

Voces amerindias en Madre Milpa (1934, 1950 y 1965) de Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973)

Vanessa Perdu-Ortiz

▶ **To cite this version:**

Vanessa Perdu-Ortiz. Voces amerindias en Madre Milpa (1934, 1950 y 1965) de Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973). Centroamericana, 2013. hal-01610233

HAL Id: hal-01610233
https://amu.hal.science/hal-01610233

Submitted on 9 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Centroamericana 23.1 (2013): 69-92
ISSN: 2035-1496

VOCES AMERINDIAS EN «MADRE MILPA» (1934, 1950 Y 1965) DE CARLOS SAMAYOA CHINCHILLA (1898-1973)

VANESSA PERDU
(Ecole Normale Superieure de Lyon)

Resumen: La obra del guatemalteco Carlos Samayoa Chinchilla, apenas estudiada hasta el momento, recoge las propuestas estéticas del grupo literario "Tepeu" que se inserta en la corriente más amplia del criollismo hispanoamericano. Esa corriente se propone hacer mediante la literatura un "viaje tierra adentro" con tal de descubrir o redescubrir las especificidades de cada país o región en su geografía, su cultura, sus habitantes. En Guatemala, la "Generación de 1930" sigue esa "vuelta hacia lo propio" por medio de la revalorización de los personajes indígenas. Carlos Samayoa Chinchilla participa en esa tarea con su libro de cuentos *Madre Milpa*, en el cual las voces indígenas adquieren una dimensión fundamental. Tanto a través del uso de vocablos indígenas en una postura "subversiva" como por la explotación de motivos sacados del *Popol-Vuh*, el cuentista reivindica un sustrato cultural amerindio al que devuelve su lugar central en la literatura y en la construcción de la nación guatemalteca.
Palabras clave: Carlos Samayoa Chinchilla – Madre Milpa – Popol-Vuh – Amerindio – Criollismo.

Abstract: Amerindian Voices in «Madre Milpa» (1934, 1950 and 1965) by Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973). The work of the Guatemalan Carlos Samayoa Chinchilla, hardly studied so far, collects the aesthetic proposals of the literary group "Tepeu" that is inserted into the broader Hispanic *criollismo* current. This current intends to do through literature an "inland trip" in order to discover or rediscover the specificities of each country or region in its geography, its culture, its inhabitants. In Guatemala the "generation of 1930" follows this "going back to the land" through the revaluation of the native characters. Carlos Samayoa Chinchilla participates in this task with his book of short stories *Madre Milpa*, in which the indigenous voices acquire a fundamental dimension. Both through the use of indigenous words in a subversive posture as by the

recovery of motifs taken from the Popol-Vuh, the storyteller claims an Amerindian cultural substrate to which he gives back its central place both in literature and in the construction of the Guatemalan nation.
Key word: Carlos Samayoa Chinchilla – Madre Milpa – Popol Vuh – Amerindian – Criollismo.

Si bien el nombre de Carlos Samayoa Chinchilla no es desconocido, en cambio no abundan los análisis críticos respecto a su obra, a pesar de que recibió en su tiempo la admiración y el respeto de sus contemporáneos. El olvido parcial en el que ha caído este cuentista de renombre se debe a varios parámetros que evocaremos rápidamente. El primero de ellos, que no sólo concierne a Samayoa Chinchilla sino a muchos escritores de su generación, viene de su pertenencia a una corriente derivada del regionalismo, movimiento vivamente criticado por autores posteriores que negaron su legado. Afortunadamente, tal rechazo fue compensado por una serie de ensayos recientes que revalorizan la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. La segunda causa que puede explicar la ausencia de interés en la obra de Samayoa Chinchilla es su compromiso político a contracorriente de lo que se preconizó en su época, y que nutrió falsas ideas acerca de sus escritos. No obstante, su obra cuentística no carece de interés a la hora de estudiar la historia literaria guatemalteca: en efecto, a la par que recogen las constantes del regionalismo y del indigenismo, los relatos de Samayoa Chinchilla presentan cierta originalidad tanto por sus posicionamientos estéticos como éticos. El objetivo de este estudio es entonces acercarnos a la compleja obra de este autor a través de su primera publicación en 1934, el libro de cuentos *Madre Milpa*.

Panorama literario latinoamericano en los años 1930: una vuelta hacia lo propio

Para poder entender las implicaciones literarias de la obra de Carlos Samayoa Chinchilla, es preciso situarla en el contexto literario de la época de su publicación. Los años que siguen a la Primera Guerra Mundial constituyen en el ámbito literario de América Latina un período de transición entre una serie de movimientos literarios fundacionales que conocieron un desarrollo

importante durante el primer tercio del siglo XX, pero que comienzan a debilitarse o renovarse, y la entrada en una modernidad literaria contrastada situada en la oposición o hasta el rechazo a los movimientos precedentes. Varias de las grandes novelas de la literatura hispanoamericana se publicaron durante aquellos años de transición, como por ejemplo *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (1926) o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, publicada en 1929. Numerosas estéticas cohabitan, mudan y se compenetran, de ahí la dificultad de proponer una historia literaria lineal q lineal qliue seguiría una evolución progresiva y fácilmente identificable. Entre tanta pluralidad un concepto sin embargo sigue constante: el de una literatura autóctona, vinculada con las "exigencias de la realidad", tal y como lo describe José Miguel Oviedo:

> Tras el sueño y la elevada aspiración ideal del modernismo y su secuela postmodernista [...], las letras hispanoamericanas se reorientan marcadamente en una dirección contraria: la descripción del entorno real, la afirmación de lo propio y la identificación o denuncia de los males sociales que afligían a cada comunidad[1].

Tal tendencia se traduce en el campo literario por una serie de propuestas que José Miguel Oviedo incluye en lo que nombra "la órbita de la realidad", y que evolucionan todas en la esfera del realismo:

> [Los escritores] descubren que, siendo cada país o región singular en sus aspectos físicos, modos de vida, usos de lenguaje y tradiciones culturales, esos rasgos no eran bien conocidos fuera de sus fronteras y a veces para los que vivían dentro de ellas: era necesario, entonces, hacer mediante la literatura un viaje exploratorio «tierra adentro», del que podía volverse con tesoros ocultos o realidades ignoradas[2].

[1] J.M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Alianza, Madrid 2001, p. 199.

[2] *Ibi*, p. 200.

