

“Leyenda de Matachines”, de Miguel Ángel Asturias, o la apropiación vanguardista de una danza popular

“The Matachines legend” by Miguel Ángel Asturias or the avant-garde appropriation of a popular dance

*Por: Lino Martínez Rebollar y Saúl Hurtado Heras
Docentes del Centro Universitario UAEM Amecameca, Méjico*

Recibido 11/15/2011; aprobado 04/12/2012

El operativo de hibridación asturianista consiste, pues, en su apropiación creadora no sólo de las culturas precolombinas y sus claves desde los ismos vanguardistas, sino, también, en su apropiación de los ismos vanguardistas desde su posicionalidad de guatemalteco ladino, mestizo, letrado, en la encrucijada histórica que lo compele a integrar en su proyecto estético la otredad negada en el proyecto incompleto de nación guatemalteco...” (Mario Roberto Morales: Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación vanguardista de lo popular)

*Porque sueño con los ojos abiertos, creen que yo sé cosas
Miguel Ángel Asturias: “Leyenda de Matachines”*

Resumen

En el presente trabajo intentamos un nuevo acercamiento a la “Leyenda de los Matachines” (1967), del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, a partir de una línea básica de análisis: la incorporación en ese texto de datos etnográficos sobre la danza folclórica conocida como “Los matachines” y su recreación a partir de los principios de la vanguardia. Este procedimiento había sido enunciado por Mario Roberto Morales como “la apropiación vanguardista de lo popular” en la obra del premio Nobel guatemalteco

Palabras clave: Miguel Ángel Asturias, matachines, vanguardia, folclor dancístico, cultura popular.

Abstract

In this article we take a new approach of "The Legend of Matachines" (1967) of the Guatemalan writer Miguel Ángel Asturias. The base line of analysis is the incorporation of the Matachines folkloric dance in the narrative fiction of Miguel Ángel Asturias and its recreation based on the principles of the avant-garde literary movement. This device was described by el escritor Mario Roberto Morales as "the avant-garde appropriation of the popular culture" in Miguel Ángel Asturias.

Key words: Miguel Ángel Asturias, Matachines dancers, literary avant-garde, legend, folkloric dance, popular culture.

Introducción

La "Leyenda de Matachines" apareció en *El espejo de Lida Sal* (1967), un libro en el que el premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974) continuó la aventura de recuperación de leyendas guatemaltecas desde la vanguardia literaria. La aparición en la "Leyenda de Matachines" de nombres de personajes procedentes de extrañas mitologías ("Telele", "Rascaninagua", "Nalencan", "la gran Atup"); la incorporación de un tipo de folclor dancístico y la esencial carga de imágenes, metáforas y juegos lingüísticos, contribuyen a introducir en este relato una serie de enigmas (¿de qué otra manera llamar a los espacios ilegibles de un texto genial?) que no han sido resueltos por la crítica literaria.

Sólo pretendemos en el presente artículo resolver las preguntas vinculadas con la incorporación en ese texto del folclor dancístico americano de los matachines y su recreación a partir de los principios de la vanguardia. Este procedimiento había sido enunciado por Mario Roberto Morales como "la apropiación vanguardista de lo popular" por parte de Miguel Ángel Asturias¹. El instrumento para realizar este acercamiento es análisis narratológico y la retórica cognoscitiva, que presupone el desarrollo de elaboraciones a partir de esquemas primarios.

La estrategia del trabajo puede describirse en pocas palabras: se muestran los elementos de la danza de matachines, se describe su incorporación en la leyenda de Miguel Ángel Asturias y se reflexiona sobre proceso de

¹ Mario Roberto Morales (1996), "Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación vanguardista de lo popular en América Latina. El caso de Miguel Ángel Asturias y las *Leyendas de Guatemala*" en *Revista Iberoamericana*, núm. 15, abril-junio, pp. 405-409.

composición a partir de las imágenes primigenias, mostrando el vínculo que hay entre la danza popular y la narración asturiana.

2. Desarrollo

2.1. El folclor dancístico, el realismo mágico y el realismo maravilloso

Hace algunos años, en el célebre prólogo a *El reino de este mundo* (1949), decía Alejo Carpentier: "Enfocado otro aspecto de la cuestión [la "cuestión", por supuesto, es lo real maravilloso americano], veríamos que, así como en Europa occidental el folclor dancístico, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciado..."²

Tenemos la impresión de que Carpentier se quedaba corto la enumeración de presencia de lo real maravilloso en las danzas americanas. Las danzas populares, en efecto, han sido en América Latina un espacio de asombro para propios y extraños. En esos bailes, el carnaval y la parodia conviven con la magia y la maravilla que, por cotidianas, se han naturalizado.

Uno de esos bailes, la morisca o baile de moros, por su esplendor ha pasado a ser sinónimo en el español americano de lo maravilloso, pues se dice: *Tú estás viendo moros con tranchete*, para expresar que el otro ve lo que no es, sueña lo que no existe.

La riqueza del folclor dancístico americano original causó el asombro de los cronistas desde los primeros años de la presencia española en América. Fray Diego Durán, misionero dominico, en su *Historia de las Indias*, a mediados del XVI, describió de la siguiente manera la fiesta del baile prehispánico: "...había grandes ensayos de cantos y [...] con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos en la solemnidad y fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecas, otras como cazadores, otras como monos, perros y otros mil disfraces".³

² Alejo Carpentier (2004), *El reino de este mundo*, La Habana, Letras Cubanas, p. 14.

³ Fray Diego Durán (1968), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Porrúa, p. 231.

