

La personalidad de los tlamatinime y su cosmovisión en «Tres de cuatro soles» de Miguel Angel Asturias

En el año 1971, la editorial suiza «Skira» publicó la traducción francesa de *Tres de cuatro soles*. El lugar particular que este pequeño libro ocuparía dentro de la obra completa del Premio Nobel Miguel Angel Asturias se debía en primer lugar a las circunstancias en que surgió. La editorial suiza les había pedido a distintos escritores y científicos de gran fama internacional dar una visión sobre las fuentes, motivaciones e intenciones en que se inscribían sus obras. De allí que *Tres de cuatro soles* forme parte de una colección que bajo el título «Les sentiers de la création» comprende trabajos de Claude Levy-Strauss, Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Luis Aragón, Octavio paz y otros.

Ante la abundancia de artículos que aparecieron alrededor de las otras obras asturianas, el silencio de la crítica en cuanto a *Tres de cuatro soles* es sorprendente ¹. Y esto es tanto más significativo si se tiene en cuenta que el propósito de la edición suiza promete la estética y la poética de un autor latinoamericano que nunca se dedicó de una manera tan explícitamente teórica al tema de las artes, y de su propio método artístico, como lo hicieron por ejemplo Carpentier o Fuentes.

El presente trabajo no nos permite abordar toda la complejidad semántica y formal de la obra ². Por lo tanto vamos a limitarnos a la discusión de algunos aspectos que nos parecen claves en cuanto al entendimiento del texto. Antes de entrar en el análisis queremos recordar en pocas palabras el contenido que a primera vista resulta sin duda bastante enigmático.

Sin introducción alguna, la acción se inicia durante una comida que pronto se convierte en una pelea sangrienta entre platos, cuchillos, cande-

1. Conocemos solamente la introducción de Dorita Nouhaud a la edición española de *Tres de cuatro soles* (Madrid 1977) —a la que corresponden las citas contenidas en el trabajo presente— y el prólogo de Carlos Marroquín a la traducción alemana (*Drei von vier Sonnen*, Leipzig y Weimar 1981).

2. Una interpretación más compleja se encuentra en: Carola Schmidt: *Inhaltliche, strukturelle und funktionale Aspekte der Widerspiegelung indianischer Persönlichkeit im späten Prosa-werk von Miguel Angel Asturias*. Berlin, Humboldt-Universität, Diss. A, 1987.

labros y «papas» (cap. 1). En medio de este caos un protagonista anónimo trata de tomar conciencia de sí mismo y empieza a modelar pequeñas figuras de barro con el objetivo de hacerse «creador» (cap. 2). A continuación se narra la historia de los «molarios», que habitan una muela en la boca del primer sol (cap. 3). Después de una conversación con el protagonista, el primer sol es descuartizado por los molarios, gigantes y bestias (cap. 4). Empieza el reino de la noche. La descripción detallada de los trece pisos del cielo es seguida por nuevas reflexiones del protagonista acerca de la creatividad humana. Se habla de un terremoto y de un duelo entre distintos bastones (cap. 5). El protagonista baja los nueve pisos del mundo subterráneo y entra en un diálogo con la noche sobre el supuesto «engaño» de cualquier creación humana (cap. 6). Acompañado por monos, un saltimbanqui aparece e implanta pedazos del cuerpo de un niño ya muerto en los distintos pisos del cielo (cap. 7). Provoca así la derrota del reino de la noche (cap. 8). Después de una pelea entre distintos muebles aparece el tercer sol que deja embarazadas a las mujeres terrestres de tal modo que a partir de entonces ellas no paren sino piedras preciosas y mariposas en un mundo bello pero cada vez más desierto (cap. 9). Por fin, también este sol es derrotado y termina el texto con el anuncio de la llegada del cuarto sol con el signo de la «serpiente emplumada en lo más alto del cielo» (cap. 10/11).

Los numerosos pasajes oníricos le dan al texto un carácter discontinuo y fragmentario, que en este grado es único en la obra del autor, y requiere por parte del lector capacidades muy altas de descodificación. Sin duda, el sentido del texto no se aclara en toda su complejidad a través de una simple recurrencia a los significados actuales de sus significantes. Aparte de la propia biografía del autor que incluye la realidad histórica del siglo XX en general y la de América Latina en particular, el fondo del texto está constituido sobre todo por los mitos y leyendas de los indios guatemaltecos. Las múltiples referencias intertextuales a la cosmogonía náhuatl y maya transmitida en los mitos precolombinos enriquecen el sentido del texto de una manera extraordinaria.

