

**EL REINO DE LOS FANTASMAS:
VIOLENCIA Y REALISMO MÁGICO EN MIGUEL ÁNGEL
ASTURIAS**

THE REIGN OF THE GHOSTS:
VIOLENCE AND MAGIC REALISM IN MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

O REINO DOS FANTASMAS:
VIOLÊNCIA E REALISMO MÁGICO EM MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

*Rosane Maria CARDOSO**

Resumen: Este artículo discute *El Señor Presidente*, tal vez la obra más conocida de Miguel Ángel Asturias, autor que, hace cincuenta años, era galardonado con el Premio Nobel de Literatura. El texto almeja reflexionar sobre la violencia como uno de los elementos definidores de la obra y de la ficción latinoamericana del Siglo XX, además de analizar lo fantástico en la narrativa. Las reflexiones sobre la violencia están ancladas en la figura del tirano cuyo gobierno es ejercido bajo leyes propias. Para pensar lo fantástico, se observan las corrientes a que éste se enlaza, como el surrealismo, el realismo mágico y el real maravilloso.

Palabras-claves: Miguel Ángel Asturias; *El Señor Presidente*; Violencia; Realismo mágico.

Abstract: This article proposes to discuss the book *El Señor Presidente*, which may be considered the best known work by the author Miguel Ángel Asturias, who received the Nobel Prize in Literature five years ago. Violence is reflected in the text as one of the defining elements of Latin American literature work and fiction of the twentieth century, in addition to the analysis on the presence of the fantastic in the narrative. The tyrant character, whose government is exercised from its own laws, is the basis for the discussion on violence. The fantastic is observed through the currents associated to it, such as surrealism, magical realism and the marvelous real.

Keywords: Miguel Ángel Asturias; *El Señor Presidente*; Violence; Magic realism.

Resumo: Este artigo discute *El Señor Presidente*, talvez a obra mais conhecida de Miguel Ángel Asturias, autor que, há cinquenta anos, recebia o Prêmio Nobel de Literatura. O texto almeja refletir sobre a violência como um dos elementos definidores da obra e da ficção latino-americana do século XX, além de analisar a presença do fantástico na narrativa. As reflexões sobre a violência estão baseadas na

* Professora da Universidade do Vale do Taquari e Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Contato: rosanemc@unisc.br.

figura do tirano, cujo governo é exercido a partir de leis próprias. Para pensar sobre o fantástico, observam-se as correntes a que este se vincula, como o surrealismo, o realismo mágico e o real maravilhoso.

Palavras-chave: Miguel Ángel Asturias; *El Señor Presidente*; Violência; Realismo mágico.

Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno.
Miguel Ángel Asturias – *El Señor Presidente*

Introducción

Este artículo lanza una mirada sobre la trayectoria de Miguel Ángel Asturias, como un homenaje a los cincuenta años del recibimiento del Premio Nobel de literatura y poco más de 70 años de la publicación oficial de su obra más conocida *El Señor Presidente*. Al empezar los estudios sobre este escritor guatemalteco pronto se presenta la dificultad en seguirlo, dada su peculiaridad artística. La influencia da la cultura europea, sobre todo francesa, igual que la inmersión en la cultura indígena de su país, construyen una obra variada e inusual.

Estas reflexiones analizan la violencia, como uno de los elementos que definen *El Señor Presidente*, así como otras de la ficción latinoamericana del Siglo XX. Igualmente, el tema de lo fantástico es elemental en la narrativa. Sin embargo, hablar sobre el realismo mágico y la violencia no es novedoso. Lo nuevo sí es observar cómo Asturias se aproxima de esas corrientes a la vez que crea un universo muy particular. Empero, antes de dedicarse a la narrativa asturiana, merece la pena referir algunas de las interrogantes pertinentes a la historia de la literatura hispanoamericana de los comienzos y de mediados del siglo XX, a comenzar por la complejidad propia de tal proceso.

Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez, profesores de la Universidad de Granada, en *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* (2005), plantean la siguiente cuestión: ¿qué es la literatura hispanoamericana? La intención de los estudiosos es problematizar las tentativas más frecuentes de conceptualarla, tentativas que siguen básicamente a tres principios. Primero, viéndola como

unidad lingüística, o, más bien, desde la perspectiva de que el castellano hablado en América es suficiente para conceputar el arte literario que aquí se produce. En esta perspectiva, se banaliza la conceputación de “literatura hispanoamericana” simplemente como la literatura escrita en español de América. Seguramente, eso se cumple, pero es una definición que no responde a todo lo que pasa por la comprensión de lo que sea una obra literaria.

El segundo aporte se fija en el contexto social y económico. Partiendo de generalizaciones respecto a las condiciones del subdesarrollo en todo el llamado Tercer Mundo, este presupuesto ignora que ni todos los países de Latino América viven las mismas condiciones. Con eso, “se supone que el espíritu subdesarrollado, tercermundista, ingenuo, natural, imaginativo, violento, de Hispanoamérica, se expresa mediante la “voz escrita” de sus literatos. (SALVADOR & RODRÍGUEZ, 2005, p. 6). Una vez más, los profesores reiteran lo verdadero que hay en esta concepción. La pobreza sí es un problema. Sin embargo, ampliarla como un concepto abarcador de la cultura hispanoamericana evita que se discutan los motivos de esta situación.

