EL SEÑOR PRESIDENTE:
EL TEATRO DE UN DEMONIO ESCONDIDO[1]

Margarita Rojas G.
Universidad Nacional de Costa Rica

Resumen. En *El señor Presidente* la forma del contenido semántico del texto novelesco está articulada por el lenguaje dramático, sus elementos y símbolos. Como en el teatro, en la dictadura la realidad se invierte y se convierte en una ficción desarrollada en la oscuridad. El guión dramático no permite a los actores ni a los espectadores desarrollar una acción espontánea o independiente pues los destinos individuales no son el resultado de decisiones propias. El mundo es un gran teatro y la novela es un llamado para recuperar el sentido correcto de las cosas, sobre todo acerca de la realidad de la dictadura.

Abstract. In ***El señor Presidente*** the form of the semantic contents of the novel's text is articulated by the theatrical language, its elements and symbols. Under the dictatorship, as in the theatre, reality is inverted and becomes a fiction that evolves in darkness. The theatrical script does not let actors or spectators carry out spontaneous or independent actions because individual destinies are not the result of individual's own decisions. The world is a big theatre and the novel is a call to recover the correct sense of matters, above all about the reality of dictatorship.

Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo
que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez,
Jorge Luis Borges, «Emma Zunz».

Varios críticos han observado ya la analogía entre el dictador y el Demonio, así como la relación de Cara de Ángel con el ángel caído. Nelson Osorio, quien considera que el código axiológico de *El señor Presidente* se concreta míticamente en la oposición Dios/Demonio, evoca el mito del ángel rebelde y habla de una antinomia interna entre mito y novela. Por su parte, Francisca Noguerol plantea que la obra de Asturias "ofrece el paradigma para estudiar la novela del dictador como representación del descenso a los infiernos". Según Jorge Ramírez Caro, la dictadura es un mundo infernal en el que se "anula cualquier posibilidad de liberarse de las sombras, transformando a los personajes en seres demoníacos o divinos, seres sin proyectos o reptiles de las tinieblas"[2]. Sin embargo, estas asociaciones o bien no se han desarrollado hasta las últimas consecuencias o no se han integrado en una interpretación global sobre el texto.

---

[1] Este artículo se publicó en la revista de la Universidad Católica de Chile, *Taller de Letras,* n. 31, 2002. Se basa en la ponencia presentada en el Congreso «Un siécle de Miguel Ángel Asturias, un siglo 1899-1999» organizado por la Universidad de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Poitiers, Francia, en mayo de 1999, y en un subcapítulo del libro *El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana*.

[2] Osorio, 145, 150-152; Noguero, 168; Ramírez Caro, 2000: 56; cfr. también Yepes Boscán cit. por Gerald Martin.

Los acontecimientos de las dos primeras partes de *El señor Presidente* transcurren durante siete días pero, en vez de la génesis de un Autor divino, se trata de la obra de destrucción de un Autor maligno, igualmente todopoderoso, ubicuo e invisible. Al igual que en el teatro, en la dictadura la realidad se invierte y se convierte en una ficción desarrollada bajo el auspicio de la oscuridad. Se trata de una ficción hecha realidad, en la que la vida resulta tan inverosímil que parece un sueño: la gente no lo percibe porque, como en el teatro, el mundo se invierte sumergido en el caos de las tinieblas, que es también el del no sentido. Allí tras el escenario, tras el tinglado que no se alcanza a vislumbrar, se esconde el verdadero director y autor del guión fuera del cual nadie puede actuar pues su poder abarca toda extensión posible. Los habitantes del mundo que gobierna el dictador son sus colaboradores y los demás, ignorantes de la precariedad de su existencia. El guión dramático no permite a los actores ni a los espectadores seguir una acción espontánea o independiente pues los destinos individuales no son el resultado de decisiones propias. La tragedia se manifiesta cuando algunos empiezan a sufrir las consecuencias de la ira y las manipulaciones del tirano.

En *El señor Presidente* los planos narrativos --historia, personajes, tiempo, espacio, discurso--, se articulan gracias al lenguaje dramático, sus elementos y símbolos, particularmente los propios del drama barroco español. Así se revela la *forma* del contenido semántico del texto novelesco. Con la metáfora del mundo como un gran teatro, además, se logra identificar una consecuencia ética de la novela: esta se puede leer como un llamado a los inocentes o los ignorantes, que han perdido el sentido correcto de las cosas, que no han comprendido la trascendencia de una dictadura[3].

1.

