

EL SEÑOR PRESIDENTE Y EL VANGUARDISMO SURREALISTA¹

Jorge Ramírez Caro
Universidad de Costa Rica

*Entre la realidad y el sueño la
diferencia es puramente mecánica.*

Asturias, *El Señor Presidente*.

Un vistazo a la lectura especializada sobre *El Señor Presidente* nos advierte que el texto de Asturias ha sido inscrito en varios órdenes estético-ideológicos: se ha dicho que es realista, regionalista, modernista y vanguardista. Todo esto es verdadero siempre y cuando se aclare que este *collage* estético y estilístico es propio de producción literaria del continente y en particular de las vanguardias. Dado que las lecturas anteriores, cuando señalan los aspectos vanguardistas en esta novela tienden a minimizarlos por no parecerse o por no encajar en los postulados, manifiestos y doctrinas de la escuela de Bretón, me voy a permitir plantear una lectura que ponga de relieve el carácter continuista y constructivo de las vanguardias latinoamericanas en contraste con el carácter rupturista y destructivo de las vanguardias europeas. Mientras allá se aboga por despojarse de la tradición estético-literaria anterior, acá se privilegian los lazos de rescate y mantenimiento de los elementos de las tradiciones culturales y las representaciones simbólicas de los antepasados con fines identitarios.

De acuerdo con lo anterior, estaría de más señalar, como hace Daniel Champion, que Asturias no se ajusta al surrealismo bretoniano, dado que el guatemalteco no se plegó a ningún manifiesto ni se suscribió a las doctrinas y métodos de trabajo avalados por Bretón (Champion, 1981). Aunque no estoy del todo de acuerdo, considero más pertinente la lectura que plantea Elizabeth Aileen Benedict para quien el surrealismo asturiano se presenta bajo tres categorías:

imaginative enlargement of the universe, including myth., nahaulism, visionary foreshadowing, and insistence upon freedom of thought and fantasy; dreams, a

¹ Ponencia en el XI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, San José, Costa Rica, 5 al 7 de marzo, 2003.

avored technique, founded on the work of Freud and Jung, of the 1920's surrealist group; and a style which involves the use of automatic writing, surrealist imagery, and onomatopoeia and wordplay (en Champion, 124).

Según esta lectura, *El Señor Presidente* puede considerarse como un texto híbrido en el que se mezclan lo ajeno-apropiado de las vanguardias europeas y lo propio de la tradición étnica mayaquiché y ladina. De esta confluencia cultural se derivarían la colisión de tres estéticas en el texto de Asturias: una proveniente de la corriente realista (realismo y regionalismo), otra que emana del mundo animista maya quiché (lo mítico-mágico) y otra que procede de las vanguardias (surrealismo). En mi lectura centraré la atención en el vanguardismo surrealista del texto de Asturias, haciendo hincapié en aquellas marcas textuales y discursivas que vinculan al texto con un *surrealismo heterodoxo*.

1. *Elementos de ruptura y continuidad con las vanguardias europeas*

Pese a que el texto se inscribe en el vanguardismo europeo no posee un carácter dogmático y ortodoxo, sino que presenta rasgos muy atenuados y diferentes a los que caracterizan a las manifestaciones europeas. Encontraremos un matizado experimentalismo lingüístico con el fin de darle más legibilidad al texto y ganar mayor contacto con el público lector. Existe un expreso interés social que procura rescatar y reconstruir la identidad étnico cultural, razón por la cual no se puede hablar de una *deshumanización*, sino de una escritura comprometida con una realidad colectiva. En cuanto al surrealismo, en lugar de un apego incondicional a la escuela de Bretón, Asturias hace un uso instrumental de la expresión surrealista europea: “Para nosotros el surrealismo representó el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano [...], cuando cada uno empezó a registrarse por dentro se encontró con su inconsciente indígena... El surrealismo, para los escritores latinoamericanos y especialmente para mí, fue una gran posibilidad de independencia respecto a los moldes occidentales” (en López Álvarez, 1974). Así, en su relación con las vanguardias europeas, Asturias no se acogerá pasivamente a sus lineamientos, sino que los recreará y reelaborará con recursos y procedimientos provenientes de su propia tradición simbólico cultural.