En Mesoamérica, cantos, himnos sagrados, poesía, teatro, música y danza se integraban en aquello que Miguel León Portilla ha llamado "el teatro perpetuo"⁴. En esta manifestación la danza jugaba un papel central. Ella era arte, religión, comunión, pero también una forma de resistencia ante la cultura hegemónica, la cultura del conquistador español. Para sobrevivir, algunas de esas danzas indígenas originales se sincretizaron con tradiciones venidas de España. A diferencia de los bailes prehispánicos, las danzas españolas solían recordar algún episodio de la Reconquista o de la lucha de los cristianos europeos contra los moros (de ahí el nombre de moriscas o baile de moros, con que genéricamente se les nombra). Los sacerdotes o algunos feligreses vinculaban estas danzas con la evangelización, la religiosidad y espiritualidad. Es así como surgieron, entre otras, las danzas de matachines.

Si el sincretismo dancístico se produjo, fue porque en aquellas danzas españolas había algunos elementos análogos con el llamado teatro perpetuo mesoamericano: arte ritual comunitario, escenografía que implicaba a todo el pueblo, representación en las plazas, carácter semibélico de las danzas. Los indígenas vieron esos bailes un medio de incorporar sus propias tradiciones, de modo que, con el paso del tiempo, el elemento indígena se impuso sobre el español.

El encuentro de las dos culturas también fue un encuentro sincrético de dos tradiciones dancísticas. Asturias en un texto programático, advierte esta fusión transculturadora cuando escribe: "Los convites religiosos, los bailes de moros, etcétera, los anota la curiosidad, por conservarse en ellos la traza viva de las creencias nahualistas, tan arraigadas entre los indios del nuevo mundo. El nahualismo es la creencia en un animal protector, especie de Ángel de la Guarda, y en los bailes de moros y convites, aunque de carácter religioso católico, cada hombre de los que figuran viste un traje de animal, un disfraz de toro, de tigre, de león, de culebra, en los que los no avisados creen ver encarnaciones del demonio..."⁵

Adviértase cómo, más que centrar su comentario en la presencia de elementos españoles, Asturias enfatiza el proceso por el cual se incorpora en esas danzas elementos netamente americanos, como el nahualismo⁶

⁴ Miguel León Portilla (1992), *Literaturas indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª. edición, p. 225.

• ⁵ Miguel Ángel Asturias (1924), "Las posibilidades de un teatro americano", en Amos Segala (1989), coordinador y editor: *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, ALLCA XX, México, pp. 476-477 (Colección Archivos, núm.1).

⁶ Miguel Ángel Asturias (1924), "Las posibilidades...", en Amos Segala (1989), p. 477.

2.2. La incorporación del folclor dancístico en *El espejo de Lida sal*

Ante el folclor dancístico americano, los escritores han adoptado actitudes divergentes, de aprecio o desprecio. Asturias toma un camino ejemplar frente a este folclor: ya no su rechazo ni su adaptación idílica, sino la apropiación ladina de las visiones, ritmos, elementos actanciales, funcionales, temporales y dramáticos de esta manifestación.

2.3. Sobre el origen de la danza de los matachines

Comparsas, matachines, músicos, aparecen en estas dos obras; o, mejor dicho, en esta obra única de leyendas concebida en dos momentos: el de *Leyendas de Guatemala* (1931) y el de *El espejo de Lida Sal* (1967). En ambas obras, la danza ocupa un lugar importantísimo. En la "Leyenda de Matachines", texto del segundo momento, hay una incorporación de la danza de matachines, una variante de los bailes moriscos (*los moros con tranchete*, de que habla el dicho).

La palabra *matachín*, con que se designa esta danza, tiene una etimología problemática. En el *Diccionario de autoridades*, *matachín* tenía la siguiente acepción: "Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores" (s.v). Corominas hacía provenir la palabra *matachín* del italiano *mataccino*, derivado despectivo diminutivo que significaba 'loco' o 'bufón'.⁷

Antes de Miguel Ángel Asturias, se pueden encontrar varias alusiones en literatura a matachines. Escudero y Pinillos hablan de la presencia en el teatro del siglo XVII de "folías" y "matachines", como se puede advertir en el anónimo *Entremés de los matachines*, el cual influyó sobre *El caballero Olmedo*, de Lope de Vega. Estas presencias dancísticas en el teatro del siglo XVII destacaban porque "es tan grande el ruido y el son que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio".⁸ *El Guzmán de Alfarache* (Cl. C. IV, 188-89) y en la segunda parte de *El Lazarillo* de H. De Luna (III, 119) se habla también de matachines. Aunque Corominas y Pascual en su *Diccionario* rechazan la etimología árabe de *matachín* (*mutawaggihin* 'disfrazado') y la etimología de Covarrubias (*matachín* viene de 'matar'),

⁷ Joan Corominas y José A. Pascual (1987), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2ª. reimp. s.v. *matachín*.

⁸ Valiosos hallazgos sobre el entremés de los matachines, su vínculo con las folías y con la leyenda del caballero Olmedo aparecen en varias notas del artículo de Juan Manuel Escudero y María del Carmen Pinillos (1995), "El entremés de la tía de F. Monteser", en *RILCE Revista de Filología Hispánica*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Navarra, España, pp. 139-168.

admiten como muy probable la idea de que la similitud entre la palabra *matachín* y la palabra *matar* haya generado la acepción, ya común en el siglo XIX, de *matachín* como 'pendenciero', o 'camorrista'.