El teatro **representa** el mundo, lo **manifiesta** ante los ojos del espectador (...)
es lo manifestado. Y porque lo representa,
hace percibir su carácter ilusorio y transitorio,
Jean Chevalier y Alain Gheerbrant.

Cuando se casan Miguel Cara de Ángel y Camila, el profesor de inglés que sugirió el matrimonio como una solución a la enfermedad de Camila cita un renglón del soneto 10 de Shakespeare[4]. También podría entenderse como otro intertexto el final de la novela y el final de *Romeo y Julieta* de este mismo autor, cuando el joven enamorado se pregunta si es verdad la

[3] En otros trabajos sobre la obra de autores contemporáneos de Asturias como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se han hallado numerosas asociaciones del relato con el teatro. Además de la constante ambientación en teatros y la permanente referencia a las artes escénicas, se encontró que el mundo aparece como una suerte de escenario en el que se actúan tanto los acontecimientos históricos como los íntimos dramas individuales. En el caso de Carpentier, por ejemplo, la proyección de la estructura teatral al propio narrativo se revela en la forma de los espacios, la importancia del traje, el juego, el caos y los carnavales, el tema de la transformación o metamorfosis. Con respecto a la obra de Jorge Luis Borges se estudió su hipótesis sobre la vida y la identidad del ser humano a partir de la vivencia de la irrealidad; y en el cuento de Adolfo Bioy Casares «El perjurio de la nieve» se encontraron numerosos intertextos con *Hamlet*, de Shakespeare; cfr. Ovares y Rojas, 1999.

[4] "Make thee another self, for love of me...!", cfr. Campion, 132.

información acerca de la boda de Julieta con Paris[5] y cuando Miguel muere por la falsa noticia acerca de los supuestos amoríos entre Camila y el presidente proporcionada por un informante infiltrado. Como el protagonista de *Don Juan Tenorio*, Cara de Ángel vive una transformación positiva gracias al amor y ambos se relacionan con el infierno, aunque el héroe español logra salvarse y no así el protagonista de Asturias.

Otros planos que se pueden relacionar con el teatro son el tipo de narración de la novela, los acontecimientos y algunos personajes. En el capítulo titulado «Habla en la sombra» hay un acercamiento al lenguaje teatral al desaparecer el narrador casi por completo y presentarse sólo los diálogos, las voces de los presos que conversan en las sombras de la celda. Con respecto a los personajes, aparece uno vinculado marginalmente con la historia principal, un testigo del asesinato del Pelele ("De repente abriose una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero", 76). Como resultado de su experiencia, Benjamín inventa un mecanismo para hacer llorar los títeres pero, para su sorpresa, obtiene una respuesta inversa de parte de los niños. Al final de la historia, el titiritero enloquece y así recuerda al gracioso o al loco del teatro barroco, encargado el primero de poner a luz las cosas como se muestran en su desbarajuste moral y social, símbolo el segundo del desconcierto por la felicidad y el trastrocamiento de seres y cosas del mundo[6].

Otro rasgo que señala la presencia determinante del lenguaje dramático son los nombres de los personajes. En el teatro, los actores son, a la vez, personas y personajes, poseen dos identidades, una de las cuales encubre la otra. En *El señor Presidente* casi todos tienen dos nombres y de algunos no se sabe el verdadero -"Cara de Ángel oyó el nombre de la esposa de don Juan, pero no recuerda haber dicho el suyo" (148)-, empezando por el protagonista, Miguel *Cara de Ángel* y el dictador; las prostitutas de El dulce encanto --"Casi todas tenían apodo" (227)--, los mendigos -- *Pelele*, *Viuda*, *Mosco*, *Patahueca, Lulo, Don Juan de la leva cuta, Ricardo el Tocador, Pereque, Chica-miona*--; José Parrales Sonriente alias *El hombre de la mulita*, Lucio Vázquez alias *Terciopelo,* el general Eusebio Canales alias *Chamarrita*; la *Masacuata*, Chon *Diente de Oro*, el profesor de inglés, *Tícher*.

El desarrollo del juicio militar contra Carvajal va revelando a este la falsedad del proceso, como si se tratara de un trágico acto teatral: "Y cuanto sucedió en seguida fue para Carvajal un sueño, mitad rito, mitad comedia bufa. El era el principal actor y los miraba a todos desde el columpio de la muerte, sobrecogido por el vacío enemigo que le rodeaba" (293-294).

El guión, escrito de antemano, hace inútiles las gestiones de la esposa para impedir la injusta ejecución; de los catorce pordioseros utilizados como supuestos testigos del asesinato del coronel, el único que se resiste a la mascarada, irónica paradoja, es el ciego, quien mantiene la verdad y termina por ello asesinado en la cárcel.

