

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Sistema Universidad Abierta

Revisión crítica y análisis narratológico de Miguel Cara de  
Ángel en *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias.

Tesis que para obtener el título de Licenciada en Lengua y  
Literaturas Hispánicas.

Presenta:

Ixchel Claraluz de Alba Alvarado.

Asesora: Dra. Herlinda Dabbah Mustri.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis padres, gracias.

A mi tía Alicia de Alba, por su apoyo y cariño incondicional.

A la Dra. Dabbah por su paciencia, por apoyarme y creer en mí.

A mis profesores de la facultad por enseñarme a ver y sentir la literatura

A Bertha Orozco, por sus apoyos en lo material, intelectual y emocional, mil gracias.

A la Psic. Alma Velia, al Dr. Muñoz y a Lucila Herrera por ayudarme en los momentos críticos y esenciales para crecer.

A Ivette Peimbert y Cecilia López por la comprensión y cariño en los momentos duros.

A mis amigos: Patricia Aldaco, Karla Vargas, por su amistad, su cariño y su apoyo incondicional.

A Dios por bendecirme y protegerme siempre.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
<b>CAP. I. “MIGUEL CARA DE ÁNGEL” COMO PERSONAJE TOMANDO EN CONSIDERACIÓN DIVERSAS POSTURAS NARRATOLÓGICAS. ....</b>	<b>9</b>
1.1.- LA IMPORTANCIA DEL PERSONAJE.....	11
1.2.- TIPOLOGÍA Y FUNCIONES DE LOS PERSONAJES.....	18
<b>CAP. II. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS. VIDA Y OBRA. ....</b>	<b>22</b>
2.1.- QUIÉN ES MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS PARA LAS LETRAS.....	24
2.2.- CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS.....	36
2.3.- ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA CRÍTICA DE <i>EL SEÑOR PRESIDENTE</i> (ARGUMENTO Y ESQUEMA). ....	38
<b>CAP. III. CONSIDERACIONES A LA CRÍTICA SOBRE EL PERSONAJE “MIGUEL CARA DE ÁNGEL”.....</b>	<b>64</b>
3.1.-EL NOMBRE: PRINCIPIO DE IDENTIDAD EN “MIGUEL CARA DE ÁNGEL”. ....	68
3.2.- EL RETRATO: IDENTIDAD FÍSICA Y MORAL DEL PERSONAJE “MIGUEL CARA DE ÁNGEL”.....	76
3.3.-EL SER Y EL HACER DEL PERSONAJE “MIGUEL CARA DE ÁNGEL”. “BELLO Y MALO COMO SATÁN” (TIPIFICACIÓN).....	80
3.4.-EL ENTORNO: EL MUNDO DE “MIGUEL CARA DE ÁNGEL”. IMPLICACIÓN Y EXPLICACIÓN DEL PERSONAJE.....	89
3.5.- EL DISCURSO DE “MIGUEL CARA DE ÁNGEL” (FORMAS NARRATIVAS, DESCRIPTIVAS Y DISCURSIVAS).....	93
3.6 EL NARRADOR Y EL DISCURSO FIGURAL DE “MIGUEL CARA DE ÁNGEL”.....	104
<b>CONSIDERACIONES FINALES. ....</b>	<b>117</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se parte de las formas discursivas que organizan el relato, y sus relaciones con la historia. Por lo tanto, la selección del mundo narrado se expresará en sus tres aspectos básicos: espacial, temporal y actorial.

La dimensión actorial, eje central de este análisis, expresa la importancia que nos ofrece la información narrativa dentro del relato y las distintas formas de representación del personaje, su discurso, las relaciones que establece con otros personajes, además de las funciones narrativas que cumple dentro del mundo narrado.

La importancia de la dimensión actorial para el campo de la teoría literaria consiste en expresar el valor fundamental del discurso e intentar interpretar la organización discursiva que va desde la relación-causal, temporal, de repetición, de intensificación, etc., hasta las distintas clases de discurso narrativo, descriptivo, dramático, doxal, metanarrativo, etc.

Por otro lado, localizar qué partes del espacio diegético emerjan, en qué orden, con qué ritmo y cuántas veces se narren los sucesos, dependerá del juego de perspectivas que podrían definirse como autorial, o de visión figural.

El modelo que se aplicará para analizar al personaje central es el narrotológico, pues permite estudiar los principios de estructura discursiva y narrativa que lo organizan.

En este trabajo se pretende:

- 1.- Encontrar los elementos narrativos discursivos, los modos de articulación y de significación discursiva que conforman el efecto de sentido del personaje “Miguel Cara de Ángel”.
- 2.- Localizar, a través del modelo narratológico propuesto por Luz Aurora Pimentel, los atributos que operan en el personaje y la comprensión de su identidad dentro de la novela, a partir del análisis del nombre.
- 3.- Establecer el ser y hacer del personaje determinado a partir del origen vocal y focal de la información.
- 4.- Obtener el retrato del personaje desde los modelos cognitivos propuestos por el saber del autor y del narrador en el momento de presentarlo.

- 5.-Determinar el entorno del personaje, tomando en consideración los valores temáticos y simbólicos del relato.
- 6.-Establecer el discurso figural localizado en la fuente de acción que caracteriza y articula simbólica e ideológicamente al personaje en su discurso.
- 7.-Determinar en el discurso figural directo del personaje, algunas formas de caracterización: dramática y narrativa (acción en proceso, comunicativa, emotiva y gnómica o doxal.), y el discurso figural transpuesto y narrativizado (discurso indirecto libre).
- 8.- Encontrar en la función del narrador los diversos tipos de focalización: a) focalización cero, b) focalización interna, c) focalización externa.
- 9.- Señalar la diferencia del punto de vista desde el cual se narra, de la perspectiva que orienta el relato, en el narrador y en el personaje.

La razón por la que se eligió el análisis de “Miguel Cara de Ángel” en este trabajo, se debe a que los personajes, además de cumplir una función como actantes en el relato, admiten también una interpretación simbólica, referencial, discursiva y narrativa dentro del estudio de la teoría literaria.

El análisis y estudio de este personaje radica esencialmente en que la estructura de la novela: *El señor Presidente* se centra en las andanzas de “Miguel Cara de Ángel”, protagonista y personaje principal; de ahí que gran parte del interés por el análisis de este personaje también se sustente en afirmaciones como la de Enrique Anderson Imbert, para quien: “(...) el personaje mejor creado de Asturias es “Miguel Cara de Ángel”.<sup>1</sup> Por lo anterior podremos plantear que es probable encontrar los factores discursivos, narrativos-descriptivos y referenciales que producen el efecto de sentido que cobra el personaje Miguel Cara de Ángel. A través de la conjunción del nombre del personaje, en unión con su ser y hacer en transformación, se organizará la base de identidad en el “qué” del personaje, y las formas narrativas, descriptivas y discursivas con las que se transmite esta información. Por su parte, el origen vocal y focal (discurso figural), constituirían el “cómo”; así se podrán comprender algunas de las diversas formas de articulación discursiva que conforman al personaje.

---

<sup>1</sup> Anderson Imbert cit en Gerald Martin. Introducción de *El señor Presidente*, 837.

Para poder comprender el sentido que cobra el personaje dentro del relato, es fundamental la exploración del narrador en la historia. La teoría de la focalización de Jean Genette es trascendental en este punto, ya que expresa el deslinde entre la voz que narra y la perspectiva desde la cual se narra, desde este punto de vista, se puede comprender la función del personaje, así como algunos elementos que lo estructuran.

La primera parte de este trabajo consiste en enunciar el marco conceptual que contiene las definiciones, tipología y funciones del personaje, desde las perspectivas teóricas de Helena Beristain, Carlos Reis, Marchese Angelo, Mieke Bal, Roland Barthes, Lubomír Dolezel, Gérard Genette, y Luz Aurora Pimentel. Asimismo, el presente estudio se basará en el modelo de análisis que presenta *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, de Luz Aurora Pimentel; me centraré en la propuesta teórica del capítulo III: “El mundo narrado. La dimensión actuarial del relato”; tomaré los conceptos de:

- a) nombre y atributos como parte de la individualidad e identidad del personaje;
- b) ser y hacer del personaje como forma de caracterización;
- c) el retrato, como conformación de la identidad física y moral del personaje;
- d) el entorno como parte de la implicación y explicación del personaje;
- e) el discurso figural como formas de presentación del ser y hacer discursivo del personaje, y dentro del discurso las formas del discurso figural directo de modo dramático de presentación (acción en proceso, comunicativa, emotiva, gnómica y doxal), así como el discurso figural transpuesto (discurso indirecto libre; narrador y personaje);
- f) la perspectiva del narrador (focalización cero, focalización interna y focalización externa); y la perspectiva figural del personaje.

También enunciaré algunas de las orientaciones de la crítica sobre la narrativa asturiana:

- a) La crítica del reconocimiento, b) la crítica del desdén y c) la crítica desmitificadora.

Para el primer grupo, según Saúl Hurtado, la “crítica del reconocimiento” incluye el conjunto de escritos que han señalado un valor para alguno o para el conjunto de textos que integran la narrativa asturiana. Ésta ofrece dos vertientes: por un lado, la crítica con énfasis en el referente; y por el otro, la crítica que resalta el valor lingüístico.

En el segundo grupo se halla el conjunto de escritos, cuya intención primordial manifiesta o latente se define por el desdén hacia alguno o hacia el conjunto de trabajos del escritor guatemalteco. También tiene dos perspectivas: la crítica que niega valor con base en las supuestas deficiencias en la composición de textos, y la crítica que considera elementos extraliterarios para negar la trascendencia de su obra.

Finalmente, el tercer grupo es el conjunto de críticas que alejado del tiempo y de las pasiones, ha procurado un acercamiento crítico que derrumba ciertos mitos construidos en torno a Miguel Ángel Asturias y su producción narrativa. En los últimos años tuvo impulso un tipo de crítica “revisionista”, cuyo rasgo distintivo ha sido introducir nuevas tentativas para comprender el asunto del mito en la obra del escritor guatemalteco.

También se hará mención de los trabajos que se han presentado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con relación a *El señor Presidente* y a la obra asturiana en general, de los cuales se localizaron ocho tesis:

- 1.- “El realismo en *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias”. Estudia el realismo mágico y lo real maravilloso, así como los arquetipos, planos de la historia y el discurso de la obra. Sobresalen los temas: el maíz, la muerte, el lenguaje y el narrador.
- 2.- “*La sombra del caudillo* y *El señor Presidente*”. Estudio que presenta semejanza entre ambas novelas en su estructura trágica, las fuerzas omnipotentes del poder, la dictadura, el mito, el tiempo mítico, la historia y los símbolos que ambas obras expresan como medio de legitimación de los sistemas, para hacer denuncias políticas de los regímenes dictatoriales.
- 3.- “La mujer en *Hombres de maíz*”. Ofrece una valoración de la mujer, así como de lo femenino dentro de la obra.
- 4.- “*El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, novela esperpéntica”. Expresa un acercamiento al estilo “esperpéntico” en forma y contenido.
- 5.- “La poética en la narrativa de Miguel Ángel Asturias”. Disertación que expresa los valores estilísticos y retóricos en la obra asturiana.
- 6.- “El juego de cambio e identidad en algunas obras de Miguel Ángel Asturias”. Expone los juegos retóricos, lingüísticos, de forma y contenido de una parte de la obra asturiana.
- 7.- “La dictadura y la explotación: un estudio de la trilogía bananera de Miguel Ángel Asturias”. Elabora un acercamiento histórico, político y social de la dictadura y de “La trilogía bananera”.



8.- “El regreso al reino de este mundo: *Amalia*, *El señor Presidente* y *El recurso del método*”. Análisis comparativo de tres novelas del género de dictadura, haciendo énfasis en la construcción de dicho género y sus características.

## Cap. I. “Miguel Cara de Ángel” como personaje tomando en consideración diversas posturas narratológicas.

Miexel Bal, teórico de la narratología, asegura que este método crítico constituye un conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad. Éste es el *corpus* en torno al cual intentan pronunciarse y se componen los textos narrativos (novela, novela corta, cuentos infantiles, etc.) (90).

Para Bal, un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquél en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula, una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Por lo tanto, el texto, historia o fábula, sería la base razonable para profundizar en el estudio de los textos literarios. La teoría narratológica se basa en la noción de distintos estratos, necesaria para el análisis textual.

Por otro lado, para Luz Aurora Pimentel, la narratología es una reflexión sobre la narratividad y a la vez un modelo de análisis narrativo que permite abordar analíticamente los relatos y conocerlos mejor.

Para la autora, la narratología, en un primer momento, es el conjunto de estudios y propuestas teóricas que se han venido realizando sobre el relato a partir de los formalistas rusos y, en especial, desde el trabajo seminal de Vladimir Propp (1965, 1928) sobre los cuentos populares rusos. Pimentel expresa que con frecuencia la narratología se ha descrito simplemente como “la teoría de los textos narrativos” (Bal, 1985, 1980,3) o, en palabras de Gerald Prince, como “el estudio de la forma y el funcionamiento de la narrativa”, definiendo el relato, mínimamente, como la “representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal” (1982,4). Muchos de estos estudios, como lo ha hecho notar Gerárd Genette, constituyen un análisis lógico o semiológico del contenido narrativo, haciendo caso omiso de su forma de transmisión (oral, escrita, cinematográfica, etc.); mientras que otros son análisis formales del relato atendiendo al “modo” o “situación de enunciación” (8).

Por lo anterior, para Pimentel :

Por lo visto entonces habría lugar para dos tipos de narratología: la una temática, en sentido lato (el análisis de la historia o contenidos narrativos), la otra formal, o más bien modal: el análisis del relato como modo de “representación” de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático (...) Pero sucede que los análisis de contenido- las gramáticas, lógicas y semióticas narrativas- hasta hoy a duras penas si han reivindicado el término de narratología, el cual queda así como propiedad exclusiva de los analistas del modo narrativo. Esta restricción me parece, en suma, legítima ya que la sola especificidad de lo narrativo reside en el modo, y no en su contenido, mismo que puede muy bien adaptarse a una “representación” dramática, gráfica u otra. (12)<sup>2</sup>.

Por lo tanto, para Pimentel habría que distinguir entre la narratología y los estudios genéricos del relato. Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de su forma genérica. Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva.

Un análisis genérico, en cambio, procede de especificaciones temáticas, y de la descripción de un conjunto de codificaciones formales como productos históricos de la convención, mismos que distinguen al género *stricto sensu*: novela, cuento, autobiografía, epopeya; incluso la llamada “poesía narrativa” (9).

De tal manera, Luz Aurora Pimentel restringe su propuesta de análisis desde una perspectiva modal y no genérica, que se fundamenta en narratólogos como Franz Stanzel, Kate Hamburger, Dorrit Cohn o Schlomith Rimmon-Kenan, Gerárd Genette y Philippe Hamon, basándose fundamentalmente en la teoría narrativa de Gerárd Genette (1972,1983), aunque matizándola y modificándola, de manera que sea posible recoger y recuperar los distintos aspectos de la realidad narrativa. Ahora nos adentraremos en algunos de los conceptos centrales que conformarán el análisis del presente trabajo.

---

<sup>2</sup> Genette cit en Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 8.

### **1.1.- La importancia del personaje.**

En los estudios literarios existe una tendencia a valorar al personaje como persona, según Saúl Hurtado, y también a visualizarlo como un organismo que en nada se distingue del ser humano. La conducta humana es el parámetro de evaluación del ser ficticio. En ese caso, el análisis procede de una norma impuesta desde fuera, no de principios de organización estrictamente discursivos y narrativos.<sup>3</sup> Este hecho se deriva del problema general en que se encuentra la valoración artística, especialmente el arte literario. Desde siempre, la relación del arte con la vida o con la realidad ha dado un lugar central en las especulaciones de este asunto. El arte es considerado importante o serio en la medida en que se constituye un reflejo de la realidad o arroja luz para su comprensión.

Con frecuencia el universo ficticio es como una copia del mundo real. Esto se debe a que en ocasiones el relato se articula con máximo apego a las peculiaridades de la realidad social. En su plenitud, esta intención dio origen al concepto “realismo”, que se concibe como una convención en el ámbito literario para describir un tipo de literatura que se caracteriza por la exaltación de lo verosímil.

Sin embargo, todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana, como bien lo menciona Luz Aurora Pimentel, criterio en lo que coincide Saúl Hurtado Heras. Sin embargo, la proyección no significa copia. Pese a las estrechas correspondencias con la realidad social, el universo ficticio es susceptible de valoración, por el trabajo de composición a que es sometido. Ese universo obedece a un arreglo cuyos códigos pueden coincidir o no con los del mundo real. Si bien el texto narrativo da cuenta de un suceso relacionado con lo real, se trata de un acontecer imaginario que supone una reorganización de todos sus elementos sujetos a la lógica de un universo ficticio.

En el caso de Miguel Ángel Asturias, la ilusión referencial de sus universos ha generado continuas controversias acerca de la intervención del autor en la configuración de todos sus relatos. El propio Asturias ha permitido suponer que su narrativa está articulada como una simple traslación de la realidad social. Sin embargo, hasta en los casos de más estrecha similitud, pueden advertirse transformaciones o adecuaciones; así ocurre con el personaje, tendiente a producir un efecto de sentido. De este modo, el personaje puede comprenderse

---

<sup>3</sup> Foster Citado en Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 210.

como una “figura”, no como una persona, no como un ser humano, sino casi como una “ensalada”, producto de una “combinación” de características (Barthes 1970, 74).<sup>4</sup>

Visto así, resulta que el personaje es una figura cuyo ser y hacer pueden no ser idénticos al de la entidad real a la que hace referencia. Sus peculiaridades están relacionadas con su funcionalidad en el universo ficticio. A su vez, la construcción del universo ficticio puede depender de las intenciones específicas del autor. Esta certeza se corrobora en los relatos de Miguel Ángel Asturias. Si bien gran parte de sus personajes pueden asimilarse fácilmente a personas de la vida real, no debe pasarse por alto el hecho de que responden a una concepción estética del autor. Y si varias de estas entidades figurales tienen su correlato en entidades reales, en el mundo ficticio obedecen a un arreglo intencional, no circunstancial.