Así como los lexicólogos han discutido sobre la etimología de la palabra, los etnógrafos no se han puesto de acuerdo sobre el origen de la danza de matachines. Ángel Acuña señala que las versiones más comunes hablan sobre el origen español: *matachín* es sinónimo de *matamoros* y con tal danza se trataría de representar la lucha entre moros y cristianos presentes en las morismas (*sic.*), fiestas llevadas por los españoles a México".⁹

2.4. Sobre los lugares en que se ejecuta la danza de los matachines

La danza de los Matachines tiene una presencia casi continental, pues es ejecutada: "de manera tan universal en las Américas, desde los tocadores de marimba que ejecutan quichuas en Guatemala hasta los hispanos de clase media en los Estados Unidos que practican los pasos sin tiempo en sus pantalones ajustados y en sus mezcilllas blancos"¹⁰. El potencial de fuerza identitaria de estos matachines es tanto que con ellos se han identificado lo mismo colombianos, guatemaltecos, mexicanos, tarahumaras y chicanos que Sioux, Lacotas, Pies Negros o Pieles Rojas del viejo oeste.

2.5. La danza de los matachines en "Leyenda de Matachines", de Miguel Ángel Asturias

Consideramos a continuación los elementos de la danza incorporados por Miguel Ángel Asturias: espacio, tiempo, público, historia, personajes, coreografía, vestuario, temas y música.

a) El espacio, el tiempo y el público de la danza

Las danzas de matachines son, sobre todo, espectáculos comunitarios que toman como escenario una parte del pueblo; como auditorio otra parte, y

⁹ Ángel Acuña Delgado (2008), "Danza de los matachines: estructura y función entre los rarámuri de la sierra tarahumara", en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, núm. 001, vol.3, enero-abril, Madrid, p. 98.

¹⁰ Jim Sagel (2010), "Virgin", en George Mason University (página web), URL: <http://www.gmu.edu/org/hcr/texts/1996/virgin.htm> (traducción de los autores, fecha de consulta: 9 de agosto).

como danzantes a la parte restante o incluso a familias de otros asentamientos.

Las danzas de matachines se efectúan durante las fiestas religiosas (el día de la Virgen o el día de la Cruz, por ejemplo), en las festividades agrícolas, durante algún hecho particular (por ejemplo, la visita de un obispo o cardenal; o incluso, durante un entierro). El público está envuelto en un ambiente de fiesta y tianguis porque va a presenciar, aunque sea de manera fingida, un espectáculo de lucha y muerte.

Asturias describe muy bien el espacio y el ambiente festivo y comercial que rodea la escenificación de esta danza: "La plaza de Machitán negreaba de cabezas humanas. El desafío de los desafíos. Las torres y el frente de la iglesia, las ventanas y los techos de las casas, los árboles, todo era una sola cabeza. Los vecinos principales asomados a sus balcones. En las esquinas, hombres a caballo con espuelas que sonaban a lluvia dormida. A lo largo de las aceras, piñas de comerciantes que ofrecían refrescos, comidas, cocos de agua, dulces, frutas y baratijas. Silencio expectante, más bien expectorante. Todos, a pesar del momento que se vivía, tosían, gargajeaban... Salieron a la plaza los matachines".¹¹

b) La historia y personajes de la danza

Sin embargo, esta tradición de los matachines no solo es danza. En ella están presentes, también, constituyentes semióticos narrativos y dramáticos. La narrativa implícita en las danzas de matachines es: "la eterna pelea entre la luz y la oscuridad, nacimiento y muerte, procreación y desintegración".¹²

Hablemos primero de la narración presente en la danza de matachines. En el ámbito mesoramericano, el relato es muy concreto: una joven virgen, la Malinche, intenta en vano encontrar a alguien para que mate a un toro, símbolo del instinto, el paganismo y lo demoniaco. Eventualmente, el toro es vencido o sacrificado por el Monarca o por el abuelo, la abuela o los abuelos, quienes simbolizan la aceptación de la Cristiandad o el poder de la Santa Cruz.

¹¹ Miguel Ángel Asturias (1979), *El espejo de Lida Sal*, Siglo XXI, 8ª. ed., México, pp. 143-144. En lo sucesivo, en todas las referencias a esta obra solo se señalará la página entre paréntesis.

¹² Jim Sagel (2010), obra citada. Véase, también, Walter Bishop Velarde (2009), "Los matachines de Durango" en *Durango turístico* (página web) URL: <http://www.durangoturistico.com/destinos/matachines.html> (fecha de consulta, 17 de junio).

El paralelismo entre la narración presente en la danza y el relato asturiano no resulta tan claro. En la "Leyenda de los matachines" dos matachines se enamoran de una mujer, la cual, incapaz de decidirse por ninguno de ellos, se va a trabajar al burdel de la Pita Loca. Los matachines van a buscarla, prometiendo (lo tienen jurado) que, si no la encuentran viva, se matarán a machetazos. Cuando llegan al burdel, la mujer ya se ha suicidado, porque fue incapaz de soportar la vida en ese lugar. La Pita Loca conserva su cadáver para que disfruten de él aquellos clientes a los que "les gusta la carne muerta". Después de matar a la dueña del burdel, los Matachines ayudados por la abuela o la muerte, regresan a Machitán para que puedan cumplir su juramento de matarse. Antes de la batalla final, un misterioso ser llamado Rascaninagua les dice que pueden matarse sin morir ("Morir sin morir del todo", glosa uno de los matachines) mediante dos talismanes. Uno de los talismanes transforma al primer matachín en peñasco; al segundo, en un caobo. Gracias a eso, cada nueve siglos pueden resucitar. Al final del relato, el día de la resurrección de los matachines, un rayo los parte a los dos, matándolos realmente.

Solo a nivel esquemática la danza y el texto de Asturias son parecidos: los matachines pelean para defender a una mujer (la bella de Machitán o la virgen). Pelean por eso contra el mal (la "riqueza mal habida" o el instinto encarnado por la Pita Loca).