Este esfuerzo por descubrir o volver a descubrir lo que hace la particularidad de una nación o una región, es una nueva forma de americanismo que toma el nombre de "criollismo". Según Oviedo, se trata de un término impreciso y ambiguo: no designa un movimiento específico sino más bien una tendencia que principia después de la Primera Guerra Mundial y se confirma luego. Propone entonces designarla por la expresión de "primer regionalismo" pues es en esa tendencia en la que el "gran regionalismo" encontrará sus fuentes de inspiración.

La vuelta hacia el entorno real, hacia lo propio, también se transmite a la literatura mediante una tendencia más social. El movimiento indigenista quiere inscribirse en esa línea social, cuyo objetivo es denunciar los males de los cuales sufre la comunidad indígena, supuesta "víctima inocente" del desinterés o incluso de la persecución de la comunidad política. Sin embargo, la mayoría de los autores indigenistas son racial y culturalmente exteriores al mundo indígena: para retomar la expresión de Catherine Saintoul, son "outsiders"[3], y por lo tanto proponen una visión deformada de la comunidad que procuran defender. La autora de este estudio señala además el vínculo que puede establecerse entre indigenismo y racismo apoyándose en el campo semántico de la zoología en *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza.

En Guatemala la renovación de la literatura sigue el mismo camino de vuelta a lo propio. Un hecho importante que tiene repercusión en varias esferas de la vida cultural del país es el crecimiento del interés para con el tema indígena. Es la época en que se definen los contornos del llamado "problema indígena"[4] mediante una serie de debates. Como lo señala Marta Casáus Arzú, estos debates son el resultado de la confrontación entre las tesis eugénicas de ciertos intelectuales de la generación del 20 y el redescubrimiento del pasado maya de Guatemala. Dicha confrontación engendró diferentes acerca de la relación entre el pasado glorioso de los pueblos amerindios y su situación

[3] C. SAINTOUL, *Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1988.

[4] Es también la época en la que Miguel Ángel Asturias presenta como tesis en la facultad de derecho su trabajo polémico titulado *El problema social del indio* (1923).

contemporánea[5]. También se desarrolla una intención antropológica e histórica, iniciada por el americanista Georges Raynaud, quien propone una nueva traducción del *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas, al francés; aquella versión se traducirá luego al español gracias a los alumnos de Raynaud, nadie menos que Miguel Ángel Asturias y González de Mendoza, y se editará en París en 1927. Es la primera traducción moderna del *Libro del Consejo*. Tres años más tarde el futuro premio Nobel publica su primera obra, *Leyendas de Guatemala*, inspirándose en los mitos que había traducido del *Popol Vuh*.

En este país, la renovación del movimiento americanista desemboca en la formación de un grupo literario llamado "Asociación de jóvenes artistas y escritores de la Generación de 1930, Los Tepeus", y al que se integran directamente o por sus orientaciones estéticas la mayoría de los escritores contemporáneos. Juan Fernando Cifuentes Herrera sintetiza sus postulados de la manera siguiente: "exaltar a Guatemala en su geografía, en su historia, en sus tradiciones y principalmente en su población indígena"[6]. Esas propuestas son el resultado de la influencia del regionalismo asociada a una circunstancia propia de Guatemala, que es la importancia numeral de su población indígena y el contexto favorable a su redescubrimiento que acabamos de mencionar. Las dos constantes que sostienen la producción literaria de la generación "Tepeu" son una adhesión estética a las vanguardias, lo que marca un cambio en el panorama literario guatemalteco, y una determinada intención de exaltar la originalidad de Guatemala, no sólo a nivel del paisaje sino también a través de las poblaciones que lo habitan, sus costumbres y sus valores. El grupo "Tepeu" afirma su adhesión al "criollismo" entendido como sinónimo de lo nacional, lo propio y vernáculo, lo que corresponde a la tierra guatemalteca: la tierra es el motivo principal de la poesía, el teatro y la prosa.

El "Grupo Tepeu" surge en Guatemala alrededor de 1930 hacia el final del gobierno de Lázaro Chacón, justo antes de la llegada al poder del general Jorge

[5] M. CASÁUS ARZÚ, "De la incógnita del indio al indio como sombra: el debate de la antropología guatemalteca en torno al indio y la nación, 1921-1938", *Revista de Indias*, LXV (2005), 234, pp. 375-404.

[6] J.F. CIFUENTES HERRERA, *Los Tepeus: generación literaria de 1930 (los nacidos entre 1906 y 1915)*, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala 2003, p. 7.

Ubico. Un grupo de jóvenes escritores unidos por sus postulados estéticos decide constituirse en una asociación que reflejara su deseo de "expresarse literariamente sin implicaciones políticas"[7], contrariamente a la generación literaria anterior que había participado en la caída de la dictadura de Estrada Cabrera. Francisco Méndez, uno de los miembros del grupo "Tepeu", comenta la obra de su generación como

> La ilusa tarea de construir una literatura guatemalteca que expresara a Guatemala geográfica, geológicamente, que correspondiese a su clima, que llevara por dentro su naturaleza bravía y fecunda y el drama en que se debaten los hombres que la habitan, la flora y la fauna que le son propios[8].

En este acercamiento casi científico a Guatemala que representa el conflicto entre naturaleza y civilización, volvemos a encontrar algunos postulados del regionalismo. Sin embargo, como lo señala el propio Méndez, esa tarea colosal constituía un objetivo que sobrepasaba sus fuerzas, lo que no pone en tela de juicio la amplitud de la obra de la "Generación de 1930". Por otra parte, según Cifuentes Herrera los "Tepeus" son los primeros en ofrecer un acercamiento no paternalista al indígena, considerándolo como ser humano en todo el drama de su existencia:

> El mérito de los escritores del Treinta radica en haber visualizado al indígena como sujeto de la historia, en haberlo valorizado desde la perspectiva de sus características esenciales permanentes, en su admirada cultura mantenida a pesar de los siglos de opresión y tenaces intentos de integración[9].

Tal voluntad de repensar al indígena como componente de la nación guatemalteca de manera realista se traduce por el uso del español hablado por

---

[7] *Ibi*, p. 17.

[8] Citado por H. ALVARADO ARELLANO, *Exploración de Guatemala*, Editorial Revista de Guatemala, Guatemala 1961, p. 51.