Las formas de caracterización del personaje se distribuyen entre su ser y hacer. En el primer caso se trata de una calificación expresada mediante enunciados descriptivos; en el segundo se refiere a su función, expresada mediante enunciados narrativos.

Basta considerar la elección del nombre de ciertos personajes para advertir su carácter de artificio artístico; a menudo el nombre permite agrupar muchos de los rasgos que definen su identidad. A veces se trata de nombres plenamente referenciales como es el caso de “Miguel Cara de Ángel”, personaje en el que se centra este análisis.

Por otro lado, el personaje en Asturias es muy versátil. De acuerdo con Saúl Hurtado Heras, abarca los sectores más significativos de Guatemala y algunos extranjeros, en especial los estadounidenses. Desde este punto de vista, la primera distinción que hace de sus personajes es la antítesis nacional/extranjero. El extranjero está caracterizado, con frecuencia, como un ser voraz y sin escrúpulos, cuya única religión es el progreso y el dinero, principal enemigo de los intereses nacionales (217).

Este recurso, continua Hurtado, se expresa mediante dicotomías: defensor/invasor, nacional/extranjero, indio/ ladino<sup>5</sup>, etc. De ahí el desdoblamiento de “Miguel Cara de Ángel” como protagonista de *El señor presidente*. Dos universos toman forma: el de los poseedores de los bienes materiales y el de los desposeídos, algunos de ellos prestadores de su fuerza de trabajo en condiciones inhumanas: “unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio” (58).

---

<sup>4</sup> Barthes Cit en Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 60.

<sup>5</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 218.

De esta manera, para Hurtado Heras, las condiciones de miseria que rodean al personaje popular, específicamente la masa explotada y sojuzgada, aparece como resultado de un proceso de degradación. Diversas acciones coercitivas introducen a este personaje en un mundo que no se comprende, sino bajo el yugo de la dictadura.

Una vez expuesta la importancia del personaje, enumero algunas de sus definiciones. Para *El Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, es la categoría fundamental de la narrativa; el personaje evidencia su relevancia en relatos de diversa inserción sociocultural y de variados soportes expresivos. En la narrativa literaria (desde la epopeya hasta la novela y desde el cuento hasta la novela rosa), en el cine, en el cómic, en el folletín radiofónico o en la telenovela, el personaje se revela, con frecuencia, como el eje en torno al cual gira la acción y en función del cual se organiza la economía de la narrativa; ciertas tipologías narrativas entienden al personaje como una modalidad culturalmente prestigiada, confirmando la preeminencia de este componente diegético. Por su parte, los escritores han atestiguado elocuentemente el relieve y el poder del personaje.

Los estudios literarios reflejan, en su propia evolución, la fortuna artística del personaje. Actualmente la narratología ha recuperado el concepto de personaje, en cierta medida relegado por el estructuralismo; dicha revaloración obliga a tratar al personaje en términos teóricos y metodológicos que se traducen en estas palabras:

Manifestado bajo la especie de un conjunto discontinuo de marcas, el personaje es una unidad difusa de significación, construida progresivamente por la narrativa. Un personaje es, pues, el soporte de las redundancias y de las transformaciones semánticas de la narrativa; está constituido por la suma de las informaciones facultadas sobre lo que es y sobre lo que hace (Hamon, 1983:20).

Se apunta así hacia una concepción del personaje como signo, al mismo tiempo que se subraya implícitamente el carácter dinámico que preside a la narrativa desde un punto de vista modal.<sup>6</sup>

Entender al personaje como signo equivale a acentuar que en cuanto signo narrativo, el personaje está sujeto a procedimientos de estructuración que determinan su funcionalidad y peso específico en la economía del relato. De este modo, el personaje

---

<sup>6</sup> Carlos Reis. *Diccionario de narratología*, 675.

se define en términos de relieve: protagonista (héroe), personaje secundario o mero figurante. El personaje concreta diferentes grados de relieve, fundamentalmente en virtud de su intervención en la acción, construyéndose de este modo un contexto normalmente -no obligatoriamente- humano, además del relieve que le es propio.

Para el *Diccionario de poética y retórica* de Helena Beristain, personaje se entiende como actor. (Personaje, *dramatis personae*) Es quien actúa en los *dramas*. El estatus de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias: su aspecto exterior, sus actos gestuales y sus “actos de habla”, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designe. Todos estos factores son numerosos y variables, y pueden ser objeto de diversas combinaciones y repeticiones. Como actor se particulariza, pues encarna un papel actancial abstracto es decir, un tipo de “rol” que juega o cumple. El héroe (o “sujeto” para Greimas) es un tipo de papel que encarna un actor.

Como observa Greimas, el término tradicional “personaje” está siendo reemplazado por otros dos “definidos con mayor rigor en semiótica: “el de actante y el de actor”. “Actante” es un concepto teórico introducido por Greimas (1966) en el terreno de la narratología. Se trata de una reinterpretación lingüística de las *dramatis personae*, reinterpretación fundamentada en la sintaxis estructural de L. Tesnière”.<sup>7</sup>

También Mijail Bajtin agregó su punto de vista a la categoría de personaje; añadió los conceptos de “autor”, “palabra ajena” y “diálogo” así como las nociones de “horizonte del personaje” y de “entorno” del mismo.<sup>8</sup>

Por otro lado, para el *Diccionario de crítica y terminología literaria* de Marchese Angelo, el personaje –sea héroe, protagonista o actor- es el elemento motor de la acción narrativa. Confundido ingenuamente con la persona, de la que es solamente una representación inventiva, o reducido a una serie de caracterizaciones psicológicas o de atributos, el personaje no se puede aislar ni del universo que lo rodea, ni de los otros personajes con quienes entra en relación. El personaje puede manifestarse de varias maneras. Ante todo con su nombre, que a veces anticipa ciertas cualidades evidenciadas en el curso del relato; después por la caracterización directa o indirecta. La caracterización es directa cuando el narrador nos dice cuáles son las cualidades del personaje (bueno,

<sup>7</sup> Carlos Reis. *Diccionario de narratología*, 678.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 654.

generoso, codicioso, ingenuo, etc.), e indirecta cuando es el lector quien deduce el carácter del personaje partiendo de las acciones en que está implicado, del juicio que dan de él, los otros personajes, o de su modo individual de ver la vida y las relaciones humanas.<sup>9</sup>

Frecuentemente la caracterización se obtiene por sinécdoque, es decir, a través de un detalle del vestuario, del rostro, del comportamiento, etc., a través del emblema: un objeto del personaje, un gesto suyo, o un lugar que le atañe, recordado en el relato, asume un valor significativo y caracterizador.

Para Bal, el personaje no es sino “el actor provisto” de los rasgos distintivos que, en conjunto, lo crean. Un personaje se parece a un ser humano, mientras que el actor no necesariamente. El actor es un personaje con características humanas distintivas y constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa. El término “actante” indica una clase de actores, considerados en sus relaciones entre sí. Estas relaciones mutuas vienen determinadas por la que tiene cada actante con los acontecimientos. Esta aproximación al actante no toma en cuenta la función semántica del actor como unidad narrativa específica. En el nivel de la historia, los personajes difieren entre sí. En ese sentido son individuales. Sobre la base de las características que les han correspondido, cada uno evoluciona de forma distinta respecto del lector.

En “el mundo narrado” de su libro *Relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel parte de la valoración de E. M. Foster quien se pregunta qué son y qué representan los personajes en un relato. Para él, los actores en un relato son humanos, o por lo menos “humanizables”. Considera el relato como la proyección de un mundo específicamente humano, a partir del cual el personaje procederá desde una norma impuesta desde fuera y no desde los principios de organización estrictamente discursivos y narrativos. Es decir, generalmente se observará la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano (59).<sup>10</sup>

Es decir, que lo que constituye a un personaje y le da un efecto de sentido es el discurso y la estrategia narrativa. Frente a esta humanización del personaje, según Greimas, hay que hacer hincapié en el carácter. Pimentel expresa que lo que importa determinar son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen el efecto de

---

<sup>9</sup> Marchese Angelo. *Diccionario de crítica y terminología literaria*, 67.

<sup>10</sup> Cit en Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*.



sentido que llamamos personaje, efecto de sentido que es punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa vinculación (63).<sup>11</sup>

Para Greimas, desde la perspectiva estructuralista y semiótica, el personaje, cuando “desaparece”, se “esencializa”, al ser descrito en niveles de abstracción muy altos (60).<sup>12</sup>

Greimas concibe al personaje como un actor, definido nada más como “unidad léxica” de tipo nominal que, inscrita en el discurso, es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación caracteres de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva.

El actor se constituye así como un haz de roles actanciales y temáticos; es decir, de posiciones sintácticas, semánticas y/o narrativas dentro del trayecto generativo del discurso.

Philippe Hamon (1977, 144) define al personaje como “un sistema de equivalencias reguladas destinado a asegurar la legibilidad del texto”; mientras que Barthes (1970,101) lo considera una “figura” no una persona; no un ser humano sino el producto de una combinación.

Así, por ejemplo, “la semántica de las expansiones”, como la concibe Barthes, es el proceso mediante el que el lector se forma una “imagen” sintética de la apariencia física de los personajes, así como de su “retrato moral” a partir de un sinnúmero de detalles anotados, a los que Barthes llama “semas”. Un proceso en el que el lector, al abstraer secuencias da nombres, pone “etiquetas temáticas”, es decir, rasgos de personalidad, juzga el valor de las acciones dándoles un “nombre abstracto” capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas: valor, cobardía, integridad moral, etc.

El personaje entonces se constituye como una de tantas figuras narrativas; de ahí que Stanzel llame “situación narrativa figural” a la perspectiva del personaje. Si bien es cierto que el personaje no es una representación de seres humanos, una copia fiel, una entidad “orgánica” “con vida propia”, un efecto de sentido; es la referencia última de todo actor que entra en un mundo de acción y valores humanos.

En un relato verbal, sin duda, la significación se produce en gran parte por medios lingüísticos y discursivos; los seres que ahí actúan son entidades verbales y lo que importa, en términos de significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta.

---

<sup>11</sup> Greimas Cit en Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Por lo tanto, lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que produce ese efecto de sentido al que llamamos “personaje”.

## **1.2.- Tipología y funciones de los personajes.**

Alberto Paredes, en su libro *Manual de técnicas narrativas: las voces del relato* propone distintas tipologías de los personajes, tanto en sentido formal como sustancial. Diferencia entre personajes estáticos que no varían en el transcurso del relato (el avaro, el soldado, el fanfarrón, etc.) y los personajes dinámicos, sujetos a cambio y evolución; también entre personajes principales (protagonistas, héroes) y secundarios.

Por su parte, Foster divide a los personajes en planos y esféricos: Estos últimos son complejos e imprevisibles (“round carácter” y “flat carácter”, contruidos en torno a una sola idea o cualidad).

La más antigua tipología parece remontarse a las máscaras; por ejemplo, en la *Commedia dell'arte*, donde los papeles son fijos, como lo son también los nombres (Arlequín, Pantaleón, Polichinela, etc.). Se pueden considerar también papeles estereotipados los de la ascendencia latina: el viejo badulaque, el criado astuto, el cornudo, el avaro, etc. En el teatro español del siglo XVII se conformó la comedia de figurón, apoyándose en algún personaje caracterizado por una cualidad muy definida.

En la tipología actancial de Greimas, señala Paredes, se hallan papeles que pueden ser cubiertos por más actores o personajes: el sujeto o protagonista cuya acción responde a un deseo, una necesidad o un temor; el opositor o antagonista que determina el conflicto y suscita los obstáculos; el objeto, como fuerza de atracción, deseo o temor; el destinador, es decir, el agente que influye sobre el destino del objeto, una especie de árbitro ( a veces invisible) que orienta el sentido del relato e inclina la balanza hacia un determinado personaje; el destinatario o beneficiario de la acción, quien puede conseguir el objeto (este personaje no tiene por qué identificarse necesariamente con el protagonista); el adyuvante, al servicio del sujeto, pero también en algunos casos hay otros personajes( por ejemplo, adyuvantes negativos)(87). En los relatos predominantemente psicológicos, estas funciones pueden ser cumplidas por situaciones, acontecimientos o sentimientos; la oposición puede proceder del ambiente, de la vida o del destino que puede ser árbitro de la suerte de un personaje.

En el ámbito del relato, el personaje, para Roland Boufneuf y Real Ovellet, puede desempeñar diversas funciones: puede ser un elemento decorativo, un agente de la acción, o

un portavoz del autor. El personaje decorativo es prácticamente inútil para la acción, pero sirve para caracterizar un ambiente: es como un síntoma o un indicio a través del cual es posible aprehender el juicio del autor sobre una realidad o situación determinada. Si es verdad que la acción narrativa consiste en el desarrollo de situaciones conflictivas en las que están involucrados los personajes, se podrá comprender que las cualidades de éstos han de emerger sobre todo de la misma acción.

Bremon cataloga los personajes en agentes (promotores de procesos de modificación o de conservación) y pacientes (envueltos en estos procesos).

“Miguel Cara de Ángel” personaje en el que se centra este trabajo, desempeña la función de agente de la acción durante toda la novela; ya lo veremos con detalle en el capítulo tres.

Los agentes pueden ser influenciadores, modificadores y conservadores; en los modificadores se presentan las parejas perfeccionadoras-degradadoras; los conservadores, son protectores-frustradores y los influenciadores son delatores-simuladores, constrictores-interdictores, o seductores-intimidadores, asesores-disuasores.<sup>13</sup>

“Miguel Cara de Ángel” va sufriendo transformaciones desde su encuentro con Camila: es conservador, protector, aunque en un principio era degradador, ya que era la mano derecha de “el señor Presidente”; al final de la obra tenemos un Miguel Cara de Ángel degradado por el sistema, por el “señor Presidente”, quien se encarga de aniquilarlo física y moralmente. El personaje puede ser, por fin, portavoz del autor aun cuando no parece correcto utilizar las figuras narrativas para proponer un psicoanálisis de estudio biográfico.

Para Bouffneuf y Ovellet, el significado de la novela consiste en el camino del héroe problemático hacia sí mismo<sup>14</sup>, como sucede con Miguel Cara de Ángel. Es decir la progresión de un personaje desde una situación familiar en lucha con una realidad ajena, falta de significado, hasta llegar a la autoconciencia. Para el caso de Miguel Cara de Ángel, la situación es que su familia, después de su madre, es “el señor presidente”, y llega ciertamente a la autoconciencia a través de Camila; este análisis lo detallaremos en los siguientes capítulos.

Por otro lado, los modos de presentación del personaje novelesco, según Bourneuf-Ovellet, pueden ser representados de cuatro formas: 1) por sí mismo; 2) por otro personaje;

---

<sup>13</sup> Roland Bouffneuf y Ovellet Réal. *La novela*, 67.

<sup>14</sup> *Ibidem*, 68.

3) por un narrador extradiégetico; 4) por sí mismo, por otros personajes y por el narrador (presentación mixta). Para el personaje Miguel Cara de Ángel, el modo de presentación es el que se expresa por otros personajes (como cuando lo encuentra el leñador y lo describe), lo cual da una presentación mixta.<sup>15</sup>

La autorepresentación es el vehículo de autoconocimiento del personaje, típico del relato en primera persona, del diario, de la novela epistolar, con una sola voz y, por último del monólogo interior, el cual según Dujardin:

Es el discurso sin oyente y nunca pronunciado, mediante el cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos, los más cercanos al inconsciente, anteriores a cualquier organización lógica, es decir, en embrión, valiéndose para ello de frases directas reducidas a lo sintácticamente imprescindible, para dar así la impresión “materia informe”.<sup>16</sup>

La presentación del personaje por parte de los otros personajes, según Roland Boufneuf y Real Ovellet, ofrece al narrador la posibilidad de ocultarse (al menos aparentemente) y de dar a los personajes la responsabilidad del conocimiento recíproco a través del análisis de los comportamientos, el diálogo, las cartas y otras formas de manifestación de la conciencia. Como sucede en el capítulo en que el leñador expresa que lo que se ha encontrado es un “ángel” cuando describe a Miguel Cara de Ángel. Esta presentación le comienza a dar al lector una conciencia y figura de cómo es visto Miguel Cara de Ángel ante los ojos de los otros: como un ser etéreo, angelical, no humano. Esta es una contradicción, pues un personaje que es instrumento de maldad y crueldad no puede ser un “ángel”; sin embargo este juego entre parecer y ser es lo que Miguel Ángel Asturias nos da como parte del principio de la configuración de su personaje.

Para los mismos críticos, la forma más corriente y antigua de presentación del personaje es la del narrador extradiégetico. La presentación desde fuera permite a escritores como Balzac o Zola dramatizar el conflicto entre héroe y sociedad aun cuando el denominado punto de vista omnisciente, típico de casi toda la narrativa hasta el naturalismo, permite que

---

<sup>15</sup> Roland Boufneuf y Ovellet Réal. *La novela*, 78.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 79.

el autor parezca conocer a fondo a su personaje, lo juzgue, dé de él una característica tanto psicológica como social.

La presentación mixta (*Madame Bovary* es el modelo) examina al personaje desde el exterior y desde su interior, viéndolo unas veces a través de la focalización de los demás personajes, otras directamente (mediante fórmulas del tipo “el pensaba que...”), aunque a veces es difícil asegurar si el relato es autorreflexivo (corresponde al pensamiento de uno de los personajes) o procede del narrador. Con la presentación del personaje y el punto de vista del narrador penetramos en el meollo de la narrativa y de los problemas implícitos de la escritura, para los cuales nos remitimos a las voces. La presentación de Miguel Cara de Ángel, evidentemente es mixta y emplea el modelo del narrador y otros personajes, la focalización interior y exterior se combina durante toda la novela. Un ejemplo de esto es, cuando se habla a sí mismo en el capítulo “ Torbellino”, en el que delira con Camila, y donde reconoce lo que es y siente por ella.