La última tentativa de definición se pauta por la idea de un hombre americano que posee una concepción simbólica del mundo. Con base en este punto de vista, tal hombre vive bajo un código propio de comunicación y de visión de su entorno que le infunde la necesidad de lo fantástico para que se exprese. Este pensamiento refuerza la imagen de exotismo echada a él desde la conquista y “se construye una máscara para disimular la realidad de la explotación y la de los conflictos que ésta provoca, máscara constituida por las nociones de “subdesarrollo”, de “Tercer Mundo”, etc. (SALVADOR & RODRÍGUEZ, 2005, p. 6).

Con estos breves apuntes, se intenta, desde luego, huirse a la simpleza de considerar la literatura hispanoamericana bajo una concepción de homogeneidad. Salvador y Rodríguez refuerzan que cada una de las conceputaciones trae en su bojo características y hechos realmente existentes. Por ende, las tentativas son pertinentes al señalar aspectos que son propios de la literatura hispanoamericana. Pero, aun conforme los críticos sobredichos, son falsas en cuanto pretenden actuar como verdades totalizadoras. Para Eduardo Coutinho (2010), la historia de la literatura latinoamericana debe ser abordada a

partir de un planteamiento respecto al concepto mismo de Latinoamérica: un constructo múltiple, plural, móvil. Por consiguiente, presenta distinciones fundamentales en todos los aspectos de su constitución, a la vez que presenta similitudes significativas en estos mismos trazos.

Eso todo nos vale para pensar sobre dos ejes que frecuentemente marcan la crítica hacia la narrativa hispanoamericana: la violencia y el realismo mágico. Sobre todo, este prolegómeno es esencial para abordar la obra de Miguel Ángel Asturias, cuya escritura nunca pudo estar sistematizada en determinado modelo.

Violencia y realismo mágico

En América Latina, no existe la alternativa de impasibilidad ante la violencia, pues, como dice Dorfman, “es la estructura misma en que me hallo [...] es la prueba de que yo existo” (DORFMAN, 1972, p. 15). Por ende, es necesario reflexionar sobre los fenómenos violentos que nos involucran. Juan Marino (2004) considera el histórico condicionamiento de desigualdades, ejercido por el llamado “poder diferencial de las culturas” entre el mundo europeo y las sociedades precolombinas, lo que generó un hueco social y la configuración del dualismo de clases, no solamente a lo que atañe a lo económico, sino igualmente a un poder simbólico general. Los desdoblamientos de este antagonismo son decisivos para el contexto político y social que se desarrolla en América Hispánica.

A partir de eso, Marino sostiene la existencia de cuatro ciclos históricos de violencia en la constitución del continente. El primero comprende las batallas indígenas por la tierra, cuyo eje paradigmático es la Revolución Mexicana. Reivindicando la reforma agraria, indígenas y esclavos buscaban reconquistar su territorio, además de libertad y espacio político-social. Las reiteradas derrotas, sin embargo, llevaron a la masacre de pueblos indígenas enteros y al consecuente maniqueísmo religioso que acabó por impedir nuevas reacciones. Aun así, la semilla estaba sembrada.

Con ello, el estudioso identifica la segunda fase de conflictos, representado por grupos marginales o periféricos que se oponen al sistema establecido. Aunque no haya un cuerpo ideológico formado sólidamente, ya contribuyen para la maduración de fuerzas contra el

sistema, lo que va impulsar el próximo ciclo de violencia. El marxismo, entonces, es la base para la siguiente escala de violencia en América Latina, pues engendra la formación de una contestación de clase organizada bajo el paradigma de la Revolución Cubana. Pero esa frente también fracasa frente al capitalismo mundial y al descaecimiento de las ideologías marxistas, notablemente el socialismo soviético.

En los años de 1980 y 1990, los estados están debilitados por crisis, neoliberalismo, reducción de funciones básicas a la población, como educación, infraestructura, salud. América Latina es la región que presenta la mayor desigualdad socioeconómica del mundo. Sociedades excluyentes, insuficiencia de políticas públicas, distanciamiento entre el poder gubernamental y las poblaciones más pobres incrementan la violencia y la marginalización. Surgen, de manera célere, poderes paralelos al Estado, generalmente relacionados al tráfico de drogas, que se imponen a través de la extremada violencia.

Con todo, la intensidad de los conflictos, bien como su forma, es particular en cada uno de los países de Latinoamérica. La mirada atenta en los índices de violencia de distintas regiones permite percibirse que los modos de colonización, la supresión de la cultura autóctona, la esclavitud, las guerras civiles y las dictaduras son el anclaje para los diferentes tipos – e incluso grados – de violencia en cada sitio. Basado en un sistema social pleno de incertidumbres, ese contexto genera, según Dorfman, la conflictiva complejidad latinoamericana:

La civilización y la barbarie; lo racional y lo irracional; el desarrollo cultural de Occidente, de donde en parte provenimos, y nuestro subdesarrollo económico y social; lo español y la tradición negro-indígena; la ciudad y la naturaleza; el enfrentamiento con el imperialismo y la falta de medios materiales para esta lucha; la división de los intelectuales y pueblo; todo esto agregado a la complejidad confusa del mundo moderno y la crisis de la cual participamos, hace más angustiosa y difícil la claridad en nuestro continente (DORFMAN, 1972, p. 17).

