “Las fieras del trópico”, se apartan de una representación realista del extratexto, los textos aluden al entorno cultural e histórico que les es contemporáneo, transluciendo la figura del dictador liberal y la del intelectual modernista, escritor o poeta, en sus relaciones con las clases dominantes. Según Marta Casaús Arzú, las generaciones de 1910 y de 1920 en Guatemala marcan el momento en que los intelectuales—en su mayoría escritores vinculados al modernismo (“La creación” 87)—se reconocieron a sí mismos en tanto tales y

fueron reconocidos como grupo de poder e influencia, participando de una amplia red intelectual (en América Latina y en Europa) a través de organizaciones sociales, políticas y espiritualistas- teosóficas (Casaús Arzú y García, "Introducción" 4-5). Recordemos la cosmopolita presencia en Guatemala de los poetas José Santos Chocano, Porfirio Barba Jacob y, en reiteradas ocasiones, la de Rubén Darío (de hecho huésped de Estrada Cabrera en 1915, cuando debió dejar Europa por el estallido de la Primera Guerra Mundial). Como ocurrió en otros países de América Latina, estos intelectuales y sus producciones literarias cumplieron en Guatemala funciones políticas⁶: el peruano Santos Chocano prestó decidido apoyo a Estrada Cabrera (Perus 89); el colombiano Barba Jacob, teósofo además de poeta, fue enviado por José Vasconcelos desde México para fundar la Universidad Popular (Casaús Arzú, "La creación" 88).

En este período, que para Françoise Perus es de transición entre el sistema de mecenazgo y el mercado de productos literarios, se constata una redefinición del estatuto del escritor, quien ingresa en la economía de mercado como periodista o burócrata (en la medida en que el desarrollo de ésta se lo permite) pero sigue dependiendo de los patrocinios (84-87). Algunos datos de la vida del joven Arévalo Martínez resultan ilustrativos. Hijo de un abogado de holgada situación económica, su primer triunfo literario (1908) le abre las puertas del periodismo, y a partir de 1915 trabaja como redactor de la revista *Centroamericana*, de la Oficina Internacional Centroamericana. Entre 1909 y 1915 traba conocimiento con Santos Chocano, Barba Jacob y Darío, así como con el artista plástico español Jaime Sabartés, quien traía de Barcelona y París el impulso renovador de las nuevas corrientes estéticas. En 1917, la creciente fama de Arévalo mueve a Estrada Cabrera a nombrarlo orador oficial en sus mentadas fiestas Minervales (Albizúrez 74-80): de modo que, pese a su crítica de la dictadura, Arévalo Martínez tampoco se sustrajo a la dinámica de consagración literaria a cambio de refrendar el status quo político.

Ramón Luis Acevedo afirma que el mayor aporte del cuento modernista fue el énfasis en el manejo del lenguaje y las técnicas narrativas sobre la anécdota (101). Para Rosario Peñaranda Medina, la narrativa modernista rechaza las convenciones del realismo clásico, concibiendo la “realidad” novelesca como el producto de una mirada subjetivo-creativa y no mimético-objetiva (182), por lo que la acción narrativa disminuye su importancia frente a la introspección, el análisis y el ensueño (258). Sin embargo, Peñaranda Medina observa una evolución en la novela modernista “que va desde una mayor opacidad y audacia rupturista a una vuelta a la narratividad” (274): esa misma trayectoria se percibe en la escritura de “El hombre que parecía un caballo” y “Las fieras del trópico.”

El primero de los textos presenta una desdibujada línea argumental, y puede considerarse como un retrato de la figura de Aretal. En el cuento se relata el encuentro y posterior relación del narrador con el señor de Aretal, poeta deslumbrante y de personalidad magnética, pero quien de a poco deja entrever las partes bajas de su alma. El narrador comienza a percibir a Aretal como un caballo, por el modo en que mueve el cuello o gesticula con las manos, pero sobre todo por su capacidad de adecuarse a la esencia espiritual de cada “jinete” o persona con quien se relaciona: para el narrador, esto indica el carácter amoral de su amigo. En un diálogo final, el narrador lo confronta y lo conmina a que se comporte según su naturaleza humana, pero Aretal escapa a todo galope. Por el contrario, en “Fieras del trópico” el argumento tiene mayor importancia. La historia se desarrolla en el imaginario país de Orolandia y refiere el encuentro del narrador, Ardens, con el señor Vargas, gobernador del estado, en un tren. A pedido de Vargas, Ardens le repite lo que la gente dice sobre su gobierno y su crueldad. Esto lo enfurece. Ardens se transforma en huésped prisionero del gobernador, quien hace preparar un banquete en el hotel-palacio de gobierno. Tanto los empleados como los otros comensales, aterrados, se comportan como súbditos de un déspota. Ardens, representante de un cognac extranjero, realiza

una venta exorbitante promovida por Vargas, pero tiene una crisis de conciencia por vender alcohol, y decide renunciar a su empleo y partir, ya que en el hotel se siente rodeado de animales. El gobernador se lo impide, obligándolo a permanecer hasta demostrarle cabalmente la justicia de sus métodos, que resultan ser la tortura y el crimen.