Otro momento de la focalización interna es cuando Miguel Cara de Ángel comienza a “extrañar” a Camila, a necesitarla, cuando sus tíos no quieren tenerla en casa. También, el momento en que ella se enferma, y Miguel Cara de Ángel, expresa: ¡Quisiera quitarle todo el dolor del cuerpo y que se lo dieran a él, que fuera como un árbol”,[ ... ]<sup>17</sup> estos momentos de la focalización de las emociones más íntimas respecto a su sentir con Camila, las combina el narrador introduciéndose en el sentir de Miguel Cara de Ángel.

---

<sup>17</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 237.

## Cap. II. Miguel Ángel Asturias. Vida y Obra.

En primer lugar, interesa ponderar la palabra como componente en la narrativa de Asturias. El novelista tuvo presente la función de la palabra al concebir el quehacer literario como un juego en el cual el vocablo trasciende la función referencial, o por lo menos su regencia no es denotativa [...].<sup>18</sup> Para Hurtado Heras, la narrativa de Asturias replantea el uso de la palabra constituida no sólo por unidades mínimas de sentido, tal como la concibe la lingüística. Más que eso, la narrativa del escritor guatemalteco proclama la palabra dotada de un extraordinario potencial. Al nombrar, instauro el universo, un universo mítico hecho presente mediante la palabra que, desde el punto de vista antropológico, no sólo nombra el mundo, sino que, al nombrarlo, se hace partícipe de él y lo posee.<sup>19</sup>

Sin embargo, la narrativa de Miguel Ángel Asturias sugiere la atención a un mundo con dilemas diversos. La obra de Asturias en su conjunto plantea la necesidad de considerar la presencia del mito, pues la búsqueda de un lenguaje tiene igual relevancia. Con estos elementos, Asturias enfrenta problemas que tienen que ver con la convergencia de diferentes tiempos históricos que coexisten en América Latina.<sup>20</sup> Así que su desvinculación de la narrativa indigenista le permite resaltar un entrecruzamiento de realidades presentes junto a realidades culturales remotas.

En su obra, Asturias concede mucha atención a problemas de la existencia humana, individual y colectiva. La nación, interpretada como un mundo con expresiones variadas, demandaba para él un proyecto de convivencia ecuménica.

Los años cuarenta resultaron decisivos para la definición de su poética. Ya no sólo manifestaba contradicciones religiosas como en sus cuentos y novelas de juventud; tampoco era ya el indígena su preocupación única y definitiva. Era el momento de diseñar un proyecto de convivencia y tolerancia, para resguardar el bienestar nacional por encima de todo. Durante la revolución que se iniciaba en 1944, la adhesión de Asturias al proyecto de los gobiernos de este período no fue oportunista. Con la revolución guatemalteca, expresa Saúl Hurtado, Asturias entendió las necesidades de los indígenas y de los

---

<sup>18</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 192.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 192,

<sup>20</sup> *Ibidem*, 261.

trabajadores en general. A partir de entonces, se le manifestó con claridad que el dilema social como la lucha de clases donde no sólo los indígenas, sino la masa trabajadora del país, era objeto desde la conquista de América y se había sostenido durante la Colonia y la Independencia. Su producción literaria durante los cincuenta exalta la lucha de clases de forma evidente.

Finalmente la denuncia, aún vigente en la obra de Asturias ya no tiene que ver sólo con regímenes dictatoriales superados, sino con su alusión a problemas perennes: el reparto de la tierra, las condiciones desiguales propiciadas por el modelo capitalista, el ostracismo social que valida únicamente lo propio y desdeña lo externo (el *no mundo*) e, inversamente, la xenofilia.



## **2.1.- Quién es Miguel Ángel Asturias para las letras.**

Guiseppe Bellini, estudioso y crítico de la obra asturiana, en su trabajo: *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, lo sitúa (1899-1974), como uno de los escritores de mayor relieve en América en lengua española.

Nacido en Guatemala, el 19 de octubre de 1899, hijo de Ernesto Asturias y de María Rosales. Uno de los hechos que transformaría su vida fue la persecución que el dictador Estrada Cabrera desató contra su familia al comienzo del año 1900.

Al huir de la capital, los Asturias se refugiaron en la pequeña ciudad de Salamá donde se dedicaron a actividades comerciales. En 1908 la familia retornó a Guatemala, pero durante esa residencia en Salamá, Miguel Ángel Asturias inició sus primeros estudios que continuó después en Guatemala con la carrera de Leyes.<sup>21</sup>

El clima violento que vivió Guatemala entre 1921 y 1923, convenció a los padres de Asturias de enviarlo a Europa para que perfeccionara sus estudios en economía política. En París, expresa Guiseppe Bellini, decidió dedicarse a escribir. Se inscribió a un curso sobre mitos y religiones de Centroamérica que impartía Georges Raynaud en la Sorbona.

Desarrolló gran interés por sus orígenes en las fuentes literarias orientadas hacia los mayas; traduce el *Popol Vuh*, y se interesa en los *Anales de los Xahil*, libros sagrados de la sociedad precolombina. Más tarde emprenderá la redacción de *Leyendas de Guatemala*. De este mismo período (1923-1928) son obras como *El alhajadito* y la novela *El señor Presidente*. Su contacto en París con escritores como Unamuno, Barbusse, Valéry, así como su estrecha amistad con los surrealistas Aragón, Desnos, Bretón, Péret y Tzara que colaboran en la revista *Imán* fundada por él junto con Alejo Carpentier, configuraron un panorama de la vanguardia fundamental para Asturias.

Al mismo tiempo, comienza a frecuentar a Picasso, Braque, Utrillo, Strawinsky, Cocteau. Entre los artistas y escritores hispanoamericanos que residen en la capital francesa, Asturias estrecha amistad con Vallejo, Uslar Pietri, los hermanos García Calderón, Luis Cardoza y Aragón, Pita Rodríguez, y Alfonso Reyes.

En México conoce a José Vasconcelos, Carlos Pellicer, Jaime Torres-Bodet, Xavier Villaurrutia, Antonio Caso y Ramón del Valle Inclán. El conocimiento de este último será determinante para la creación de *El señor Presidente*, cuyo procedimiento técnico en esta

---

<sup>21</sup> Guiseppe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 16.

obra es bastante cercano al “esperpento” valleinclanesco y revela los últimos contactos con la técnica de *Tirano Banderas*.<sup>22</sup> Al respecto Jimena Sáenz señala que Miguel Ángel Asturias aunque basándose en el ideal del esperpento valleinclanesco, va más allá, pues logra dar a su pintura un cariz trágico, tan agónico, que la caricatura desaparece tras las rojas pinceladas trazadas por el guatemalteco.<sup>23</sup> Dice: “queda una realidad vibrante y desesperada de sangre, venganza, traiciones y delación, una pesadilla viva que nadie hubiera sido capaz de soñar en el más tremendo de los delirios”.<sup>24</sup>

Para Bellini la técnica de *El señor presidente* no es exclusivamente villainclanesca, sino también propia de Quevedo en el modo de representar la realidad con el recurso de lo grotesco y la caricatura.

No olvidemos la profunda influencia que ejerció la vanguardia sobre Asturias. Su estancia en París, como ya se dijo, fue decisiva y lo fue también la defensa que él hizo siempre del surrealismo. Si bien está fuera de dudas que *El señor Presidente* responde sustancialmente a la técnica esperpéntica, su originalidad e independencia de *Tirano Banderas* permanece firme, pues el punto de partida de la segunda es más la interpretación exótica de un drama de “tierra caliente”, como lo define su propio autor. Y finalmente, sostiene Bellini, que falta a *Tirano Banderas*, al que nadie disputa su alta calidad artística, la sinceridad del drama visto por el autor desde adentro. Su mayor defecto, en lo que respecta a la verdadera representación de la situación americana, radica justamente en su origen externo. En la novela de Asturias, por el contrario palpita la esencia de la tragedia sufrida, antes que vista como motivo de un libro, pero dominada en su representación por un artista de consumada experiencia. Además, mientras que Valle Inclán en *Tirano Banderas* debe recurrir a una síntesis de elementos para dar a la novela un tono “americano”, en sentido continental, llegando solamente a desanclarlo de la realidad. Asturias en *El señor Presidente* parte de un mundo limitado, Guatemala, y logra proyectarlo, con sólo cortar los nexos de lugar y de tiempo, al ámbito continental, o más bien, a un plano universal por la esencia de la tragedia que representa.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Guisepe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 20.

<sup>23</sup> Jimena Sáenz. *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*, 108.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 109.

<sup>25</sup> Guisepe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 36.

La producción narrativa de Asturias se conformó gracias a una polifacética actividad; ejerció tanto el ensayo, el cuento, la novela, el drama y la poesía como el periodismo y la crítica literaria. Su presencia en el terreno de las letras comenzó a anticiparse desde su paso por la Universidad, cuando escribía artículos en revistas de estudiantes como *Studium*, *El Renacimiento*, *La cultura y el estudiante*. Y pese a que tuvo una que otra esporádica participación como articulista en *El imperial* de Guatemala, no fue sino hasta su estancia en Europa cuando formalizó su colaboración en las páginas de este diario.<sup>26</sup>

Cuando se habla de la producción narrativa de Asturias, se piensa que su inicio como escritor lo constituye la edición en 1930 de sus *Leyendas de Guatemala*. De ahí hay un salto de dieciséis años hasta la edición en México de *El señor Presidente*, por la editorial Costa AMIC, en 1946, obra con la que obtuvo el Nobel de literatura (1966). A estos escritos se suma una considerable cantidad de documentos casi desconocidos. Entre éstos se encuentra el texto *Tres de cuatro soles*, publicado originalmente en 1972, en francés. En 1966, fue publicado en español *El árbol de la cruz*, cuento póstumo (última obra conocida hasta la fecha) en edición facsimilar, por la colección de Archivos.<sup>27</sup> La primera edición es de 1993. Otro de los textos con escasas referencias es *El hombre que lo tenía todo, todo, todo*, cuento para niños publicado originalmente en francés durante 1973.

En el terreno de la poesía, su obra más conocida es *Clarivigilia primaveral*. En este género deben incluirse sus primeros escritos en 1925, publicados como *Rayito de estrella*. Estos trabajos se publicaron posteriormente en mayo de 1949, y junto con otros materiales en un volumen titulado *Sien de alondra*. En este volumen hay poesía reunida desde 1918 hasta 1948. Se incluyen también los sonetos publicados en 1952 con el título de *Ejercicios poéticos* sobre temas de Horacio.<sup>28</sup>

Su producción dramática incluye principalmente el volumen editado en 1964 que contiene las obras *Chantaje*, *Dique seco*, *Solana* y *La audiencia de los confines*, representada en Guatemala en 1961.

<sup>26</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias, una revisión crítica*, 27.

<sup>27</sup> Nota: De aquellas contribuciones al diario guatemalteco da cuenta la edición crítica de la Asociación de Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y africana de la UNESCO, coordinada por Amos Segala. Con cuatrocientos cuarenta artículos reunidos en aquel volumen titulado *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, se encuentran tipos variados de escritos: desde la mera anécdota parisina, el comentario de libros, el manifiesto político, hasta lo que propiamente podría considerarse el cuento. (Saúl Hurtado Heras, 28)

<sup>28</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias, una revisión crítica*, 29.

Si a todos estos trabajos se agregan las producciones de los primeros años, incluida su tesis de abogado, publicada en 1971 como *Sociología guatemalteca: el problema social del indio*, y los trabajos que por varios años se creyeron perdidos, se comprenderá la dificultad para reunir definitivamente toda la obra del escritor guatemalteco.

Por otro lado, la narrativa de Asturias tuvo su máximo apogeo en la década de los sesenta. Pero tres décadas más tarde, cuando las aspiraciones y preocupaciones de la intelectualidad latinoamericana se han redefinido sustancialmente, la propuesta asturiana tiene nuevo impulso; por lo tanto la percepción y comprensión como explicación simbólica de la obra de Asturias se abre a diversas interpretaciones.

Respecto de las tendencias literarias a Asturias, se le ha relacionado con el surrealismo, con el realismo mágico e incluso con lo real maravilloso. En la mayoría de los acercamientos se ha tomado como fundamentación teórica los estudios que tratan sobre la permanencia de lo ancestral en las culturas tradicionales. En tales casos, algunas veces se ha vinculado al escritor con el momento histórico que le tocó vivir. El resultado ha sido la propagación de una personalidad confusa y proteica del novelista, cuya expresión palmaria está en dos vertientes de su narrativa: la telúrica, (mágica) y la social.<sup>29</sup>

Saúl Hurtado Heras considera que su narrativa alcanzó el máximo apogeo durante la década de los años sesenta, aunque tres décadas más tarde, cuando las aspiraciones y preocupaciones de la intelectualidad latinoamericana se habían redefinido sustancialmente, la propuesta asturiana recibió un nuevo impulso.<sup>30</sup>

Como objeto de consumo, señala Hurtado, una de las obras más leídas y más criticadas de Asturias es precisamente *El señor Presidente*, pero *Hombres de maíz* permitió incluir estudios que amplían las posibilidades de interpretación de la producción del autor. La recepción, comprensión y explicación simbólica de la obra de Asturias ha hecho pensar que la narrativa del escritor guatemalteco puede considerarse como un valioso documento y muy probablemente alguno o algunos de sus textos sean considerados clásicos de nuestras letras.<sup>31</sup> Pero, ¿cuáles son los aspectos más comunes que la crítica ha destacado de los textos de Asturias?, al parecer, menciona Hurtado, el rasgo más común es lo mágico-

---

<sup>29</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias, una revisión crítica*, 46.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 32.

<sup>31</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias, una revisión crítica*, 33.

realista. Pero antes de analizar este punto es importante reflexionar sobre el fenómeno de recepción de la obra, como objeto de estudio.

Con Asturias, expresa Hurtado, estamos frente a un escritor cuya obra ha propiciado “una desconcertante contradicción de juicios” en su valoración. Esto nos lleva a críticas que van desde el halago hasta el desdén. Pueden establecerse al menos tres orientaciones en la crítica sobre la narrativa asturiana: a) La crítica del reconocimiento, b) La crítica del desdén, c) La crítica desmitificadora.

#### **a) La crítica del reconocimiento.**

Esta primera cobra impulso gracias a quienes en su momento influyeron para concederle el premio Nobel. Esta crítica está representada, por Gerald Martin, Guiseppe Bellini, Amos Segala, Aline Janquart, Dorita Nouhaud, René Prieto, Arturo Arias, Mario Roberto Morales y Dante Liano, entre otros, críticos que coinciden en que la simbolización de la obra asturiana anticipa los grandes problemas del siglo XX.

Coincido con esta postura y también considero que la propuesta de autores como Martin, Bellini, Arias, Morales, etc., se ajusta en gran medida al modelo de análisis que ofrezco en esta tesis. Los autores antes mencionados consideran la obra de Asturias esencial para la historia de las letras hispánicas, no sólo por su contribución estética, sino como precursora del género de la dictadura en Latinoamérica; evidentemente dan relevancia al aspecto “simbólico”, muy propio de la obra de Asturias.

Sin embargo, no toda la crítica sobre el guatemalteco ha tenido la misma orientación ni la misma profundidad. Podría decirse que la primera crítica con reconocimiento universal fue del poeta francés Paul Valéry, con motivo de la traducción francesa de *Leyendas de Guatemala*, en 1931. La carta que entonces dirigió Valéry al traductor de estas leyendas, Francis de Miomandre, instauró una de las vías por las que en los años subsecuentes sería apreciada la narrativa del escritor guatemalteco.<sup>32</sup>

Fue *El señor Presidente* la obra que lo acogió en el ámbito latinoamericano. La segunda edición, de 1948, le dio mayor circulación. La simpatía que el autor había encontrado entre escritores y amigos por la lectura de *El señor Presidente*, hizo posible que para 1949, con la publicación de *Hombres de maíz*, comenzara a rendírsele reconocimiento.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, 34.

*El señor Presidente* definió desde entonces las dos orientaciones de la crítica de reconocimiento. Por un lado, la novela era la primera que destacaba el agudo problema latinoamericano de aquellos años. Y por el otro, rompía con la tradición de la novela realista. Fue reconocida por haber introducido variantes novedosas entre las que se encuentran la técnica cinematográfica, el aliento surrealista y el variado juego de palabras que definían a la novela no como una simple tribuna de denuncia social, sino como uno de los giros que años más tarde repercutirían en el reconocimiento universal de la literatura latinoamericana.

Desde el punto de vista de la crítica contemporánea, la década de los cincuenta fue la más controvertida en lo que se refiere a valorar la relevancia de la producción de Asturias.

En su momento, la producción de esta década, constituida por la trilogía bananera *Viento fuerte* (1950); *El Papa verde*, (1954) y *Los ojos de los enterrados*, (1960) y por el libro de cuentos *Week-end en Guatemala*, despertó gran entusiasmo en una crítica que convertía en plataforma de expresión la cruda realidad de su país; además, en estos relatos encontraba la prolongación de la supuesta tendencia indigenista que en la década anterior había tenido buena acogida. A partir de entonces, Asturias comenzó a ser valorado como un escritor comprometido con la realidad de su país.<sup>33</sup> El provisional escepticismo que había despertado la publicación *Hombres de maíz* quedaba salvado con estas novelas, más asequibles al común de los lectores. En su momento, el propio Asturias se mostró satisfecho con esta nueva orientación.

Durante los primeros años de la década de los sesenta, Asturias se encontraba ya en el exilio definitivo. *El alhajadito* (1961) y *La mulata de tal* (1963), sin abandonar el compromiso asumido por el autor, remarcaban la orientación de *Hombres de maíz* (1949).

En términos generales, expresa Hurtado, los aspectos que la crítica del reconocimiento ha señalado de la narrativa de Miguel Ángel Asturias son los siguientes: las estrategias de composición artística (manejo de la palabra, el humor, la ironía, la configuración del personaje, los aspectos mágico-realistas y lo real y maravilloso), el carácter misional y la denuncia, el doble carácter ético-estético de la postura del autor y de su obra, el valor simbólico (conflicto entre los diversos modos de producción y los conflictos entre la cultura oral y escrita), así como influencias de autores y tendencias literarias.