El paralelismo resulta más evidente cuando se comparan los personajes participantes de la danza con el relato de Asturias. De mucha importancia en el baile de matachines es el personaje de una virgen, que en algunas tradiciones dancísticas es llamada la Malinche. En las danzas tradicionales mesoamericanas, este personaje no siempre se parece a la amante indígena de Cortés; es, más bien, la esposa o hija del Monarca. En Mesoamérica, la Malinche es el nombre dado, por antonomasia, a una "muchacha adornada y peripuesta que participa en ciertas fiestas populares"¹³; a veces simplemente aparece ataviada con un traje de primera comunión. En las danzas de Guatemala, la Malinche se presenta con "una blusa floreada sobre las caderas; el cuello suele llevarlo adornado con una vuelta de encaje blanco con rosas y hojas azules"; lleva, además, "un sombrero de copa baja, adornado con fleco artificial y un penacho de plumas multicolores".¹⁴

¹³ Charles Kany (1962), *Semántica hispanoamericana*, (Colección Biblioteca Cultura e Historia), Madrid, Aguilar, p. 67.

¹⁴ Ofelia Columba De León Meléndez (1985), *El folklora aplicado a la educación guatemalteca*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2ª. ed., p. 211.

Igualmente importante en la danza es el monarca, que representa a Moctezuma o a Cortés, al Rey de España o incluso al lejano Carlo Magno, porque a veces la danza de matachines toma prestados elementos de otras danzas. Este personaje superior, semidivino y mesiánico, con frecuencia el director de la danza, aparece siempre en los bailes de matachines con una corona y con vistosos atavíos.

El Toro es un personaje fuertemente simbólico de la danza: representa el instinto desenfrenado y los impulsos pecaminosos. En Guatemala, los que representan en la danza a los toros usan "capas largas de carpeta, pantalones cortos lisos, pecheras, máscaras con cuernos dorados".¹⁵ Normalmente agreden a los otros matachines y, en ocasiones, en broma, al público.

Según Sagel, en la danza de matachines del Sur de Estados Unidos, el abuelo (o la abuela), figura enigmática, representa "el terror absoluto".¹⁶ Eso no pasa en Guatemala, donde existe un respeto irrestricto a los ancianos: el Abuelo o Abuela es una figura protectora. En los bailes de matachines y bailes de conquista guatemaltecos, la vestimenta del abuelo y de la abuela es como sigue: llevan jubón y atuendo rojo y azul. En ambos casos, sea hombre o mujer, lleva un bastón y al bailar suele salir de las filas, andar solos o romper la uniformidad de la coreografía.

El paralelismo que hay entre los participantes de la danza de matachines y la "Leyenda" es manifiesto. Las diferentes danzas de matachines difieren en la cantidad de danzantes, de modo que puede ir de dos a trescientos. A veces, cuando la tradición se funde con el baile conocido como morisca, los matachines van armados, con machetes verdaderos o con machetes de palo. Constante en las danzas de matachines son las filas paralelas, de donde se desprenden dos danzantes, mientras los otros les sirven de comparsas.

En el relato de Asturias, inicialmente solo son dos matachines, aunque se habla, ya avanzado el relato, de varias "comparsas abúlicas". Se sabe poco sobre la vida y la psicología del par de matachines de la leyenda asturiana. Casi son idénticos: ambos son de Machitán; danzan en las grutas de ese lugar; aman a la misma mujer; hacen el mismo juramento de muerte; asesinan a la Pita Loca. Con todo, a pesar de su similitud, presentan varias diferencias: uno es más violento y agresivo que el otro, uno se burla de la cobardía del otro, uno amenaza hasta a los ancianos, cercena la pata a un mono y duda del monarca supremo, Rascaninagua.

¹⁵ Ofelia Columba, obra citada, p. 132.

¹⁶ Jim, Sagel (2010), obra citada.

En el relato de Miguel Ángel Asturias aparece un personaje nombrado "la bella de Machitán". Es mezcla de la Malinche y una versión falta de la Bella Durmiente. Escribe el nobel guatemalteco que la bella de Machitán tiene los "labios untados de presente, música antigua en los oídos y ebriedad de futuro en las pupilas" (p. 132). Es, como la Malinche, indecisa, lo cual provoca su perdición y muerte. Sobre el ingreso de la bella de Machitán al burdel dice uno de los matachines: "Fue el amor lo que la perdió, el amor que sentía por nosotros dos...., no se decidió por ninguno y cayó en poder de todos los que no la querían" (p.141). Los juramentos de los matachines, los cuales parecen ser juramentos a una gran diosa, en realidad son juramentos a la Malinche: "Por la gran Atup" solo es una alusión a la gran Puta, la Chingada de que hablaba el poeta Octavio Paz.

A diferencia de lo que ocurre en la danza, la bella de Machitán está acompañada, en la leyenda, por prostitutas, que constituyen personajes de ambientación. La vida en el burdel las ha acabado, aunque todas ellas "tenían un pasado vivido y un pasado remoto de diosas, sirenas, madonas" (p. 133).

En la leyenda de Miguel Ángel Asturias, aparece una abuela o anciana, "pelo de pluma blanca". El único parecido entre esta abuela y los abuelos que aparecen en el baile de los matachines es que "anda sola": "cola de cometa, que anda donde no se ve" (p.137). La anciana que aparece en la "Leyenda de Matachines" desaparece en la oscuridad, como el enigmático abuelo descrito por Sagel en la danza: "La anciana desapareció —dice Asturias— y les fue concedido" su deseo de llegar a Machitán (p. 137).

En lugar del Monarca, aparece el extraño personaje Rascaninagua, acompañado de un perico y un saraguato. "Rascaninagua —dice Meneses, un estudioso de Asturias— es un todopoderoso capaz de desafiar en poder a la muerte, mantener vivos a los hombres de Machitán, aun cuando variando su forma".¹⁷ Este personaje se manifiesta como el lado opuesto de Tohil, el sacrificador maya: mientras Tohil, que aparece en los cuchillos de sacrificio de los matachines, demandaba sangre, Rascaninagua demanda que la sangre de los matachines sea la última.