El teatro resulta convocado también en *El señor Presidente* por el tipo predominante de acontecimientos. Varios críticos han subrayado el papel destacado del mundo verbal en la novela: los intertextos, las canciones, el estilo que agrupa la escritura automática y las onomatopeyas, una "voz surrealista que reconcilia sueño y realidad"[7], las jitanjáforas, incluso, el mundo onírico y la

---

[5] "What said my man, when my be tossed soul / did not attend him, as we rode? I think / he told me Paris should have married Juliet. / Said he not so? Or did I dream it so? / Or am I mad, hearing him talk of Juliet, / to think it was so?", *Romeo y Julieta* (V, iii, 76-82) 226.

[6] José Antonio Maravall, 390-396.

[7] Campion, 125.

cinematografía[8]. Algunos, como Cheymol destacan el valor expresivo de la palabra en la cultura maya, su valor mágico y su relación con el mito ya que la lengua se consideraba revelación religiosa[9]. Pero la palabra también tenía una función creativa en las historias cosmogónicas mayas ya que antes de la creación de la tierra, todo estaba en silencio y el universo va surgiendo a partir del diálogo entre la serpiente emplumada y Gucumutz[10].

El primer acontecimiento de la novela, que desata la ira del dictador, ocurre por la emisión de una palabra, un acto de naturaleza lingüística. También el texto inicial y el final se relacionan con el mundo verbal al subrayar el aspecto discursivo mediante las invocaciones a Luzbel primero, y el cierre con las tres repeticiones del *Kyrie eleison*.

A partir del asesinato del amigo del dictador se teje una compleja red de apresamientos, torturas, separaciones y muertes, de gente generalmente inocente. Estos resultan involucrados a veces incluso sin lograr enterarse del motivo de la relación, como ingenuos espectadores de un desconocido drama, incluido el favorito del dictador, el intocable Cara de Ángel. Pero siempre es mediante recursos verbales --porque el teatro es palabra-- como el tirano envuelve, de modo inexorable, los destinos individuales de los habitantes de la ciudad. Como la muerte del coronel Parrales, también la del padre de Camila y la de Cara de Ángel son causadas por informaciones --falsas-- que hace difundir el tirano. Este gobierna mediante bandos, decretos, noticias falsas, juicios simulados y la gente se relaciona con él por medio de anónimos, cartas y solicitudes escritas. Canales cae en desgracia con el tirano por una frase; al igual que Cara de Ángel, muere al recibir una información, falsa; este último y Camila, desacatando el orden del dictador, como modernos Romeo y Julieta, finalmente sucumben por una falsa información: Miguel muere creyendo que ella lo traicionó y ella cree que él la abandonó.

Otros detalles de la historia marcan el espacio como un escenario teatral: Camila espera al cartero oculta tras las cortinas (393); en la cena con el presidente, este desaparece "por una puerta azotándose las espaldas con los cortinajes que separó al pasar" (355), y Miguel reaparece detrás de las cortinas donde se había escondido cuando el tirano se había quedado solo con las mujeres: "Cara de Ángel había permanecido oculto en una cortina a espaldas de su esposa; todos le vieron salir del escondite" (355).

---

[8] Cheymol considera que "el primer párrafo, verdadero encantamiento poético, subraya este estilo declamado que inserta *El señor Presidente* en la línea de las literaturas orales". Además, plantea que la idea de creación literaria es explícitamente la de la "rememoración consciente". Dentro de esta perspectiva, el crítico destaca la importancia del "culto de la palabra" existente entre los mayas, para quienes tenía un valor mágico y se relacionaba con el mito. Señala también la explotación de las virtualidades de una palabra repetida al infinito y otros procedimientos que hacen que el conjunto de evocaciones de sueños y visiones convierta la novela en una especie de montaje semejante a los de los surrealistas, 197-200 y 207.

[9] De ahí la figura de El gran lengua, el viejo que contaba los mitos, Cheymol, 198.

[10] "en el silencio inmóvil, el Corazón del Cielo y Gucumatz [serpiente emplumada que está en el fondo del agua] *comienzan a hablar el uno con el otro*, discutiendo sobre la creación (...) *Con sus solas palabras,* las montañas y la tierra nacen mágicamente de las aguas, y los bosques de cipreses y pinos cubren instantáneamente el paisaje". *Los animales creados no hablan,* de manera que no pueden venerar a los dioses. Por lo tanto, estos deciden no darles dominio sobre la tierra. Crean entonces hombres de barro que sí hablan pero sus palabras no tienen sentido, por lo que terminan destruidos. Cuando finalmente los héroes gemelos derrotan, *por medio del engaño y la astucia,* al reino del mal de Xibalbá, "recuperan y *hablan* con los restos de su padre y su tío, referido por Taube, 59, 60-67, destacados míos.