En la lectura que propongo de “El hombre que parecía un caballo,” el verdadero protagonista textual es el lenguaje, en el sentido de que Arévalo Martínez narra el proceso de apropiación de la estética modernista, su desgaste y su parcial superación, a través del empleo de nuevos procedimientos estéticos, como el psico-zoomorfismo, y a través de una crítica de la función social del poeta modernista, basada en su carencia de una postura ética.

Dos elementos característicos del género serio-cómico estructuran este cuento: la coronación-derrocamiento del héroe carnavalesco,⁷ en el plano de las acciones, y el discurso irónico-paródico en el discursivo. Es sugerente que la primera descripción de Aretal, en la segunda frase del relato, establezca un símil con una ilustración de los viajes de Gulliver, texto que según Bakhtin pertenece al género serio-cómico; la referencia funciona como una señal de advertencia genérica. Empleo las nociones de parodia e ironía siguiendo la conceptualización de Bakhtin, quien las define como discursos de doble voz, en los que la segunda voz introduce una intención hostil con relación a la primera: en la parodia, por lo general, las intenciones del autor aparecen individualizadas y con un contenido específico; en la ironía, las palabras del otro son investidas de un nuevo valor, como la burla, la duda o el ridículo (*Problems* 193-94).⁸ En “El hombre que parecía un caballo,” el narrador en primera persona relata su propio proceso de deslumbramiento y posterior desengaño con Aretal. Es un narrador “desengañado,” cuyo discurso se impregna de dobles voces; la ironía y la parodia afectan tanto al narrador en cuanto personaje como al sujeto retratado, es decir Aretal.

Ya en la primera página, el narrador nos informa que “aquel hombre se asemejaba por misterioso modo a un caballo” (5), impresión que sólo se hace consciente como efecto de su “anormal contacto con el héroe de esta historia” (5): es decir, la transformación de “aquel hombre” en “caballo” sólo podrá ser narrada desde una perspectiva doble que lo convierta en “el héroe” carnavalesco del relato. El relato coincide, a su vez, con el proceso psicológico de traer a la conciencia lo que subconscientemente el narrador sabía desde un principio. La narración surge de la huella de una risa, reprimida en el tiempo de las acciones relatadas, pero que aflora con fuerza de organización discursiva en el momento de su enunciación: “sacó el cartapacio de sus versos con la misma medida unciosa con que se acerca el sacerdote al ara. Estaba tan grave que imponía respeto. Una risa hubiera sido acuchillada en el instante de nacer” (7).

La ironía con que la figura del poeta se superpone a la del sacerdote, se vuelve también sobre el narrador-personaje, que participa con su respeto. El desdoblamiento del yo, en cierto modo implícito en toda narración iniciática, se devela como un desdoblamiento en múltiples niveles (6, 8). Esa fractura de la unidad del sujeto, que se corresponde con el descubrimiento del inconsciente y el fragmentarismo moderno, escinde a Aretal en ángel y caballo, iniciando el momento textual de su destitución: “[E]n el ángel transparente del señor de Aretal empezó a formarse una casi inconsistente nubecilla oscura. Era la sombra proyectada por el caballo que se acercaba” (12).

El proceso de derrocamiento carnavalesco encubre una crítica a la ética y la estética modernistas. En la textualización de este proceso cobra importancia la técnica psico-zoomórfica, que, empleada con un propósito irónico, describirá tanto a Aretal como al narrador (8-9). María Salgado define el psico-zoomorfismo como un modo de presentar “the physical and psychological traits of the characters...by identifying them with animals that exemplify their salient

characteristics” (96), es decir, como un análisis de la psicología profunda de los personajes a partir de una visión que los asocia con animales (Lourdes Torres 55):

Accionaba el señor Aretal sentado frente a sus monedas de oro, y de pronto lo vi mover los brazos como mueven las manos los caballos de pura sangre... un corcel caracoleante y espléndido.-¡Qué cosa más hermosa es un caballo! ¡Casi se está sobre sus dos pies! (16-17)

El guión de diálogo introduce, como una segunda voz, el comentario irónico del narrador, que, después de haber operado el desplazamiento ser humano-caballo, califica a este último de *casi* humano.

Tal ironía ya había aflorado en el clímax de la coronación carnavalesca. El tono elevado y hasta místico con que se narra la profunda compenetración del narrador con Aretal es interrumpido por una expresión de lenguaje coloquial: “Me nutría con la beatitud con que las hojas trémulas de clorofila se extienden al sol... ¡Bah! Todas las cosas que se completan tienen beatitud así” (11). Esta irrupción del “¡Bah!” despectivo es también la del lenguaje oral y del diálogo, que se contraponen a la estética ornamentada de la poesía modernista, “aquella aristocracia inorgánica” (8) metaforizada en el texto como los collares y las piedras preciosas que exhibe Aretal (7).