En lugar de toros, que simbólicamente representan los instintos y la lujuria, aparece en la leyenda asturiana la Pita-Locha. Este nombre es expresivo: *pita* se parece a *pitón* 'punta del cuerno de toro', pero también *pita* es en español guatemalteco el nombre del órgano sexual masculino. La Pita Locha

¹⁷ Carlos Meneses (1975), *Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Ediciones Júcar, (Col. Los poetas, núm. 14), p. 66.

en la leyenda de Asturias es paralela al Toro de la danza, porque representa el pecado: la lujuria y la riqueza mal habida.

d) La coreografía y el vestuario

Aunque el baile de los matachines presenta algunos rasgos parecidos a las danzas de concheros aztecas, es completamente diferente. Las danzas de concheros son circulares: el círculo es parte constante de la coreografía de los concheros, porque así se evoca la figura del sol, considerado como la deidad más perfecta, el guerrero que nunca pierde la batalla. En cambio, en las danzas de los matachines se colocan los bailarines en filas paralelas, enfatizando de esta manera la oposición que hay entre dos bandos contrarios, su dualidad irreconciliable: uno de los bandos pierde la batalla; el otro, gana. Este modo de bailar está estrechamente vinculado con la etimología que Walter Bishop atribuye a la palabra *matachín*: “parados frente a frente”, tal vez por la presencia en la palabra *mutawaggihin*, del árabe *wagh* ‘cara’ (Bishop, 2009).

En “Leyenda de Matachines” se describe muy bien esta coreografía del baile de matachines. Escribe Asturias sobre la disposición de los matachines en el espacio: “...cambiaron una mirada de amigos enemigos y lanzaron sus machetes al aire. Estos cayeron enterrados de punta, uno frente al otro, pulso de matachines, señalando el lugar que le correspondía a cada uno en el terrible encuentro. A Tamachin le quedó el sol en la cara, a Chitanam en la espalda [...] Tamachín pensó: Chitanam me aventaja, el sol no lo encandila. Chitanam pensó: Tamachín salió ganando, a la luz del sol me ve mejor” (p.138).

En el origen de la tradición en América, los vestidos empleados por los matachines eran sencillos, carrizos y plumas, pero después se fueron enriqueciendo con vistosos y coloridos símbolos cristianos y precolombinos, como máscaras y penachos con incrustaciones de espejos y listones de varios colores. Esta riqueza en el atuendo es descrita por Asturias: “Temerarios, lluviosos de amuletos, enlagrimados de vidrios [...], cubiertos de tatuajes embriagadores, pintandos con sustancias que se sorbían a través de la pies...” (p. 129); “ [...] resonantes las tobilleras de cuero de retumbo, tempestuosos sus brazaletes de metal de trueno” (p. 129); “en vaivén las ajorcas de gusanos de luz [...], en vaivén las quetzalpicaduras que guardaban sus sienas sudorosas [...] en vaivén la tierra que cuereaba cada vez más duro” (p. 130). El color del atuendo de los matachines en la leyenda corresponde al color empleado por los matachines en las danzas: “camisas blancas, sus mejores camisas, puños, pecho y cuello alforzados, pantalones blancos, sus mejores pantalones, manos y caras teñidas, de blanco” (p. 138).

La descripción de las comparsas de los matachines en la leyenda de Asturias, "comparsas abúlicas", también es digna de citarse: "llevaban esqueletos de culebras, gallos degollados, cueros de tigrillos, jaulas de hilos con pajarillos minúsculos, pieles de oveja, aves hipantes, cascabeles de serpientes, cuchillos de sacrificio en forma de Árbol de la Vida y afilados por la risa de Tohil, afilador de obsidianas, calaveras pintadas de colores, azules, verdes, amarillas, cornamentas de venados" (p. 144).

e) Los temas de la danza y los temas de la leyenda

"Haciendo retroceder de este modo los límites de la actualidad —decía B. Tomashevski—, podemos llegar a los intereses universales, **los problemas del amor, de la muerte**, que en fondo siguen siendo los mismos a lo largo de historia humana".¹⁸ Esos dos temas (amor y muerte) están presentes, tanto en la danza como en la "Leyenda de los Matachines" de Miguel Ángel Asturias: "¡Un nudo de amor de tres, no se puede desatar...! (p.144), sintetiza.

Amor y muerte también se encuentran en el folclor oral sobre esas danzas: las envidias internas y los celos escondidos pueden aflorar entre los participantes de la danza. La danza de fingimiento de la muerte puede acabar en muerte verdadera o en heridas terribles cuando el amor enrarece el ambiente. No es extraño encontrar en el folclor dancístico historias con estas temáticas: historias sobre rivales amorosos que verdaderamente se matan en una danza fingida.¹⁹

¹⁸ B. Tomashevski (1980), "Temática", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 4ª. ed. México, pp. 200-20 (Las negritas son nuestras).