Karl Kohut (2002) reflexiona sobre la violencia, viéndola como un elemento definidor de la ficción latinoamericana del Siglo XX. Para él, cada uno de los eventos de violencia, armada o no, a lo

largo del periodo, encuentra eco en la literatura. En cuentos, novelas y poemas están las revoluciones, las dictaduras, las guerrillas, el narcotráfico. En ese sentido, también como voz de la sociedad y de la historia, se han producido novelas que tienen como centro la figura del dictador como el vector de toda la violencia.

Conforme destaca Noguero Jiméñez (1992), el dictador no es personaje específico de la literatura latinoamericana, sino que ha encontrado en este continente su fuente más proficua, seguramente a causa de la numerosa galería de tiranos reales que se pudo acompañar a lo largo del siglo XIX y del siglo XX: Manuel Rosas (1835-1852), en Argentina; Porfirio Díaz (1876-1911), en México; Cipriano Castro (1898-1908 y Juan Vicente Gómez 1908-1935, en Venezuela; Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) y Jorge Ubico (1931-1944), en Guatemala, Gerardo Machado (1924-1933) y Fulgencio Batista (1940-1959), en Cuba; Sánchez Cerro (1930-1933); Oscar R. Benavides (1933-1939); Manuel Prado (1940-1945) y Augusto Odría (1948-1956), en Perú; Leónidas Trujillo (1930-1961), en la República Dominicana; François Duvalier (1957-1971) y Jean-Claude Duvalier (1971-1986); en Haití; Alfredo Stroessner (1954-1989), en Paraguay; y Augusto Pinochet (1973-1990), en Chile.

También denominado de “Patriarca”, “General”, “Patrón”, “Jefe” o “Padre de la Patria” (NOGUEROL JIMÉNEZ, 1992) – y podemos acrecentar “Doctor”, si considerado José Gaspar García Rodríguez de Francia, de Paraguay –, el dictador se mantiene en el poder debido a la tremenda subyugación que impone, basándose en una red de espionaje y de represión. La narrativa que nos ocupa en este estudio, *El Señor Presidente*, de Asturias, está considerada la primera gran “novela del dictador”, género prolífico que discute acciones de tiranos a veces fácilmente identificables. No se trata de debatir la economía o el contexto de determinado país, sino de enfocar un personaje, no un género histórico.

Las obras más conocidas son: la trilogía de José Mármol *El matadero* (1838), *Facundo* (1845) y *Amalia* (1851), que denuncia el gobierno de Juan Manuel Rosas, Argentina. *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, Paraguay, representa a José Gaspar García Rodríguez de Francia, conocido como “Dr. Francia” o “el Supremo”; *El otoño del patriarca* (1975) y *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez, el primero basado en diversas figuras de dictadores

latinoamericanos y el segundo en los últimos días de Simón Bolívar. Mario Vargas Llosa, en *La fiesta del chivo* (2000), cuenta el fin de la vida de Rafael Leónidas Trujillo, de la República Dominicana. Sin embargo, no solamente los americanos se dedicaron a las dictaduras en América. Especialmente en lo que atañe a este análisis, merece destaque *Tirano Banderas* (1926), Ramón del Valle-Inclán.

El poeta, escritor y dramaturgo Valle-Inclán español está muy entrañado en el Modernismo, aunque pase por distintas etapas. De inicio más identificado con el impresionismo estetizante, pronto adhiere al esperpento, reflejando un mundo absurdo y monstruoso (PEDRAZA & RODRÍGUEZ, 2000). En *Tirano Banderas*, Valle-Inclán ejerce con maestría su técnica al contar la historia del dictador Santos Bandera, mostrado siempre como aquel que es el centro de un mundo casi totalmente corrupto. La trama no está situada en un espacio concreto, sino en un país imaginario cuyo nombre enseña una ironía: Santa Fe de Tierra Firme. Solo se sabe que es en América Hispánica.

La técnica que emplea Valle-Inclán está compuesta por un lenguaje experimental, aparentemente sin sentido, de la presencia de mitos y leyendas populares, juntamente con elementos religiosos, con lo grotesco, el humor negro, el clima onírico, la mezcla de géneros textuales. La relación entre *Tirano Banderas* y *El señor presidente* está en el esperpento, en la corrupción circundante y en el establecimiento del modelo de cacique-dictador. Empero, en cuanto a la estructura, es menester que se observe su enlace con el realismo mágico.

No obstante el papel que *Cien años de soledad* posee en el rango más alto de la técnica del realismo mágico, no son pocos los críticos que consideran *El señor presidente*, de Asturias, la obra fundacional del género. También forman parte de la discusión autores que aparecieron en el alba de los años 1950, como Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), y Juan Rulfo, con *Pedro Páramo* (1955). Antes de estos, también hay referencias a *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. A la lista se puede añadir, con cierta controversia, Borges, Cortázar y, más recientemente, Laura Esquivel e Isabel Allende.