En nuestra opinión, la interpretación de estas relaciones intertextuales debe hacerse en estrecha vinculación con el propósito de la edición suiza³. De ahí que la personalidad de los creadores de la cosmogonía precolombina adquiera un interés particular, por ser ellos los antecesores del artista contemporáneo de América Central⁴. Esta herencia histórica se revela

3. Vemos aquí la deficiencia fundamental del análisis estructuralista de Dorita Nouhaud.

4. Aplicamos a continuación un modelo de interpretación elaborado por un colectivo científico de la Facultad de Romanística de la Universidad Humboldt de Berlín que se basa en la teoría marxista de la personalidad y en la historia cultural.

Véase Hans-Otto Dill: «El criollo como personaje y personalidad en la obra de Carpentier», en: *Anales de la Literatura hispanoamericana*, 12/1903, págs. 51-68.

sobre todo en la segunda parte del libro cuando en el reino de la noche el protagonista baja al mundo subterráneo y se convierte en un saltimbanqui, quien mediante los pedazos de un niño muerto vence a la noche y crea un sol nuevo.

Estos sucesos recuerdan sobre todo la leyenda de Quetzalcóatl que, por encargo de los dioses, entró en el mundo de los muertos para arrancarles a los dueños del infierno los huesos de los fallecidos, que más tarde le servirían de base para crear al hombre nuevo.

El personaje mítico se remonta a un sacerdote-sabio-político del mismo nombre que, supuestamente en el siglo IX, reinó sobre los toltecas de Tula. Es considerado como el fundador más importante de las teorías precolombinas acerca del sentido de la existencia del cosmos y de la humanidad.⁵

En tanto que el protagonista se identifica en muchas ocasiones con la figura legendaria, parece justificado recurrir a la personalidad de los sabios precolombinos para aclarar esa etapa en el desarrollo del personaje principal de *Tres de cuatro soles*. Hay que anticipar que estos primeros intelectuales todavía no eran filósofos en el propio sentido de la palabra. En la sociedad precolombina había un grupo de sacerdotes que se dedicaron no solamente a sus deberes religiosos, sino también a la política, las ciencias naturales, la filosofía, la historia y las artes. Por lo tanto, la «unión de personalidad» de sacerdote, político, filósofo, cronista y artista se convirtió en el rasgo principal de esos sabios. Dentro de ese grupo surgió una fracción que tendía a apartarse de sus responsabilidades religiosas y políticas para ocuparse casi exclusivamente de las ciencias y las artes: los llamados *tlamatime*⁶. Son ellos los verdaderos fundadores de la cosmogonía precolombina. Sus conceptos acerca del cosmos y de la humanidad fueron transmitidos en forma de pequeños poemas. He aquí un reflejo material de la unión de personalidad sincrética entre filósofo y artista en el producto de su actividad.

La identificación del protagonista con los *tlamatime*, sobre todo en la segunda parte de la obra, no se manifiesta tanto en las acciones, sino más bien en los monólogos y diálogos y en el escenario de los respectivos capítulos. Así las descripciones minuciosas de los trece pisos del cielo y los nueve del mundo subterráneo se remontan a la teoría de los *tlamatime* acerca de la división del cosmos.⁷

El mismo contexto cultural aclara el primer monólogo del protagonista. Dice éste sobre los motivos de su descenso al mundo de los muertos:

«Voy... en busca de mi rostro.» (Pág. 32).

5. Miguel León-Portilla: *La filosofía náhuatl*. México 1974, pág. 301.

6. Idem, pág. 75.

7. Alfonso Villa Rojas: «Los conceptos de espacio y tiempo entre los grupos mayenses contemporáneos», en: Miguel León-Portilla: *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México 1968.

Según los tlamatinime, el *rostro* era la expresión de la *personalidad*, cuyo desenvolvimiento constituye la condición principal de su misión social. El protagonista se acerca a la «naturaleza más íntima del yo peculiar»⁸ de una manera simbólica al pasar del reino de la luz, donde ha percibido el aspecto fenoménico del mundo, al reino de la noche, donde intenta penetrar en las leyes internas del cosmos y de su propio ser. Explica sus motivos en un diálogo con la noche que se inicia con la pregunta:

«¿... son acaso verdad las cosas... son acaso verdad los hombres?» (Pág. 33).