Dentro de la lógica de este universo de ficción, percibir a Aretal como un caballo implica reconocerlo como un ser amoral, que “se dejaba montar por cualquier espíritu” (19-20), y, por lo tanto, manejable: en este punto se inicia un segundo momento textual en que el discurso irónico-paródico da paso al diálogo directo, que permite el contraste de las dos voces. El narrador confronta al poeta, enjuiciándolo tanto por la falta de ética en su conducta social—“Usted adula y engaña y encuentra en su elevada mentalidad excusa para la adulación y el engaño” (24)— como por el carácter servil, ornamental y ubicuo de su poesía (18).

La confrontación culmina con el silenciamiento de Aretal. Dejar sin réplica al poeta modernista conlleva, en primer lugar, defender una postura moral ética y humanista. Por medio de las palabras del narrador personaje, Arévalo Martínez insiste en el concepto de lo humano como una categoría del espíritu (21), de la evolución espiritual (23) y de la fidelidad a la naturaleza humana (24).⁹ En segundo término, el silenciamiento de Aretal supone tanto una crítica de la retórica modernista como su superación: "...el señor de Aretal...me había revelado su secreto...rostro humano y cuerpo de bestia" (25). Ese "secreto" coincide con la técnica psico-zoomórfica desplegada en el texto. Además, esta crítica a la retórica modernista permite pensar que Arévalo está también apuntando a una función ética de la literatura y del intelectual.

Sin embargo, pese a que el aliento espiritualista de la crítica induce a vincularla con las ideas que propugnaban las redes teosóficas, espiritualistas y vitalistas y a las que Arévalo Martínez perteneció, las cuales abogaban por la emancipación de las clases desfavorecidas, por la regeneración moral de la sociedad y por la incorporación de obreros, mujeres e indígenas (Casaús Arzú, "El indio" 210), el texto se muestra ciego a la presencia indígena y plasma una visión patriarcal conservadora y hasta misógina de la figura femenina, más próxima a la ideología racista dominante (Casaús Arzú, "El indio" 209). Al narrar la amistad y fascinación del narrador por el poeta, Arévalo Martínez despliega un mundo totalmente masculino y homo-erótico. El erotismo entre los dos personajes se expresa a través del lenguaje del misticismo—"divino templo," "alma hermosa," "Aretal era una lámpara encendida y yo era una cosa combustible" (10)—que entrelaza lo espiritual y lo sensible y sugiere un vínculo homosexual. Esta acentuada carga erótica corroe, irónicamente, la pretendida espiritualidad de la relación entre ambos personajes; sin embargo, esos ardores mutuos (11, 12) hablan tanto del deseo del hombre por el hombre, como de la

ideología patriarcal hegemónica que hace un único centro del logos, el falo y la raza blanca.

No sorprende, por lo tanto, que la primera mención concreta, en el texto, de una presencia femenina sea la de “una legión de negras de Jamaica, lúbricas y semidesnudas, corriendo...en la oferta de su odiosa mercancía por cinco centavos” (14): la mujer-prostituta y el desprecio racista horadan la superficie textual conjuntamente. Masificada y amenazadora (legión), esta imagen de mujer encarna no sólo los instintos más bajos (lúbricas y semidesnudas), sino esa oscura ferocidad del trópico (negras de Jamaica), de la que la Guatemala blanca huye. La misoginia de la representación se continúa en el retrato de la segunda y última figura femenina del texto: “una persona enana y melosa...Era una mujer como de cuarenta años, chata, gorda y baja. Su espíritu también era una cosa baja. Algo rastreante y humilde” (18-19). Lo bajo, rastrero y pegajoso definen la proximidad de la mujer al suelo como su espacio de pertenencia, combinando bajeza física y espiritual. Como además resulta una influencia negativa sobre la naturaleza elevada (pero maleable) del señor de Aretal, la mujer está denigrada doblemente, en sí misma y a través del efecto que produce.

A diferencia de “El hombre que parecía un caballo,” en “Fieras del trópico,” como ya dije, la acción narrativa presenta más desarrollo, el procedimiento psico-zoomórfico está subordinado al argumento y las alusiones al contexto histórico son más transparentes. Aunque resulta obvia la identificación de Vargas con Estrada Cabrera,¹⁰ la nota preliminar amplía el referente geográfico de la figura del dictador a “cualquiera de las repúblicas hispanoamericanas” (147); de hecho, la acción se sitúa en el imaginario país de Orolandia. En esta lectura del cuento, propongo que Arévalo Martínez textualiza el diálogo de las capas burguesas con la dictadura autocrática, recurriendo a la metáfora del tigre y el domador y a la función estructurante de dos espacios—el tren y el hotel—para inscribir una crítica a la dictadura y a la burguesía que

usufructúa los beneficios del régimen. Pese a su crítica de este modelo de país liberal, en el texto Arévalo invisibiliza a la población indígena y denigra a la mestiza, a la vez que reserva para las figuras femeninas un papel totalmente secundario y sometido: de este modo mantiene una solidaridad ideológica profunda con el pensamiento liberal que critica.