---

<sup>33</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias, una revisión crítica*, 33.

De esta crítica se desprenden valoraciones como las siguientes: “el más renovador de los narradores latinoamericanos”, “el novelista de mayor relieve en la América de lengua española”, “el autor centroamericano más sensible hacia el futuro y más orientado hacia el pasado”, “poeta narrador porque cuenta cantando”, “poeta, antes que novelista”, etc.<sup>34</sup>

### **b) La crítica del desdén**

Según Hurtado fueron diversos factores los que favorecieron, a veces indirectamente, la valoración de la obra de Asturias. *Hombres de maíz*, por ejemplo, fue simplemente incomprendida durante los primeros años de su publicación; si *El señor Presidente* despertó las más francas simpatías, *Hombres de maíz* se rodeó de escepticismo. Es el caso de Ciro Alegría, quien aunque sentía que se trataba de una novela original, sostuvo que caía en una vaguedad inútil, por su “complicada retórica de exaltación surrealista, detonando más presunción que buena literatura”. Esta confusión, decía Alegría, planteaba incluso un problema de método: “hasta qué punto el surrealismo y sus fines son adecuados para afrontar la naturaleza y el hombre americano”.<sup>35</sup>

En 1962, José Antonio Galaos publicó un artículo en el que decía de *Hombres de maíz*:

...pertenece al género novelístico porque es en éste donde se sitúa todo cuanto en literatura es incalificable. Unas veces semeja una serie de relatos unidos entre sí por el simple vínculo geográfico y étnico; meras evocaciones de esos personajes y de esas gentes. Dividido en seis partes, cada una de las cuales lleva el nombre del personaje central evocado, bien pudiera ser cada una de ellas un relato corto independiente. Este modo de enfocar la narración tiene el peligro de ser reiterativo y fastidioso, ya que fue publicado como “Los dos ejes de la novelística de Miguel Ángel Asturias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 154, octubre de 1962, 131.<sup>36</sup>

Por otro lado, escritores como Gabriel García Márquez tuvo graves resquemores; hubo acusaciones mutuas y desestimaciones recíprocas que trajeron como consecuencia el recelo de los jóvenes escritores del boom hacia el novelista guatemalteco. Asturias acusaba a García Márquez de haber trasladado flagrantemente en *Cien años de soledad* el tema y los

<sup>34</sup> Saúl Hurtado. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 40.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 37.

<sup>36</sup> *Ibidem*, 37-38.

personajes de *La recherche de l'absolu*, de Balzac; García Márquez acusaba a Asturias de crear un falso mito de la novela latinoamericana,

encontraba en *El señor Presidente* un texto “provinciano escrito para jorobar a Ubico o a quien sea”, que simplemente había impactado por su tema hacía años”.<sup>37</sup>

Otro factor de valoración fue la simpatía de Miguel Ángel Asturias con el arte comprometido. Esta produjo algunas especulaciones:

a) Las tesis propuestas en su narrativa son contrarias a las formuladas en su tesis de grado en 1923. Gordon Brotherston y Luis Cardoza y Aragón han marcado este hecho. El primero señala que mientras en su tesis de grado veía al indígena como un problema social y postulaba una especie de genocidio (en palabras de Brotherston: “Una terapia que impone la inmigración europea en escala lo suficientemente grande como para erradicar los genes indígenas”), con *Hombres de maíz*, sin embargo sugiere que la rebelión no sólo es justificable, sino deseable.

b) No faltó quien, tras los acontecimientos concomitantes y posteriores a la revolución guatemalteca, declarara a Asturias traidor a las causas revolucionarias que lo impulsaron en 1920 a participar en el derrocamiento de la dictadura de Estrada Cabrera. Durante la dictadura de Jorge Ubico, Asturias permaneció políticamente en silencio, consecuente en cierta forma con la política del régimen, por su participación como diputado. Y si bien durante los gobiernos de Juan José Arevalo y Jacobo Árbenz se desempeñó como agregado cultural en México, Argentina y Francia, y como embajador de Guatemala en El Salvador, buena parte de la elite a la que pertenecía le reprochó que más adelante colaborara con el presidente Julio César Méndez Montenegro al aceptar el puesto de embajador de Francia (1966-1970). Todo esto despertó desconfianza entre la elite política y cultural guatemalteca que nunca le toleró lo que consideraba una grave falta del escritor a sus principios, no obstante que Asturias fue despojado de su nacionalidad como guatemalteco tras la caída de Árbenz, durante el gobierno de Castillo Armas.

Por lo que se refiere a la concesión del premio Nobel, según Hurtado, tal acontecimiento hizo surgir un recalcitrante rechazo de críticos para quienes el autor de *Hombres de maíz* no era el escritor más representativo de América Latina; por aquellos tiempos Borges y Neruda eran los candidatos más mencionados para obtenerlo.

---

<sup>37</sup> Saúl Hurtado. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 89.



Otro detalle que le valió el desdén de la pléyade de escritores fue su propia actitud crítica contra los escritores del “Boom”. La polémica sostenida con García Márquez le acarrió aversiones de círculos literarios que consideraban la gloria del novelista guatemalteco irremediabilmente en declive. José Donoso le recriminaba con las siguientes palabras: “Al sentir que el musgo del tiempo comienza a sepultar su retórica de sangre-sudor y huesos, intenta defenderse aludiendo a plagios y dictaminando que los novelistas actuales son meros productos de la publicidad”.<sup>38</sup>

Todos estos elementos, a veces de carácter extraliterario, dieron a luz esta crítica sobre su narrativa. En estas acaloradas discusiones ha sido fundamentalmente *Hombres de maíz* el centro de múltiples divergencias, pues mientras que críticos como Ariel Dorfman, Richard Callan y Gerald Martin se han manifestado de manera más positiva, otro sector de la crítica en el que se sitúan José Antonio Galaos, Enrique Anderson Imbert, Seymour Menton y Emir Rodríguez Monegal, han revelado su escepticismo respecto a la trascendencia de *Hombres de maíz* y de toda la narrativa asturiana. Los señalamientos: estilo “reiterativo y hasta fastidioso”, mezcla la poesía “y el más insoportable prosaísmo”; propuesta literariaacrónica en relación con las concepciones del “boom” y el posmodernismo, complicada retórica de extracción surrealista, sobrecargada de párrafos de imágenes efectistas que frustran los propósitos que persigue: por sus características, algunas de sus obras (por ejemplo *Mulata de tal*) son esfuerzos mal logrados según estos autores.

### c) La crítica desmitificadora.

Las motivaciones de Asturias para la definición de un proyecto literario identificado con rasgos precolombinos no provienen sólo del reconocimiento que el autor adquirió con los indígenas de Salamá durante sus primeros años de vida. En ese proyecto, según lo ha mostrado la crítica desmitificadora, confluyen otros factores como la conciencia de clase del autor, su vivencia de los regímenes dictatoriales de Guatemala y sobre todo, la experiencia parisina de los años veinte con el impulso de las vanguardias literarias, especialmente el surrealismo.

Críticos como Marc Cheymol, Martin Lienhard, Goffredo Diana, Mario Roberto Morales y Ricardo Gutiérrez Mouat, sugieren que las condiciones del escritor no se redujeron a una

---

<sup>38</sup> Saúl Hurtado. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 41.

simple identificación con las causas indígenas de Guatemala y América Latina, se vinculó a preocupaciones sociales, literarias y artísticas orientadas a indagar la identidad latinoamericana.

El mito, la exaltación de lo precolombino, según los planteamientos de la crítica de desmitificación, se vincula al sentimiento nacionalista que desde el siglo XIX se manifestaba.

Frente a las lecturas que se limitaron a interpretar la recuperación de lo ancestral en *Leyendas de Guatemala* y *Hombres de maíz*, los autores de esa orientación crítica han insistido en la inserción del autor y la obra en el momento histórico de su producción. Con estos elementos se asume que, ante todo, la recuperación del mito en la obra de Asturias se vincula necesariamente a un proyecto político-ideológico de definición de la nacionalidad guatemalteca.

Especial interés tienen los trabajos de Gerald Martin por todo cuanto han puesto en claro acerca de la poética narrativa del autor. La insistencia de Martin en vincular las nociones de “literatura en la revolución y revolución en la literatura” en la obra de Asturias, supera no sólo las consideraciones que situaban al escritor en el tradicional realismo indigenista, sino que abre un camino para interpretar el significado de la obra como un problema de la lucha de clases en su versión específicamente guatemalteca. La propuesta de Martin para insertar la obra en la dialéctica de mitos sociales y literarios, junto con la búsqueda del americano ideal, sugiere el alcance de la comprensión histórica y social que Asturias tuvo en Guatemala.

En conjunto, el aporte de la crítica revisionista consiste en una serie de precisiones necesarias para valorar la obra de Asturias en su justa dimensión. Entre estas precisiones Hurtado destaca: a) La condición ladina del escritor (advertida por Lienhard) con lo cual se clarifica el mito de su ascendencia india; b) Los varios componentes del discurso literario de Asturias (su relación con la vanguardia, el tono mágico conseguido mediante el uso ritual de la palabra, su contacto con las mitologías precolombinas, el proyecto racista y excluyente elaborado por criollos y ladinos). Esto permite pensar que, surgida de su ideología, la búsqueda estética a través del lenguaje es el mayor mérito de Asturias.

Finalmente, para Hurtado Heras, éste es un de los rasgos que parte de la crítica del reconocimiento no pudo distinguir cuando postuló las novelas de la trilogía bananera como

“cimas eminentes en la narrativa de Asturias”. Pues si bien “sus mejores obras están ligadas a la realidad sociopolítica guatemalteca”, el trabajo de composición comprende otros elementos formales que la trilogía no explotó: las relaciones entre la historia y el discurso y entre ésta y el recurso lingüístico (“tormenta de metáforas”, en palabras de Cardoza y Aragón).

La crítica revisionista ha actualizado las consideraciones de la crítica que escatima el valor de la obra de Asturias, particularmente de quienes no estuvieron en condiciones de apreciar la complejidad de *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*, cuya percepción poética es mucho más amplia.

Estas tres orientaciones de la crítica sobre Asturias han aportado valiosos elementos para interpretar la obra del escritor considerando su inserción social. Con su escepticismo por la relevancia de la obra asturiana, la crítica del desdén abrió un espacio para el debate y en cuestiones que fortalecieron las posibilidades de interpretación.

Si algunos de los criterios se fundaron en razones extraliterarias, aun así la crítica del desdén enriqueció las posibilidades de interpretar una propuesta que en la actualidad mantiene su vigencia.

Por lo que se refiere a la crítica del reconocimiento, ya desde los extensos ejercicios pioneros Jorge A. Castelopoggi (1961), Iber Verdugo (1968), Guiseppe Bellini (1969), Jimena Sáenz (1975) se vislumbraba la amplia aceptación de la obra de Asturias. En Guatemala, la controversia por el desempeño de Asturias como sujeto social, supera actualmente los prejuicios y atestigua una crítica relevante en los trabajos de Dante Liano, Arturo Arias, Francisco Albizúrez Palma, Lucrecia Méndez de Penedo y Ana María Urruela de Quezada.

Y finalmente, para Guiseppe Bellini, después de *El señor Presidente* y *Hombres de maíz*, la narrativa de Miguel Ángel Asturias entra en un período caracterizado por un abierto compromiso político-social. En *Las Leyendas de Guatemala* había andado a la búsqueda de la esencia poética de su país; en *El señor Presidente*, sin embargo, se abrió paso una realidad que sobrepasaba la evocación del pasado y se imponía en todo su significado de dolor y opresión; después de *Hombres de maíz*, los problemas se confundían con el mito dando lugar a un sugerente remanso lírico.

Asturias individualiza entonces la violencia de su protesta, con singular vigor, en *Viento fuerte*, *El papa verde* y *Los ojos enterrados*, que constituyen lo que la crítica ha llamado “trilogía bananera”. A ellos se añade *Week-end en Guatemala* que viene a insertarse entre *El papa verde* y el último volumen de la trilogía.<sup>39</sup>

Para comprender estas novelas en su motivo inspirador, es necesario echar una mirada a la situación de Guatemala desde el punto de vista económico y político para el período que refiere Asturias.

Los cultivos del país en aquellos momentos eran: maíz, café y plátano, este último introducido a gran escala por la empresa norteamericana United Fruit Co., que dominaba la economía de toda América Central, y por consiguiente su vida política, la permanencia en el gobierno de pequeños déspotas, el sofocamiento de cada tentativa de renovación, fracasaba invariablemente, con el resultado de un odio creciente, en las clases intelectuales y populares hacia los representantes del capital norteamericano y hacia Estados Unidos.

La United Fruit Co., inició su penetración en Guatemala alrededor de 1870, y, ateniéndose a fuentes recientes, poseía en 1939 plantaciones por un millón y medio de hectáreas, cien naves para el transporte de la fruta, y dos mil cien millas de ferrocarriles. Naturalmente esta situación se consolidó gracias a la convivencia de gobernantes locales.

Por consiguiente, el fortalecimiento de los regímenes dictatoriales son la expresión de intereses particulares, el de la United Fruit Co. y el de un restringido círculo latifundista en cuyas manos estaba el resto de la tierra que no poseía esta compañía. Este período fue el de la dictadura del general Jorge Ubico que estuvo en el poder de 1931 hasta 1944. Estas condiciones explican la toma de posición de Miguel Ángel Asturias en la trilogía bananera, y evidentemente sus obras admiten una multiplicidad de matices en el juicio. En ellas, sin embargo, el escritor se presenta como artista consumado, dueño del lenguaje y de la técnica narrativa.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Guisepe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 90.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 91.

## **2.2- Contexto histórico-político en la producción literaria de Miguel Ángel Asturias.**

*El Señor Presidente*, novela firmada en 1922 en Guatemala, y en 1925 y en 1932 en París, no se publicó sino hasta 1946, después de la caída del dictador Jorge Ubico. Aunque el dictador de la novela al parecer no es Ubico, sino Manuel Estrada Cabrera.

El momento histórico al que pertenece la novela es conocido como la época en que la United Fruit Company (UFCO) se convierte en la exportadora de plátanos más importante de Guatemala. El comportamiento rapaz de los intereses comerciales de Estados Unidos, encabezados por la UFCO<sup>41</sup> y de los hacendados y comerciantes del café, dejan las tierras guatemaltecas en manos de expropiadores, y Guatemala se convierte en una importadora de alimentos básicos.

En 1885, y de nuevo, en 1906, Estados Unidos envió a Guatemala barcos de guerra para “proteger a los ciudadanos estadounidenses y sus propiedades”. La “Conferencia de Washington” de 1923, convocada para arreglar los asuntos centroamericanos relegó a Guatemala y a otras repúblicas a la condición de “socios secundarios”. Los embajadores de Estados Unidos se convirtieron prácticamente en procónsules. Durante la mayor parte de aquellos tiempos, de 1898 a 1920, la tiranía del gobierno liberal de Manuel Estrada Cabrera dominó Guatemala. Estrada Cabrera creó una policía secreta e hizo grandes concesiones a la UFCO, permitiendo incluso usar ejércitos privados para pacificar las protestas de la mano de obra en sus propiedades. Finalmente, las protestas populares lo obligaron a dimitir.

A este gobierno siguió un breve interludio democrático en 1921 y, más tarde, varios gobiernos no democráticos antes de la dictadura, del “hombre fuerte” militar Jorge Ubico (1931-1944) cuyo poderío duró catorce años. Cuando Ubico se adueñó del poder, los extranjeros, encabezados por la UFCO, eran dueños de todas las tierras cultivadas.<sup>42</sup>

Es precisamente a este contexto al que pertenece la novela de Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente*, que aparece mucho tiempo después de publicadas *Leyendas de Guatemala*, en 1946. La obra, sin embargo, había sido terminada en el año 1932, como indican las fechas al final del libro que documentan su larga elaboración: “Guatemala, diciembre de 1922”; París, noviembre de 1925 y 8 de diciembre de 1932”.

<sup>41</sup> En adelante la United Fruit Company se mencionará como UFCO.

<sup>42</sup> James D. Cockcroft. *América Latina y Estados Unidos. Historia país por país*, 165.

Los motivos que retardaron la publicación de *El señor Presidente* son evidentes, pues la dictadura de Ubico duró hasta finales de octubre de 1944. Asturias por esos años, 1937-1943, a través del *Diario del Aire*, perseguía una sutil acción disgregante del régimen.

Con *El señor Presidente*, el escritor se presenta en el ámbito literario con gran calidad artística, centrado en un argumento vital para América Latina; llama inmediatamente la atención de la crítica ya que expresa directamente el tema de la dictadura, con profundas raíces en América; al final del siglo XIX *Amalia* de Mármol y *Facundo* de Sarmiento ya demostraban el ímpetu de los escritores hispanoamericanos.

Así es como se inserta Miguel Ángel Asturias dentro de aquel escenario en los primeros treinta años del siglo XX, en que Manuel Estrada Cabrera se había apoderado de la presidencia de Guatemala, y con un régimen de terror que siguió en 1920 y determinó la época de Asturias cuando era estudiante de Derecho de la Universidad de San Carlos y comenzaba a expresar sus ideas más profundas en relación al régimen, muchas de ellas enunciadas en su novela.

Es importante señalar, como lo expresa Nicolás Bratosevich en el prólogo a *El señor Presidente*, la función que desempeña la historia como anécdota incorporada al libro. Por lo pronto no se trata de un panfleto en forma de novela, como lo fue en su momento la *Amalia* de Mármol, que fue escrita, como ya se mencionó, después del derrocamiento de Estrada Cabrera, incluso después de su muerte. Lo histórico-social, como tal, queda incorporado sesgadamente, por alusividad indirecta, pero con suficientes indicios como para que no quede duda sobre la identificación de los personajes y espacio, pues se trata, en lo fundamental, de una novela de “espacio”, del clima irritante de una tiranía hispanoamericana.