La noche niega la existencia de los fenómenos perceptibles y define el sueño como única verdad. Quiere decir que expresa aquellas dudas que los tlamatinime habían sentido ante la transitoriedad del mundo real, y que dieron lugar a la búsqueda de una verdad eterna la cual creyeron encontrar en la creación poética⁹. El hecho de que cuestiones filosóficas fueran tratadas de una manera poética se debió a la incapacidad de expresarse en términos abstractos. De ahí que las obras de estos intelectuales sincréticos sirvieran al mismo tiempo de punto de partida para la poesía posterior.

Igualmente la imagen del artista se fundaba en la concepción de los tlamatinime acerca de su propia personalidad. Para cumplir con su misión social — la educación humanista de la población — necesitaban una personalidad bien formada — el «rostro» — y una energía movilizadora — el «corazón».¹⁰

El caso particular del artista suponía un «corazón endiosado»¹¹ — expresión de su creatividad artística que fue considerada con don divino. Es en este sentido que dice el protagonista de *Tres de cuatro soles*:

«Creí 'endiosar' las cosas... y las endiosé...» (pág. 34).

Como «endiosado» entendían los tlamatinime la transformación de las sustancias durante el proceso de producción artística. El artista debía imponer a la sustancia «lo divino» haciéndola «viva»¹². La interpretación mítica de un supuesto «endiosamiento» se refiere al hecho de que una cierta «humanización» perdurable de los materiales, como resultado de la

8. Miguel León-Portilla: *La filosofía...*, opt. cit., pág. 190.

9. «La poesía viene a ser entonces la expresión oculta y velada, que con las alas del símbolo y de la metáfora lleva al hombre a balbucir y a sacar el sí mismo lo que en una forma misteriosa y súbita ha alcanzado a percibir. Sufre el poeta, porque siente que nunca alcanzará a decir lo que anhela; pero a pesar de esto, sus palabras pueden llegar a ser una auténtica revelación.»

Idem, pág. 144.

10. Idem, pág. 270.

12. «Su acción da vida a lo que parece más muerto... El artista... se esfuerza y se angustia por introducir a la divinidad en las cosas.»

Idem, págs. 267/270.

apropiación artística de la realidad. De allí que los tlamatinime veían en la creación artística una alternativa real a la transitoriedad de su existencia.

Pero es aquí que la noche se opone al protagonista:

«El creador es el que enseña a mentir. Coge el barro húmedo y lo enseña a mentir, a sentirse, a creerse dios,... Ya inventaron lo de la muela en la boca del primer sol. Esa muela era la tierra y sus habitantes, los molarios... vaya adoctrinamiento.» (Pág. 34)

Con sus dudas acerca de la verdad de la historia de los molarios, la noche aborda el tema de la ficción artística. En tanto que mide el valor de las artes con el criterio de una pura reproducción de la realidad, niega la importancia del factor subjetivo, que partiendo de un sistema de valores interiorizados e intentando un efecto determinado, modifica la realidad representada en la obra artística. En este sentido, la historia de los molarios refleja al mismo tiempo la visión mágica de aquellos hombres que creaban los primeros mitos precolombinos. Aunque un evento semejante no parece imaginable en verdad, los paralelos estructurales y semánticos de dicho episodio con procesos históricos reales permiten su interpretación como reproducción artística de una época temprana al desarrollo humano.

El diálogo con la noche da una idea profunda de las discusiones acerca de las artes y del artista en los tiempos de los tlamatinime. El mismo protagonista se considera descendiente de los sabios.