¹⁹ Para muestra otro botón, tomado de los jardines del folclor oral dancístico. Un campesino mexicano que nada sabía sobre "Leyenda de los Matachines" cuenta lo siguiente: "A lo mejor eran danzantes como los que tenemos ahora, ¿no? ¿A poco los jóvenes de ahora no se pelean por las muchachas... ¡Pues lo mismo les pudo haber ocurrido a ellos! Cuentan que en una ocasión estaban danzando uno moros que hay en Ozumba. Dicen que en la danza estaban simulando la pelea con machetes. Entonces un danzante 'aparentemente' por equivocación dio un machetazo a otro: el filo del machete tocó a su compañero. Los otros pensaban que nomás fue un simple accidente, ¿no?, pero no fue así. El combate pasó a mayores, porque siguieron danzando sus danzas, a sus reinas... Cuentan que al poco rato, hubo otro peligroso golpe de machete contra el mismo danzante, pero ese ya fue más certero: lo hirió gravemente. Aunque herido, el bailarín no se dejó y comenzaron a pelear mortalmente a machetazos. Entonces, yo llego a la conclusión de que en ese lugar se mataron allí los dos contrincantes a machetazos: ahí se mataron, danzando y peleándose verdaderamente con los machetes: ¡ora sí que llegaron a fallecer! Entonces... esos jefes de ese entonces dijeron: 'Como ya en este lugar se virtió la sangre de dos danzantes, de ahora en adelante ieste lugar queda maldito para nosotros y hay que abandonarlo!' " (testimonio de López, 2009, versión casi integra de un relato de San Mateo Tecalco, de Ozumba Estado de México).

f) La música

En distintos lugares de América, el baile de los matachines es acompañado de tambor y flauta o con instrumentos de cuerda como el violín, arpa y una guitarra chiquita que se usa mucho por cantadores huicholes y chamanes de la Tarahumara. En estos bailes son también muy importantes los instrumentos de percusión: la sonaja, por ejemplo, solo sirve para enfatizar el sonido de los pasos; el arco de madera, más que como instrumento de cuerda, es usado como percutor.

En la "Leyenda de Matachines", Asturias logra una recreación de los sonidos y ritmos de las danzas de matachines, mediante aliteraciones, onomatopeyas, pausas, admiraciones, inversiones rítmicas, rimas consonantes y asonantes que provocan en el lector un efecto muy similar al de percusiones y sonajas. Cito un solo pasaje: "... lluvia de pies y pies y pies... golpe, quite... golpe... quite... chocando los machetes... plin... plan... golpe de Chitanam... plan... plin... quite y golpe de Chitanam... plin... plan... plin... golpe y quite de Tamachín.... los machetes chocando [...] golpe... quite.... golpe..... quite.... sin herirse para prolongar la danza[...]pies y pies y pies [...] tambaleantes... heridos de muerte... un puntazo al corazón... por la tetilla" (p. 136).

¿Para qué hablar de la música, si se puede hacer música con la palabra? Asturias muestra cómo la descripción de la danza no solo se hace detallando los rasgos de sus participantes, sino recreando sus ritmos y sonidos.

2.6. La transformación del folclor dancístico en la "Leyenda de Matachines"

Una vez que se han descrito los paralelismos, una pregunta que nos surge es qué tanto conocía el autor sobre el tema de los matachines, sobre el cual hizo su leyenda. Nuestra hipótesis es que, al escribir ese texto, Asturias estaba recordando alguna danza vista en alguna festividad guatemalteca, durante su infancia o durante su juventud. El recuerdo puede ciertamente cambiar las cosas: no es lo mismo describir con exactitud etnográfica una danza que evocarla cuando se crea un relato en París o en México. "Como en toda fábula auténtica, no se debe hacer caso alguno de la verdad"²⁰, dijo Asturias en Algún escrito.

²⁰ Miguel Ángel Asturias, *París...*, op. cit., p. 478.

Dudamos que Asturias supiera mucho sobre matachines, pero no dudamos sobre su gusto por ciertas tradiciones populares de las cuales, como muestra acertadamente Mario Roberto Morales, se apropió. Gracias a Carlos Meneses y a sus textos sabemos sobre su afición a los ritos y representaciones teatrales y dancísticas cristianas. Meneses comenta el improbable dato de la participación de Asturias en paseos silenciosos de Semana Santa, ataviado con un cucurucho que impedía que se le reconociera. En "La posibilidad de un teatro americano", Asturias habla de una representación teatral comunitaria y religiosa representada por indígenas de ascendencia maya, llamada el Mashimón, en la que Judas y Pedro de Alvarado se fusionan²¹. En "El espejo de Lida Sal", la leyenda que inaugura el libro homónimo, describe, con bastante precisión, la tradición de los Perfectantes, que desfilan en la fiesta de la Señora del Carmen, en Guatemala.

La danza de los matachines, danza sincrética ejecutada también en las festividades religiosas, nos revela un recuerdo intenso, derivado del asombro que le provocó esa danza. Este interés de Asturias por las danzas populares lo manifestaba en un escrito de 1927, en el que recomendaba que, en sus bailes, los niños imitaran "a los que habitaban en nuestras montañas antes de la venida de los españoles": "que en sus cantos los celebren, que sus bailes los imiten", decía.²²

Aunque Asturias no fue danzante, los indios y mestizos guatemaltecos sí son pueblos danzantes. Seguramente a Asturias en su niñez o en su juventud lo impactó ver ese tipo de representaciones. El surgimiento de la "Leyenda de Matachines" se debió, más que a la documentación etnográfica, al asombro de Asturias ante esa danza. Ese asombro ha sido compartido por muchos de los que en algún momento de nuestra vida hemos visto matachines, bailes moriscos o danzas similares.

La frase que aparece en "Leyenda de Matachines": "Porque sueño con los ojos abiertos, creen que yo sé cosas" (p.40), no tienen ningún sentido si la dice Rascaninagua, porque Rascaninagua es omnisciente. Dicha por Asturias, esa frase nos muestra al propio autor estupefacto ante una danza que lo impactó, a un autor soñando y soñando con los ojos abiertos una historia de dos danzantes enamorados de una sola mujer.

La danza de los matachines presenta elementos artísticos que pueden dejar anonadado a cualquiera. Piénsese solamente en una imagen consustancial a esta danza: una mujer (la Malinche), la más hermosa de todas, presencia

²¹ *Ibid.*, p. 477.