Sobre los elementos de continuidad podemos anotar los juegos de palabras que vinculan a *El Señor Presidente* con el vanguardismo europeo. Términos conocidos son sometidos a procesos de descomposición y composición para recomponer uno nuevo que puede cumplir varias funciones dentro del texto. Por ejemplo: INRI, por adición y encadenamiento, se recompone en INRIIdiota (p. 28). Lo mismo sucede con Jesucristo de donde resulta Jesupisto (p.19). Este procedimiento cumple una *función paródica*: se aprovecha la estructura de una palabra de orden sagrado-religiosa para someterla a un rebajamiento de orden moral-psicológico, en el primer caso, o para fusionarla con elementos con los que tradicionalmente se presenta divorciada, lo material-económico con lo espiritual, en el segundo. Otras veces se utiliza la repetición y el encadenamiento de sonidos para dar la idea de una carcajada colectiva (p. 13) o para reproducir el quejido-dolor del idiota (p. 28) o el dolor de ovarios de la prostituta (p. 230), o la onomatopeya de la risa de la Chabelona (p. 125), o las de Cara de Ángel y el

Señor Presidente con el fin de poner de manifiesto el nerviosismo de los personajes o la desesperación (p. 320), como en el caso de los toquitos de Cara de Ángel en las puertas de los parientes de Camila, o los hij hij, hij de Fedina para indicar el llanto (p. 210), o los le, le, le de la esposa de Carvajal para expresar la parálisis-mudez verbal y el terror frente a los centinelas de hielo que resguardan la sombra del tirano (p. 309).

En otras ocasiones no sólo se repiten sonidos y palabras, sino también oraciones que indican la parálisis e imposibilidad de salir del espacio o de llegar a alguna parte en este mundo infernal. La mujer de Carvajal reclama al cochero que dé más rienda a los caballos para ver si llega a tiempo de socorrer a su esposo: “Pero el vehículo no rodaba, ella sentía que no rodaba, que las ruedas giraban alrededor de los ejes dormidos, sin avanzar, que siempre estaba en el mismo punto” (pp. 309-310). Lo mismo le sucede a Cara de Ángel en su viaje en tren: entre la vigilia y el sueño tiene “la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, más y más cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver” (p. 382). Aquí el sueño funciona como premonitorio: el personaje experimenta previamente su destino final de cadáver de araña seco que ha caído en la telaraña del poder. El juego de sustitución de *cada vez* por *cadáver* permite que el lector visualice el halo de muerte que rodea a la figura del Favorito. Este estar en un mundo estático también es experimentado por el resto de los sometidos por la dictadura: los creyentes se sumergen en interminable círculos de oraciones que repiten y repiten sin poder alcanzar ningún favor de su Dios impotente: no sólo es maligna la sombra en la que se oculta la dictadura, sino también el silencio con que Dios condena a sus fieles.

Como lectores nos sumergimos en un *collage* estético que atrapa todas las realidades en una sola a través del lenguaje: se materializan así la herencia hispánica y los giros propios de la tradición oral popular guatemalteca, remozada y recreada por el autor desde las nuevas técnicas surrealistas, llegándoles a dar una connotación absolutamente ritual. Asturias somete el lenguaje a múltiples procesos destructivos y constructivos para hacer aparecer nuevas palabras que provocan deleite sonoro-musical y semántico en el lector. Este nuevo lenguaje queda con frecuencia distorsionado, porque la fusión de los elementos integrantes no se ejecuta desde la razón sino desde una experiencia onírica, subjetiva, alucinante y mágica. Estos juegos urdidos desde el surrealismo abren una puerta o fisura por la cual emergen codificados mensajes inconscientes propios de la subjetividad híbrida maya y ladina.