«Nueve generaciones de hechiceros, astrólogos y horoscopistas, imis antepasados!...» (Pág. 37)

y se convierte en un saltimbanqui. Acompañado por monos, que según los mitos son protectores de las artes, implanta los pedazos de un niño muerto en los pisos todavía oscuros del ciclo, vence a la noche y apoya la llegada del nuevo sol. De esta manera eleva a un nivel en cierto modo cósmico la misión del artista, la cual según los tlamatinime consiste en «humanizar el querer de la gente». ¹³

Al mismo tiempo logra por fin la creación inventada desde la experiencia inicial del terremoto apocalíptico como alternativa perdurable al caos de la destrucción y a la transitoriedad de la existencia humana. Incluso supera la teoría de los tlamatinime acerca de una influencia solamente parcial del hombre sobre su destino, en tanto que él en vez de inclinarse ante los dioses pone énfasis en su propia capacidad de apropiarse del mundo y de «humanizarlo»:

«Creador de cosas vivas, soy. Mi creador y mi creatura... transformo las

13. Idem, pág. 266.

sustancias muertas en alimentos vivos y recreo nuevas sustancias.» (Págs. 28/29).

La gran importancia que la cosmogonía de los tlamatime adquiere en los capítulos abordados de *Tres de cuatro soles*, no solamente sirve para dar una imagen de los antecesores del artista moderno de América Central. Al mismo tiempo, el sincretismo de los primeros intelectuales hace que su perfil sea apropiado para reflejar un rasgo especial de los artistas latinoamericanos contemporáneos, rasgo que los distingue de los europeos. Debido al nivel relativamente bajo de la división del trabajo en los campos de la política y de las ciencias muchos escritores de América Latina —entre ellos el propio Miguel Angel Asturias— son simultáneamente políticos, periodistas y docentes ¹⁴. De ahí que sigan disponiendo de una personalidad sincrética aunque sin duda mucho más avanzada. Sólo con el «boom» de los años 60 una tendencia hacia el profesionalismo empezó a hacerse visible en el caso de autores como Cortázar, Fuentes o Vargas Llosa.

Además, ciertos rasgos de los tlamatime, como su pensamiento iconográfico, son hasta hoy en día característicos de los indios guatemaltecos. He aquí que a pesar de la temática autoreferencial, en *Tres de cuatro soles* se reflejan también, por lo menos parcialmente, ciertos caracteres de la actual personalidad indígena.

Por fin, la forma poética en la que se expresa la teoría artística de los tlamatime, le permite al autor integrar sus propias reflexiones teóricas sin poner en peligro el carácter esencialmente artístico de la obra.

En la segunda parte del trabajo presente queremos pasar del nivel propiamente narrativo a las estructuras subyacentes del texto cuya descodificación, en nuestra opinión, aumenta de una manera decisiva el goce estético que puede producir la lectura de esta pequeña obra del gran maestro guatemalteco.

Una alusión explícita a la posible existencia de subtextos se encuentra en el propio discurso narrativo. La noche le reprocha al protagonista el uso de la metáfora:

«La metáfora es una cobardía. El que la usa aleja tanto su mentira, en la comparación y el fingimiento, que miente impunemente.» (Pág. 34)

Como hemos visto en el caso del «rostro», las teorías de los tlamatime se caracterizan por su tono metafórico y simbólico, debido a la incapacidad de los sabios precolombinos de expresarse en una forma abstracta. En este sentido, queremos estudiar en lo siguiente ciertas palabras —como

14. Hans-Otto Dill: «Schreiben in Lateinamerika», en: *Literatur im Spannungsfeld von Kunst, Geschäft und Ideologie: Autor, Leser, Buch in Frankreich und Lateinamerika 1960-1980*, compilado por Hans-otto Dill, Köln 1986, págs. 262/263.

por ejemplo «el ombligo», «la sangre» y «el girasol»— que aparecen reiteradamente en el texto y que se destacan por su aparente falta de conexión semántica con su contexto sintáctico.

P. ej. «... las válvulas de la bañera y el lavabo, ombligos en la más frenética danza del vientre.» (Pág. 53)

Estas palabras forman parte del discurso del protagonista. En tanto que éste se sirve sobre todo de la argumentación de los tlamatime hay que recurrir otra vez a la cosmogonía de los intelectuales precolombinos para captar las significaciones simbólicas de las palabras mencionadas.