²² *Ibid.*, p. 138.

la lucha a machetazos de dos bandos. De esos dos bandos, se desprenden dos matachines que se pelean en medio de la plaza hasta que figuradamente uno hiere o mata al otro. ("Se trata de morir sin morir de veras", la posibilidad que tanto asombra a Chintanam en el cuento).

La imagen de dos danzantes que pelean a machetazos en medio de la plaza pública ante una mujer emperifollada (la bella de Machitán o la Malinche) y ante un auditorio atónito ("expectante, más bien expectorante") se sitúa en el origen del relato de Asturias. Independientemente del (des)conocimiento que Asturias haya tenido sobre el folclor dancístico popular, creemos que esta imagen catalizó el surgimiento toda la "Leyenda" porque le proporcionó los elementos centrales. Esa imagen proporcionó eso que Vargas Llosa llama "el instante de descubrimiento"²³ o "el eje sobre el cual toda la maquinaria debía girar".²⁴ Proporciona también, como ya lo hemos visto, una red actancial mínima: dos que se pelean por una. Lo demás en el relato es ambientación, prólogo y epílogo para que esta situación conflictiva de enfrentamiento entre contrarios se realice.

Ante esa imagen detonadora de los danzantes que se machetean en la plaza pública, seguramente hay una pregunta inevitable con ecos del *Popol Vuh*. "¿Y los señores quiénes son, cómo se llaman?". Dicho por Rascaninagua, esa es una pregunta retórica, pues Rascaninagua tiene la potencia de un Dios, pues puede conceder hasta la inmortalidad. Formulada por Asturias, esa es una pregunta que revela indudablemente su deseo de conocer algo que lo impactó. "¡Ah! ¡ah! [...] son los matachines!", alguien le habrá dicho en algún momento a Asturias. Y de Matachín, asociada con esa imagen detonadora, debió de surgir todo lo demás.

Buena parte de los personajes y otros elementos del relato son producto de la combinaciones de las grafías de ese nombre, su destrabamiento anagramático. De nombre de este espectador asombrado, *Miguel Ángel Asturias*, parece surgir *Rascaninagua*. De la combinación de las letras de *matachín* surgen también los nombres de los personajes: *Tamachín* y *Chitanam*. En *matachín* está el destino de ambos personajes, *matar*: "Matachines al fin" (p. 138), y *matarse*: "Para eso son matachines" (p. 136). En *matachín* está también el arma con que se matan, el machete. De *matachín*, surge también el lugar, *Machitán*, asociado indisolublemente como *machete*.

²³ Mario Vargas Llosa (1988), "La novela", en María Eugenia Mudrovic (ant.) *Espejo en el camino*, UNAM, México, p. 57.

²⁴ Édgar Allan Poe (1981), "Método de composición" en *Obra completa en poesía*, España, Ediciones 29, p. 135.

Del vínculo entre el nombre y la asombrosa danza surge la inevitabilidad del destino, que el relato sugiere como móvil de sus acciones: "lo tenían jurado, jurado con sangre", "Tamachín mataría a Chitanam y Chitanam a Tamachín, en la plaza de Machitán. Matachines al fin" (p. 130).

Los matachines tienen que matar, como tienen que seguir inevitablemente los cortejos fúnebres. De Chitanam, por rima asonante, surge el *plan, plan, plan*. Y de Tamachín surge el *plin, plin, plin*, de los machetes. El poder del nombre desencadena buena parte de los elementos del relato. En *matachín* está *mata*, en *Tamachin* está *ama*, el amor y la muerte, los dos grandes temas del relato y, ya lo hemos visto, de la literatura universal.

Como a todos los que no somos matachines, lo que más debió impresionar a Asturias fue la plenitud sonora y visual de esa danza. Es bien conocido, por la gente que ahí donde llegan los matachines, "abren plaza": se apoderan del espacio, con sus pisadas y sonidos, con sus gestos y sus gritos: si no hay fiesta, la hacen. De los danzantes y de su práctica ritual surge la idea de la danza como lluvia o Nalencán, la tormenta: "llueve pies y pies y pies", que regresa como *leit motiv* a lo largo del cuento, repetido una y otra vez.

Del movimiento pendular de la cabeza de los danzantes: "las cabezas de un lado a otro, de un hombro a otro, ya no péndulos, badajos enloquecidos de campanas tocando a rebato" (p. 129), surgió también la idea de negación de la muerte de la bella de Machitán. De la ritualidad de su danza, que supone siempre los mismos pasos, los mismos movimientos, surge la idea del juramento: matarse por la mujer.

El movimiento errático de los Matachines en busca de la bella de Machitán le surgió a Asturias de los movimientos de la danza, una danza ambulante. La idea del deambular de los matachines, del campo a la ciudad, de la tierra al infierno, de la muerte a la vida, solo es una consecuencia del "llueve pies y pies y pies" sugerida por la imagen detonadora. Asturias pasa "Del llueve pies y pies y pies de su danza suicida al llueve pies y pies y pies de los caminos" (p. 131).

Asturias fusionó la poca información etnográfica que tenía sobre los matachines con motivos procedentes de otras zonas de experiencia: la Bella Durmiente, la leyenda de la prostituta que deambula en las noches en un burdel, información sobre un capitán inglés en antros guatemaltecos (el colonizador que prostituye a las vírgenes colonizadas) y, por supuesto, información sobre creencias mayas cocinadas en la cocina del surrealismo. De entre todas esas creencias, destaca la creencia en el alma externada o

nahualismo, descrito en la leyenda de los Matachines casi en los mismos términos que en ya citado texto las "Las posibilidades de un teatro americano" (1924).