“Las fieras del trópico” deja al descubierto cómo la misma mecánica de la modernización puesta en marcha por el liberalismo lleva al poder a figuras “bárbaras,” de las que la burguesía liberal quiere distanciarse, pero con las que tiene interés en negociar. Así, si bien Vargas es el sujeto retratado y su figura resulta central en el texto, es el narrador en primera persona, Ardens, un extranjero “oriundo de un país no menos salvaje de la América del Sur” (157), quien desempeña el papel protagónico.

Al constituir a Vargas en antagonista de Ardens, Arévalo recrea la oposición civilización/barbarie; como en el caso del *Facundo* (de Sarmiento), el personaje que encarna la barbarie es descrito como un tigre, pero el empleo de la ironía y la resemantización de lo bárbaro socavan la supuesta oposición entre Vargas y Ardens, mostrando por el contrario sus puntos de contacto. Notoriamente, Arévalo inscribe lo bárbaro como feroz, fascinante y blanco.

Yo veía al hermoso ejemplar de la especie humana...bello como un arcángel, vestido todo de tela blanca...con sombrero y zapatos blancos, con ojos claros, de tez blanca, de pelo casi rubio, todo él claro y blanco. (151)

Tal vez aquel hábito de limpieza fue uno de los lazos que me hicieron simpatizar con el señor gobernador, que era de una crueldad clara como la de un tigre y tan limpio como un gatito ciudadano...mi pulcritud fue uno de los medios de que se valió la

Providencia para sacarme de entre las manos del señor Vargas.
(160)

La ambivalencia tigre/gatazo ciudadano en la figura de Vargas propone una inflexión al binarismo civilización = ciudad versus barbarie = campo; haciendo de Vargas un “gato salvaje de ciudad,” Arévalo señala las contradicciones del pensamiento liberal: “Empecé a estimarlo. En verdad, ¿qué otro monarca podría tener el cetro en aquel caótico imperio?” (188). Para que triunfe la civilización sobre la barbarie, ésta necesita ser bárbara. El usufructo de la barbarie en aras de la civilización aparece sugerido también por medio de la metáfora de la fiera y el domador (153, 169), que supone el control humano sobre la bestia. Por otra parte, la mirada de Ardens hacia Vargas, al colapsar atracción, admiración, rechazo y temor, evoca las ambigüedades, paradojas, y “vaivenes ideológicos muy marcados” que describen Casaús Arzú y García en los intelectuales de este período característicamente híbrido en lo cultural (“Introducción” 7).

Los espacios del tren y del hotel estructuran el cuento, y al imbricarse con diálogos y situaciones extrañas, dan cabida a la reflexión sobre la actualidad, típica del género serio-cómico. El relato se inicia con la llegada de Ardens en un tren y se cierra con su partida en otro. El tren porta la carga semántica del progreso y la modernización: en tanto “símbolo de la civilización” (194), es la metafórica “sierpe de acero” (194) que indefectiblemente derrotará al tigre: la modernización se inscribe como un proceso lineal e inexorable. Por otra parte, el tren recuerda ciertos aspectos de lo que Bakhtin identifica como el cronotopo¹¹ del camino: espacio de encuentros –ahí se produce el encuentro del narrador con Vargas, y, previamente, con su detractor, el comerciante español–, donde relativamente colapsan las distancias sociales, y donde el territorio familiar puede ser descrito como si fuera extranjero.

Con respecto a esta oscilación entre lo familiar/lo extranjero, el primer párrafo del cuento inscribe la dificultad de delimitar el espacio preciso desde donde se narra la acción: “Saltó a uno de los carros del tren en marcha...con tanta ligereza, con movimientos tan graciosos y tan elásticos que no pude menos que seguirlo con la vista cuando pasó de un vagón a otro, hasta llegar al carro del fogonero...Vargas se sentó a mi lado” (149-50). La ambigüedad para decidir inicialmente si el narrador está fuera del tren o en su interior, como se especifica luego, apunta a un lugar de enunciación falsamente extranjero: ser americano pero del “sur.” Esta característica del narrador justifica una mirada sobre lo autóctono desde una otredad relativamente más civilizada. Cuando a Ardens se le impide abandonar el hotel, su reacción es identificarse con la visión que del hecho hubiera tenido un europeo (157): en vez de indignarse o protestar, Ardens se identifica con quien no es, y se resigna.