[9] CIFUENTES HERRERA, *Los Tepeus,* p. 23. Este juicio sin duda se puede matizar, puesto que los escritos de la generación Tepeu no quedan absolutamente exentos de paternalismo.

los indígenas, de sus particularidades morfosintácticas, la puesta en escena de una cosmogonía que les es propia, en breve, el intento de expresar aquella realidad "con los ojos, con la sangre, con la garganta, con el alma del indígena"[10].

Aunque Carlos Samayoa Chinchilla no forma parte del grupo de jóvenes escritores de la generación literaria de 1930 (por su edad formaría parte de la anterior, la generación de 1920), la fecha de su primera publicación, *Madre Milpa* – 1934 – así como sus orientaciones estéticas hacen que el mismo Méndez lo considere miembro del grupo "Tepeu"[11]. Al respecto, el título de su primer libro de cuentos es relevante: la milpa, terreno dedicado a la siembra de maíz, hace referencia a la planta emblemática de Guatemala ya que, en la cosmogonía maya-quiché, es la materia prima a partir de la cual los dioses dan forma al hombre quiché[12]. A esa potente metáfora de la identidad guatemalteca se añade el sustantivo "madre", que subraya el apego a la tierra como zona geográfica porque se identifica con Guatemala, pero también como genitora de aquella planta que es carne y sangre del hombre guatemalteco, como lo explicita Flavio Rojas Lima:

> A lo largo de milenios, y aún en el presente, en el cuerpo y en la cultura de los guatemaltecos "ha corrido y corre la leche del maíz", como dicen los indígenas del altiplano de este país. Sin hipérboles de ninguna clase, y tal como lo sugiere alegóricamente el Popol Vuh, del maíz proviene la fuerza, la musculatura, el vigor del hombre, concebido éste, potencialmente, como el producto más perfecto de la creación. La unidad ontológica del guatemalteco – el de antaño como el de hoy –, es decir, la combinación evolutiva de sus entidades física, social y cultural, gira en torno al maíz de un modo preponderante[13].

[10] *Ibidem*.

[11] F. ALBIZÚREZ PALMA – C. BARRIOS Y BARRIOS, *Historia de la literatura guatemalteca. Tomo III*, Editorial Universitaria, Guatemala 1987, pp. 38-39.

[12] Ver el *Popol Vuh*.

[13] F. ROJAS LIMA, *Los indios de Guatemala*, Editorial Abya Yala, Quito 1995, pp. 55-56.

La colocación de los cuentos de *Madre Milpa* bajo el símbolo cultural, social y ontológico que es el maíz es uno de los elementos que permite situar al autor en el marco de la influencia de la "Generación de 1930".

Carlos Samayoa Chinchilla (1898-1973), el "delicioso cuentista"[14]

Las informaciones acerca de la vida de Carlos Samayoa Chinchilla son bastante escasas y su propia producción escrita constituye la principal fuente[15]. Nacido el 10 de diciembre de 1898, como gran parte de los literatos de la época su trayectoria intelectual no prescinde de la habitual "vuelta al mundo" con una etapa parisiense. El viaje por América y Europa hace que se mantiene ajeno a dos acontecimientos claves para Guatemala: los terremotos de 1917-1918 que destruyeron la ciudad, y los sublevamientos de 1920 que provocaron la caída de Manuel Estrada Cabrera (1857-1924) después de más de veinte años de dictadura. A su regreso, Carlos Samayoa Chinchilla empieza a trabajar en el *Diario de Centroamérica* a partir de 1922, donde encuentra a los hermanos Rodríguez Cerna y al poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob, quienes aseguran su iniciación a la literatura. En febrero de 1932, gracias a la recomendación de un tío del Presidente, Carlos Samayoa Chinchilla s e presenta al Palacio presidencial para entrevistarse con Jorge Ubico y empieza a trabajar en las Secretarías de la Presidencia; de este periodo recuerda una serie de frustraciones y disgustos, un trabajo intenso que podía prolongarse hasta muy entrada la noche, relaciones frías, nunca más que oficiales, con el dictador que le tenía recelo por su profesión de escritor:

[14] "Carlos Samayoa Chinchilla es un delicioso cuentista: certero en la elección del asunto; ponderado al entreverar la verdad y la fantasía; justo en el difícil sentido de la proporción; sencillo y sobrio al expresar; ojo observador y corazón generoso". Opinión del escritor David Vela, reproducida en la solapa de C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Bosquejos y narraciones*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1973.

[15] Especialmente las dos obras *El dictador y yo* (Imprenta Iberia, Guatemala 1950) y *El quetzal no es rojo* (Arana Hermanos, México 1956).

> Jamás me estimuló con una palabra amable, y nunca intentó ayudarme en lo más mínimo. Tan pobre salí de sus secretarías como entré en ellas[16].

Después de algún tiempo como director de la Biblioteca Nacional, Samayoa Chinchilla se exilia voluntariamente a El Salvador; a su regreso es nombrado director del Instituto de Antropología e Historia. Aquellos años marcan también una intensificación de su producción literaria. Carlos Samayoa Chinchilla muere el 14 de febrero de 1973.

La producción escrita de nuestro autor es polifacética. Su aspecto menos conocido es la producción de ensayos y artículos, que agrupamos bajo el término genérico de "no ficción" para diferenciarla de los cuentos que detallaremos más adelante. En aquella obra de "no ficción" coexisten escritos muy diversos que corresponden a las múltiples competencias de nuestro autor: además del español domina el francés y el inglés, y probablemente varias lenguas indígenas. Su trabajo de investigación en arte precolombino es ampliamente reconocido en la época en Guatemala, como lo prueba el artículo de César Brañas en *El Imparcial*, reproducido en *Aproximación al arte maya*:

> Este trabajo suyo tiene un carácter panorámico, lo que se origina no sólo de la extensión del espacio de que obviamente podía disponer, sino de que la inmensa riqueza arqueológica y artística del maya, con ser tanto lo puesto a luz y estudiado, sólo se conoce una parte[17].

Después de algunos capítulos que sitúan histórica y culturalmente al pueblo maya, Carlos Samayoa Chinchilla propone en este libro un análisis muy completo de las diferentes artes de los mayas: literatura, arquitectura, escultura, pintura, música, teatro, baile, "artes menores" como la cerámica, la joyería... Todos los capítulos vienen ilustrados por reproducciones, fotografías, un mapa y un cuadro esquemático de las obras, partituras de música así como esquemas de las estructuras arquitectónicas o de los instrumentos de música...