Y es precisamente en el contraste entre ciudad-luz y la ciudad de las tinieblas, en que se desarrolla *El señor Presidente*, tomando como eje humano o lugar de encuentro de un vaivén perpetuo entre Europa y América, París y Guatemala, progreso y atraso, luz y sombra. Este vaivén, la irresistible alternancia binaria que subyace a la obra entera de Asturias, va abriendo poco a poco la conciencia política del lector, y comunica su percepción de la realidad americana gracias a una comprensión muy original de la contradicción como resorte dinámico fundamental de la vida humana; así reestructura, en un plano literario, su propia vivencia evocando el tema central de la dictadura.

### **2.3.- Algunas reflexiones en torno a la crítica de *El señor Presidente* (Argumento y esquema).**

Para Iber Vergudo, el tema de esta novela es el hombre y el conflicto del hombre en su situación histórica, en su ámbito social. El conflicto de *El señor Presidente* es el motivo de Judas. El Judas del prójimo, tipo Farfán, y el de sí mismo, tipo de Miguel Cara de Ángel, personaje principal. La traición en la novela constituye un círculo vicioso que se vuelve cada vez más complejo y asfixiante.<sup>43</sup>

La novela se centra en dos personajes que resumen con su vida los principales efectos y consecuencias del sistema despótico: Camila Canales y Miguel Cara de Ángel. Sin embargo, es el pueblo en realidad el verdadero protagonista pues es quien soporta todo el drama de la tiranía y el conflicto íntimo de la traición de los hombres a su esencial condición.

Iber Verdugo asegura que: “En todos los casos la angustia encuentra su cauce en la conciencia de cada personaje cuando el amor los ata a la vida que los otros destruyen o amenazan. El escritor descarna el conflicto desde adentro, directamente, sin eufemismos, desgarrar su máscara (...)”.<sup>44</sup>

Así también en *El señor Presidente* la solidaridad social de Asturias se ahonda, porque la situación que la novela examina y denuncia ha sido padecida no sólo por comprensión coexperiencial con el prójimo, sino de manera personal efectiva por el autor enemigo de la dictadura. Para Iber Vergudo, la novela habla de la indignación frente al hombre claudicante y frente al soberbio; pero está, al mismo tiempo, escrita con amor por el hombre en cualquiera de sus actitudes. La solidaridad social de Asturias alcanza no sólo a las víctimas de la dictadura, sino a sus favoritos y sostenedores y aun al propio dictador.

Por eso la denuncia y el examen tienen sentido constructivo y se hace en función social, para que el espejo de la novela sirva de punto de partida ejemplar.<sup>45</sup> Y este proceso se hace desde dentro de la vida concreta de cada personaje que padece la falacia del orden social como una fatalidad ineludible.

---

<sup>43</sup> Iber Verdugo. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, 201.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 201.

<sup>45</sup> *Ibidem*, 234.

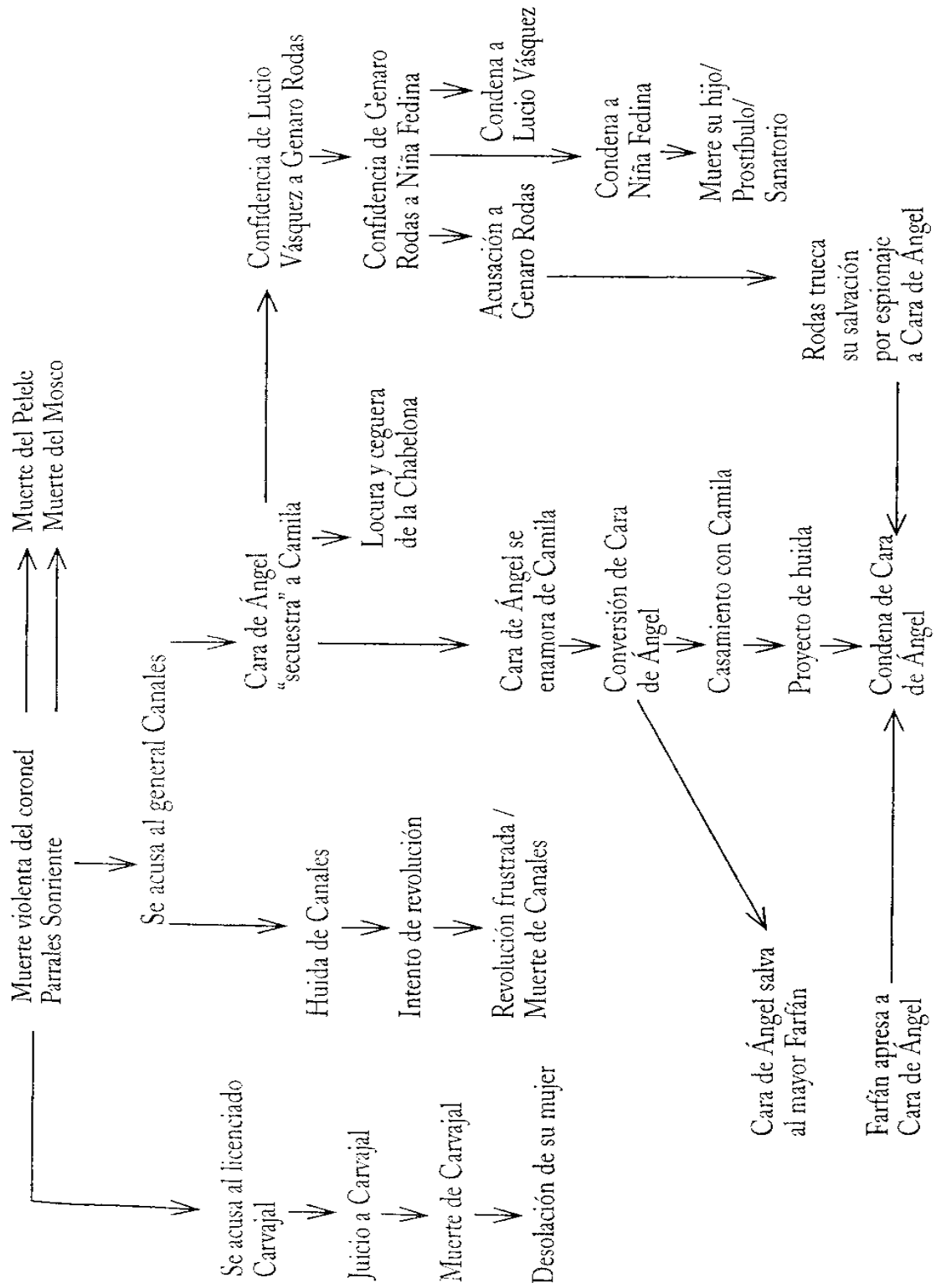
La crítica social se detiene en las consecuencias de esa desigualdad, de ese daño moral, del deterioro humano ante la injusticia, que conduce de unos resentimientos (el señor Presidente) a otros, hasta la satrapía (Cara de Ángel), el renunciamiento, el miedo, y la mentira.<sup>46</sup>

A continuación expongo el esquema de la novela.

---

<sup>46</sup> Iber Verdugo. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, 235.





Fuente: Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 27.

Argumento.

La novela comienza con el asesinato del coronel Parrales Sonriente, lo que detonará la tragedia en el Portal del Señor y sus ocupantes y causará alarma entre algunos enemigos políticos del Presidente.<sup>47</sup>

La estructura de *El señor Presidente*, aunque complicada por sus múltiples escenas, aparece más bien simple y lineal en sus rasgos esenciales: el asesinato de un militar, (el coronel José Parrales Sonriente) protegido de “el señor presidente”, pone en movimiento todo un aparato contra dos personajes que no gozan de los favores del dictador: el general Canales y el “licenciado” Carvajal. Sobre estos sucesos se inserta un elemento sentimental: el amor de Cara de Ángel, favorito del “señor presidente”, por Camila, hija del general Canales. Este toque de idealismo y ternura depositado en el personaje de Camila Canales, de quien Cara de Ángel se enamorará, rompe en ciertos momentos con la negrura de la novela y al mismo tiempo acentúa el argumento trágico.

La estructura consta de tres partes: las dos primeras están determinadas en el tiempo y tienen un estrecho margen de tres o cuatro días, durante los cuales ocurren numerosos acontecimientos. Esta primera parte empieza con tres asesinatos violentos y termina con la fuga del principal implicado en esa conspiración.

El exilio es el medio de evadirse de la tiranía, pero el dictador se las compondrá para vengarse a distancia. El general Canales piensa, antes de huir, que su hermano Juan cuidará de su única hija; se equivoca: la dictadura y el temor que produce, envilecerá a todos los integrantes de la comunidad: caerá Genaro Rodas, el marido de Fedina; también entrarán en el juego la traición y el temor cuando el hermano del General se niegue a recibir a su sobrina.

La segunda parte sigue el desarrollo de la acción desencadenada en el Portal del Señor, con ritmo un poco más lento. Se llega al clímax de la novela con el tormento de Niña Fedina, precedido paralelamente de una fiesta para llevar a cabo el atentado fallido al “señor Presidente”. El estrépito de esa fiesta popular seguirá oyéndose mientras se tortura en la cárcel a la infeliz madre, quien cree como el Mosco, que diciendo la verdad se salvará.

---

<sup>47</sup> Jimena Sáenz. *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*, 112.

El Auditor de Guerra, siniestro personaje que representa al “señor presidente” y ejercita la crueldad en su nombre, sabe que se encuentra ante una inocente, y prosigue con sus métodos hasta hacerla desmayar dejando morir de hambre a su hijo.

En la tercera parte, que culmina con la muerte de Cara de Ángel, Camila queda embarazada; se va vivir a un pueblo para no regresar jamás a la ciudad. Un estudiante regresa a su casa después de ser liberado de la cárcel, sin embargo la novela termina dándonos la idea de la interminable dictadura.

Asturias tiende a expresar el poder deformante de la dictadura a través de la violencia y el desarraigo de todo valor moral. Para obtener este efecto recurre a una secuencia de escenas que se desenvuelven en la oscuridad, en lo irrespirable...

Un mundo que parece deshacerse en lo pútrido y que se expresa en una sucesión de actos indignos: vejaciones, hipocresía, y bajas formas de prostitución moral, en una mezcla donde reina el terror y la violencia, la extrema inseguridad de la vida cuando todo vínculo humano es destruido. Parte de esta atmósfera de angustia se expresa a través del tormento de Miguel Cara de Ángel, “el favorito” del “señor presidente”, quien súbitamente se da cuenta de haber caído en desgracia con el dictador y comienza a temer por su propia vida y por Camila Canales, de quien se enamora. Así comienza a modificarse su estructura de hombre aliado al régimen a la de un hombre que quiere ser libre, tener familia y amar a una mujer. Será en esta catarsis en la que se verá envuelto Miguel Cara de Ángel donde se enunciara el significado del personaje como héroe y representante de la dictadura.

En cuanto al personaje del “señor presidente”, Asturias no se detiene en describir al déspota; en el único pasaje en que lo presenta, se sirve de trazos someros, de impresiones elementales, no de características bien definidas; así la crueldad del “señor presidente” adquiere dimensiones atroces ante el sentido patético de la humanidad indefensa con que Asturias presenta a muchos de sus personajes.

Frente al “señor presidente” está el títere que lleva a la destrucción, el exfavorito, Miguel Cara de Ángel, quien hacia la última parte de la novela entrevé la posibilidad de evadir el infierno que vive, cumpliendo una misión a Washington; pero es arrestado, traicionado, torturado y muerto.

Guiseppe Bellini expone que a través de la muerte del “favorito” penetramos mejor en la moralidad de Asturias. Miguel Cara de Ángel es en parte responsable de la situación creada

en el país bajo la dictadura, mientras su enamoramiento expresa acertadamente el contraste entre un mundo bestial y la pureza de un mundo inerme e inexplorado.<sup>48</sup>

También establece que *El señor Presidente* se desarrolla en un significativo lapso temporal: la primera parte en tres días, 21, 22 y 23 de abril; la segunda en cuatro, del 24 al 27 del mismo mes y la tercera lleva por el contrario, la indicación “Semanas, meses, años...” El recurso de dar estas indicaciones temporales responde, en el autor, a la intención de definir un clima que dé una sucesión dinámica y superpuesta de hechos prolongados en una atmósfera inmóvil. En la novela los grandes protagonistas son, sobre todo, la cárcel y el tiempo. Los hombres son comparsas que se agitan en la negrura de la cárcel proyectada en la dimensión de un tiempo que parece eterno.<sup>49</sup> Así se describe el reino del terror. La primera famosa frase con la que empieza la novela de *El señor Presidente* es: “¡Alumbra, lumbre de alumbre!, ¡Luzbel de piedradumbre!”. Con esa retumbante sonoridad seguida de imágenes auditivas (zumbidos, campanas) y juegos de luz y sombra, se presenta en forma gráfica la figura del señor Presidente: invocando al demonio. En esa ciudad aterrorizada, el único que deambula libremente por las calles es, sin duda, el Diablo.<sup>50</sup>

Luego la escena muestra a los pordioseros. Los mendigos que son los seres más desgraciados de la ciudad. Sin embargo, la cólera de “el señor presidente” se abatirá primero sobre ellos. Acusados de un crimen político, uno, el más desdichado “el Mosco”, sucumbirá a las torturas, y otro, un loco “el Idiota”, será asesinado por orden superior. El “señor presidente”, empieza la novela ejerciendo su venganza contra los desposeídos, las mujeres, los militares, los pobres y ricos, favoritos y profesionales, estudiantes, hombres de iglesia, sin perdonar a nadie; así todos estos hombres, mujeres y niños estarán expuestos a las siniestras maquinaciones del “señor presidente”.

Para Iber Verdugo *El señor Presidente* tiene la fisonomía de lo fabuloso en las formas realistas, y las formas de lo real en las fantásticas. Basta recordar la figura de los mendigos, el Pelele, el Mosco, la Viuda y Patachueca, o el Titiritero del Portal, entre las segundas; y las de Miguel Cara de Ángel, Niña-Fedina, Carvajal y su esposa, como la de todos los

---

<sup>48</sup> Guiseppe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 51.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 54.

<sup>50</sup> Jimena Sáenz. *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*, 112.

personajes cada vez que se encuentran desquiciados por la situación, sobrehumanizados por la angustia.

Así también para Verdugo, en *El señor Presidente* la técnica de presentación directa se lleva a cabo mediante asociación de imágenes y sensaciones del mundo exterior con los estados de ánimo. Visiones del personaje en su circunstancia que asocian y contienen a la vez el mundo interior y el exterior:<sup>51</sup>

-El favorito pensaba: ¡En el ojo de la llave del cielo cabrías bien, porque fue el cerrajero, cuando nacías, a sacar con nieve la forma de tu cuerpo en un lucero! La estrofa, sin razón de ser en aquellos momentos, quedó suelta en su cabeza y como confundida a la palpitación en que se iban envolviendo sus dos almas.<sup>52</sup>

Así como el impresionismo y expresionismo se utilizan como técnicas apropiadas para vitalizar la construcción literaria, imprimiendo en ella las cualidades definitorias de la realidad, la imagen se configura sobre la base de la intencionalidad creadora que recoge los fundamentos que distinguen y constituyen el ser americano.<sup>53</sup>

#### Tiempo

En un interesante estudio sobre *El señor Presidente* y la función del tiempo, Ricardo Navas Ruiz ha escrito certeramente que siendo la dictadura el tema de la novela, el verdadero tema es el tiempo, protagonista principal de toda dictadura, que abre o cierra el camino a la esperanza, virtud esencialmente temporal, dominante en todo régimen despótico, esperanza de libertad en unos, de permanencia en otros.

También señala Nava que entre los procedimientos de Asturias para producir la sensación del tiempo eternizado, están la sustitución de nombres propios por el cargo que ejercen los personajes. En *El señor Presidente*, el nombre propio personaliza y asigna tiempo: el de la duración del puesto. También el nombre da la situación, el enajenamiento de la voluntad y del pensamiento son cualidades de Miguel Cara de Ángel, quien en la

---

<sup>51</sup> Iber Verdugo. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, 391.

<sup>52</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 180-181.

<sup>53</sup> Iber Verdugo. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, 399

pérdida de autenticidad, de la voluntad de ser, se ubica en el centro de la situación para alcanzar un claro sentido y significación de la condición humana.

Por otro lado, Seymour Menton expresa que en *El señor Presidente* cada capítulo se encierra en un marco cronológico, comenzando durante la noche y terminando con el amanecer. Varios capítulos se refuerzan internamente con la repetición sinfónica del mismo *leit motiv*. Aunque la mayor parte de los capítulos constan de una sola escena, los que tienen dos o más no pierden su unidad, como en el capítulo quinto: la transición entre la casa del doctor Barreño y el palacio presidencial se logra con el anuncio: “Ya está servida la comida”<sup>54</sup> que se aplica a ambas escenas en el mismo instante exactamente. El capítulo diez incluye un monólogo sinfónico del general Canales, lo mismo que una carta dirigida al dictador por uno de sus espías, que describe las actividades recientes del general. El rapto de Camila se presenta en tres escenas distintas que abarcan, en un solo capítulo, los tres puntos de vista de Lucio Vásquez, Camila y Cara de Ángel.

La noción del tiempo tiene importancia decisiva en *El señor Presidente*, quizá tomada, como sostiene Menton, de la experiencia cubista, pero con mayor seguridad del mundo maya. Su eficacia para definir el clima de la novela es evidente. Asturias recurre con frecuencia a ello en obras sucesivas que disemina con referencias a horas, a minutos y puebla de presencias simbólicas el reloj.<sup>55</sup>

La imagen del tiempo, para Iber Verdugo, es preocupación permanente en hombres sometidos a la constante contingencia de la inseguridad de vidas entregadas a la voluntad y caprichos ajenos. De vida que ha perdido su ritmo natural. El tiempo es preocupación derivada de la inseguridad vital, de lo que reserva, con dimensión de absurdo, cada momento real.<sup>56</sup>

## Espacio

En cuanto al espacio, para Jimena Sáenz, la figura que evoca la ciudad de Guatemala como símbolo está representada por El Portal del Señor, junto a la Catedral. De ese Portal, en donde se comete un crimen que da comienzo a la obra y desencadena su vertiginosa acción, no quedará, por la venganza del señor Presidente, nada; sólo la ciudad para

<sup>54</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 75.