Por su parte el hotel, espacio en que transcurre la acción central del relato, recrea la corte “bárbara.” Aquí, “en la esplendidez de una corte tropical” (169), se inscriben las críticas más abiertas a la dictadura (156, 165, 164) y a la burguesía cómplice, por medio de los extraños diálogos de Ardens con Vargas y con la camarilla que lo rodea, multimillonarios recientes e “improvisados amigos y clientes” del narrador (169). En el hotel también se realizan banquetes, negociados (como la exorbitante venta de cognac que Vargas facilita), interrogatorios policiales y juicios (171-76). En su cuarto, Ardens experimenta un momento de irónica epifanía, en que se yuxtaponen el reconocimiento de la falta de ética de su actividad comercial—“villano oficio de vendedor de sangre humana” (184)—y su resolución de usufructuar las ganancias, omitiendo consideraciones morales: “Había hecho un pingüe negocio. El precio de la sangre sería la base para la prosperidad de mis amores en mi patria” (185). Así, Arévalo Martínez desmantela tanto la autojustificación burguesa de la violencia social represiva, amparada en supuestos ideales patrióticos y civilizadores, como

la argumentación falaz con que, eximiéndose de responsabilidades, las capas burguesas dan cuenta del subdesarrollo: “en el trópico no podía anidar una cultura superior” (184).

Contrariamente al fascinante Vargas, quien suscita la identificación del narrador, y para cuyo tratamiento como personaje Arévalo recurre a su técnica psico-zoomórfica, el grupo que rodea a Vargas se describe a partir de la animalización, o sea explotando la analogía del ser humano con el animal pero sin agregarle espesor psicológico: “caras cuadradas de perros de presa, caras achatadas y de puntiagudos hocicos de osos pardos, caras de frentes deprimidas y enormes maxilares inferiores de primates” (169). Los rasgos destacados sugieren su origen étnico indígena o mestizo, lo que provoca en Ardens la necesidad imperiosa de diferenciarse de ellos: “En aquel banquete yo era el hombre. Los demás eran bestias feroces” (169); “...yo comprendía que entre aquellos hombres y yo había tanta distancia fisiológica y espiritual, como entre un primate...y un hombre” (180).

En su afán de invisibilizar a la Guatemala no blanca, Arévalo prefiere animalizarla, de modo que “los otros,” es decir, la población sometida a este poder dictatorial—tanto las clases acomodadas como las clases medias—aparecen como caballos (162), topos (163-64), cerdos, osos (164), perros, primates (169), o toros (169, 171). Los rasgos indígenas, pese a esta voluntad de represión, irrumpen igualmente en el texto y se funden con los de animalidad: “frente a mí no había ningún rostro humano” (169); “Era un mestizo de nariz achatada, boca enorme y ancho rostro casi negro...Y era tan primitivo que se disculpaban su ferocidad y su insidia: parecía casi un ídolo orolandés dotado del habla española” (181). Así, indio-mestizo-animal feroz se contrapone por un lado a la estética imagen blanca y felina del dictador, y por otro a la del yo narrador extranjero, el único humano. A su vez, al no explicitar las características raciales del narrador, Arévalo abre un espacio de ambigüedad, aunque tanto la

identificación del narrador con Vargas, basada en la mutua obsesión por lo pulcro (160), como el cotejo de las reacciones del primero con las de un hipotético visitante europeo (157), sugieren que el yo narrador aspira a ser percibido como blanco.

El universo masculino recreado en “La fieras del trópico” deja poco espacio para la representación de la mujer. Si en “El hombre que parecía un caballo” emerge la mujer prostituta y la mujer alimaña, en éste aflora su contraparte, la mujer espíritu. La esposa de Ardens, asegurando “el tibio ambiente del hogar” (179) lejos del trópico, en América del Sur, constituye la garantía que el narrador tiene de su propia humanidad contra un entorno bestial. Si bien su figura se superpone a la de la virgen a través del gesto devocional – “besé, devoto, la imagen de mi esposa y la de mi hijo, encerradas en un medallón de oro” (183) – el narrador se refiere a ella como “mi hembra” (179). Este término, cuya primera acepción refiere al animal de sexo femenino, es el que Arévalo emplea sistemáticamente para designar a las otras mujeres mencionadas en el texto, la esposa del gobernador y las de los hombres que lo rodean.