[16] SAMAYOA CHINCHILLA, *El dictador y yo*, p. 167.

[17] C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Aproximación al arte Maya*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1964, página liminar.

Se trata de una obra completa, detallada y rigurosa, que desafortunadamente ya no recibe el reconocimiento del que gozó en el momento de su publicación. A aquella obra se añaden numerosos artículos que tratan de arte e historia precolombinos.

Un importante número de textos concierne la historia y la literatura en la época de la Conquista y de la Colonia. En *Bosquejos y narraciones*[18], obra póstuma que recopila un conjunto de artículos y escritos dispersos, encontramos por ejemplo un estudio sobre las guerras entre conquistadores e indígenas en el momento de la Conquista ("Notas sobre las causas que más influyeron en las derrotas sufridas por los ejércitos indígenas durante las guerras de la conquista") y composiciones biográficas a medio camino entre el ensayo y el cuento como "Primera asonada militar en tierras del Nuevo Mundo" que trata del naufragio de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, "Magnanimidad de Tonatiuh" sobre don Pedro de Alvarado, el conquistador de Guatemala... Ese libro contiene también ensayos que siguen una línea más literaria, como "Rápida excursión por el país del cuento" y "Nuevas luces sobre una obra de renombre universal" que ofrece un análisis de la obra *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. A aquellos escritos heterogéneos se añaden dos obras completas que son *El dictador y yo* y *El quetzal no es rojo* y que revelan otra faceta de nuestro autor: la del ensayista político.

Pero es la producción cuentística de Carlos Samayoa Chinchilla la que recibe más elogios y suscita la admiración de sus compatriotas y más allá de Guatemala. Su primer libro de cuentos, *Madre Milpa*, es publicado por la Tipografía Nacional en julio de 1934 y beneficia del apoyo de los escritores Santiago Argüello, Flavio Herrera – un amigo de infancia del autor – y Rafael Arévalo Martínez – un primo suyo –, que la defienden ante el Ministro de Educación "tanto por su forma correcta y su fondo digno de todo elogio, como

[18] ID., *Bosquejos y narraciones*, José de Pineda Ibarra, Guatemala 1973.

por desenvolver asuntos netamente nacionales"[19]. La constitución de esa comisión de escritores para establecer un juicio sobre la obra, así como la comunicación de la opinión positiva del Consejo Superior Universitario al Ministro, recuerdan las limitaciones de edición en Guatemala tanto como el dominio del gobierno de Ubico sobre las publicaciones literarias que deben justificar su carácter "nacional". Una comisión de escritores se reúne nuevamente en 1936 para opinar sobre el segundo libro de cuentos de Carlos Samayoa Chinchilla, *Cuatro suertes*. Aunque el argumento de la exaltación de Guatemala sirve para defender sus obras, ésta se desprende muy naturalmente de aquellos dos primeros libros de cuentos, como de todos los que siguen. Carlos Samayoa Chinchilla se inspira de hecho en una realidad exclusivamente guatemalteca, como lo muestra el epígrafe de la segunda edición de *Madre Milpa* (1950):

> Para este libro dio volcanes, pájaros, flores, indios, lagos y caminos de leyenda
> La tierra de Guatemala[20].

Esta segunda edición recopila los tres primeros libros de cuentos del autor, *Madre Milpa* (1934), *Cuatro Suertes*[21] (1936) y *La casa de la muerta*[22] (1941). A esta obra mayor suceden dos otros libros: *Estampas de la Costa Grande*[23] (1954) y *Chapines de Ayer*[24] (1957). De ambos libros podemos hacer el mismo comentario que para los anteriores, como lo indica en su prólogo a las *Estampas* Alberto Velázquez:

---

[19] Ese aviso así como el del Consejo Superior Universitario están reproducidos en las páginas liminares de la primera edición de *Madre Milpa* (Tipografía Nacional, Guatemala 1934).

[20] C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa. Cuentos y leyendas de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1950.

[21] ID., *Cuatro suertes. Leyendas de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1936.

[22] ID., *La casa de la muerta. Cuentos y leyendas de Guatemala*, Tipografía Nacional, Guatemala 1941.

[23] ID., *Estampas de la Costa Grande*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, San Salvador 1954.

[24] ID., *Chapines de ayer*, Tipografía Nacional, Guatemala 1957.

> En resumen y tal como los tiempos y los imperativos autóctonos lo reclaman, se trata de un libro americano por los cuatro costados, específicamente istmeño, y guatemalense en lo particular: un libro de nuestra tierra[25].

Aquellas estampas nunca sobrepasan una doble página y presentan escenas de la vida cotidiana rural en Guatemala, acentuadas por la belleza de la naturaleza y amplificadas por la profundidad de las creencias ancestrales que animan a los personajes.

Con esa breve descripción de la obra de Samayoa Chinchilla, ya se nota su importante diversidad, una diversidad que a veces raya con la contradicción. Marta Casáus Arzú afirma así que "a pesar de ser un autor que los críticos literarios le catalogan como respetuoso conocedor del mundo indígena y con una profunda devoción por el conocimiento de las culturas indígenas, su obra periodística se contradice con su obra literaria"[26]. En sus palabras, las tesis que defiende este autor en sus artículos hacen de él "uno de los máximos exponentes del pensamiento racial de la época"[27]. Cabe indicar que nos interesaremos exclusivamente a la obra literaria de Samayoa Chinchilla, y más específicamente a los cuentos de *Madre Milpa*, con lo cual podremos observar que este juicio no se aplica a los relatos de filiación indigenista que estudiaremos[28].

---

[25] ID., *Estampas de la Costa Grande*.

[26] CASÁUS ARZÚ, "De la incógnita del indio al indio como sombra", p. 395.

[27] Sin embargo, no coincidimos con el juicio de Casáus Arzú acerca de "su crasa ignorancia sobre las culturas amerindias": basta hojear el libro ya evocado, *Aproximación al arte maya*. También cabe precisar que los artículos sobre los que se apoya la autora tienen como fecha enero de 1937, mientras que la obra que acabamos de citar se publicó en 1964: puede ser que el pensamiento de Samayoa Chinchilla haya evolucionado durante aquel período, según un itinerario no menos sorprendente que el de Miguel Ángel Asturias desde su tesis "El problema social del indio" hasta sus obras maestras en las que demuestra una profunda comprensión de la cultura indígena de su país.