2. Elementos surrealistas

En *El Señor Presidente* se trabajan con mucha autonomía aspectos como la libertad de la imaginación, las experiencias oníricas, el fluir de conciencia, las imágenes pictóricas, las asociaciones inconscientes y las inconexiones de las que habla Bretón en su *Manifiesto surrealista* de 1924. Aunque encontramos fluir de conciencia, no se presenta la escritura automática. Algunas de estas técnicas bretonianas de construir la realidad son descalificadas por Asturias por considerarlas librescas y artificiosas. En su lugar resalta el carácter vital y existencial de las formas de percepción y representación provenientes de los textos sagrados de la tradición

maya-quiché. Su surrealismo, según anota López Álvarez, “es más natural que el europeo, sin la presencia vigilante de la inteligencia y menos del razonamiento”². Veamos algunos elementos en los que se manifiesta el surrealismo en *El Señor Presidente*:

a) *Perspectiva irracional*. El gran cometido de esta novela radica en la subjetivación de un problema objetivo-realista como lo es la dictadura. Aunque el texto apunte hacia un mundo que está fuera del texto, la perspectiva desde la cual es mostrado ese mundo es totalmente subjetiva. La realidad no se ve, sino que se experimenta a través de la angustia y la desesperación de los personajes que viven sus pesadillas con en un infierno. Estas experiencias subjetivas quiebran el puente entre el texto y la realidad e ingresamos en un ambiente en el que las fronteras del sueño y la realidad se han suspendido: como lectores dudamos de lo que leemos. Aquello que creíamos que estaba fuera del mundo narrado termina siendo producido por el texto mismo que involucra al lector en la pesadilla que sufren los personajes. No estamos frente a un texto realista ni histórico, sino frente a una estructura lingüística que va construyendo su propio mundo según ha sido interiorizado por los personajes: por encima de la anécdota prevalece una maquinaria verbal que configura la realidad textual que involucra subjetivamente al lector.

Una manera de poner de manifiesto el efecto perturbador de la dictadura es tomar como eje estructural de la narración el punto de vista de seres carentes de sus facultades mentales: la figura clave de la narración y que echa a andar el mundo de las sombras es un idiota en cuya mente se confunde la realidad y la imaginación, las imágenes míticas procedentes del sustrato indígena y la experiencia religiosa católica popular. De su mente surgen imágenes irracionales, juegos de palabras o elementos puramente fónicos (Marco, 1987). Se valora así la manifestación de lo irracional-ilógico-infantil sobre lo racional-lógico-adulto. Esta relevancia de lo irracional se patentiza más a través de los sueños y las pesadillas de los personajes. El sueño de Pelele, Cara de Ángel y Camila permiten suspender los límites entre la realidad y la ficción y entrar en un territorio donde se borran todos los contrarios y los mundos se fusionan. El sueño del idiota lo conduce a la felicidad perfecta: estar en los regazos de la madre y ella convertirse en espejo-eco del hijo. El Favorito desea encontrar el sueño perfecto que lo ayude a evadirse de los problemas que hasta ese momento se ha comprado, un sueño que lo rescate de lo que presagia, un sueño que le ayude a llegar a la verdad: “Venía a olvidar, a dormir, a no ser. Ya no más razones montables y desmontables como las piezas de una máquina. A la droga con los tornillos del sentido común.

² Esto contrasta con lo confesado por el mismo Asturias en relación con el trabajo y la disciplina que se impone a la hora de escribir: cuando termina la primera versión de la novela “la guardo por un mes; entonces la saco y la reviso. Empiezo a corregir, a cortar y cambiar. Con lo que me queda hago la segunda versión” (en Harss, 1966). Aquí está lejos de todo automatismo. La escritura se convierte en una búsqueda de la palabra, de la frase, de la forma, de la estructura adecuada para la obra, lo cual desemboca en una reescritura. Esa continua búsqueda, anota Asturias, “me obligó a copiar y recopiar el original [de *El Señor Presidente*] hasta casi diecinueve veces” (en López Álvarez, 1974).