Un papel central para la descodificación de una posible estructura simbólica asume el «Mito de los soles» probablemente de origen tolteca. La acción de *Tres de cuatro soles* se parece más a la versión transmitida por Mercedes de la Garza¹⁵. La investigadora mexicana habla de un primer sol, el sol de la *tierra*, que fue destruida por ocelotes. El segundo sol, el sol del *viento*, se acabó en una gran tempestad convirtiéndose los hombres sobrevivientes en monos. El tercer sol, el sol del *fuego*, fue aniquilado por una lluvia de fuegos mientras que los sobrevivientes se hacían aves. El cuarto sol, el sol del *agua*, desapareció en medio de un diluvio y los hombres se veían convertidos en peces. El quinto sol es el actual sol del *movimiento*. Los nuevos hombres creados del maíz son amenazados por un terremoto apocalíptico.

La importancia de este mito para la obra estudiada es señalada primero por el propio título. En lo siguiente, los once capítulos del texto se subdividen en tres grandes partes que llevan los nombres de los tres primeros soles. Por fin, la acción misma recurre con frecuencia a distintos elementos del mito.

De una manera indirecta pero sin embargo perceptible está integrada la interpretación mítica de la sucesión de los soles. Cada una de las tres grandes partes comienza refiriéndose a los efectos caóticos que un gran terremoto ocasiona en la casa del protagonista. De ahí que el terremoto asocie la idea mítica de las catástrofes naturales en que terminan los soles según la cosmogonía precolombina.

Hablando de la subdivisión del texto ya abordamos el tema de la estructuración espacio-temporal de la obra. Ella está dotada también de significados adicionales que se remontan al arsenal mítico —en particular al «Mito de los soles»— y que reflejan la gran importancia que los tlamatime dieron a las dimensiones de espacio y tiempo.

Paralelamente al desarrollo de la trama, en la composición espacial del texto se hace visible una *estructura cíclica*. Esta se debe en primer lugar al

15. Mercedes de la Garza: *El hombre y el pensamiento náhuatl*, México 1978, págs. 20-21.

hecho de que el reino del segundo sol prácticamente no existe. El segundo sol aparece solamente como acompañante invisible del protagonista durante su viaje a través del mundo de los muertos. Esto quiere decir que no se narra la sucesión de tres soles *sobre* la tierra, sino que la acción se inicia sobre la tierra; baja en la segunda parte al reino subterráneo de la noche para subir finalmente otra vez a la luz del cielo. De allí surge una estructura espacial que encuentra su correspondencia temporal en la alternación de

día - noche - día.¹⁶

He aquí una primera coherencia semántica entre la estructura espacio-temporal y las palabras susodichas: El *girasol* —mencionado por el texto en distintas ocasiones— no tiene una función obviamente semántica al nivel propiamente narrativo. Así se dice por ejemplo:

«Sólo el tórax le dejaron a la tierra perdida en la giraría de los girasoles nocturnos.» (Pág. 56)

Su parcial independencia semántica del contexto sintáctico le permite a la palabra adquirir el valor de un símbolo para el *recorrido cíclico del sol*.

Volvemos ahora a la alternativa de «día - noche - día». En tanto que el primer y el tercer sol son acompañados por la luz y por el progreso, quiere decir por la vida, mientras que la noche trae la oscuridad y la paralización y, por consiguiente, la muerte, la estructura espacio-temporal de la obra asturiana simboliza también la dialéctica de

nacimiento - muerte - renacimiento.

Esta sucesión corresponde a distintos puntos claves en el desarrollo individual del protagonista: Simultáneamente a la aparición del primer sol, el protagonista percibe el aspecto *fenoménico* del mundo que lo rodea. En el reino de la noche logra penetrar en las zonas invisibles de la *esencia* de las cosas. Por fin, la llegada del tercer sol se debe al renacimiento de un niño muerto —obra mediante la cual el protagonista corona su desarrollo personal con una verdadera *creación* individual. (El hecho de que para interpretar el destino del protagonista recurramos aquí a términos filosóficos se justifica otra vez por el pensamiento particular de los tlamatinime. Evidentemente, en la cosmogonía precolombina, el día y la noche simblizan el aspecto fenoménico y la esencia de las cosas y los procesos.¹⁷).

Debido a la estructura espacio-temporal en su significación de «naci-

16. El enlace entre las dimensiones de tiempo y espacio constituye una de las características principales de la cosmogonía precolombina.

Miguel León-Portilla: *La filosofía...*, opt. cit., págs. 83-127.