[28] Aunque sí podemos destacar una diferencia en el tratamiento de los personajes indígenas según la época en que el narrador los sitúa: a los personajes que pertenecen al tiempo precolombino les corresponde una descripción más positiva que a los protagonistas de cuentos

Desde el punto de vista estético, como lo hemos mencionado antes, Carlos Samayoa Chinchilla se emparenta con la "Generación de 1930" o "grupo Tepeu", por el desarrollo de la acción en un medio rural y la preocupación por la condición del indígena. A esa esencia telúrica el autor integra una veta mítico-legendaria, lo que conduce Marco Antonio Barraza Arriola a dividir su obra en tres grandes tendencias:

> Los asuntos que alimentan los cuentos de su obra *Madre Milpa* proceden de tres fuentes: la mítico-mágica de la era precolombina; la legendario-anecdótica de la época colonial y la rural-indígena del siglo XX. De las tres fuentes manifiesta tener un sólido conocimiento[29].

La que nos ocupará en la última parte de ese trabajo será la primera de esas tres fuentes, cuya primera manifestación es el acercamiento a diferentes voces amerindias que proceden tanto del pasado como del presente, en la medida en que la herencia precolombina se mantiene muy viva en Guatemala.

Voces amerindias en «Madre Milpa»

Una de las especificidades de este libro de cuentos es la representación del uso no sólo del lenguaje propio de los indígenas guatemaltecos, con sus particularidades morfosintácticas – característica que encontramos en los escritores del grupo "Tepeu" –, sino también de palabras, frases y hasta párrafos enteros en un idioma indígena.

En varios cuentos los personajes se expresan directamente en lengua maya, lengua o bien evocada, o bien reproducida y traducida por la voz narrativa. Así, tenemos el caso de dos oraciones en dos cuentos diferentes, "Madre Milpa" y "El brujo de Chitzajay", que aparecen en lengua indígena. "Madre Milpa",

---

de la época actual que vienen caracterizados con elementos tópicos de la literatura indigenista (pobreza, analfabetismo, alcoholismo...). La postura del autor no deja de ser paternalista, pero su evidente conmiseración impide cualquier desprecio.

[29] M.A. BARRAZA ARRIOLA, *Antología de escritores del istmo centroamericano*, Clásicos Roxsil, Santa Tecla 2003, p. 81.

cuento epónimo del libro y que ocupa la primera posición en la edición príncipe, tiene por lo tanto un carácter programático. El personaje de Juan Yax Tercero después de hacer el servicio militar vuelve a su pueblo en el que siguen vigentes las costumbres milenarias de los mayas. Una mujer del pueblo, Micaila, se dirige a Dios con una oración en lengua indígena[30]:

> "*Pancacoral catat güilcat taxaj Tiox al agüe chá aja gké genké erguarik cháan nemblaj krojak genké chachucal gemó guataxaj caguá qué chyé que kig turé gemó qué kajné gemoké coch aj kemelkonayé ré caj güé cakol chaguaj runá ren coquiró ta né*".
> (Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre. Venga a nos el tu reino, hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo. El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy, Señor, y perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores; y no nos dejes caer en tentación, mas líbranos, Señor, de todo mal, Amén)[31].

La traducción en español aparece entre paréntesis después de la oración en lengua indígena, mientras ésta viene reproducida entre comillas para indicar que se tratan de palabras *dichas*, que tienen una existencia *material* en el espacio del cuento. La presencia de los paréntesis en torno a la traducción

[30] Resulta difícil determinar en qué idioma está enunciada aquella oración; la tesis más probable parece ser el quiché. En efecto Samayoa Chinchilla posee un conocimiento evidente de ese idioma, como lo demuestra el recurso al *Popol-Vuh*; por otra parte varios términos empleados en otros cuentos proceden del quiché. Sin embargo la transcripción del quiché en caracteres latinos es muy variable según los autores, de ahí la dificultad para encontrar correspondencias. Ximénez emplea en su *Gramática de la lengua quiché* el término "Tiox" para aludir a Dios; en un vocabulario de lengua quiché encontramos "catatit: tener dolor de los pecados" y de manera general "catat" para decir el dolor (en el texto aparece el término "catat"); "ah" o "aha" para querer ("aja" en el texto, siendo idéntica la pronunciación de la h y la jota, que podría corresponder a la voluntad de Dios). C.-E. BRASSEUR DE BOURBOURG, *Grammaire de la langue quichée, suivie d'un vocabulaire et du drame de Rabinal-Achi*, Arthus Bertrand, Paris 1862; D. DE BASSETA, *Vocabulario de lengua quiché*, UNAM, México 2005.

[31] C. SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa. Cuentos y leyendas de Guatemala*, Editorial Universitaria, Guatemala 1965, p. 145.

indica que se trata, por una parte, de una mención secundaria respecto a la que precede, y por otra parte, de un indicio destinado al lector no conocedor de ese idioma indígena para que pueda captar el sentido de las palabras. Esa oración en castellano, aislada del resto de la narración, aparece como una traducción de un idioma maya al español; dicho de otro modo, el discurso fuente es el del idioma autóctono. Aunque el castellano sigue siendo la lengua dominante en los cuentos de *Madre Milpa*, estas observaciones permiten destacar cierta inversión ya que el discurso fuente es amerindio, traducido para que el lector que no domine esa lengua la pueda entender, mientras que tradicionalmente las oraciones estaban traducidas desde el castellano hacia las lenguas vernáculas para que las puedan entender las poblaciones que no hablaban el idioma de los conquistadores. Otro elemento que merece destacarse es la extensión misma del texto en lengua vernácula. Por lo común se insertan términos sueltos, pero muy raramente pasajes extensos como en este caso, lo cual traduce igualmente la importancia atribuida a la lengua autóctona.