Una de las figuras cumbres del realismo mágico, Alejo Carpentier alude al estilo a partir del término “real maravilloso”. En el prólogo de *El reino de este mundo*, plantea lo que vendrá a provocar una fuerte influencia en los escritores latinoamericanos. Además de

postular una severa crítica a los burócratas del realismo mágico, expone su alejamiento del surrealismo y ratifica lo real maravilloso como patrimonio natural latinoamericano:

A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico [...] Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...] De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento – como lo hicieron los surrealistas durante tantos años – nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. (CARPENTIER, 2004, p. 8).

Ulsar Pietri (2006), en alabado ensayo, comenta su amistad con Carpentier y Asturias y la relación de los tres con las dictaduras de sus respectivos países y su creación artística. Venían ellos de la autocracia de Gómez de Venezuela, de Machado de Cuba y de Estrada Cabrera seguido de Ubico de Guatemala. El autor subraya las herencias míticas y la cultura que cada uno traía consigo: Carpentier encantado con la cultura negra cubana, Asturias tomado por la cultura maya, Ulsar sintiendo el mestizaje cultural contradictorio de su país. Lo que caracterizaba la nueva narrativa hispanoamericana, pensándose, sobre todo, en el real maravilloso de Carpentier y en lo que vendría a ser la obra de Asturias, era el hecho que ellos no deseaban "hacer juegos insólitos con los objetos y las palabras de la tribu, sino, por el

contrario, revelar, descubrir, expresar, en toda plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural.” (ULSAR PIETRI, 2006, p. 2).

Por lo tanto, la narrativa hispanoamericana cuñada por Carpentier, Asturias y otros, según recuerda Ulsar Pietri, no fue a partir del uso de desbordada fantasía sustituta de la realidad, no era la pura imaginación, tampoco la fantasía gratuita y huidiza: “nada inventó, en el estricto sentido de la palabra, Asturias” (ULSAR PIETRI, 2006: 3). No se buscaba abandonar a la realidad, no se la mezclaba con situaciones de pura magia sobrehumana. En estas obras estaba la realidad en toda su plenitud, llena de la vida colectiva. Ahí aparecieron los esclavos, los indígenas, la herencia de las tres culturas, de lo más entrañable del mundo criollo. Con estos ojos se puede leer de hecho a la novela de Asturias: como si hubiéramos “descubierto de nuevo la América” (ULSAR PIETRI, 2006, p. 3).

El reino de los tiranos

Miguel Ángel Asturias (1899-1974) empieza su vida literaria recreando poéticamente los mitos precolombinos en *Leyendas de Guatemala* (1930). A los mitos conocidos por el autor, él acrece un lenguaje propio y poético, aunque, según él, bastante influenciado por la cultura francesa. Tras la celebrada publicación, el autor fue un poco olvidado por la crítica. Eso se justifica, tal vez, en lo que dice Rodríguez Monegal, crítico que divide la obra asturiana en dos partes: una anterior a 1954 y otra a partir de ahí. Para el crítico, la primera sería superior.

En 1933, finaliza *El Señor Presidente*. Sin embargo, la dictadura del general Jorge Ubico, una de las más duras sufridas por Guatemala, mantuvo la obra prohibida. Conocida oficialmente en 1946, *El Señor Presidente* reelabora, según Pedraza & Rodríguez (2000), sus recuerdos de infancia y adolescencia sometidas a los regímenes dictatoriales de Manuel Estrada Cabrera y de Jorge Ubico Castañeda, respectivamente. Por ese periodo, Asturias ya había elaborado la obra que sería la más conocida y casi tan polémica cuanto fue su novela posterior *Hombres de maíz* (1949).

Villanueva y Viña Liste (1991) ven que la peculiaridad más significativa de *El Señor Presidente* es su contribución al realismo mágico. Aunque la obra no haya sido indiferente a lo que planteó Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, la novela asturiana sobrepasa la sugerencia y avanza a “una imbricación esencial entre las esferas de lo natural y lo sobrenatural, la realidad y la maravilla.” (VILLANUEVA y VIÑA LISTE, 1991, p. 64). Asturias parece experimentar todas las técnicas narrativas que le parezcan posibles – situación que llegará a la cumbre con *Hombres de maíz*. No obstante, este escritor que obtuvo reconocimiento internacional al obtener el Nobel, no estaba preocupado en ceder sumamente a la poética del realismo maravilloso. Atento a la realidad de su país y de América Latina, se constituyó una voz constante contra las dictaduras.