<sup>55</sup> Seymour Menton. *Historia crítica de la novela guatemalteca*, 209.

<sup>56</sup> Iber Verdugo. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, 401

atestiguarlo: un personaje que ha enloquecido vaticina en la última escena la destrucción de Guatemala.<sup>57</sup>

Este espacio, un portal lleno de mendigos es el principio y el símbolo de la capital donde sólo se agitan pasiones negativas. La novela es un muestrario de las distintas manifestaciones del terror que va *in crescendo*, y abarca todas las formas posibles del miedo y llega a todos los órdenes sociales y a las más aisladas provincias.

Para Nicolás Bratosevich, *El señor Presidente* se trata en lo fundamental de una novela de “espacio”, del clima irritante de una determinada tiranía hispanoamericana. Aunque sólo fuera por el lenguaje regional, el ámbito de reconstrucción es sin duda Guatemala. Nombre que no aparece, como tampoco el de Estrada Cabrera, y sin embargo en la novela se hace referencia a “un mapa de la república en forma de bostezo” (Cáp. XXXIV), que alude indirectamente al trazado de los límites del país.<sup>58</sup>

#### Personajes.

En cuanto a los personajes, no hay personajes buenos que sirvan de contrapeso a los malvados, con excepción de Niña Fedina y Camila, hija del general Canales, quienes representan la inocencia.

Miguel Cara de Ángel más tarde será el instrumento inconsciente del tirano para provocar la muerte de dos enemigos políticos; las personas más allegadas, a Camila: su padre y Miguel Cara de Ángel.

Toda la novela está empapada del terror que determina la conducta de todos los personajes, desde los mendigos desgraciados hasta el exaltado Presidente. El Auditor de Guerra es el agente principal del Señor Presidente en infundir el terror. Aterra a los mendigos torturándolos hasta que confirma su denuncia falsa contra el general Eusebio Canales y el licenciado Miguel Carvajal por el asesinato del coronel José Parrales Sonriente.

El Mosco, ciego y sin piernas, muere recalcando la verdad, que el coronel Parrales fue asesinado por el idiota Pelele. Es una de las pocas ocasiones en que un personaje logra resistir las torturas diabólicas de la dictadura.

---

<sup>57</sup> Jimena Sáenz. *Genio y Figura de Miguel Ángel Asturias*, 110-111.

<sup>58</sup> Nicolás Bratosevich. *El señor Presidente*, 13.

Fedina Rodas, al oír el llanto de su hijo hambriento, ya no puede resistir más y le admite al Auditor que Lucio Vásquez, el amigo de su marido, fue cómplice de Miguel Cara de Ángel en el rapto de Camila, la hija del general Canales. Don Juan Canales, ayudado por su esposa Judith, niega a su propio hermano y no quiere admitir en su casa a su sobrina. Telefonea a otros dos hermanos, Juan Antonio y Luís, para advertirles que no deben recibir en su casa a Camila. Después de rechazar a Camila, Judith Canales se dirige a la iglesia para rezar.

El sacristán es un hombre inculto e insignificante que tuvo la desgracia de quitarle al cancel de su iglesia el anuncio sobre el cumpleaños de la madre del dictador. Su compañero en el calabozo es un estudiante. Puesto que el autor nunca nos ofrece una explicación del encarcelamiento del estudiante, crea la impresión de que el dictador considera que el sólo hecho de ser estudiante constituye un crimen. Éste llega a ser el portavoz en el epílogo después de ser restaurado a la vida sin más explicación que cuando se quitó la libertad.

El licenciado Abel Carvajal asiste a su propio juicio aturdido y preso de terror. La viuda del licenciado Carvajal recibe una carta de pésame anónima que elogia a su marido por haber matado al coronel Parrales.

El auditor de Guerra, patológicamente, cruel, toca el órgano en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen y nunca deja de asistir a la primera misa de la mañana. Los policías, los políticos y el Auditor de Guerra, aparecen como otros engranajes deformados por el movimiento que se genera en el conflicto general, central, dominado por el amo y manifiestan coherentemente el dilema de la degeneración humana del hombre sometido por el doble juego de despotismo y del enajenamiento y mutilación de conveniencias instintivas.

#### Imágenes retóricas

Bellini ha definido la novela del siglo XX como aventura de la palabra: “el lenguaje como aventura”. En el lenguaje descansa el verdadero americanismo que contrapone a *El señor Presidente* con Valle Inclán. Su “hazaña verbal” término utilizado en obras como: *El lenguaje de la novela latinoamericana*, se realiza en la alquimia de las palabras y de frases que llevan ecos directos de su mundo, en una libertad creativa absoluta.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Guiseppe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 55



También, afirma Bellini: “Asturias ha asentado que las mejores novelas latinoamericanas de nuestro tiempo parecieran no estar escritas sino habladas. En ellas ve confluír todos los lenguajes, pero en especial los imaginativos; a esto se debe el carácter cinematográfico que tantas obras narrativas parecieran tener”.<sup>60</sup> Asturias sigue esta corriente y subraya el estrecho vínculo que existe entre el uso de la palabra y el sentido mágico de evocación que ella ha tenido entre las antiguas civilizaciones americanas. Por eso existe un estrecho ligamento entre la novela del siglo XX y la esencia lingüística del pasado precolombino. En este vínculo, según Asturias, el carácter más americano de la narrativa lo dan las figuras retóricas, metáforas e imágenes, quienes definen directamente su narrativa.<sup>61</sup>

En *El señor Presidente* palabra e imagen, expresa Bellini, están en primer plano. Baste recordar con qué eficacia el escritor presenta, por sonido e imágenes, ya desde el principio del libro, la presencia inquietante y la naturaleza luciferina del Presidente en el pasaje que empieza con la frase: “¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!” y que termina con una obsesiva repetición de sonidos similares: “Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre... alumbra,...”, donde encontramos la onomatopeya que persigue reproducir la imagen del fuego con el ruido que hace la flama ardiendo con fuerza. Con la contigüidad de estos fonemas construye una de las escenas más pavorosas y mejor logradas de la novela:

...¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbre..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...!<sup>62</sup>

Además, es característico en *El señor Presidente* el empleo de palabras y frases o sintagmas fijos fuera de su contexto habitual, vinculadas con palabras, frases, analogías fonéticas, ambigüedad semántica u otros recursos a campos semánticos distintos, que logran mostrar la realidad narrativa desde otro panorama. Algunas de las formas más representativas del modo como se producen estos efectos del lenguaje en *El señor*

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, 55-56.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 56.

<sup>62</sup> Guiseppe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 43.

*Presidente* son: la actualización de los elementos fónicos, la repetición intensificadora, tropos y figuras conformados por juegos del lenguaje que recrean, realzan y vigorizan el mundo poético de la obra.

La actualización sonora de las palabras es uno de los recursos más llamativos que se puede observar en el plano lingüístico de esta novela:

La Chabelona vagaba con el cráneo roto, como fantasma entre las ruinas de aquel nido abandonado, en busca de la señorita.  
 -¡Já-já-já-já! ... -reía- ... ¡Jí-jí-jí-jí! ¿Dónde se esconde, niña Camila? ... ¡Ahí voy con tamaño cuero!  
 .....  
 ¿Por qué no responde? ... ¡Tuero! ¡Tuero! ¡TUERO!  
 .....<sup>63</sup>

Como se puede observar en la cita anterior, los sonidos “jí” y “já” acentuados, para darle énfasis a las carcajadas de la Chabelona mientras busca a Camila, recuerdan el juego del “Tuero” en el que los niños se esconden, y la Chabelona al no saber de ella, la busca con un cuero para asustarle. Esta actualización sonora permite darle una fuerza sonora y gráfica a este fragmento remitiéndonos a una imagen de los juegos de la infancia, como si Camila aún fuera una niña que se esconde para no ser encontrada.

Invención de onomatopeyas.

Se observa con frecuencia en esta obra la utilización de palabras que evocan acústicamente un objeto o una acción, aun cuando no imitan directamente el sonido asociado a ese objeto o acción, lo sugieren por medio de la actualización de ciertos valores psicológicos asociados a los sonidos de las palabras.<sup>64</sup> Por ejemplo, cuando Niña Fedina está en la cárcel y tiene entre los brazos a su hijo muerto:

Con la carita plegada como la piel de una cicatriz, dos círculos negros alrededor de los ojos y los labios terrosos, más que un niño de meses parecía un feto en pañales. Lo arrebató sin demora de la claridad, apretujándolo contra sus senos plétóricos de leche. Quejábase de Dios en

<sup>63</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 139.

<sup>64</sup> Nelson Osorio T “Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente* de Asturias” en Gerald Martin. Edición crítica, 895.

un lenguaje inarticulado de palabras amasadas con llanto; por ratitos se le paraba el corazón y, como un hipo agónico, lamento tras lamento, balbucía: ¡hij!...¡hij!...¡hij!...<sup>65</sup>

La onomatopeya tradicional de hipo (¡hip!) se transforma, asociándola fonéticamente con la palabra hijo y creando así un valor nuevo: “por ratitos se le paraba el corazón, y como un hipo agónico, lamento tras lamento, balbucía: ¡hij!...”

Existe otro ejemplo de onomatopeya. Tal es el caso de la risa, que se sugiere por la deformación de la palabra “carcajada”:

“Los pordioseros arrebatában del aire la car-car-car-car-cajada, del aire, del aire... la car-car-car-car-cajada...”.<sup>66</sup>

La palabra “carcajada” se transforma hasta tener un significado onomatopéyico, de forma simbólica y fónica, de tal manera que se evoca la distorsión de la lúgubre risa de los pordioseros, es la carcajada del pavor y del terror de los desahuciados.

Del mismo modo, el repicar de las campanas se convierte, con intención onomatopéyica, en “tantaneo”:

“Su tantaneo formaba parte del día de fiesta”<sup>67</sup> y “El tantaneo de las campanas”.<sup>68</sup>

En otro momento las campanas encuentran su eco en el uso de una palabra a la que se quiere dar evidentemente una intención fonosimbólica<sup>69</sup>, intensificada por la separación silábica marcada gráficamente:

“Campanas que decían por los fieles difuntos de tres en tres trémulas: ¡Lás-tima! ... ¡Lás-tima! ...”.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 211.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 46.

<sup>67</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 113.

<sup>68</sup> *Ibidem*, 153.

<sup>69</sup> Nelson Osorio T. “Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente* de Asturias” en Gerald Martin. Edición crítica, 896.

<sup>70</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 69.

Recordando en una especie de repiqueteo, el adiós, la despedida con la palabra: ¡Lástima! es la lástima de las víctimas que han muerto.

Además, se pueden conformar otras onomatopeyas mediante repetición, como el caso de:

“Está toca que toca que toca que toca el puertambor”, “Tan, tan, tan tambor de la casa”.<sup>71</sup>

En donde la repetición: “toca que toca, que toca” se convierte en tambor de la puerta de una casa por asociación fonética.

Asimismo podemos citar un fragmento que hace referencia al sonido: “tún”, tambor hecho con el tronco ahuecado de un árbol, de uso originalmente ceremonial. El nombre del instrumento juega un doble valor tanto como sustantivo y onomatopeya en el sonido que produce:

De pronto, se oyó el sonar de un tún, un tún, un tún, y muchos hombres untados de animales entraron saltando en filas de maíz. Por las ramas del tún, ensangrentadas y vibrátiles, bajaban cangrejos de los tumbos del aire y corrían los gusanos de las tumbas de fuego (...) ¡Re-tún-tún! ¡Re-tún-tún!.., retumbó bajo la tierra.<sup>72</sup>

Esto último se repite dos veces más, y por último:

“Al compás del tún, del retumbo y el tún de las tumbas”.<sup>73</sup>

Imagen que recrea el resonar de la danza del Dios Tohil, dios creador. Anticipando la muerte de Miguel Cara de Ángel, mientras prosigue en “tún, tún, tún” en la ceremonia.

También, la onomatopeya del sonido del reloj (tic tac) unida a la palabra de valor fónico y simbólico “tijeretero” lleva a la creación de la voz: “tijeretac”, y así resulta que:

“El tije-teo del reloj [...] les hacía pedacitos las últimas horas- ¡tijeretictac!, ¡tijeretictac!...”.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, 247.

<sup>72</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 345.

<sup>73</sup> *Ibidem*, 347.

<sup>74</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 350.

Fragmento que expresa el principio de la tragedia de Miguel Cara de Ángel y de Camila, haciendo pedacitos las últimas horas que les quedaban de vida y felicidad a ambos.

Asociaciones y juegos fonéticos.

Estrechadamente ligado a la aliteración y empleado fundamentalmente en función ironizadora, se da el juego mediante el cual se cambian algunos fonemas de una palabra para alterar su sentido.<sup>75</sup>

Un ejemplo, es la alteración de la oración del rito católico llamada “salve” y donde debe decir:

“Los desterrados hijos de Eva” coloca: “Los desterrados que caímos de Leva”<sup>76</sup>.

También, este recurso se usa para caracterizar el habla de ciertos personajes: La “Masacuata” cambia el nombre de Lucio Vázquez por: “Sucio Bascas”<sup>77</sup>, aludiendo claramente a su condición de funcionario de policía secreta, encargado de siniestras tareas.

Repetición como fórmula intensificadora.

Otro recurso frecuente en el lenguaje poético de *El señor Presidente* es la repetición de palabras o de variaciones de una misma palabra, fundamentalmente para sugerir movimiento o continuidad, como intensificación de un acto o multiplicación de un objeto en el tiempo o en el espacio.<sup>78</sup>

Al ir viajando Miguel Cara de Ángel, el paso del tren por el paisaje:

Al paso del tren los campos cobran movimiento y echaban a correr uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro: árboles, casas, puentes... y luego: Uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro...<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Nelson Osorio T. “Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente* de Asturias” en Gerald Martin. Edición crítica, 897.

<sup>76</sup> *Ibidem*, 45.

<sup>77</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 83.

<sup>78</sup> Nelson Osorio T “Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente* de Asturias” en Gerald Martin. Edición crítica, 899.

<sup>79</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 351.

En este pasaje se repite la serie enumerativa de como pasan los objetos ante la vista del viajero con un cierto encadenamiento de letanía monótona que anticipa el adormecimiento de Miguel Cara de Ángel, en una especie de sueño hipnótico:

La casa perseguía al árbol, el árbol a la cerca, la cerca al puente, el puente al camino, el camino al río, el río a la montaña, la montaña a la nube, la nube a la siembra, la siembra al labriego, el labriego al animal, el animal ...<sup>80</sup>

También la repetición funciona como recurso intensificador cuando se busca describir en el paisaje el estado de Camila después de la partida de Miguel Cara de Ángel:

El peso de la pena fue jalando hacia el fondo de la casa. Y es que se sentía *un poco carbón, una poco tinaja, un poco basura*.<sup>81</sup>

Camila es y se siente como un objeto inmundo y sucio. Ella comienza a perder la esperanza, como si tomara forma de un cuerpo olvidado.

Sinestesia.

Otra de las características de esta obra es el registro de numerosas sinestias:

¡Le deben doler las hojas al Árbol de la Noche Triste!, ¡Ay, mi cabeza!  
Sonido licuado de carillón (...).<sup>82</sup>

En esta cita podemos observar en la frase: “¡Le deben doler las hojas de la noche triste!”, la sensación: “dolor” en transposición con la figura de las hojas del árbol de la noche triste. En la segunda frase: “¡Ay de mi cabeza! Sonido licuado de carillón (...)” expresa un dolor intolerable, el desasosiego del alma que se traduce en sufrimiento como un grupo de campanas que se licuan en la mente, para deshacer el martirio que siente el personaje en la cabeza. En este fragmento se sitúan los juegos de sensaciones: dolor y sonidos que se

---

<sup>80</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 351.

<sup>81</sup> *Ibidem*, 362.

<sup>82</sup> *Ibidem*, 249.

logran representar mediante la cabeza, y la piel. El dolor de las hojas de la noche triste, como si el árbol tuviera una piel humana, y las hojas sintieran el dolor humano, a la vez que en la cabeza se rememoran sonidos de licuadora, un sonido insoportable, desagradable al oído. Un estado de desesperación, demencia e impotencia se apoderan de Miguel Cara de Ángel.

#### Imágenes oníricas

Es especialmente perceptible en la técnica de Asturias este recurso de acudir a imágenes oníricas muy cercanas al registro surrealista para crear una atmósfera entre alucinante y sórdida:

Un ojo... Un solo ojo... Se le tasajeaban las palpitations. Apretó la mano para destriparlo, duro, hasta enterrarse las uñas en la carne. Pero, imposible, al abrir la mano, reapareció entre sus dedos, no más grande que el corazón de un pájaro y más horroroso que el infierno.<sup>83</sup>

Fragmento aterrador, con la figura del ojo, en la que se conjugan símbolos que remiten al poder absoluto y todopoderoso del dictador. Este ojo que todo lo “ve” y lo “sabe” es de alguna manera la imagen del mal, de la dictadura, es el ojo vigilante que traspasa la existencia humana, que se mete en el cuerpo de los hombres y los trastorna.

Para *El Diccionario de símbolos* la obsesión de los dos ojos expresa la normalidad física y su equividad. En el caso del ojo único su significado es ambivalente, por ser menos que dos, expresa infrahumanidad. Los ojos heterotópicos, es decir, desplazados de su lugar anatómico y trasladado a diversas partes del cuerpo en figuraciones fantásticas, angélicas o deidades: manos, alas, torso, brazos, distintos lugares de la cabeza, etc., aluden al correlato espiritual de la visión, es decir, a la clarividencia. Puestos en la mano, por ejemplo, expresan acción clarividente. La extrema multiplicidad de los ojos tiene dos aspectos que conviene no olvidar. Alude a la noche, y entenebrece, paradójicamente al poseedor de tantos ojos. Un Tarot del gabinete de Estampas de París lo figura como Argos con multitud de ojos repartidos en el cuerpo. Esta expresión simbólica coincide con otra frecuente en las representaciones de demonios, que consiste en transformar los de las partes del cuerpo que poseen cierta autonomía de carácter, pudiéramos decir, o que corresponden a funciones

---

<sup>83</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 104.

muy precisas. La multiplicidad de rostros y de ojos alude a la descomposición, a la disolución psíquica, que es, en su raíz, la idea de lo demoníaco, desgarramiento, contrapuesta a la voluntad mística.<sup>84</sup>

Este ojo que aparece en las manos de Genaro Rodas expresa el estigma, la clarividencia del mal, fuerza perversa y destructora de la dictadura.