Así, la amante de Vargas –única mujer con nombre propio– es introducida como “su hembra, digna de él: Matilde Ríos” (192). Análogamente, cuando intenta imaginar a las mujeres de los “recios orangutanes” (180) que forman la camarilla de Vargas y con quienes el narrador confraterniza, éste se pregunta:

¿Cómo serían sus hembras, aquellas mujeres maltratadas por sus señores, después de las diarias embriagueces de mariguana?... ¿Podría yo amar a una de ellas? No; la unión hubiera sido tan monstruosa como una de esas fabulosas uniones...de un antropopiteco gigantesco y una mujer robada e internada en los bosques. (180)

El narrador no sólo inscribe a las mujeres ante todo como “hembras” sino que, siguiendo el hilo de su ensoñación, las trueca en primates e invierte su género sexual, adjudicándose a sí mismo el papel humano (si bien femenino) y enfatizando el rasgo animal de estas mujeres fantaseadas. Una similar inestabilidad de lo masculino/femenino con el propósito de enfatizar la animalidad de lo femenino, opera en las descripciones iniciales del gobernador, cuya diestra parece “mano de cardenal o de mujer” (151-52), y cuya belleza, reconocida como la de un tigre, es equiparada a la de una *mujer*, no a la de una *hembra*:

El bello autócrata, paseando en el carro, que me daba la propia sensación de una jaula, me inspiraba...una admiración irresistible. El tigre es uno de los animales más bellos. Es tan suave como una mujer; es tan ligero de movimientos como una mujer; tiene unos ojos claros tan hermosos como una mujer; viste con tanta elegancia como una mujer. (153-54)

Lo femenino, en tanto género sexual que atañe a las mujeres representadas en el texto, se inscribe como animalidad; son, en primera instancia, hembras. Sólo la esposa del narrador alcanza categoría humana, y esto no por derecho propio sino en virtud del adjetivo posesivo que la vincula al narrador masculino: “mi hembra, que era la hembra del hombre: la mujer” (179). Excepto la esposa de Ardens, las mujeres son representadas —la amante de Vargas (193)— o imaginadas—las mujeres de los hombres del gobernador (180)—como víctimas indefensas de la ferocidad masculina; si la obligada amante de Vargas se opone al abuso de éste por medio de la seducción de otros hombres, su resistencia se inscribe en el texto como una marca de su animalidad o ferocidad, es decir de aquello que la hace “digna” del gobernador (192). De este modo, la cadena

semántica indio-mestizo-animal feroz se amplía para incluir el término “mujer,” como simbólicamente sugiere el anillo que el gobernador obsequia a Ardens para su esposa. La “alhaja femenil” (191) pasará del anular de Vargas al de la esposa del narrador por intermedio de éste, sellando metafóricamente la alianza indio-animal-mujer.

Si bien en “El hombre que parecía un caballo” y “Fieras del trópico” Arévalo Martínez critica la complicidad, el servilismo y la hipocresía de las clases intelectuales y comerciantes burguesas hacia la dictadura liberal, de la que por otra parte pretenden distanciarse, esta crítica debe ser vista a la luz de los límites euro y falogocéntricos de su discurso, el cual invisibiliza o deshumaniza al indígena e ignora o subordina a la mujer. Las virtudes literarias de los relatos de Arévalo, su postura crítica contra la dictadura de Estrada Cabrera, e incluso su participación en las redes intelectuales y teosóficas que a nivel nacional y regional revisaban el proyecto liberal propugnando un ideal de nación más inclusivo e igualitario, han contribuido a generar lecturas críticas mayormente celebratorias de los textos, que no se detienen en las contradicciones inscriptas en ellos. Mi lectura ha procurado rastrear esas ambigüedades y proponer así una reconsideración de estos textos canónicos, que incluya sus fluctuaciones ideológicas y el enorme peso de las corrientes racistas en la cultura guatemalteca. Teniendo en cuenta que, pese a los enormes avances de las últimas décadas en Guatemala, indígenas y mujeres siguen socialmente excluidos y subordinados, los puntos ciegos del discurso de Arévalo Martínez lamentablemente no han perdido su actualidad.

Notas

¹ Cabe mencionar que aún en cuentos como “La signatura de la Esfinge”, “El Hechizado”, o “Nuestra Señora de los Locos”, que giran en torno de personajes femeninos, estas figuras están mediadas por el narrador masculino, quien llega a tener una función de exégeta (como en “La signatura de la Esfinge”), explicándole a la protagonista femenina su propia naturaleza espiritual y psicológica.

² El historiador Arturo Taracena señala cómo, ya durante el gobierno del general Justo Rufino Barrios (1873-1885), “políticos liberales destacados como Lorenzo Montúfar y Francisco Lainfiesta aceptaron la idea de la dictadura transitoria como una necesidad...Quedaba por primera vez al desnudo que la práctica política de la democracia liberal durante esta fase no era favorable a la alternabilidad del poder, y, por tanto, a la consolidación del sistema partidario” (182).