Resumiéndose muy rápidamente la novela asturiana, señalase que está estructurada en tres partes, además del epílogo: 1ª parte: 21-23 de abril; 2ª parte: 24-27 de abril; 3ª parte: Semanas, meses, años. Todo empieza cuando el mendigo Pelele mata, durante un acceso de locura, a uno de los militares leales del Presidente. Pronto se utiliza de este accidente para incriminar a dos desafectos del Señor Presidente. Los chivos expiatorios son Eusebio Canales y el abogado Abel Carvajal. Miguel Cara de Ángel, sicario fiel del presidente, ayuda Canales a fugarse. Pero se trata de una trampa, pues la fuga será la “comprobación” de la culpa. En seguida, una serie de tretas y coincidencias aceleran la trama. Pelele es asesinado y también este crimen recae sobre Canales. Sin embargo, Genaro Rodas es testimonio del asesinato y lo cuenta a su mujer, Fedina. Esta busca a Canales para salvarlo, pero, al entrar en la casa de él, es detenida como cómplice. Encarcelada junto con su bebé, sufre tortura. El niño se muere.

Mientras tanto, Miguel Cara de Ángel secuestra a Camila, hija de Canales, con el propósito de ocultar la colusión en contra Canales. Miguel se enamora de la joven, lo que va a cambiar su modo de ver a la vida y a sus actos. La relación entre ambos los lleva al matrimonio. Carvajal es condenado a muerte y Canales se muere soñando con una revolución. Encargado de una misión, Miguel parte dejando Camila embarazada. Sin embargo, la misión es un “anzuelo”. Encarcelado como traidor, muere en la prisión, desilusionado porque le han hecho creer que su mujer es ahora la amante del presidente. En cuanto a Camila, sigue esperando al marido ya que, supuestamente, Miguel

embarcó en la misión. A causa del silencio del esposo, ella se cree que él la ha olvidado. A pesar que muchos saben qué ha pasado, el miedo sigue imperando y el Presidente es reelegido.

Pero, estos episodios definen la tiranía y refuerzan el rol de las novelas de dictadores. En tal universo donde todo se puede cuando se ejerce el poder, el Señor nunca se ensucia las manos, si bien que la sangre sea demandada de él. El Presidente, a lo largo de la novela, aparece apenas seis veces y, no más, para sobre todos sin que necesariamente esté físicamente presente.

La novela se desarrolla en un mundo de horror, bajo el dominio de un dictador demoníaco. Solo hay una ristra de luz en la narrativa durante la idílica luna de miel de Camila y Miguel. Para allá de eso, lo esperpéntico está en todo: en el tono caricaturesco, en la agresividad, en las onomatopeyas, en las escenas espeluznantes. Se suma a eso la compleja estructura con alternancias de puntos de vista, el tiempo subjetivo, el monólogo interior, la simultaneidad de hechos. Así también el lector va acompañado la narración poética, a veces lírica, alucinante, febril. Es menester que el lector se entregue a lo que cuenta el narrador o el orden de comprensión no se hace.

Uno de los principales efectos buscados por Asturias está en la exuberancia verbal y en la construcción de dimensiones espaciotemporales que provocan distorsiones que crean un ambiente onírico profundo. Luego en la primera escena – este es otro juego de Asturias, pues es texto está puesta como escenas llenas de sombras y tinieblas – se le nota algo de surrealista en el levante de Pelele. El lector no sabe exactamente qué pasa en aquel momento, quiénes son las personas que ahí se hallan:

El Pelele abría los ojos de repente, como el que sueña que rueda en el vacío; dilataba las pupilas más y más, encogiéndose todo él; entraña herida cuando le empezaban a correr las lágrimas; luego se dormía poco a poco, vencido por el sueño, el cuerpo casi engrudo, con eco de bascas en la conciencia rota. (ASTURIAS, 1999, p. 60)

[...]

El idiota se despertaba riendo, parecía que a él también le daba risa su pena, hambre, corazón y lágrimas saltándole en los dientes, mientras los pordioseros arrebatában del aire la car-car-car-car-cajada, del aire, del aire..., la car-car-car-car-cajada...; perdía el aliento un timbón con los bigotes sucios de revolcado, y de la risa se

orinaba un tuerto que daba cabezazos de chivo en la pared, y protestaban los ciegos porque no se podía dormir con tanta bulla, y el Mosco, un ciego al que le faltaban las dos piernas, porque esa manera de divertirse era de amujerados. (ASTURIAS, 1999, p. 60)

La omnipresencia del Presidente es otro elemento que se puede considerar fantástico. Él es el monstruo que interfiere en la vida de las personas, que las hace obedecer sin que se concrete como real. Claro está la crítica de Asturias a un hombre que se atribuye el estatuto de dios soberano. Además, en la obra misma, Asturias afirma que “Entre la realidad y el sueño, la diferencia es puramente mecánica. Dormido, despierto, ¿cómo estaba allí?” (ASTURIAS, 1999, p. 111).