Tal inversión se hace aún más evidente en el cuento "El brujo de Chitzajay". Ese cuento procede del libro *Cuatro suertes* y está incluido en *Madre Milpa* a partir de la segunda edición de 1950. El joven narrador sigue a un indígena que le sirve de guía por los montes Cuchumatanes con el fin de encontrar la ubicación precisa de una mina de azogue. Acaban por encontrar al brujo de Chitzajay, único hombre en conocer con exactitud la localización de la fuente. Pero el brujo intenta desanimar al narrador y castigar a su guía que ha traicionado a los suyos al llevarlo hasta su rancho. La oración del brujo está en idioma jacalteca, luego traducida al español para el lector "no iniciado". A través de ese uso que hace Samayoa Chinchilla de la traducción es evidente que la manipulación de las lenguas mayas en *Madre Milpa* sobrepasa una función meramente realista o folklórica; es "subversiva" en la medida en que se opone a la jerarquía comúnmente establecida entre el castellano entendido como lengua única, y los idiomas autóctonos reducidos a simples "dialectos" con valor decorativo. En el cuento que acabamos de estudiar, el idioma jacalteca se impone al narrador y al lector e influye en el desarrollo del cuento: tiene una verdadera función diegética.

La presencia de las lenguas amerindias no se reduce a algunos párrafos luego traducidos para el lector; para retomar la expresión de Dante Barrientos

Tecún, "habitan" el texto en español[32]: las palabras indígenas se mezclan con más o menos armonía con la lengua del autor, lo que tiene como efecto borrar la separación propia del regionalismo entre el lenguaje culto del autor y el de los personajes, a menudo estigmatizado. Es la evolución que siguen los narradores procedentes del regionalismo y confrontados a la modernidad literaria según Ángel Rama:

> La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo[33].

De ahora en adelante el narrador "no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística"[34]. En *Madre Milpa* resulta difícil afirmar que tal inversión está completa, probablemente porque aunque fueron modificados luego, la mayoría de los textos son contemporáneos de los tanteos narrativos propios de aquel período. Sin embargo existen elementos que pertenecen a ese proceso de "transculturación" como lo llama Ángel Rama. Un ejemplo de la mezcla entre el español y las lenguas mayas se ve al final del cuento "La llamada", cuando el narrador reproduce los pensamientos de un anciano emocionado al ver a su hijo trabajar la tierra:

> El muchacho, el de mi carne y de mis huesos estará otra vez contento en su casa. Una mujer joven molerá la masa y servirá de beber todas las mañanas y tal

[32] D. BARRIENTOS TECÚN, "Modalidades del mestizaje y del multilingüismo en las literaturas centroamericanas. La voz de Luis Alfredo Arango (Guatemala, 1935-2001)", *Ecrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007, p. 145.

[33] Á. RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo Veintiuno, México 1985, p. 42.

[34] *Ibi*, p. 43.

> vez, si Dios quiere, un buen día en el rancho ¡amanecerá llorando un niño...!
> Un niño, un alájkotsí (pequeña flor), que será ¡sangre de mi propia sangre!
> El agrio grito del ave Xiqueripat mordía las grupas de los horizontes en fuga:
> ¡Tú, Jurakán, vuelve tu rostro hacia nosotros y tráenos ese día de resplandor y grandeza en el que hemos de perpetuarnos! ¡Tú, que todo lo puedes, infunde el ser y la vida a nuestros hijos e hijas!
> ¡Guakip utsil, guakip chomál! ¡Guakip cha alá, guakip chaalá, guakip chajolóm, guakip cha bak! (Seis favores, seis beneficios, seis sean tus hijas, seis sean tus hijos. Seis sean tus calaveras, seis sean tus huesos).
> ¡Así, sea, Xiqueripat, bisabuelo-aguatit, noble señor antepasado de mi familia![35]

El paso de la narración al ave Xiqueripat (ave pequeña conocida bajo el nombre de chotacabras y personaje del *Popol Vuh*) que representa a la vez el tótem y el antepasado de la familia, le da una dimensión sagrada a la palabra indígena, carácter sagrado representado por la anáfora de la cifra seis ("guakip") y acentuado, en el texto en quiché por la aliteración en "ch" reproducida en la traducción en español por la aliteración en "s" en la cifra "seis", el subjuntivo "sean" y la marca del plural. La transmisión de la voz indígena al antepasado sugiere la supervivencia de esa voz a lo largo de los siglos y le confiere una profundidad que va más allá de una mera ilustración de la persistencia de los idiomas mayas en la Guatemala rural del siglo XX: aquellas lenguas poseen un sentido y una riqueza ausentes del castellano.

Además del aspecto lingüístico, observamos otra modalidad de recuperación de voces amerindias en *Madre Milpa* mediante la explotación de motivos sacados del *Popol Vuh*. El *Libro del Consejo* reviste una importancia capital en la literatura guatemalteca del siglo XX. Considerado como la "Biblia de los mayas", redescubierto en el siglo XIX, traducido varias veces a diversas lenguas – alemán, francés y castellano –, es fuente de inspiración para muchos autores guatemaltecos – no se puede pasar por alto la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, que hace referencia a la creación del hombre quiché a partir de los granos del maíz. Carlos Samayoa Chinchilla no es una

[35] SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa* (1965), p. 227.

excepción: Guillermo Putzeys Álvarez escribe en el prólogo a la edición de 1965 de *Madre Milpa*:

> En la obra de Carlos Samayoa Chinchilla tienen primerísimo lugar las motivaciones derivadas del "Sagrado libro del consejo", del Popol-Vuh[36].

Tal influencia ya se puede observar al nivel de los títulos de algunos cuentos, como "Leyenda del Popol-Vuh" que transcribe la historia del manuscrito de Chichicastenango, o "El nacimiento del maíz" y "El mito del sagrado Pom" que remiten a episodios de la mitología quiché relatados en el *Popol Vuh*. Los tres cuentos se encuentran en la sección "Mitos prehispánicos" de la edición de 1965 de *Madre Milpa*. Entre paréntesis y debajo del título de esos dos cuentos el autor indica en qué parte de la obra se inspira para escribir aquellos mitos: el primero procede de la "séptima tradición" y el segundo de la "cuarta tradición"[37]. Es muy probable que el autor haya tenido un amplio conocimiento del *Popol Vuh*, como lo demuestra el capítulo dedicado a la literatura precolombina en su obra *Aproximación al arte maya*, en el cual manifiesta su admiración para con esa literatura:

> Después de las razones aducidas y de las muestras presentadas, aunque en breve exposición, no podemos sino convenir en que los hombres del Continente americano, a pesar de su aislamiento, tuvieron antes del arribo de las tres carabelas de la historia, una corriente literaria que nacía de su sangre, que cruzaba sus tierras y llevaba en su oleaje, creencias, empeños, luchas, ensimismamientos, preguntas, amores y dolores de diversas razas. Esta corriente, al confundirse con la que vino del otro lado del Atlántico, no perdió su antiguo rumbo. Escondida a ratos, como el agua subterránea bajo las mieses de la colina, brota a menudo aquí y allá. Al cabo de cuatro siglos en los que una nueva fuerza de vida pretendió anularla, todavía se manifiesta en el pecho del hombre mestizo, como nostalgia de las épocas fenecidas, de los dioses muertos, y de las

[36] *Ibi*, prólogo, p. 11.