Mejor el sueño, la sinrazón...” (p. 200). Este sueño de Cara de Ángel le permite producir una serie de ideas y pensamientos inconexos, insertos en el fluido de la conciencia. Al final el sueño termina conduciéndolo a lo que se iba a derivar de su ayuda a Canales y de su noviazgo con Camila: su propia sepultura. El sueño se le presenta como una barca que surca los mares de la realidad para adentrarlo a un mundo más allá de este mundo. Pero la barca del sueño no sólo lo recoge a él, sino también a Camila y en ambos casos se concluye con el descubrimiento de la verdad: el sueño de ambos termina conduciéndolos al mundo contrario del que se han imaginado, descubriendo su propio destino e incursionando con anticipación en esa otra realidad que les espera: él morirá y ella no será feliz.

Pero la experiencia onírica no sólo se presenta para armonizar o esclarecer, sino también para poner de manifiesto las catástrofes psicológicas derivadas de un poder que espía a todos y cuenta con la complicidad de todos para delatar a los otros. Las pesadillas y delirios que sufre el Pelele, Rodas y Cara de Ángel sirven para ejemplificar el mundo agónico de los que viven bajo el temor de la muerte en el infierno de la dictadura. Es la experiencia onírica la que otorga un poder envolvente y subjetivo a la atmósfera pesadillesca predominante en el texto. El sueño hace desaparecer todo lo que rodea a los personajes y los sumerge en otra realidad mucho más compleja. Camila enferma pierde toda noción de la realidad externa a sí y de sí misma, se experimenta por encima de todas las cosas, sin dejar de experimentarlas dentro de sí: *Camila se preguntaba si era ella la que iba andando. Los pies le quedaban grandes, las piernas como zancos. Andaba fuera del mundo, con los ojos abiertos, recién nacida, sin presencia... 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... Era y no era ella la que iba andando. Sensación de volver a la vida en otra vida* (pp. 339-340. El destacado es mío). Contribuyen a resaltar el mundo irracional las diversas voces narrativas que fragmentan y subjetivizan la realidad.

b) *De la estructura, el espacio, los personajes y el tiempo.* Otros elementos que nos permiten señalar que estamos ante una realidad que no se deja leer racionalmente son la estructura cíclica envolvente, la duplicidad de los personajes, el carácter contráctil del espacio y la marcha hacia un tiempo mítico. La estructura cíclica del texto y la temporalidad en la que se sumergen los personajes vienen a reforzar la visión pesadillesca. El texto no sólo termina donde comienza, en el Portal del Señor, sino que su territorio interior, la ciudad, se propone como un laberinto. Este espacio pierde sus antiguas características y adquiere otras totalmente ajenas a la lógica realista: se vuelve elástico y contráctil, sus fronteras se esfuman y se desmaterializan, como cuando el Pelele desea huir “como el que escapa de una prisión cuyos muros de niebla a más correr, más se alejan” (p. 27), o se contraen y acorralan, como en la prisión donde Cara de Ángel “se paseaba por el calabozo que no daba para cuatro pasos” (p. 401). Además, el espacio posee una fuerza centrípeta que controla toda posibilidad de fuga: el tren en el que Pelele sueña dar un paseo “vuelve al punto de partida como un juguete preso de un hilo” (p. 30); el Favorito: desea escapar de la desgracia, pero su tren lo lleva precisamente a las manos de Farfán y de ahí a lo más oscuro de las celdas de la dictadura (pp. 377-386). Esta imagen del espacio como retentivo y carcelario guarda estrecha relación con la figura del dictador, caracterizado con dos imágenes

que expresan el control y la manipulación: la de la araña que teje su tela y la del titiritero que mueve los hilos de sus criaturas. No hay nadie que se mueva con voluntad propia y aquel que pretenda ponerse al margen del poder termina enredándose en sus propios pasos.