Camacho Delgado llama la atención para una figura emblemática en la trayectoria del tirano que es el “favorito” o el “delfín”, especie de brazo derecho que toma todas las providencias necesarias que la voluntad de su amo y señor sea cumplida. El favorito es mucho más que un sicario, aunque pueda ser maestro en el arte de torturar. Ellos son los que “planean las situaciones, manipulan el entorno, aseguran el patrimonio del dictador, dan cohesión a los diferentes ministros del ramo y, en muchos casos, son los alcahuetes y celestinos encargados de ofrecerles al dictador la relajación necesaria a tan duro trabajo (CAMACHO DELGADO, 2015, p. 263). Su poder, a veces, es tamaño que amenaza al propio dictador. En este ítem, también, *El Señor Presidente* es ejemplar, gracias a la construcción de Miguel Cara de Ángel:

En el mundo sórdido de la dictadura del Señor Presidente, con sus personajes periféricos y mutilados que se mueven como sombras temerosas por las páginas de la novela, destaca con luz propia Miguel Cara de Ángel, del que se dice de forma recurrente que “era bello y malo como Satán”. En medio del feísmo y los elementos escatológicos que dan una dimensión infernal al ámbito de la dictadura, Cara de Ángel pone el contrapunto: él se diferencia del entorno por medio de su belleza casi “sobrenatural”, más parecido a un ángel que a un hombre, y dotado siempre de unos exquisitos modales que le convierten por momentos en un príncipe de la muerte. (CAMACHO DELGADO, 2015, p. 264-265).

En *El Señor Presidente*, el tirano es la imagen del patriarcado supremo que actúa con leyes propias que el pueblo las sigue sin protestar porque en la base del gobierno está el miedo, éste dirigido por el Favorito. Así que no escapa la metáfora posible entre el Padre/Patria, de quien se esperaría amor, protección y trabajo. Sin embargo, sintetiza la crueldad a la cual nadie se opone – a menos que se vuelva loco como el Pelele. El horror se torna tan cotidiano que es imposible reaccionar a la falta de libertad, razón por que el libre albedrío sumerge.

Según analiza Shaw (2005), *El Señor Presidente* nace de la profunda desilusión política de Asturias, lo que se hay que tener en cuenta para analizar la obra. El investigador aún señala las similitudes entre esta obra y otras hispanoamericanas que presentan un discurso a la vez militante y pesimista, caso, por ejemplo, de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Según Shaw, lo que está en la base de esas novelas es “el substrato mítico”: “En el realismo mágico ya no se ocultan los elementos de ficción añadidos a lo observado, sino que se presentan bajo la forma de una subestructura “mítica” que subraya el significado de lo no-mítico. No se trata de simple fantasía, sino de la adición, a la narrativa de una dimensión más honda que enlaza, e incluso aún, lo “subjetivo” a lo “objetivo”. (SHAW, 2008, p. 82). Así siendo, la novela se concretiza como realismo mágico, según Shaw. La mitificación del Presidente – próximo a Tohil¹ y a Lúcifer – a la vez que la proximidad con la opresión vivida expresan que no hay límite entre una situación y otra.

La novela del dictador ha sido significativamente influyente en el desarrollo de la tradición literaria latinoamericana por permitir la narrativa algo personal de la historia de las dictaduras militares vivida. A través de esas obras, es posible motivar a los lectores a reflexionar sobre las formas en que los hábitos políticos y sociales afectan su vida cotidiana, haciendo de las cuestiones sociales y políticas preocupaciones humanas universales, asumiendo una visión más crítica del mundo. Asturias no habla solamente del orden político de su Guatemala. Habla del desarraigo, del tiempo que parece haber se detenido en la nada, en el proceso cíclico de desesperanza.

¹ Dios maya del viento, del fuego y del sacrificio. También se le atribuyen el poder sobre la guerra, el clima y las aguas.

Con todo, el realismo mágico en Asturias no es solamente el modo de un artista decir la cruda realidad. La realidad no está por detrás de una técnica que conlleva a lo maravilloso. En la construcción de la obra, está lo que plantea Alejo Carpentier: “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente.” (CARPENTIER, 2004, p. 12). No se le niega a Asturias la profunda relación con el surrealismo nacida a lo largo del tiempo que vivió en París, absorbiendo las tendencias vanguardistas.

No obstante, se sobrepuso a la modernidad francesa la realidad americana. En la convivencia con el modernismo europeo, se le sobresalió la fuerza y la vitalidad de su propio pueblo. En eso está la figura del Señor Presidente muy próxima a la de los mitos ancestrales. Él “obviously represents political corruption but this presentation as an evil deity who is worshipped in terms that mockingly echo religious ritual elevates him to a mythical plan.” (HUGHES, 1997, p.79-80)². Asimismo, está presente, desde la primera página, la invocación demoníaca, la eterna ambivalencia ente el bien y el mal. Entonces, lo que pauta Asturias vincula deidades indígenas y cristianas: la novela se mueve por espacios liminales, purgatorios que abren el tránsito del infierno hacia elementos regeneradores de la existencia: así, sólo cuando la muerte convoca a la vida, lo feo a lo sublime, lo dionisiaco a lo apolíneo y, sobre todo, el miedo al humor, la ambivalencia actúa y el grotesco se concreta. (EGÜEZ, 2003, p. 222)

Aún, la imposibilidad de distinguir la realidad del sueño es tristemente coherente con la alienación que se produce en las dictaduras. El tirano, al asumir un rol paternal - “Patriarca”, “General”, “Patrón”, “Jefe” o “Padre de la Patria” (NOGUEROL JIMÉNEZ, 1992) – provoca cierta aceptación de su comando porque establece un supuesto orden en el caos, llevándose en cuenta que los golpes siempre ocurren tras tiempos revueltos. Lo onírico de la obra también se presta a lo misterioso alrededor del tirano. Nadie sabe exactamente dónde vive, qué hace, cómo actúa.