El discurso narrativo configura los distintos espacios como partes de un escenario teatral al reiterar el modo como se introducen o aparecen en ellos los personajes: "Cara de Ángel asomó por el teatro a toda prisa" (99), "De repente abriose una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero" (76), [Fedina] "asomó al corredor que no sabía de ella" (124), "El carricoche del Auditor de Guerra asomó a la esquina de casa del licenciado Abel Carvajal" (134), "El dueño del espejo apareció por el espejo manoseando desesperadamente" (145), [El Auditor de Guerra] "Al sacar los ojos del pocillo (...) vio asomar por la única puerta de su escritorio a la sirvienta" (185), [Miguel cuando entra al despacho del presidente:] "Al asomar a la puerta vio un bosque de botellas" (318).

2.

¡los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan,

los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran!

Asomarse, aparecer, salir de, son todas expresiones que construyen un espacio intermedio, que articula un adentro y un afuera. Algunos ejemplos son las puertas, las ventanas y, sobre todo, el Portal del Señor[11]. De esta estructura forma parte también el ojo, frontera entre el exterior y el interior individual. Así, el ojo y las cejas forman una especie de umbral para la visión de Miguel: "Por una ventana abierta de par en par entre sus cejas negras distinguía una fogata encendida" (373-374).

Muchas son las referencias a la mirada, los espejos, los ojos. Por ejemplo, los personajes se distinguen, además del color de sus ropas, por el color de sus ojos: Miguel los tiene negros, Camila verdes y el Presidente "de excrecencias color de yema de huevo" (321). Después del asesinato del Pelele, en el capítulo titulado «Ojo de vidrio», a uno de sus verdugos lo persigue la alucinación de un ojo; la Chabelona pierde sus ojos después del rapto de Camila --aunque ella, en la doble oscuridad de la locura y la ceguera cree que se trata de un juego.

Los acontecimientos del capítulo XII, «Camila», se presentan de acuerdo con una compleja progresión que comienza cuando Camila se contempla en el espejo:

> Horas y horas se pasaba en su cuarto ante el espejo. "El diablo se le va a asomar por mica", le gritaba su nana. "¿Más diablo que yo?, respondía Camila, el pelo en llamas negras alborotado, la cara trigueña, lustrosa de manteca de cacao para despercudirse, náufragos los ojos verdes, oblicuos y jalados para atrás. La pura china Canales, como la apodaban en el colegio (...) --Quince años-- se decía ante el espejo (111).

Aburrida por los límites de su vida familiar, se entretiene mirando las fotos del álbum familiar y por la ventana espía a algunos que pasan por la casa:

---

[11] Para Brown la principal oposición espacial es *ciudad/no ciudad*, que se concreta en antítesis como adentro/afuera, luz/oscuridad, espacio real/espacio mítico, actores míticos/actores humanos, bueno/malo. Mientras las calles, generalmente en la oscuridad, son el lugar de mendigos, reos y otros seres desprotegidos, las casas son refugios, y sus ventanas y puertas funcionan como fronteras entre el afuera y el adentro, 341-352.

> Los domingos por la tarde se dormía o se aburría en la sala, cansada de ver retratos antiguos en un álbum de familia, fuera de los que pendían de las paredes tapizadas de rojo [...] Un amigo escapaba a veces del álbum de retratos y se detenía a conversar con el general en la ventana. Camila lo espiaba escondida en el cortinaje. Era aquel que en el retrato tenía aire de conquistador, joven, esbelto, cejudo [...] Desde la penumbra del cortinaje de terciopelo, oliendo a polvo, asomaba Camila sus ojos verdes al cristal de la tarde dominguera. Nada cambiaba la crueldad de sus pupilas de vidrio helado para ver desde su casa lo que pasaba en la calle (112-114).

De estas contemplaciones pasa a la visión del mar que, como le ocurre con la gente, lo reconoce por haberlo ya visto en las fotografías: "al preguntarle sus tíos qué le parecía el espectáculo, dijo con aire de huera importancia: "¡Me lo sabía de memoria en fotografías...!" (115).