Conclusión

En "Leyenda de Matachines", hay elementos que no proceden de la danza, sino que son propios de Asturias. Más que el realismo etnográfico, nos asombra la armonía con que se funde lo popular (la danza de Matachines) con lo culto (los hallazgos de la vanguardia). Asturias viste a los matachines con los atuendos de la poesía: creación de palabras al estilo huidobriano, incorporación de los ritmos y cadencias populares al estilo de poesía vanguardista, vínculos surrealista entre los reinos de la naturaleza ("Los minerales son vegetales borrachos. La borrachera del vegetal es animal. Los animales son vegetales alucinados, delirantes", p. 139). El logro mayor de este texto de Asturias no es la descripción científica del baile de los matachines, sino la creación de una leyenda perfecta sobre dos hombres enamorados de una misma mujer. El texto parte indudablemente de este folclor dancístico, pero no se queda en él, va más allá, hacia el proceso de consolidación de la estética asturiana.

Bibliografía

- Ángel Acuña Delgado (2008), "Danza de los matachines: estructura y función entre los rarámuri de la sierra tarahumara", en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, núm. 001, vol.3, enero-abril, Madrid, pp. 95-112.
- Asturias, Miguel Ángel (1979). *El espejo de Lida Sal*, México, Siglo XXI, 8ª. ed.
- _____ (1988). "El aporte de la novela a la sociología" en María Eugenia Mudrovic (ant.) *Espejo en el camino*, México, UNAM, pp. 131-144.
- _____ (1989). *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, (edición crítica, coordinada por Amos Segala), México, ALLCA XX (Colección Archivos, núm. 1).
- Barthes, Roland (1982). "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, (Col. La Red de Jonás), pp. 7-38.
- Bishop Velarde, Walter (2009). "Los matachines de Durango" en *Durango turístico* (página web) URL: <http://www.durangoturistico.com/destinos/matachines.html> (fecha de consulta: 17 de junio).
- Carpentier, Alejo (2004). *El reino de este mundo*, Letras Cubanas, La Habana.
- Corominas, Joan y José A. Pascual (1987). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2ª. reimp. s.v. *matachín*.

- De León Meléndez, Ofelia Columba (1985), *El folklore aplicado a la educación guatemalteca*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2ª. ed. (Colección Problemas y documentos, núm. 6).
- Durán, Fray Diego (1968), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Porrúa.
- Escudero, Juan Manuel y María del Carmen Pinillos (1995). "El entremés de la tía de F. Monteser", en *RILCE Revista de Filología Hispánica*, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Navarra, 1995, pp. 139-168.
- Kany, Charles (1962). *Semántica hispanoamericana*, (Colección Biblioteca Cultura e Historia), Madrid, Aguilar.
- León Portilla, Miguel (1992). *Literaturas indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª. Edición, 1992.
- López Pérez, Crispín (2009). Entrevistado por María Berenice Vázquez Ríos y Claudia Reyes Frutero, Amecameca, México, 30 de marzo.
- Meneses, Carlos (1975). *Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Ediciones Júcar, (Col. Los poetas, núm. 14), 1975.
- Morales, Mario Roberto (1996). "Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación vanguardista de lo popular en América Latina. El caso de Miguel Ángel Asturias y las *Leyendas de Guatemala*" en *Revista Iberoamericana*, núm. 15, abril-junio, pp. 405-409.
- Poe, Édgar Allan (1981). "Método de composición" en *Obra completa en poesía*, España, Ediciones 29, pp. 130-144 (traducido también como *Filosofía de la composición*).
- Real Academia Española (1990). *Diccionario de autoridades*, D-Ñ, edición facsímil, Madrid, Gredos.
- Sagel, Jim (2010). "Virgin" en George Mason University (página web), URL: <http://www.gmu.edu/org/hcr/texts/1996/virgin.htm> (traducción de los autores, fecha de consulta: 9 de agosto).
- Tomashevski, B. (1980). "Temática" en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 4ª. ed., 1980, pp. 199-232.
- Vargas Llosa, Mario (1988). "La novela", en María Eugenia Mudrovic (ant.) *Espejo en el camino*, México, UNAM, 1988, pp. 47-76.

Lino Martínez Rebollar

masculino_el10@yahoo.com.mx

Lino Martínez Rebollar es Maestro en Lingüística Hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de México y cursa actualmente el Doctorado Lingüística en la Universidad Autónoma de Querétaro, en México. Estudio la Licenciatura en Letras Españolas en la UAEM, la Maestría en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana. Es miembro del seminario "Transfiguraciones Socioculturales y Literarias en América Latina y el Caribe del CIALC" desde hace tres años. Desde 1986, es académico de la Universidad Autónoma del Estado de México en Amecameca. Desde ahí se dedica al estudio del lenguaje y la imaginaria popular, tocando temas como metáfora cognoscitiva, lengua y literatura latinoamericana y retóricas populares.

Saúl Hurtado Heras

saulhurtadoheras@yahoo.com.mx

Saúl Hurtado Heras es doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México y miembro asociado del Centro Toluqueño de Escritores. Ha escrito artículos en diferentes medios impresos y electrónicos. Sobre Miguel Ángel Asturias ha publicado los libros *Por las tierras de Ilo: el realismo mágico en Hombres de maíz* (UAEM/UNAM, 1997; UAEM, 2000), *¿Cuál entonces mi creación?: reflexiones para una poética narrativa en Miguel Ángel Asturias* (Editorial Cultura, Guatemala, 1999), y *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica* (UAEM/UNAM, 2006). Sus líneas de trabajo versan sobre la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias y sobre la representación de la brujería en la literatura latinoamericana. Actualmente, es profesor investigador de tiempo completo de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas en el Centro Universitario UAEM Amecameca.