En el ojo, expresa una de las tantas figuras luciferinas de la novela. Símbolo como ya mencionamos anteriormente, cargado de una fuerte connotación religiosa, católica, que enuncia la mirada inquisidora del régimen. Ojo que acusa, hiere, culpabiliza, en una especie de ensueño y realidad, dura penitencia de la cual no se puede escapar. Imagen que adelanta sólo el principio de la dictadura como una fuerza suprema que paraliza la vida humana y que trastorna la realidad, desquiciando a los personajes, haciéndolos sentir y vivir una pesadilla.

Una de las características de la técnica de Asturias es el juego que hace con los elementos del ensueño y el inconsciente de sus personajes, así como de los ambientes que genera en sus novelas, a través de imágenes oníricas:

[...] A lo lejos se ve el Cerrito del Carmen... Cara de Ángel da manotadas en su sueño para abrirse campo... Se ciega...Llora...Intenta romper con los dientes la tela finísima de la sombra que le separa del hormiguero humano que en la pequeña colina se instala bajo toldos de petate a vender juguetes, frutas, melcochas...

Saca las uñas... Se eriza...Por una alcantarilla logra pasar y corre a reunirse con Camila, pero los cinco hombres de vidrio opaco tornan a cortarle el paso...

¡Vean que se la están repartiendo a pedacitos en el corpus!”, les grita... ¡Déjenme pasar antes que la destrocen toda!”... “¡Ella no se puede defender porque está muerta!” “¿No ven?” ... “¡Vean!” “¡Vean, cada sombra lleva una fruta y en cada fruta ensartado un pedacito de Camila” [...].<sup>85</sup>

¡Cómo dar crédito a los ojos, yo la vi enterrar y estaba cierto que no era ella; ella está aquí en el corpus, en este cementerio oloroso a membrillo, a mango, a pera y melocotón, y de su cuerpo han hecho palomitas blancas, docenas, cientos, palomitas de algodón ahorcadas en listones de colores con adornos de frases primorosas: Recuerdo Mío, Amor Eterno, Pienso en

<sup>84</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 339-340.

<sup>85</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 251.



ti, Ámame Siempre, No me olvides! ...” Su voz se ahoga en el ruido estridente de las trompetillas, de los tamborcitos fabricados con tripa de mal año y migajón duro; en la bulla de la gente, pasos de papás que suben arrastrando los pies como forlones, carreritas de chicos que persiguen; en el voliván de las campanas, en las campanillas, en el ardor del sol, en el calor de los cirios ciegos de mediodía, en la custodia resplandeciente!<sup>86</sup>

En esta cita el autor nos traslada al inconsciente de Miguel Cara de Ángel, donde el “exfavorito” sueña que Camila esta muerta y que la llevan al enterrar.

Miguel Cara de Ángel en esta ensoñación expresa su angustia y desesperación con la muerte de Camila.

En la segunda cita se observa como Miguel Cara de Ángel habla de Camila en el corpus, a través de este diálogo entramos en lo más profundo de Miguel Cara de Ángel, la angustia de la muerte, recordando el “Corpus christi”, festividad cristiana que celebra el misterio de la transformación de pan, en la carne de Cristo, “El cuerpo del señor”<sup>87</sup>, comparación del cuerpo de Cristo con la imagen del cuerpo de Camila hecho pedacitos en forma de frutas. Alusión de lo sagrado y hierático de la imagen de Camila para Miguel Cara de Ángel, viéndola casi como una mártir.

El símil con el cuerpo de Cristo y el de Camila en su muerte expresa nuevamente la connotación religiosa que tanto se expresa en el autor, en los elementos del fruto se expresa un doble discurso, por un lado como símbolo de las ceremonias matrimoniales (un membrillo o una granada), para consagrar ritualmente la unión de los esposos.<sup>88</sup> Como lo expresa la cita: “En el cementerio oloroso a membrillo”, consagrar la unión de Miguel Cara de Ángel y Camila cuando menos simbólicamente.

Desde el punto de vista simbólico, la fruta equivale al huevo, en el símbolo tradicional. En su centro se encuentra también el germen que representa el origen. Simboliza los deseos terrestres.<sup>89</sup> Deseos terrenales de Miguel Cara de Ángel hacia Camila.

El espacio en el que transcurre el sueño es un cementerio, que paradójicamente huele a frutas.

---

<sup>86</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 251.

<sup>87</sup> Monserrat Escartín Gual. *Diccionario de símbolos literarios*, 107.

<sup>88</sup> *Ibidem*, 146.

<sup>89</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 208.

Juego de sinestesia en un lugar donde los olores son deseos físicos, materiales, mientras continua el sueño con la segunda imagen del cuerpo de Camila del cual se han hecho palomitas blancas, dulces, rosas, nuevamente imágenes de pureza, paz, esperanza, en la cita: “palomitas de algodón ahorcadas en listones de colores con adornos de frases primorosas: Recuerdo Mío, Amor Eterno, Pienso en ti, Ámame Siempre, No me olvides! ...”, al pronunciar las palabras de los enamorados, se hace mención de algunos de los valores de la cultura latinoamericana en cuanto al amor, siempre de forma apasionada y definitiva como suele ser el sentir de los pueblos hispanoamericanos.

En este fragmento Asturias no sólo recoge elementos de ensoñación, sino que juega con sinestesias como los olores a frutas del cementerio, imágenes como palomas ahorcas por listones de colores, como si se degollará en ese cementerio: el amor, la esperanza.

Finalmente, cierra esta imagen con las figuras de los padres, niños, que suben al cerro y van a ver a sus muertos, el sonido de las campanas que llaman a los que descansan en paz, y el calor de los cirios del mediodía, todo el ambiente del cementerio que es parte del sueño, la pesadilla, la desesperación, el temor de Miguel Cara de Ángel.

Entrar en el inconsciente del personaje, en la profundidad del alma de Miguel Cara de Ángel, desnudarlo, mostrarle al lector sus temores: “la muerte de Camila” y con ella, la muerte del amor, de la esperanza, la muerte de todo lo humano que aún persiste en él.

### Imágenes presagio

En las páginas de Asturias es también frecuente la “imagen-presagio” que, normalmente surge de improviso; tiene significado trágico y permite al escritor presentar como actual un acontecimiento como futuro. Se trata en realidad del recurso de adelantamiento, expresado con gran originalidad:

El pelele levantó la cabeza y sin decir dijo: -¡Perdón, ñañaola, perdón! Y la sombra que le pasaba la mano por la cara, cariñosamente respondió a su queja: -¡Perdón, hijo, perdón! [...] El pelele murmuró: -¡Ñañaola, me duele el alma! Y la sombra que le pasaba la mano por la cara, cariñosamente respondió a su queja: -¡Hijo, me duele el alma! La dicha no sabe a carne [...].<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 63-64.

Una de las imágenes más bellas de Asturias es el diálogo que tiene el “Pelele” en una especie de alucinación con una imagen materna. Imagen que deja descubierto el sentir más profundo, primitivo y esencial de la vida de cualquier ser humano; el abandono y la necesidad de la caricia protectora de la figura materna.

Asturias en esta cita evidentemente muestra el dolor del “Pelele”, mendigo que sufrirá las peores atrocidades de la dictadura.

En ese mundo de tortura y destrucción, el “Pelele” expresa: ¡Nañola me duele el alma!, la figura de Nañola según el vocabulario de la novela, se entiende como nana, abuela.<sup>91</sup> A esta declaración la mano que le pasaba por el rostro le contesta: ¡Me duele el alma hijo! Con estas expresiones, la afición y devoción que evocan la imagen del “Pelele”, expresa la fragilidad de este personaje, pero a la vez se enuncia cierta compasión que nos anticipa la muerte del “Pelele”. En este fragmento se percibe el deseo de poder hablarle a la madre, abuela, nana, la figura femenina que procura al ser desposeído.

Por otro lado, en esta especie de ensoñación, el mendigo, hijo desahuciado, nos reúne por un momento con la madre protectora, con las palabras: “Me duele el alma”. Así después de que el “Pelele” es acariciado por la sombra, que evoca la madre, la noche, la ensoñación, para dar un indicio de la muerte del “Pelele”.

Además otras imágenes que pronostican el final de la vida de los personajes:

Su ánimo belicoso se acomodaba mal a los saltos del carruaje. Habría querido estar inmóvil, en esa primera inmovilidad del homicida que se sienta en la cárcel a reconstruir su crimen, inmovilidad aparente, externa, necesaria compensación a la tempestad de sus ideas. Le hormigueaba la sangre. Sacó la cara a la noche fresca, mientras se limpiaba el vómito del amo con el pañuelo húmedo de sudor y llanto. ¡Ah-maldecía y lloraba de rabia-, si pudiera limpiarme la carcajada que me vomitó en el alma!<sup>92</sup>

Imagen que pronostica el final de Miguel Cara de Ángel, su destino más próximo, la sensación interna de impotencia, inmovilidad, coraje, lamento, transpiración.

Humillación, degradación, vergüenza se unen con la figura: “limpiarse el vómito del amo con el pañuelo húmedo de sudor y llanto” en una comparación de poder limpiarse la

<sup>91</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 384.

<sup>92</sup> *Ibidem*, 304.

vomitada que le propino el dictador en el alma, vomitada que ha dejado a Miguel Cara de Ángel inmovilizado, enfurecido y que lo ha golpeado en lo más profundo de su dignidad como ser humano. Ahora se presagia su final, es el vómito de su propia muerte, es el vómito de la represión, de la bajeza, de la ausencia de vergüenza, es el vómito del opresor sobre el sometido, que de alguna manera comienza ya a aniquilarlo.

#### Modismos y lenguaje popular

Por otro lado, en *El señor Presidente*, de acuerdo con Bellini, la originalidad del diálogo, es fiel al habla de los varios tipos sociales que intervienen en la novela. Este es el elemento popular que está presente en toda la obra. En general toda la novela es rica en modismos:

“¡No siás bruto, si estoy hablando quedito! ... Te decía que qué tal si no te cuento que esta mujer andaba con que la hija del general iba a ser madrina de su chirís chiris, -¡Siriaco! ”. <sup>93</sup>

En esta cita, encontramos tres vocablos que expresan:

Chiris, (es).<sup>94</sup> Niño pequeño. Modismos popular del habla guatemalteca conocido como “guatemalquismo”.

Siriaco.<sup>95</sup> Sí. Frase o locución que expresa afirmación.

Siás. Seas. Expresión que apartándose del recto sentido gramatical, se vale del traslaticio o figurado y proviene del verbo ser.

En esta cita se expresa el lenguaje el pueblo del que comenta un chisme en voz baja para no ser descubierto. Camila iba a ser la madrina del hijo de Niña Fedina, una vez que Camila se ha convertido en parte de los embustes de la dictadura, cuando se fugo con Miguel Cara de Ángel, ahora se encuentra en boca de todo el pueblo.

<sup>93</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 143.

<sup>94</sup> *Ibidem*, 381.

<sup>95</sup> *Ibidem*, 386.

Hay también cambio semántico dentro de los diálogos:

“El sueño, señor que surca los mares oscuros de la realidad, le recogió en una de sus muchas barcas. Inasibles manos le arrancaron de las fauces abiertas de los hechos, olas hambrientas que se disputaban los pedazos de sus víctimas en peleas encarnizadas.

-¿Quién es?-preguntó el sueño.

-Miguel Cara de Ángel... -respondieron hombres invisibles. Sus manos, como sombras blancas, salían de las sombras negras, y eran impalpables.

-Llévadle a la barca de... el sueño dudó- ... los enamorados que habiendo perdido la esperanza de amar ellos, se conforman con que les amen”.<sup>96</sup>

Como se ve, el hecho de que una o varias voces anuncien acontecimientos al personaje, cumple una función similar al del coro en las tragedias.

Nuevamente en una especie de ensoñación, las voces son los hombres invisibles de los sueños de Miguel Cara de Ángel. La primera voz del diálogo es el sueño, el subconsciente del “exfavorito”. Sintiendo destrozado, la voz del sueño dice que lo suban a la barca, imagen de la barca donde suben a los muertos, para finalmente perder la esperanza de amar, y conformarse con ser amado.

Retruécano o conmutación.

También en este terreno Asturias recurre a menudo a figuras de construcción como el “retruécano” o la “conmutación”. Mención especial merece el quiasmo, cuando los términos equivalentes que se repiten cruzan, además de sus respectivas posiciones, sus funciones sintácticas<sup>97</sup>:

“Los niños reían de ver llorar... Los niños reían de ver pegar... -¡lógico! ¡lógico!-concluía don Benjamín, -¡Lógico! ¡Relógico!- le contradecía doña Venjamón.-¡lógico! ¡lógico! ¡lógico!.. -¡Relógico! ¡Relógico! ¡Relógico!..¡No entremos en razones! -proponía don Benjamín. ¡No entremos en razones!- aceptaba ella...

-Pero es ilógico”.<sup>98</sup>

En esta cita observamos el juego de figuras retóricas:

<sup>96</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 209-210.

<sup>97</sup> José Luís García. *Las figuras retóricas*, 42.

<sup>98</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 99.

Y en: “Reían de ver llorar”, “Lo niños reían de ver pegar”, se expresa un significado contrario y ciertamente maniático y perturbado por parte de los niños.

Ilógico. Irracional, insensato, desatinado. Expresa don Benjamín, el titiritero a su mujer.

Ella contesta con los vocablos: “¡Lógico!, como la frase racional, universal, natural. Repitiendo la palabra de que se compone y le da más fuerza con el prefijo Re. ¡Relógico! que antecede para darle énfasis a lo lógico como sobre, por encima de la lógica, contestaba doña Benjamón.

En este diálogo de voces de absurdos, disparates y contrariedades entramos a una escena en la que los personajes desvarían sobre una realidad conformada como correcta y adecuada de ahí el juego irónico de las palabras: “lógico” y la contrariedad de “ilógico” y la reiteración de ¡relógico!

en una atmósfera desquiciante donde impera el sufrimiento y el tormento, la persecución y el pavor, esto es, la lógica del absurdo de la dictadura.

### Muletillas

Es también común encontrar en la obra de Asturias, la “muletilla” voz o frase que se repite mucho por hábito, para definir una figura y penetrar en la complejidad espiritual de los protagonistas:

(“Era bello y malo como Satán”)- “¡Mil excusas, Señor Presidente (...)!”<sup>99</sup>, cada vez que el narrador evoca acciones o diálogos de Miguel Cara de Ángel.

La frase iterativa: “Era bello y malo como Satán” esta frase se repite cada vez que se presenta Miguel Cara de Ángel en escena, para recordar la fuerza y la dualidad de su personalidad. Esta proposición como una muletilla del narrador, se conjuga con la tipificación: “Bello y malo como Satán”.

### Ironía y sarcasmo

Como sabemos el sarcasmo es la clase de ironía que se caracteriza por una intención cruel, hostil o maliciosa<sup>100</sup>:

<sup>99</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 78.

<sup>100</sup> *Ibidem*, 375.

(...) “don Benjamín corrió a cantarle el alabado a un gendarme de malas pulgas: ¡Figurín, figurero, quién te figuró, que te hizo figura de figurón! ¡Benjamín titiritero, no te fugiró! ...; quién te hizo jura de figurón?”<sup>101</sup>. “... ¡Erre, erre, ere..., I-N-R-I-diota! ¡I-N-R-Idiota!,... ¡Erre, erre, ere..., El afilador se afila los dientes para reírse! ¡Afiladores de risa! ¡Dientes de afilador!”.<sup>102</sup>

Además de la fuerte carga de ironía y sarcasmo, muy característica en Asturias, los juegos de palabras: “figurín, figurero, figuró! ¡Benjamín, titiritero! Con la burla del titiritero Benjamín y las construcciones de figurar, figuró, como la parodia del oficio del titiritero.

También, encontramos el elemento de la desacralización del lenguaje religioso.<sup>103</sup> El uso de expresiones religiosas en contextos profanos o su deformación fonética intencionada. Es frecuentemente descubrir un modo de aludir al trasfondo de clase de la actividad religiosa institucionalizada.<sup>104</sup> Esta crítica a la institucionalidad religiosa aparece en algunos motivos de la obra como se observa en:

¡Erre, erre, ere ...! ¡I-N-R-Idiota! ¡I-N-R-Idiota! donde se desacraliza la palabra INRI como un juego de ironía, sabiendo que esta expresión enuncia el nombre que resulta de leer como una palabra las iniciales de Jesús de Nazareno Rey de los Judíos (*Iesus Nazaremus Rex Iudaeórum*), también es conocido como rótulo latino de la cruz de Jesucristo. Y también como nota de burla o de afrenta muy grande.<sup>105</sup> Sátira y humor negro: El afilador se afila los dientes para reírse! ¡Afiladores de risa! ¡Dientes de afilador!” que convoca al juego de la demencia, la enajenación, del régimen que afila los dientes para reírse de todos los hombres.

Además, deslizamientos léxicos donde de una palabra derivamos a otra: “I-N-R-Idiota” para el Pelele, un cristo no consciente de serlo, una víctima expiatoria.

<sup>101</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 375.

<sup>102</sup> *Ibidem*, 59.

<sup>103</sup> Nelson Osorio T “Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente* de Asturias” en Gerald Martin. Edición crítica, 900.

<sup>104</sup> *Ibidem*, 899.

<sup>105</sup> *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 1282.