El viaje al mar abre a la joven Camila el mundo del erotismo y, con este, la pone en contacto con el cine, esa otra "Inmensidad en movimiento" que conoce en una sala oscura y que también refiere a lo prohibido: "salió de las vistas, con los ojos llorosos y atropelladamente, entre los que abandonaban las sillas y corrían hacia las puertas en la oscuridad (...) el público había salido huyendo de la excomunión. En la pantalla, una mujer de traje pegado al cuerpo y un hombre mechudo de bigote y corbata de artista, bailaban el tango argentino" (118).

La experiencia del cine requiere la oscuridad y algo semejante ocurre con la experiencia de la sexualidad: en este mismo capítulo Cara de Ángel lleva a Camila a *El tus-tep*, una fonda a cuya dueña está tratando de enamorar Vázquez, el ayudante de Miguel. Se establece una equivalencia entre luz/oscuridad y religiosidad/sexo que se alude en el episodio de la visita al cine y también cuando Miguel le quita de los ojos la bufanda negra al llevarla a la fonda después del rapto[12]. Entonces se comprende el significado de la tragedia en el plano de la historia de la pareja: el dictador es el 'diavole' en su función de divisor, el que separa, la antítesis del símbolo[13].

3.

el tablado (...) /lo tendré de un negro velo/todo cubierto y oculto,

/que sea un caos donde estén/los materiales confusos,

Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.

La oposición luz/tinieblas está estrechamente ligada con la temporalidad: los

---

[12] "La única luz que alumbraba la estancia ardía delante de una imagen de la Virgen de Chiquinquirá. Cerca veíase un ramo de rosas de papel. Vázquez sopló la llama de la candela y le echó la zancadilla a la fondera. La imagen de la Virgen se borró en la sombra y por el suelo rodaron dos cuerpos hechos una trenza de ajos" (99). Ramírez Caro se refiere a la equivalencia entre luz/oscuridad y religiosidad/erotismo al subrayar que la pareja Vázquez-Masacuata se relacionan con la oscuridad y lo mundano-erótico, mientras que Cara de Ángel y Camila con la luz y lo religioso-sagrado.

[13] Chevalier y Gheerbrant, 352-353.

acontecimientos decisivos de la historia y los personajes se vinculan con la noche, tiempo en el que ocurren tanto el primer hecho narrado (la preparación de los mendigos para dormir), como la acción desencadenante de la serie de asesinatos de la historia (el asesinato del coronel Parrales) y el suceso final (la llegada del estudiante a su casa a la hora del rosario). Lo mismo sucede con el asesinato del padre del doctor Barreño, la huída del Pelele, el rapto de Camila y la huida del general Canales, la búsqueda de asilo por parte de Camila donde sus tíos, las torturas de los pordioseros y Fedina, la pesquisa de Farfán por Miguel, el fusilamiento de Carvajal, la revelación de la verdad por parte del tirano a su ayudante, la cena del presidente y, finalmente, la captura del protagonista, quien vive sus últimos días en la profundidad de una celda a la que "la luz llegaba de veintidós en veintidós horas".

En numerosas ocasiones se destaca que los acontecimientos ocurren durante el momento de transición entre la claridad y la oscuridad, el amanecer o el atardecer, bajo una luz grisácea[14]. De gris se viste Miguel, entre el dictador, de negro, y Camila de blanco; esa puede ser la marca visible de su tránsito --involuntario--, desde su posición de favorito del tirano al bando de los enemigos. Los colores, además, señalan un límite que recuerda la iluminación de la sala teatral, la media sombra entre el escenario y la zona de los espectadores. Si se examina en qué momento de la historia y en relación con cuáles personajes aparece la luz y con cuáles la oscuridad, se notará que la luz --al contrario de lo propuesto por Gerald Martin[15]-- se vincula con los servidores de la dictadura mientras que los buenos e inocentes, al estar en la oscuridad, no logran ver: los presos están "atormentados por la oscuridad, que sentían que no se les iba a despegar más de los ojos", y "las caras de los antropófagos [los policías], iluminadas como faroles, avanzaban por las tinieblas" (19); los mendigos aparecen "apañuscados en la sombra" (21); también el estudiante y el sacristán: "respondió el sacristán, buscando en las tinieblas la cara del que le hablaba" (19). Cuando los policías interrogan a los mendigos, los pasan a una habitación en la que "un quinqué mechudo alumbraba la estancia (...) Su débil luz parecía alumbrar a través de lentes de agua" (21). Se trata, pues, de una inversión de los valores asociados tradicionalmente a la luz y las tinieblas (luz = ficción/oscuridad = realidad), derivada de la estructuración teatral de todos los planos del texto: durante el espectáculo teatral la representación, realidad inventada, se desarrolla y, sobre todo, se *ve* en las tablas iluminadas, desde la zona de la realidad que permanece a oscuras.