Tanto las categorías de los personajes como las espacio-temporales sufren una transformación al leerse el texto desde esta atmósfera de sueño y pesadilla, de parálisis e inmovilidad, de encierro y de laberinto, de impotencia y de vacío que experimentan los seres de este mundo. Los personajes no remiten a referentes extratextuales ubicados en la realidad histórico concreta, sino a elementos simbólicos ubicados en el texto cultural, razón por la cual su fisonomía adquiere varios rostros. Por ejemplo, el Señor Presidente no sólo representa la figura de un mandatario constitucional y democráticamente elegido, sino también la de un tirano, la de un Dios, la de un Demonio y la de una divinidad indígena, Tohil. Cara de Ángel aparece asociado a Satanás, a Jesucristo y a Don Juan. Camila se equipara a la Virgen y a Doña Inés. El Pelele y el Mosco son asociados al Jesús crucificado. La imagen de la ciudad no es sólo la del laberinto, sino también la del purgatorio-infierno, razón por la cual las últimas palabras de la novela son las de una oración que pide “Por las benditas almas del Santo Purgatorio” (p. 413).

En relación con el tiempo, se presentan dos concepciones: uno lineal o histórico –el de la revolución de Canales- que desea sacarnos del tiempo cíclico y perpetuo en y desde el que domina el tirano. Pero sabemos que aquel tiempo es desactivado-anulado y el mundo termina sumergido en un tiempo mítico circular. Esta sensación de ir entrando en un tiempo eterno y suspendido de cualquier medición nos la da la estructuración del texto en tres partes que transitan desde el tiempo más concreto, los días de la primera y segunda parte, hasta desembocar en el tiempo inconmensurable de las semanas, los meses y los años de la tercera parte que, al igual que las sombras, se tragan las pequeñas criaturas de tiempo. De este modo, las experiencias oníricas no sólo distorsionan las categorías de los personajes, sino también las espacio-temporales y nos permiten tener la sensación de ingresar en las tinieblas controladas y regidas por el Demonio generado por la fusión de una doble vertiente: la cristiana occidental y la maya -quiché. Los personajes por más que quieran escapar o librarse de la tiranía yacen en un mundo estático que aprisiona y en un tiempo que va de lo más finito hacia una dimensión infinita que devora cualquier manifestación histórica.

c) *El cómo contar sobre el qué.* Con lo antes dicho se pone de relieve que en la novela prima el *cómo contar* sobre el *qué se cuenta*. Se da una sobre explotación de las estrategias y mecanismos discursivos para involucrar subjetivamente al lector y provocar en él un quiebre de su forma realista de leer. A cada paso el texto busca ambiguar, parodiar, ironizar y hacerse cada vez más plural e inasible para nuestra racionalidad. Esa ambigüedad y ese carácter paródico los encontramos desde el mismo umbral del texto: tanto el título como el primer capítulo nos introducen en un mundo donde las fronteras entre los niveles de la realidad se han suprimidos para construir otra realidad diferente a la que tenemos codificada. Las palabras del título tienden a velar -develar la trabazón de las esferas política y religiosa implicadas en el mundo de la dictadura: bajo la máscara de Presidente se oculta un sanguinario dictador que reclama sacrificios humanos y se le concede una dimensión divina. El

capítulo “En el portal del Señor” refuerza esta ambigüedad: “portal” y “Señor” connotan un ambiente sagrado que en el texto cultural remiten a Jesús. Con la marca plural del “Señor” del título, se abre la posibilidad de que ese mismo término se refiera tanto al Señor Presidente como a Dios. Lo político y lo religioso se interrelacionan y se hacen reversibles: el Presidente es asimilado a Dios y a Jesús al evocarse el portal. Además, el primer párrafo de esta novela no sólo nos introduce a un mundo dominado por las sombras y habitado por el príncipe de las tinieblas, Luzbel, sino que el juego de palabras nos permite ver también la reversibilidad de “la luz en la sombra” y “la sombra en la luz” (p. 9) como en una banda de Moebius (Ramírez Caro, 2000).