[37] Carlos Samayoa Chinchilla sigue la división preferida por J.A. Villacorta y F. Rodas en la edición del *Popol-Vuh* de 1927 de Sánchez & De Guise bajo el título *Manuscrito de Chichicastenango*.

> luces que se apagaron para los abuelos indios, cuando el gran emperador Carlos V, incorporó a su corona el blanco sol de América[38].

Ese comentario acerca de las reminiscencias de una literatura ancestral en el corazón de los guatemaltecos, descendientes de los quichés, da una clave de lectura para la interpretación del uso de motivos sacados del *Popol Vuh* en los cuentos de *Madre Milpa*: más que una voluntad de salvar la literatura precolombina de un eventual olvido o desinterés, es un movimiento profundo e involuntario, una llamada de la sangre y del espíritu para que resurja la historia de sus antepasados.

El cuento "El nacimiento del maíz" retoma el motivo de la creación del hombre quiché por los dioses formadores a partir del maíz, pero si el argumento central se mantiene el cuento es en realidad una amplificación de ese fragmento del *Popol Vuh*: lo que está contenido en nueve líneas del *Manuscrito de Chichicastenango* ocupa la totalidad del cuento, o sea cinco páginas. Se trata de una verdadera reescritura del texto primigenio, con la dimensión creadora que eso supone; para ilustrar nuestra declaración comparemos un extracto del *Popol Vuh* con un extracto del cuento:

> Estos son los nombres de los animales que les proporcionaron la noticia de los alimentos: *yak*, *utiu, quel* y *joj*. Cuatro fueron los animales que trajeron la noticia de las mazorcas amarillas y de las mazorcas blancas, las que se encontraban en *Paxil*, y fueron a enseñarles el camino de *Paxil*[39].

> Fue entonces cuando el milenario Ixpiyacoc escogió los cuatro animales que debían llevar la gran noticia: el Yac (gato de monte), el Utiú (coyote), el Quel (la cotorra), y el Joj (el azacuán), y les dijo:
> «Hijos míos, id al encuentro de las muchedumbres que vienen en marcha por el rumbo norte y llevadles, con todo cuidado, estas semillas del grano

[38] SAMAYOA CHINCHILLA, *Aproximación al arte maya*, pp. 95-96.

[39] *Manuscrito de Chichicastenango (Popol Buj) – Séptima tradición*, J. ANTONIO VILLACORTA – FLAVIO RODAS (trads.), Sánchez & de Guise, Guatemala 1927. Edición electrónica disponible en http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IbrAmerTxt.Spa0017.

> que de hoy en adelante ha de constituir su principal alimento y ser el formador de la masa con que se modelarán las piernas, los brazos y las cabezas de la nueva gente»[40].

El autor retoma los animales mensajeros presentes en el *Popol Vuh* (aclarando su naturaleza) pero imagina además el discurso que les habría comunicado uno de los dioses formadores, Ixpiyacoc, para que lleven la noticia a las tribus de Paxil. El cuento se mantiene fiel al mito que reescribe – los personajes son los mismos, el acontecimiento principal sigue siendo la creación del hombre a partir de la materia prima del maíz – a la vez que introduce una nueva versión de ese mito, una versión amplificada que conduce a su revalorización en la conclusión del texto:

> De esta manera fue cómo, en una de las memorables mañanas de la infancia de América, fue creada la planta de maíz.
> El milagro de su vigor dormirá siempre en los cimientos de todas las ciudades del Nuevo Mundo, en la fortaleza de sus varones y en la fecundidad de sus hembras. Él es, ha sido y será, el más valioso presente que, por medio de su raza, hicieron a los hombres los supremos derramadores y mantenedores de la vida: Alom y Cajolom[41].

El cuento "El mito del sagrado Pom" también retoma un episodio del *Popol Vuh*, la historia de la joven Ixquic, futura madre de los dioses gemelos Hunahpú e Xbalamké, que la curiosidad conduce hasta el pie de un árbol mágico cuyos frutos son calaveras; una de ellas fecunda a la muchacha con un salivazo en la palma de su mano. Cuando su padre, Cuchumaquic, descubre el embarazo de la joven quiere que la sacrifiquen los servidores de Xibalbá pero Ixquic logra convencerlos de colocar la savia del árbol mágico en el jarro en el que tenían que poner su corazón. La savia coagula y toma la forma de un

[40] SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa* (1965), p. 25.
[41] *Ibi*, p. 26.

corazón, así el padre de la muchacha está engañado pues creyendo quemar el corazón de su hija, está quemando la savia de aquel árbol, cuyo humo adormece a los señores de Xibalbá, lo que le permite a Ixquic escapar. La recuperación del mito es mucho más fiel al texto del *Popol Vuh* en este cuento que en el relato anterior: algunos fragmentos de frases están reproducidos de forma idéntica y las estructuras reiterativas, muy empleadas en el *Libro del Consejo*, están también presentes a lo largo del texto. Esa composición, más que una reescritura – como era el caso en el cuento "El nacimiento del maíz" – es una variación del mito de Ixquic. El autor se inspiró en lo que eran originalmente las historias contadas en el *Popol Vuh*: una tradición oral transmitida de generación en generación mediante procedimientos mnemotécnicos que facilitan la memorización de los episodios[42]. El cambio más importante aportado al mito de Ixquic – además de las variaciones en el texto – es estructural: el cuento se divide en cuatro "prodigios": el salivazo de la calavera en la mano de Ixquic, el embarazo de ésta, la coagulación de la savia en el jarro y la combustión del copal-pom.