El Portal del Señor, que ofrece el título del primer capítulo, constituye asimismo el espacio que inaugura y concluye la acción de la novela: al inicio y el final del texto se abre y desaparece como el gran escenario de un teatro, donde van a sucederse los acontecimientos. Estos también se estructuran según el mismo principio pues la historia central, la de Cara de Angel y Camila no empieza en el primer capítulo ni termina en el último, sino que está antecedida y seguida por la de los mendigos, el estudiante y el sacristán. En el «Epílogo» reaparecen el estudiante y el sacristán cuando los presos están demoliendo el Portal, en una suerte de inversión del inicio; así, los primeros capítulos y el último funcionan como una especie de marco, se disponen alrededor de la

---

[14] Entre muchos, el primer asesinato: "Una fuerza ciega acababa de quitar la vida al coronel José Parrales Sonriente, alias *El hombre de la mulita*. Estaba amaneciendo" (15); el asesinato del ciego: "La policía sacó a botar el cuerpo del *Mosco* en una carreta de basuras que se alejó con dirección al cementerio. Empezaban a cantar los gallos" (24); la huída del Pelele: "Atardeció. Cielo verde. Campo verde. En los cuarteles sonaban los clarines de las seis, resabio de tribu alerta, de plaza medieval sitiada (...) La luz de los garitos apuñalaba en la sombra" (27-28).

[15] Martin sostiene que la oposición predominante es sombra/luz pero asocia la primera al Dictador y la segunda al amor, el bien, la conciencia, CXVIII-CXIX.

parte central a la manera de un escenario teatral, como puede apreciarse en el siguiente esquema:

I	II-XLI	EPILOGO
Portal		0 Portal
noche		noche
grito del Coronel "madre"	historia de Cara de Ángel y Camila	**madre** del estudiante
invocación a Luzbel		rosario
Pelele		estudiante

Esta estructuración invierte, como un espejo, ambas partes: el portal, intacto al principio, aparece derruido al final; a la invocación a Luzbel se opone el rosario del final; el protagonismo inconsciente del Pelele es sustituido por el del estudiante, consciente; el grito del coronel se refleja a su vez en la aparición de la madre del estudiante. La primera parte y la última constituyen entonces, materialmente, el *portal* del texto y la novela entera se configura así como un gran teatro de palabras.

4.

Farfán alquilaba una pieza en el quinto infierno.

El texto vincula la dinámica entre la realidad y la ficción con la mirada en el episodio del sueño del Pelele:

> ¡Soy la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi cuerpo es mentira y la mitad es verdad; soy rosa y soy manzana, doy a todos un ojo de vidrio y un ojo de verdad: los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran! ¡Soy la vida, la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas la cosas reales, la realidad de todas las ficciones! (35).

Como se ha visto, el teatro, mezcla de lo visual y lo verbal, favorece la inversión de luz y sombra y de lo real y lo ficticio: lo representado es lo real, la acción que sucede gracias a seres vivos frente a la realidad "apagada" de los espectadores mudos y pasivos, es decir, inexistentes. Como dice Lotman, esa inversión se relaciona con la estructura en dos partes del espacio teatral, de modo que se constituye una semiótica teatral específica:

> La realidad de estas dos partes del teatro [la oposición existencia-inexistencia] se realiza en dos dimensiones diferentes. Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en el que se alza el telón y comienza el espectáculo, la sala en la que

> está sentado deja de existir. Todo lo que está fuera del escenario desaparece. Su auténtica realidad se vuelve invisible y deja el lugar a la ilusoria de la acción escénica (53).

En la novela también se invierten los comportamientos o las percepciones: Miguel es visto como un ángel, tanto por un leñador en el basurero como por una anciana cuando él la ayuda en la cárcel y Camila ríe cuando se entera de la muerte de su padre: "Trenzó las manos para romper algo y rompió a reír con las mandíbulas trabadas y el llanto detenido en los ojos verdes. Una carreta de agua pasó por la calle; lagrimeaba el grifo y los botes de metal reían" (362).