17. Idem, pág. 70.

miento - muerte - renacimiento», el terremoto apocalíptico de que habla el texto en varias ocasiones, aunque de manera muy fragmentaria, adquiere un valor semántico adicional: Recuerda el terremoto real que en el año 1917 destruyó la Ciudad de Guatemala y que siempre fue mencionado por Asturias como cierto «renacimiento» con el que se inició su carrera artística.¹⁸

Tanto el desarrollo propiamente narrado del protagonista como también el significado adicional de la estructura espacio-temporal son complementados por una cadena nominativa en función simbólica que se constituye por las palabras susodichas. La relación de

fenómeno - esencia - creación

es simbolizada por: la mención reiterada de los *dedos* y los *ojos* que asocian la idea de palpar y de ver el *fenómeno* —

«Mis dedos hablan y hablan, recreando ídolos, amuletos, vasijas, mi primer idioma... Lo hablo con mis párpados. Es ojos. El nuevo idioma es parpadeo de ojos.» (Pág. 11)—,

la *piel* como *medio* entre el fenómeno y la esencia —

«No soy creador, más vale que me tuesten tus rayos, me despelleje y quizás bajo mi piel se esconda el creador de que hablas.» (Pág. 20)—

y la *sangre* y los *huesos* como símbolos de la *esencia* —

«Desnudar la sangre.» (Pág. 10)

«¿En cuál de los nueve fosos del mundo de los desaparecidos hallaré mi rostro de huesos blancos?» (Pág. 32)

Por fin, el *renacimiento* y la *creación* son simbolizados por el *ombligo*:

«Llovían ombligos. Ombligos para mujeres que los recogían y abotonaban a sus vientres sin ombligos.» (pág. 60)

Según la cosmogonía precolombina, el ombligo es uno de los símbolos de Ometéotl, Dios supremo y creador de los hombres, que encarna el prin-

18. «Au Guatemala, pendant le tremblement de terre, j'essais de fixer le moment où je sentis que, pour faire subsister tout ce qui était en train de s'écrouler, il était nécessaire d'imaginer et de créer une mise en ordre nouvelle... Pendant les quelques secondes que dure la séisme, l'homme entre en rapport avec le cosmos, il est secoué par le cosmos et il se fond avec lui; je pense que c'est alors que commença ma création littéraire.»

Miguel Angel Asturias, cit. por: Camilo José Cela: *Mon ami, l'écrivain, en Europe*, 553/554 (1975), pág. 57.

cipio de la dualidad ¹⁹. De allí que Ometéotl personifica la unidad dialéctica de día y noche, de lo visible y lo invisible, y que el ombligo puede ser interpretado como símbolo de la síntesis del fenómeno percibido y de la esencia captada en la nueva creación.

Términos procedentes de la anatomía aparecen por una parte en los discursos del protagonista y, por otra parte, en las descripciones de los distintos espacios del universo —recordamos los molarios residentes de una muela de la boca del primer sol. Igualmente en una doble función semántica se encuentra la casa que no solamente constituye el escenario en que el protagonista vive el terremoto, sino que también sirve de base para la interpretación mítica de la construcción del cosmos.

A través del doble significado tanto del *cuerpo humano* como también de la *casa* se produce una relación no explícita entre el *microcosmos* del protagonista y el *macrocosmos* de la historia universal que corresponde otra vez al modo de expresión particular de los tlamatínime ²⁰ y que en forma de un subtexto mítico subraya el propósito inicial de *Tres de cuatro soles*, del que nos dice el propio Miguel Angel Asturias en el prólogo de la edición alemana:

«Lo que a mí me interesa es el reencuentro del modo mágico que une la creación mía con la creación eterna del mundo...» ²¹

CAROLA SCHMIDT
Humboldt Universität
Berlín (R.D.A.)

19. Miguel León-Portilla: *La filosofía...* opt. cit., págs. 92-94.

20. «Todo lo que se refiere al cosmos tiene su equivalente en el hombre (existe una real y permanente interacción entre el *marco* y el *microcosmos*).» (Lo subrayado es nuestro) Cladys C. Marín: «Presencia estructural del pensamiento indígena en la cultura americana», en: *América Latina: Integración por la cultura*, compilación y prólogo por Mariano J. Garreta, Buenos Aires 1977, pág. 90.

21. Miguel Angel Asturias: *Drei von vier Sonnen*, Leipzig y Weimar 1981, pág. 5. (La traducción es nuestra).