Para ver algunos elementos irónicos tomemos como punto de arranque los nombres de algunos capítulos. El rótulo que etiqueta cada capítulo nos sugiere una realidad muy distinta de la que termina tratándose. Por ejemplo, “Ese animal” no se refiere a una bestia en particular ni es el insulto sobre alguien cuya actitud sea censurable por atroz, sino las palabras que recaen sobre un viejito que por derramar el tintero del escritorio del Señor Presidente recibe una paliza de doscientos palos que no aguanta. “Absolución arzobispal” sirve para enmarcar la pasividad y complicidad de la Iglesia con el mundo de muerte desplegado por la dictadura: no interviene en la solución de los problemas de los mendigos que se acogen bajo su sombra, pero irónicamente está vigilante para abrirles las puertas del Reino de Dios. Por el contexto en que aparece el capítulo XVI, la huida-fuga de Canales y el rapto de Camila por Cara de Ángel, uno cree que “En la Casa-Nueva” se va a tratar de la residencia donde se alojarán los fugitivos, pero se refiere a la cárcel donde es recluida Niña Fedina, de donde pasará a las casas malas o El Dulce encanto, centro de solaz sexual donde arriban los defensores de la dictadura. “El viaje” hace suponer al lector que Cara de Ángel se libraría de la presencia del Señor Presidente yéndose a Nueva York, pero a donde arriba es a la celda 17. Y “Parte sin novedad” vuelve a enganchar al lector en la idea del viaje trunco del capítulo antes citado y le hace suponer que ahora se cumpliría, pero a lo que se refiere es a la muerte del Favorito en el pozo de su celda: la partida segura que realiza Cara de Ángel no es de este mundo infernal a la libertad, sino del infierno a la muerte como una irredenta alimaña. En cada uno de estos capítulos el lector sufre una deserción de sentido, porque la lógica que organiza y estructura la narración se ubica muy por encima de las posibilidades de ser aprehendida racionalmente. Si uno se orienta desde una perspectiva realista y espera que la trama se resuelva positivamente, sin ningún tipo de contrariedad y contradicción, constantemente tendrá que abandonar ese enfoque para entrar a una lógica de percepción subjetiva y subconsciente, donde son más frecuentes las inconexiones y las metáforas asociativas que no poseen la coherencia lógica propia del discurso tradicional.

De esta manera el texto de Asturias somete la realidad a infinitas distorsiones que hace difícil encasillarlo dentro del realismo tradicional: retoma y reelabora elementos de las vanguardias y de la cultura tradicional maya quiché y de la cristiana occidental que hacen difícil también emparentarlo con las manifestaciones vanguardistas clásicas u ortodoxas. El uso de estas técnicas están hechas de un modo consciente, dinámico y creativo, de modo que no hay sumisión y dependencia de los moldes

Europeos. Asturias aprovecha los aportes del surrealismo para construir los efectos psicológicos y subjetivos de un problema social y realista como es la dictadura: desde que entramos al texto nos alcanza la atmósfera tenebrosa y pesadillesca de quienes habitan en esas tinieblas, sin esperanza humana ni divina que pueda rescatarlos. Por más proyectos que se tengan para salir de aquel infierno, nadie puede salvar a nadie de lo que se genera en el mundo del inconsciente: tarde o temprano afloran todas sus sombras y sus fantasmas y lo arrastran al mundo de las tinieblas.

3. Referencias bibliográficas

- Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente* (1946), (7ª ed.), San José: EDUCA, 1988.
- Champion, Daniel. "Eye of glass, eye of truth: surrealisme in *El Señor Presidente*". *Hispanic Journal*, vol. 3, n° 1 (1981).
- Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)* (1995), Madrid: Hiperión, 1997.
- Harss, Luis. *Los nuestros* (1966), Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Herrera, Bernal, "Asturias y las vanguardias hispanoamericanas: ortodoxos y heterodoxos". *Revista Universidad de San Carlos de Guatemala*, sn (1998).
- López Álvarez, Luis. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias* (1974), San José: EDUCA, 1976.
- Marco, Joaquín. *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalism*. Vol. 3, Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Ramírez Caro, Jorge. "La impotencia de Dios en el infierno de la dictadura y la función subvertidora de lo erótico en *El Señor Presidente*", *Identidad Centroamericana* 5 (mayo, 2000).
- Rojas, Margarita. "El Señor Presidente: el teatro de un demonio escondido". *Taller de Letras* (2002).