El protagonista y el Dictador se relacionan de forma invertida con el arcángel Miguel y Lucifer. El primero, en palabras del narrador "bello y malo como Satán", resulta la antítesis perfecta del arcángel. "Miguel Cara de Ángel" por un lado, es anagrama del nombre del que expulsó o encadenó a Lucifer en el Infierno y, por otro, como el del Demonio, no puede mencionarse sin invocarlo. Además, si bien al principio de la historia Cara de Ángel forma parte del ser diabólico al constituir el brazo derecho del tirano, debido al amor se transforma positivamente e invierte esa relación al morir, con el dolor por el objeto de su deseo en la oscuridad de su celda número diecisiete, tal como Lucifer cuando se separó de Dios y quedó reducido a las profundidades del Averno, de acuerdo con una de las leyendas de su creación. Allí, el peor dolor que sufre Luzbel por su desobediencia es la ausencia de Dios, del cual lo único que permanece es el eco de las últimas duras palabras. De esta forma, el Infierno significa "la terrible soledad de la separación del ser amado"[16].

Para los espectadores de este teatro escondido, lo real es tan inverosímil que creen estar en un sueño y confunden a los servidores del Mal con ángeles. El enfrentamiento con la verdad, en cambio, puede conducir a la muerte, como sucede a Miguel Cara de Ángel; al aislamiento, como ocurre a Camila, o a la locura, como en el caso del titiritero, la Chabelona y Fedina. La presencia del sueño y el teatro como inversión de la realidad recuerda también otro motivo del barroco español, el del mundo al revés: lo representado, lo que parece falso o producto de una ficción, aunque oculto, deviene real, y la realidad --el espacio del espectador--, se anula por las tinieblas.

Junto con las visiones y las palabras, los sueños también pueblan el mundo alucinante de la novela de Asturias. Por su carácter a la vez real e irreal, se vinculan a otros tipos de producción simbólica, fundamentalmente el teatro y la literatura. En cuanto construcciones imaginarias alejadas de la esfera cotidiana, teatro y sueño poseen un estatuto de irrealidad; pero en ambos, el espectador o el soñador se colocan simultáneamente en una doble realidad, situación que se relaciona con la dualidad del espacio teatral[17]. Además, tanto en el teatro como en el sueño priva la consciencia del carácter ilusorio de la representación, idea que permite entender el símbolo del teatro como mundo: ambos comparten el mismo carácter aparencial, inestable y transitorio[18].

En un ámbito de ficción se decide a veces el destino de la gente; así sucede a Cara de Ángel cuando, cansado de debatirse, se refugia en la cama, cual isla o barca, e intenta evadirse de la conciencia y la culpa: "El Sueño, señor que surca los mares oscuros de la realidad, le recogió en una de sus muchas barcas. Invisibles manos le arrancaron de las fauces abiertas de los hechos, olas

---

[16] Malcolm Godwin, 98.

[17] Anne Ubersfeld, 34 y 108-136.

[18] Chevalier y Gheerbrant, 931.

hambrientas que se disputaban los pedazos de sus víctimas en peleas encarnizadas" (206).

Como el sueño de Endimión, que le concede la unión con su amada, en el de Cara de Ángel sólo persiste la imagen de Camila. Hijo de la Noche y las Tinieblas infernales y hermano gemelo de Thanatos, el Sueño también permite el tránsito de la vida a la muerte[19]. Otros personajes perciben la materia del mundo con la consistencia de los sueños[20] y se difumina la frontera entre la realidad y el mundo onírico, tal vez porque lo real es inverosímil y porque la vida está dominada por una suerte de inconsciencia que les impide despertar al terror. Así, los individuos deambulan adormecidos, en una duermevela permanente, manejados sin saberlo por hilos invisibles: como una especie de espectadores-títeres, se desprenden de su entorno y asisten a la representación onírica de sus propias vidas en medio de la oscuridad.

5.

El sueño es el teatro donde el soñador es la vez

el actor, la escena, el apuntador, el director, el autor,

el público y el crítico, Carl G. Jung.

El significante de la novela adopta la forma del espacio que la inaugura, el Portal del Señor, en medio de la sombra que proyecta la catedral helada: el texto construye un mundo cerrado, a semejanza de un gran tablado en el que van a escenificarse los trágicos acontecimientos que todos actuarán o verán, sin saberlo, cual marionetas del titiritero enloquecido.

Los muñecos no posee voz propia pues esta proviene de su amo; hasta que, obligados por la fatalidad, algunos terminan involucrados y se convierten en actores de su propio drama. Así ocurre cuando uno decide atravesar el límite preestablecido y entra en el escenario de la vida. Inmenso teatro en cuyo lunetario, desde la oscuridad de su ignorancia, los espectadores ingenuos contemplan la actuación en el escenario de los que juegan momentáneamente un papel. Entonces, las opciones son claras y al mismo tiempo trágicas: o se está en el público, ignorante espectador del drama e incapaz de maniobrar los hilos de los marionetas, o se trabaja para el gran titiritero tras bambalinas (el auditor). Si alguno entra a escena sin ser llamado, como Vázquez, Fedina, Canales o Camila, o bien actúa fuera del libreto, como Miguel, termina sometido al gran director, invisible pero omnipresente. Los espectadores seguirán viendo al revés la tragedia de la vida pues el teatro es apariencia, inversión.