Renata Egüez (2003) nota, en *El Señor Presidente*, la trayectoria desde el infierno, empezando con el portal de los mendigos, hasta el cielo, con el nacimiento de Miguelito. El alcance del tirano es

² “representa la corrupción política, pero su presentación como deidad maligna, adorado en términos que hacen eco de rituales religiosos, lo eleva a un plano mítico.”

tan largo que atinge incluso al hijo que está por nacer de Camila. Miguel es una dualidad de desesperación – pues nacerá bajo la cruel dictadura – y de esperanza – como suelen representar los niños. Con el nacimiento de Miguelito, Camila se va al campo, buscando quizás el idilio vivido con el padre de su hijo. Egüez (2003) percibe en eso una salida al horror. Sin embargo, se puede contestar tal posición, teniéndose en cuenta que huir a la dictadura no significa vencerla.

Al enfrentarse a la realidad guatemalteca, Asturias cumple, en *El Señor Presidente*, lo que preconiza Carpentier (2004): el autor recrea un mundo legendario, desde la perspectiva de una epifanía o, como quiere Carpentier, “de una revelación privilegiada de la realidad”, donde igualmente cabe el genio del autor para captar la honda realidad llevada al límite. Por encima de eso, ¿cómo concebir como real algunos de los hechos a lo largo de dictaduras? Hay mucho de suprarreal en los machaqueos impuestos por los tiranos y en la enajenación popular. En lo colectivo, igualmente, están la potencia de las creencias: un presidente a quien nadie ve pronto se transforma en un dios. Es sabido, también, que al señor presidente real, Estrada Cabrera, le gustaban los brujos indígenas famosos por su conocimiento sobre magia. Al describir el baile de Tohil, en uno de los capítulos finales, Asturias comprueba lo cuanto su novela está cerca de lo real. Tohil es una divinidad maya quiché que exige sacrificios humanos, exactamente como el Señor Presidente al demandar ejecuciones. (BELLINI, 1999, p.34). Según Carlos Fuentes:

Asturias se enfrenta al mismo mundo fatal e impenetrable de la novela tradicional, pero lejos de detenerse en el documento opaco, encuentra la transparencia en el mito y en el lenguaje. Su manera de personalizar a los hombres anónimos de Guatemala consiste en dotarlos de sus mitos y su idioma mágico, un idioma constitutivamente emparentado con el surrealismo. (FUENTES, 1969, p. 24).

Sin embargo, Arantes (1999) alerta:

Não se pode, contudo, confundir a memória poética asturiana com uma [...] retomada da crença nas mitologias das antigas civilizações mesoamericanas, deve-se compreendê-la tal qual se apresenta, como memória do patrimônio formador de uma poética que, gerada a partir

do “sistema literário” latino-americano, irradia novos e originais modos de correspondência entre as palavras e as coisas, as imagens e a realidade. (ARANTES, 1999, p.14).

Asturias, pues, trae en su obra realismo, denuncia y tradición. Empero, a eso añade maravilla y ruptura, sin que sea necesario ubicarlo en vertientes cerradas de la expresión literaria. Existe una coherencia en Asturias que mantiene la narrativa siempre entre algo de sueño y realidad manejados por el lenguaje. Se repite con frecuencia la deducción ya citada de Cara de Ángel: “Entre la realidad y el sueño, la diferencia es puramente mecánica.” (ASTURIAS, 1999, p. 111). Como subraya Franco (2002, p. 310), la novela se estructura con base en las antinomias de la luz y de las tinieblas, entre el insomnio y el ensueño. El fenómeno del lenguaje en Asturias se sobrepone enormemente a las acciones, a través de un desorden que cobra total atención del lector.

No por eso se puede atribuir a Asturias menos atención a las demandas de denuncia de la tiranía. Aunque su texto no se basa totalmente en una narrativa sobre un dictador, en la caricatura y en las sensaciones de miedo constantes de los personajes están la historia de un pueblo subyugado. Todo el terror acaba por tornarse irreal e incomprensible.

Seymour Menton establece una diferencia entre realismo mágico y surrealismo: para él, “El realismo mágico trata de lo improbable; el surrealismo, de lo imposible.” [...] “Como una respuesta a la desilusión total del existencialismo, el realismo mágico suele encerrar una gota de optimismo que atrae al hombre angustiado de nuestros días.” (MENTON, 2004). Si coincidimos con el estudioso, ¿cómo acercarnos a la obra de Asturias? Una vez más, el lenguaje asturiano es lo que permite que la obra abarque ambas tendencias. A la vez que tanto horror parece imposible, las acciones asumen aspecto de pesadilla y los seres humanos se parecen a fantasmas, existen formas de pensar que la denuncia señala nuevos tiempos.