³ En la teoría de Bakhtin, es central el concepto del dialogismo del discurso, o sea del lenguaje vivo, tal como existe en todo contexto social. Cada enunciación tiene un autor o creador y expresa la posición de éste, frente a la cual es posible reaccionar dialógicamente (Bakhtin, *Problems* 184). Así, el lenguaje, como fenómeno viviente, exhibe la *heteroglosia*, o sea la interrelación de dialectos sociales y de clase, jergas profesionales, formas de habla generacionales, concepciones de mundo, opiniones, etc. Para Bakhtin, la novela es un género especialmente apto para captar estilísticamente esta multiplicidad de fuerzas sociales e ideológicas que operan en el lenguaje, es decir, la diversidad de voces que interactúan entre sí (Leitch et al. 1187- 88).

⁴ Una serie de reformas limitaron el poder de la iglesia y desestructuraron gran parte de la propiedad comunal indígena, aunque sin llegar a derogarla (Taracena 169), liberando tierras para el cultivo y asegurándose una mano de obra temporal, la que también fue controlada con legislación específica, como por ejemplo la ley contra la vagancia de 1878 (181). Fue también el inicio de la inversión extranjera (atraída mediante políticas de exoneración impositiva sobre el capital, las propiedades y las rentas), que devino en el control extranjero de los ferrocarriles, puertos y energía eléctrica (169). El enorme crecimiento económico acompañado de desigualdad distributiva y de la exclusión política y cultural de las clases subalternas (168) requirió de la acción represiva del ejército, ahora profesionalizado, para mantener el orden interno. Esto permitió el ascenso de los militares como un sector políticamente poderoso, aliado con la oligarquía cafetalera, de modo que los golpes de estado y las dictaduras personales sustituyeron el sistema de partidos políticos.

⁵ Reina Barrios (1892-98) invierte el presupuesto nacional en emprendimientos arquitectónicos de embellecimiento europeizante de la capital (Taracena 212), como ocurrió en muchas ciudades latinoamericanas hacia fines de siglo, entre ellas Buenos Aires (Rama 95); Estrada Cabrera financia la modernidad económica – y su propia permanencia en el poder – mediante las concesiones al capital estadounidense (International Railways of Central America y United Fruit Co) (Taracena 214).

⁶ Rubén Darío, por ejemplo, no sólo fue nombrado Cónsul General de Colombia en Buenos Aires y Embajador de Nicaragua en España (Jrade 91) sino que mantuvo un compromiso político activo con los presidentes de El Salvador y Nicaragua, vendiendo sus servicios literarios con fines propagandísticos (Aching 4), o, como en el caso del “Canto a la Argentina”, escribiendo composiciones por encargo (Jrade 91). Manuel Gutiérrez Nájera, desde las páginas de la *Revista Azul*, promueve el ideario del Porfiriato (Pineda Franco 85). Si bien en un contexto diferente del de los estados nacionales liberales, la obra de José Martí es inseparable del proceso de la

Independencia cubana (Perus 98). Ángel Rama señala que la mayoría de los poetas modernistas intervino en política o escribió sobre temas políticos (105), incluso discursos y proclamas (123).

⁷ Al estudiar las formas culturales del humor folklórico europeo en la Edad Media y el Renacimiento, Bakhtin observa la enorme importancia de estas manifestaciones que se oponían al tono serio de la cultura oficial. El Carnaval era una fiesta vivida por el pueblo (y no un espectáculo para ser visto), con su propio tiempo y rituales, los que permitían una liberación transitoria del orden hegemónico, y de sus jerarquías, privilegios y prohibiciones. Con el Carnaval, renacía el contacto libre y familiar entre las personas, asociado con un tipo de comunicación especial, imposible en la vida corriente, y con ciertos rituales (Bakhtin, *Rabelais and His World* 1-12). Entre estos últimos, Bakhtin señala la coronación y derrocamiento del rey del Carnaval como el acto carnavalesco primario, también presente en numerosas festividades de tipo carnavalesco que se remontan a la Antigüedad (como la Saturnalia): “Under this ritual act of decrowning a king lies the very core of the carnival sense of the world – the pathos of shifts and changes, of death and renewal. Carnival is the festival of all-annihilating and all-renewing time...Crowning/decrowning is a dualistic ambivalent ritual, expressing...the joyful relativity of all structure and order, of all authority and all (hierarchical) position” (*Problems* 124).

⁸ Bakhtin distingue entre los discursos de una voz y de doble voz. Entre los primeros incluye (a) el discurso directo y no mediado, orientado a un objeto referencial con el propósito de nombrar, informar, expresar, representar, y que se mantiene bajo la autoridad semántica del hablante; y (b) el discurso objetivado o representado (como por ejemplo el discurso directo de un personaje), que tiene un significado referencial directo pero no está en el mismo nivel que el discurso del autor, quien se reserva la autoridad semántica final. Por el contrario, en los discursos de doble voz, como la parodia, la estilización, la sátira, el diálogo oculto, etc., el autor utiliza el discurso de otro para sus propios fines, insertando una nueva intención semántica en un discurso que ya tiene la propia: el objetivo de los discursos de doble voz es que se perciban dos voces o dos intenciones semánticas. Se trata de discursos orientados hacia el discurso de otro, que complican la habitual orientación referencial del discurso (*Problems* 185- 99).