Referencias bibliográficas

Asturias, Miguel Angel, *El señor Presidente*, 12a. edición: San José, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1994.

Brown, James W., «A topology of dread: espatial oppositions in *El señor Presidente*», en

[19] "De centinela en centinela se fue oyendo más y más próximo, y no tardó en llegar, en confundirse con ellos, que creían soñar despiertos al oír lo que contaba el jinete. El general Canales había fallecido de repente" (359).

[20] [Camila] "Había muerto sin dejar de existir, como en un sueño, y revivía juntando lo que en realidad era ella con lo que ahora estaba soñando" (339).

Romanische Forschungen (Frankfurt, Alemania) 98-314 (1986) 341-352.
Campion, Daniel: «Eye of Glass, Eye of Truth: Surrealism in *El señor Presidente*», *Hispanic Journal* (Indiana, EE.UU.) 3-1 (1981) 123-135.
Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (1969) 5a. edición en español: Barcelona, Herder, 1995.
Cheymol, Marc, «Miguel Ángel Asturias dans le Paris des "annes folles"», Francia: Presses Universitaires de Grenoble, 1987, 195-210.
Goiç, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, 190-198.
Godwin, Malcolm, *Angels. An endangered species*, EE. UU.: Simon and Schuster, 1990.
Himelblau, Jack: «Chronologic Deployment of Fictional Events in Miguel Angel Asturias's *El señor Presidente*», *Hispanic Journal* (Indiana, EE. UU.) 12-2 (1991) 181 209.
Lotman, Iuri M., «Semiótica de la escena» (1980) traducción al español de Rinaldo Acosta, *Criterios* (La Habana) 21-24 (1987-1988) 53-77.
Maravall, José, *La cultura del barroco* (1975) 3a. edición: Barcelona, Ariel, 1983.
Martin, Gerald, «*El señor Presidente*: una lectura contextual» en Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente*, edición crítica de las obras completas, México: Klincksieck-Fondo de Cultura Económica, 1978, LXXXV-CXXXIX.
Marco, Joaquín, «*El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias» en *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, 67-81.
Mejía González, José y Arturo Taracena Arriola, «Sábado de gloria, fuente literaria de *El señor Presidente*» en *Identidades y producciones culturales en América Latina*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996, 449-475.
Noguerol Jiménez, Francisca, «Novelas del dictador: un descenso a los infiernos», *Texto crítico* (Universidad de Veracruz, México) II-2 (1996) 163-171.
Osorio, Nelson, «Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente*», *Escritura* (Caracas) III-516 (1978) 99-156.
Ovares, Flora y Margarita Rojas, «El escenario de los sueños: el teatro en Asturias, Borges y Bioy Casares», ponencia presentada en el VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura, Instituto Tecnológico de Costa Rica, noviembre de 1999, en prensa.
Ovares, Flora y Margarita Rojas, *El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2000.
Ramírez Caro, Jorge, «Lo erótico y la subversión de lo político y lo religioso en *El señor Presidente*», *VIII Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*, San José, Universidad de Costa Rica, 2000, 257-261.
Ramírez Caro, Jorge, «La impotencia de Dios y la función subvertidora de lo erótico», *Identidad centroamericana* (Costa Rica) V-5 (2000) 55-70.
Rojas, Margarita, «El señor Pesidente: el demonio, el teatro y el mundo invertido», ponencia presentada en el Coloquio *Un siècle de Miguel Ángel Asturias - un siglo 1899-1999*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Université de Poitiers, mayo 1999.
Rojas, Margarita y Flora Ovares, «Alejo Carpentier: el Gran Teatro de la Historia», ponencia presentada en el VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura, Instituto Tecnológico de Costa Rica, noviembre de 1999, en prensa.
Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, edición de Brian Gibbons, The Arden Shakespeare, Inglaterra: Thomas Nelson and Sons, Ltd., 1997.
Taube, Karl, *Mitos aztecas y mayas* (1993) edición en español: Madrid, Ediciones Akal, 1996.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral* (1977) edición en español: Madrid, Cátedra, 1989.