Para terminar evocaremos una tercera modalidad de reescritura del *Popol Vuh* en el cuento titulado, precisamente, "Leyenda del Popol-Vuh". Esa composición tiene un carácter híbrido pues pertenece a la vez al género teatral y al género narrativo. Los personajes, mencionados en cursiva cuando toman la palabra, aparecen en una nómina al principio del relato. Esa nómina sólo menciona a los cuatro personajes principales del cuento, los verdaderos "actores" de la historia: "el indio loco", "el fraile absorto", "el elegido de la raza" y "el brujo del envoltorio", mientras que a lo largo del texto también intervienen "una joven india", "el pueblo de Gumarkaaj", "el tigre" y "luna del

[42] "El *Popol Vuh* fue conservado en forma de tradición oral, hasta mediados del siglo XVI, época en que, según registran los investigadores, es puesto en escritura por un indígena, en lengua quiché y caracteres latinos, a través de un proceso que transformó la oralidad en escritura maya-quiché. Este proceso de transición, como toda puesta en escritura de la oralidad, tuvo consecuencias múltiples, sobre todo a nivel de las estructuras mentales individuales y sociales. No hay que olvidar que el pensamiento en las culturas orales se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido". P. HENRÍQUEZ PUENTES, "Oralidad y teatralidad en el *Popol Vuh*", *Acta literaria* [online], 2003, 2, p. 47.

quiché". "Leyenda del Popol-Vuh" reconstituye la leyenda del manuscrito del *Libro del Consejo* a partir de los pocos elementos que se han podido identificar con certeza: la transcripción del texto por un hombre quiché (que algunos investigadores han identificado como Diego Reinoso o Reynoso), después de la llegada de los conquistadores, con el propósito de conservar la historia de su pueblo y de su cultura antes de que los Españoles destruyan sus últimas manifestaciones, y el descubrimiento del manuscrito dos siglos más tarde por el fraile Ximénez que realizó la transcripción y la primera traducción del *Popol Vuh*[43]. Ambos personajes históricos se identifican fácilmente en el cuento con "el elegido de la raza" y "el fraile absorto". Todas las incertidumbres acerca de la génesis, la transmisión y el descubrimiento del manuscrito ofrecen bastante materia como para construir una historia: es lo que hace Samayoa Chinchilla al añadir dos personajes claves, "el indio loco", quien recibe la profecía de la destrucción futura de Gumarkaaj, y que se habría cruzado en el camino del futuro transcriptor del *Libro del Consejo*, siendo éste niño aún, impactando profundamente su espíritu; y "el brujo del envoltorio", último descendiente de un linaje de sabios quichés que le entrega el manuscrito al hermano Ximénez, cuyo interés por la cultura maya se conocía. Ante los ojos del lector-espectador, los diferentes cuadros por los cuales se desarrollan los acontecimientos claves de esa leyenda del *Popol Vuh* cobran vida y se animan en un equilibrio entre diálogos de los personajes y descripciones del narrador.

Samayoa Chinchilla utiliza la traducción de Adrián Recinos[44] para la mayoría de sus citas; entre las citas la voz narrativa se apropia pasajes del *Popol Vuh* que parafrasea o condensa en una prosa poética:

[43] *Popol Vuh* (Estudio introductorio de María Rosa Pin Guerrero), Libresa, Quito 1995.

[44] Es interesante notar que en la primera versión del cuento, publicado en 1936 en *Cuatro Suertes*, Samayoa Chinchilla utiliza la traducción de Ximénez pues la de Recinos todavía no había salido a luz (se publica en 1947). En cambio la traducción elegida por el autor de la primera frase del *Popol Vuh* es la de Villacorta y Rodas, de 1927, en ambas versiones del cuento. Es probable que el autor, conocedor del quiché, se haya formado su propia opinión sobre las traducciones más apropiadas del texto entre las realizadas por diferentes especialistas. Actualmente existe una traducción más reciente y muy reconocida, la de E. SAM COLOP, *Popol*

> Luego, entre los rugidos de los volcanes que hacen temblar la tierra y a media noche iluminan el lomo de los mares con el resplandor de sus erupciones; bajo el soplo del misterio y del aliento con que se inician los milenios, los Dioses de América comienzan a tejer con la vida y con la muerte en el bastidor de las inmensidades[45].

En este cuento no se trata de las historias contenidas en el *Popol Vuh*, sino de la historia del mismo *Libro del Consejo*, como receptáculo de una cultura destruida por los conquistadores, y de la puesta en escritura de aquella "historia de historias": la *mise en abyme* del cuento se redobla en la última cita de la última frase del *Popol Vuh* que marca al mismo tiempo el final del reino Quiché, el final del *Popol Vuh* y el final del cuento:

> «Xere curi mi ix utxinic chi cojonel Quiché Santa Cruz u bi.»
> (De esta manera acabó todo lo que había en este lugar, Quiché, llamado Santa Cruz)[46].

La precisión de los elementos históricos y literarios en torno al *Popol Vuh* no oculta la calidad literaria de aquellas composiciones en las cuales el autor deja resurgir las voces del pasado y las actualiza en la revalorización de los mitos y la literatura precolombina. Esa parte de la obra es realmente fundadora: los diversos dioses y personajes del *Popol Vuh*, sus motivos, vuelven a aparecer en los cuentos de las demás secciones como las manifestaciones de un sustrato cultural cuyos contornos han dibujado las composiciones que acabamos de estudiar.

Wuj. Traducción al español y notas de Sam Colop, Cholsamaj, Guatemala 2008. Se trata de una versión poética.

[45] SAMAYOA CHINCHILLA, *Madre Milpa* (1965), p. 49.

[46] *Ibi*, p. 56.

Consideraciones finales

A través de estos elementos de reflexión, notamos que Carlos Samayoa Chinchilla participa en la tarea que quiso realizar el grupo "Tepeu", así como al amplio movimiento del "viaje tierra adentro", que anima la literatura hispanoamericana en la primera mitad del siglo XX con diferentes orientaciones. Sin embargo lo hace con originalidad y autenticidad gracias a sus amplios conocimientos de la cultura maya y de las lenguas autóctonas, cuyo empleo en sus cuentos revela una postura "subversiva" respecto a las normas literarias establecidas. Si bien Carlos Samayoa Chinchilla no fue un escritor de la ruptura, participó sin lugar a dudas a la amplia tarea de renovación que emprendieron los de la "Generación de 1930" con un acercamiento novedoso al indígena como personaje y a la cultura maya como referente común de la historia y el imaginario guatemaltecos.