⁹ Cabe recordar la importancia de la teosofía, de las corrientes espiritualistas y de la filosofía regeneracionista en la época. Casaús Arzú destaca la relevancia de este “espiritualismo nacionalista” por su carácter social, religioso, moralizante y pacifista, y por proponer una ruptura con el materialismo y el positivismo liberal hegemónicos. En Guatemala, estas corrientes de pensamiento adquieren mayor peso político a la caída de Estrada Cabrera, si bien se gestan durante su dictadura alrededor de redes teosóficas y espiritistas centradas en intelectuales como el propio Arévalo Martínez y Carlos Wyld Ospina, opositores al régimen (Casaús Arzú, “El indio, la nación” 207-22) . Para la productividad literaria de nociones como el magnetismo, el aura y sus colores, las visiones, así como elementos pitagóricos y místicos en los textos de Arévalo Martínez, consultar Rodríguez-Lozana, *Conceptos ocultistas en la narrativa de Rafael Arévalo Martínez*.

¹⁰ Acevedo opina que Vargas alude al general Ubico, gobernador de provincia y futuro dictador, aunque simultáneamente afirma que es una radiografía del dictador durante el gobierno de mano dura de Estrada Cabrera (120).

¹¹ Bakhtin define cronotopo como “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (“The Dialogic” 53).

Obras consultadas

- Acevedo, Ramón Luis. *El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan: Isla Negra, 2002. Print.
- Aching, Gerard. *The politics of Spanish American 'Modernismo'* Cambridge: Cambridge UP, 1997. Print
- Albizúrez Palma, Francisco. "Rafael Arévalo Martínez a cien años de su nacimiento." *Jornadas literarias Arévalo- Asturias*. Ed. Isabel Aguilar Umaña. Guatemala: Cultura, 1998. 73- 102. Print.
- Amman, Elizabeth. "'Yo que no sé apear-me': Inadequacy, Revelation and Technique in Rafale Arévalo Martínez's 'El trovador colombiano.'" *Hispanic Research Journal* 1.3 (2000): 307- 16. Print.
- Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Guatemala: Centro "José Pineda Ibarra," 1963. Print.
- Bakhtin, Mikhail. "The Dialogic Imagination." *The Narrative Reader*. Ed. Martin McQuillan. New York: Routledge, 2000. 53-58. Print.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1984. Print.
- . *Rabelais and His World*. Cambridge: MIT P, 1968. Print.
- Casaús Arzú, Marta. "La creación de nuevos espacios públicos a principios del siglo XX: la influencia de redes intelectuales teosóficas en la opinión pública centroamericana (1920-1930)." *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820- 1920)*. Ed. Marta Casaús Arzú y Teresa García Giráldez. Guatemala: F&G Editores, 2005. 71- 122. Print.
- . "El indio, la nación, la opinión pública y el espiritualismo nacionalista: los debates de 1929". *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820- 1920)*. Ed. Marta Casaús Arzú y Teresa García Giráldez. Guatemala: F&G Editores, 2005. 207- 52. Print.

- Casaús Arzú, Marta y Teresa García Giráldez. "Introducción." *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820- 1920)*. Ed. Marta Casaús Arzú y Teresa García Giráldez. Guatemala: F&G Editores, 2005. 1-12. Print.
- Jrade, Cathy. *'Modernismo,' Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: U of Texas P, 1998. Print.
- Leitch, Vincent et al. "Mikhail Bakhtin." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent Leitch. New York: Norton, 2001. 1186- 89. Print.
- Lourdes Torres Hernández, Nívea de. "De la paloma a la león: arquetipos femeninos en dos cuentos psicozoológicos de Arévalo Martínez." *Revista de Estudios Hispánicos, U.P.R.* 32.1-2 (2005): 53- 66. Print.
- Luján Muñoz, Jorge. *Breve historia contemporánea de Guatemala*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Print.
- Peñaranda Medina, Rosario. *La novela hispanoamericana: estrategias narrativas*. Valencia: U de València, 1994. Print.
- Perus. Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. México: Siglo XXI, 1980. Print.
- Pineda Franco, Adela. *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: IILLI, 2006. Print.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 2002. Print.
- Rodríguez Lozana, Diana. *Conceptos ocultistas en la narrativa de Rafael Arévalo Martínez*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1990. Print.
- Salgado, María. *Rafael Arévalo Martínez*. Boston: Twayne Publishers, 1979. Print.
- Taracena, Arturo. "Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1920)." *Historia General de Centroamérica*. Tomo IV. Ed. Víctor Acuña Ortega. Madrid: FLACSO, 1993. 167-254. Print.