Consideraciones finales

Al terminar estas reflexiones, subrayase el hecho que Asturias es hoy, infelizmente, un autor restringido a la academia y a la crítica. Incluso hay dudas sobre su merecimiento por el Premio Nobel de

literatura³, dudas fácilmente rechazables cuando conocemos a su obra intrigante y que sigue problematizando la literatura y la cultura latinoamericana. En tiempos donde los imperialismos toman distintas caras, la obra de Miguel Ángel Asturias parece más actual que nunca. Lo que Asturias plantea respecto a su obra es seguramente un reto a los estudiosos. A veces inabarcable, mayormente poético, siempre instigador, de Miguel Ángel Asturias se puede decir que anticipó el hervor que vendría a ser el realismo mágico al estilo marqueziano.

No es la intención de este texto traer algo novedoso sobre la obra del escritor guatemalteco. Mucho se ha hablado del realismo mágico en su obra e igualmente sobre la violencia que él denuncia. Pero, para allá de pertenecer a una corriente literaria, Asturias, sobre todo, ha buscado expresar plenamente la realidad alucinante y alucinatoria de América Latina, no solamente a partir de los procesos de violencia vividos, sino también a través de la cultura ancestral que todavía está entrañada en nosotros aunque tal vez no reconocida como tal.

Referencias

ARANTES, Adriana Junqueira. Prefácio. In: ASTURIAS, Miguel Ángel. **Tijón, Gongón e outros contos**. Tradução de Adriana Junqueira Arantes. Brasília: Embaixada da Guatemala, 1999.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Ciudad de Guatemala: Unidad Editorial, 1999.

BELLINI, Giuseppe. **Mundo mágico y mundo real**: la narrativa de Miguel Ángel Asturias. Buenos Aires: Losada, 1999.

CAMACHO DELGADO, José Manuel. Verdugos, delfines y favoritos en la novela de la dictadura. In: CARDOSO, Rosane Maria. **Voz, memória e literatura**: narrativas sobre a violência na América Latina. Curitiba: APPRIS, 2015. p. 259-289.

³ Ver entrevista del escritor peruano Jayme Bayly. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Vfr3M0G66NY>. Acceso en: 27 jun. 2017.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In.: CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2004. p. 7-14.

COUTINHO, Eduardo F. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. **Ilha do Desterro** (UFSC), v. 59, p. 113, 2010. Disponível em: <<http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/59/Eduardo%20F.%20Coutinho.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

DAVIES, Lloyd Hughes. Miguel Ángel Asturias. In: SMITH, Verity (Ed.). **Encyclopedia of Latin American Literature**. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997. p. 79-83. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=JcjFBQAAQBAJ&pg=PA81&dq=HUGHES+DAVIES+se%C3%B1or+presidente&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwim7OTSp9_UAhUDIJAKHc8MB2sQ6AEIJjAA#v=onepage&q=HUGHES%20DAVIES%20se%C3%B1or%20residente&f=false>. Acesso em: 27 jun. 2017.

DORFMAN, Ariel. **Imaginación y violencia en América**. Barcelona: Anagrama, 1972.

EGÜEZ, Renata. El señor presidente a la luz de la estética del grotesco: la ambivalencia del mundo al revés. In: **Actas del Coloquio Internacional Miguel Ángel Asturias: 104 años después**. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2003, p. 221-230. Disponível em: <<http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/ActasDelColoquioInternacional/29.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2017.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Ariel, 2002.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1969.

KOHUT, Karl. Política, violencia y literatura. **Anuario de Estudios Americanos**, v.59, n.1, doi: 10.3989/aeamer. 2002. Disponível em:

<<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/202>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

MARINO, Juan M. F. Ciclos históricos da violência na América Latina. **Perspectiva**. v.18, n.1. jan./mar. São Paulo. 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392004000100005>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

MENTON, Seymour. "El realismo mágico, pintura y literatura". **Cuarta Cátedra Internacional de Arte Luis-Ángel Arango: realismo mágico pintura y literatura, 1918-1981**. Banco de la República/Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, 2004. Disponível em:

<<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/real/real0.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo). **Philologia hispalensis**, n. 7, 1992, p. 91-102. Universidad de Salamanca. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art_8.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

PEDRAZA, Felipe B. & RODRÍGUEZ, Milagros. **Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana**. Madrid: EDAF, 2000.

RODRÍGUEZ FERNANDEZ, Mario. **Antología de cuentos hispanoamericanos**. Chile: Editorial Universitaria, 2005.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **El boom de la novela latinoamericana**. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

SALVADOR, Álvaro & RODRÍGUEZ, Juan Carlos. **Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana** – las literaturas criollas de la independencia a la revolución. Madrid: AKAL, 2005.

SHAW, Donald. **Nueva narrativa hispanoamericana** – Boom. Posboom. Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2005.

ÚSLAR PIETRI, Arturo. **Realismo mágico**. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. **Tirano Banderas** – novela de tierra caliente. Madrid: Espasa, 1993.

VILLANUEVA, Darío & VIÑA LISTE, José María. **Trayectoria de la novela hispanoamericana actual** – del “realismo mágico” a los años ochenta. Madrid: ESPASA, 1991.

Recebido em: 10/07/2017

Aceito em: 20/08/2017