### Acumulación de sonidos

Otro de los procedimientos, en *El señor Presidente* es la acumulación de sonidos para expresar el rumor confuso de una conversación en la que no se logran captar sus nexos lógicos; en otros casos representa sólo recortes de un diálogo de modo que se perciban voces múltiples y simultáneas en la conversación.<sup>106</sup> Veamos el primer caso de acumulación de sonidos:

[...]Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica.  
Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién  
nacida y muerta en espiral...  
Curvadecurvaencurvadecurvaencurvadecurvaencurva la mujer de Lot.<sup>107</sup>

En el fragmento: “Curvadecurvaencurvadecurvaencurvadecurvaencurva”, observamos el ritmo reiterativo, obsesivo, estructura, más lírica que narrativamente, tramos enteros de discurso novelístico; en el nivel léxico, a manera de frase, evocando “curva”, “en curva” en forma espiral e iterativa dándole fuerza a esta imagen.

---

<sup>106</sup> Guiseppe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 61.

<sup>107</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 59.



### Cap. III. Consideraciones a la crítica sobre el personaje “Miguel Cara de Ángel”.

¿Quién es Miguel Cara de Ángel?

La novela se centra en las andanzas de Miguel Cara de Ángel considerado, por su lealtad al dictador, como “el favorito”.<sup>108</sup>

Miguel Cara de Ángel funciona como vehículo para los actos más despreciables, y está asociado al demonio por medio de la iterativa frase: “era bello y malo como Satán”. Esta percepción cambia cuando se enamora de Camila y experimenta una transformación moral que conlleva un movimiento temporal y espacial en el texto.

Miguel Cara de Ángel es el favorito del señor presidente, pero a la vez actúa como el Judas de sí mismo y del prójimo. Su proceso va desde la sumisión total de la personalidad, hasta la recuperación de la plena humanidad en una lenta y dramática evolución que le van exigiendo las circunstancias hacia la conquista de sí mismo, en este caso, por influencia del amor.<sup>109</sup>

Miguel Cara de Ángel es victimario y víctima dentro de la maquinaria social y política que él mismo, con sus actitudes, contribuye a montar; es el engranaje principal del sistema que representa la dictadura. Arturo Arias expresa que Miguel Cara de Ángel es presentado desde el principio como un ángel caído al servicio de un demonio (el señor presidente); ¿por qué cayó? El texto no lo dice de manera explícita. Lo insinúa en una línea, cuando luego de caminar toda la noche con Camila, aparece el siguiente enunciado un tanto elíptico: “Y al salir sintió, por primera vez desde la muerte de su madre, los ojos llenos de lágrimas”.<sup>110</sup> La muerte de la madre convirtió entonces a este ángel en demonio; es decir que los límites del comportamiento ético moral quedaron ubicados en la esfera maternal; por lo tanto, todo freno circunscrito a la estrecha memoria de la madre representa un paradigma de moralidad. De este modo la trasgresión eleva al sujeto al espacio del pecado, que incluye el deleite de la carne.

<sup>108</sup> Iber Verdugo. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*, 53.

<sup>109</sup> Arturo Arias “*El señor Presidente: amor y sentimentalidad, problemático tropo de la unidad frente a la dictadura*” en Gerald Martin. *El señor Presidente*. Edición crítica, 683.

<sup>110</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 154.

Cumpliendo con la misión encomendada, Miguel Cara de Ángel va a sentarse a una tienda frente a la casa de Canales para intentar comunicarle que huya sin que se enteren los espías del propio dictador que tienen vigilada la casa. Es así como conoce a Camila:

En ese momento salió una señorita de la casa del general, como llovida del cielo y Miguel Cara de Ángel no esperó más.

–Señorita-le dijo andando a la par de ella-, prevenga al dueño de la casa de donde acaba de salir usted, que tengo algo muy urgente que comunicarle.

–¿Mi papá?

–¿Hija del general Canales?

–Sí, señor.<sup>111</sup>

Dicho en otras palabras, como demonio “el favorito” adquirió poder, a cambio de perder el amor maternal. Su poder es emblema de una pérdida superior, que lo limita y circunscribe en vez de agilizar cualquier tipo de gestión.

Para Arturo Arias, el poder lo forma como sujeto; es aquello que lo norma e impulsa. El texto no detalla el proceso, pero implícitamente se sobreentiende que sin el régimen de poder, no tendría razón de existir. Pero a la vez, ese mismo régimen lo restringe, lo inhibe. La paradoja es apasionante: el poder está condicionado al régimen que lo somete, a la voluntad del dictador.

Sin embargo, Miguel Cara de Ángel caerá presa del deseo y, casi milagrosamente, transformará el primario impulso carnal en “amor”<sup>112</sup>, impulso que lo regenerará, en la interpretación psicoanalítica de Arias, el amor de Camila “constituye simbólicamente el amor maternal y el amor espiritual de la Virgen María que lo devuelve a su implícito estado “natural” de generosidad”.<sup>113</sup> El amor le da poder de gestión. Sin embargo, esto implica renunciar a su propio poder, lo cual lo deja vulnerable ante la muerte, a pesar de que conscientemente, no se da cuenta hasta que ya es demasiado tarde. El amante no puede sobrevivir, porque el amor, ubicado en el espacio de la subyugación sin resistencia, no cabe en este régimen de poder, donde sólo es posible la devoción fanática a la figura del “amo” que excluye cualquier otro tipo de lealtad o afectividad. Tendríamos entonces lo que Ileana

<sup>111</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 48.

<sup>112</sup> Arturo Arias. “El señor presidente: amor y sentimentalidad, problemática tropo de la unidad frente a la dictadura”, en Gerald Martín. *El señor Presidente*. Edición crítica, 682.

<sup>113</sup> *Ibidem*, 684.

Rodríguez ha señalado, como la competencia entre el amor erótico, de corte heterosexual y el clamor patriótico de corte homosocial: hombres atraídos por otros hombres que luchan en el nombre de la patria.

Desde esta óptica Miguel Cara de Ángel vive en el texto una historia de variadas identificaciones que son traídas al juego textual porque codifican las contingencias de su historia personal. Sin embargo, estas contingencias se hilvanan extratextualmente dándole así al personaje una coherencia interna.<sup>114</sup> Arias demuestra que el amor de madre es sustituido por el de “señor presidente”. Este último sentimiento, a su vez, da otro giro cuando es sustituido por Camila quien, simbólicamente le devuelve el amor maternal, amor tradicionalmente mariano. La consecuencia es la venganza del “amante” plantado, en la persona del “señor presidente”, otra representación del demonio cristiano y de Tohil, “el dios maya sediento de sangre y sacrificios”.<sup>115</sup>

Retomando al personaje de Camila y la influencia que ejerce sobre la transformación de Miguel Cara de Ángel, en los capítulos XII y XXXIV se observa una tercera y última fase de estructuras supersupestas que nos permite comprender, por un lado, ciertos elementos culturales y biográficos que sirvieron al autor como tela de fondo a la novela, y, por otro, su concepción de la vida y de la historia textuales.

Es en Camila en quien se percibe con más claridad la relación entre el verbo *ver* y *desear*, preocupación constante en Asturias, de acuerdo con Gerald Martin. Esta dicotomía, junto con la de *ver* y *saber*, constituyen temas que apuntan a la crisis del realismo decimonónico y a la filosofía asturiana del sentido, puesto que el primer elemento de ambas dicotomías es *ver*, reflejar también un examen del papel privilegiado de la vista entre los sentidos del hombre occidental contemporáneo. En toda la novela, expresa Martin (...), los personajes están sujetos a la lucha casi cósmica por reconciliar la **visión externa** de la historia con la **visión interior** del inconsciente.<sup>116</sup> Así, durante los dos breves episodios concernientes a Camila, parece que la vida en la novela se abre al infinito y toma vuelo, como si ella representara el Nuevo Mundo de las sensaciones verdes y primigenias,

---

<sup>114</sup> Arturo Arias. “El señor presidente: amor y sentimentalidad, problemática tropo de la unidad frente a la dictadura”, en Gerald Martin. *El señor Presidente*. Edición crítica 681.

<sup>115</sup> *Ibidem*, 683.

<sup>116</sup> *Ibidem*, 937.

neutralizadas incesantemente por un Viejo Mundo, imperialista: el de la Historia y la Cultura.

Lo que simboliza Camila, según Gerald Martin, es el problema del desarrollo (sus signos: movilidad/inmovilidad, transparencia/opacidad), el cual justifica la importancia de las técnicas cinematográficas como símbolo material de las revoluciones del siglo XX en el arte y en la política.

Para Gerald Martin<sup>117</sup>, Camila es, según testimonio propio:

[...]Una burrita con muchos tíos y tías, primos y primas que siempre han de andar juntos como insectos. Le caía mal formar parte de aquella nube de gente emparentada. Ser la nena.<sup>118</sup>

Camila se siente enclaustrada por las limitaciones de la vida familiar y sus costumbres. Piensa que sus tíos son “unos espantajos bigotudos y sus tías más repugnantes”. Ella despierta a la sensualidad, recordando los besos que se da en los brazos, más tarde el beso que le da un primo y la primera vez que pronuncia la palabra amar, cuando una ola se acerca y ella exclama: ¡ah-mar!<sup>119</sup>

Finalmente, con Camila se da un giro a la novela, como también le ocurre a Miguel Cara de Ángel, cuando deja de ser el “favorito” del señor presidente. Según Emir Rodríguez: Camila “representa en cierta medida la figura del habitante típico de las ciudades modernas, sin verdaderas posibilidades de realizarse, y cuya conciencia es, en verdad, una pantalla angustiosamente plana. Miguel Cara de Ángel es el intelectual o artista, porque él sí tiene la posibilidad de ver la realidad de su situación, pero prefiere engañarse y “acomodarse”. Su toma de conciencia, muy tardía como es, iba destinada a enseñar a las clases medias latinoamericanas la necesidad de una línea de conducta que su clase no le dejaría adoptar, a saber: luchar en solidaridad con los menos afortunados, compartir y amar [...]”.<sup>120</sup>

A continuación se presentará un acercamiento más minucioso a la función de Miguel Cara de Ángel en la novela, así como su ser y hacer, entre otros aspectos.

<sup>117</sup> Gerald Martin. *El señor presidente*, 941.

<sup>118</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 126.

<sup>119</sup> *Ibidem*, 131.

<sup>120</sup> Emir Rodríguez “Las dos Asturias en Gerald Martin *El señor Presidente*, 974.

### **3.1.-El nombre: principio de identidad en “Miguel Cara de Ángel”.**

Para Luz Aurora Pimentel, el nombre es el punto de partida para la individualización y la permanencia de un personaje a lo largo del relato. “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.<sup>121</sup>

Coincido con este planteamiento teórico, porque el nombre es el primer aspecto que se analiza en un personaje, pues es capaz de evocar características importantes de su personalidad que determinarán su ser y hacer dentro del relato, así como su función y el sentido en el discurso de la historia.

Las formas de denominación de los personajes cubren un aspecto semántico muy amplio. Para el caso de Miguel Cara de Ángel, desde el principio de la novela es representado como un ángel caído, lo que expresa una de sus cualidades morales: dualidad entre el bien y el mal.

Lo primero que uno encuentra son los símbolos de su nombre junto a la frase iterativa: “bello y malo como Satán”. Con ella, se bifurcan dios/Satán bello/malo; Cara de ángel el “favorito” del señor presidente; tiene rostro de ángel encarnado en un hombre que comete las peores atrocidades en nombre del régimen.

Hamon, especialista en teoría del personaje, propuso una tipificación de los personajes tomando como modelo una clasificación tripartita del signo lingüístico (signos referenciales, deícticos y anafóricos) y los distribuyó de la siguiente manera: *personajes referenciales*, *personajes relevo* y *personajes anáfora*. Los primeros remiten a contenidos fijados por la cultura; los segundos, que corresponden a los deícticos, son “las marcas textuales de la presencia del autor, del lector o de sus delegados; personajes portavoz; coros, tragedias (...)”.<sup>122</sup> Los personajes-anáfora, según Hamon, fungen como personajes mnemotécnicos que ayudan a “recordar”, y cuya función es esencialmente organizadora y cohesiva, “personajes de predicadores, dotados de memoria [y que pueden por tanto darnos antecedentes], personajes que siembran e interpretan los indicios”.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 63.

<sup>122</sup> *Ibidem*, 64.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 63.

Observemos la siguiente cita:

Miguel Cara de Ángel, lejos del grupo, esperaba recostado de espalda a la pared, muy cerca de la imagen de la Virgen.  
Sus grandes ojos negros seguían de mueble en mueble el pensamiento que con insistencia de mosca le asaltaba en los instantes decisivos: tener mujer e hijos.<sup>124</sup>

En esta cita hay marcas textuales que permiten reconocer al personaje referencial al asociar la imagen de la Virgen con tener mujer e hijos. También se asocian nombre y función: el “hombre” sentía la necesidad de una familia, pero Miguel Cara de Ángel “el favorito” no podría acceder a ella. Su sustento y razón de ser se la había dado el señor presidente.

Es significativo que Asturias haga pronunciar al exfavorito estas palabras: “tener mujer e hijos”, pues ha tomado parte importante en la creación del sistema del cual más tarde será víctima.<sup>125</sup>

El concepto de *personaje referencial* remite a una clase de personajes que, por distintas razones, han sido codificados por la tradición. Algunos personajes así se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención social y/o literaria. Los personajes que Hamon llama *referenciales*<sup>126</sup> son históricos, mitológicos, alegóricos o tipos sociales (el obrero, el pícaro, el caballero, entre otros).

Miguel Cara de Ángel representa entonces al mefisto del “señor presidente”, la mano derecha del dictador, pero ¿puede ser considerado un personaje referencial? Sí, porque como menciona Hamon, los personajes referenciales deben ser aprendidos y reconocidos; esto sucede mientras se va leyendo la novela; a través del reconocimiento también se accede a un nuevo conocimiento, pues esos personajes “lentos”, generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos.<sup>127</sup> Así le sucede a Miguel Cara de Ángel en su primer encuentro con Camila, a partir del momento en que se enamora y la relaciona con la imagen de la Virgen.

---

<sup>124</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 121.

<sup>125</sup> Giuseppe Bellini. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, 41.

<sup>126</sup> Luz Aurora Pimentel. *Relato en perspectiva*, 65.

<sup>127</sup> *Ibidem*, 65.

Por otro lado, en cuanto a los significados y símbolos que evoca el nombre de Miguel Cara de Ángel, Mario Roberto Morales<sup>128</sup> expresa una dualidad a la vez andrógina y asexual (ángel):

“El que hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles”.<sup>129</sup>

La función y el papel de personaje referencial que Cara de Ángel desempeña ante el señor presidente no sólo lo es por su rango, sino por la imagen que ambos construyen de amo-verdugo/esclavo-víctima. Por eso, porque rechaza la contraparte que lleva en sí mismo, Miguel Cara de Ángel es visto como Guacamayo, como espejo engañoso:

[...] el Presidente (...), limpiando sus anteojos con un pañuelo de seda blanca, sin dejar de mirar a Cara de Ángel, tras una breve pausa encaminó la conversación por un lado. –Te llamé, Miguel, para algo que me interesa que se arregle esta noche.<sup>130</sup>

El hecho de que Guacamayo –Cara de Ángel- sea consciente de su condición rastrera y servil, aparece evidente cuando el tirano se burla de su matrimonio con Camila en el capítulo “Matrimonio *in extremis*”:

Miguel Cara de Ángel se puso el vaso como freno para no gritar y beberse el whisky; acababa de ver rojo, acababa de estar a punto de lanzarse sobre el amo y apagarle en la boca la carcajada miserable, fuego de sangre aguardentosa.

Un ferrocarril que le hubiera pasado encima le habría hecho menos daño. Se tuvo asco. Seguía siendo el perro educado, intelectual, contento de ración de mugre, del instinto que le conservaba la vida. Sonrió para disimular su encono, con la muerte en los ojos de terciopelo, como el envenenado al que le va creciendo la cara.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> Mario Roberto Morales “El señor presidente o las transfiguraciones del deseo (Cara de) Ángel Asturias”, en Gerald Martin. *El señor presidente*. Edición crítica, 712.

<sup>129</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 32

<sup>130</sup> *Ibidem*, 80.

<sup>131</sup> *Ibidem*, 264.

Esta consciencia de lo real tiene una dimensión social también, pues el favorito no puede evitar mirarse en los espejos del pueblo enfermo:

Y de un tirón saltaron los botones de la camisa. Una desgarradura. Se oyó como si se hubiese partido el pecho. Las sirvientas le habían informado por menudo de cuanto se contaba en la calle de sus amores.<sup>132</sup>

Miguel Cara de Ángel también puede ser visto como un personaje mitológico desde los significados que evoca su nombre: ángel del mal que representa la dictadura, el poder, la opresión, la tortura, la fuerza destructora, la oscuridad o el averno.

No obstante, como bien lo apunta Greimas<sup>133</sup>, el nombre por sí solo no es suficiente para individualizar al personaje. Para Pimentel: “Es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su ser y/o hacer de los otros actores. Su discurso, “permite un anclaje histórico que tiene por objeto constituir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido de realidad”.<sup>134</sup> Así ocurre con la frase que representa durante toda la novela a Cara de Ángel: “era bello y malo como Satán”.

Por lo anterior, podemos expresar que el nombre propio personaliza y asigna un tiempo: el contingente, de la duración de un hombre y su cargo que eterniza la situación en el tiempo. Así es como va sucediendo en la novela. En los primeros capítulos, Miguel Cara de Ángel representa al hombre convertido en engranaje, a un ser sin voluntad dentro de la maquinaria del sistema que bajo la mecanización, renuncia a su parte humana. Porque “el favorito”, al asumir la vida por esquemas, reglamentos, conveniencias, y sobre todo, por el enajenamiento de la voluntad y el pensamiento del señor Presidente, y todo lo que éste representa, pierde su autenticidad, su voluntad de ser.

De este modo, Miguel Cara de Ángel se asocia directamente con la fuerza del mal que representa la figura del dictador. Más aun: gracias a la estabilidad y recurrencia del nombre, aunado a toda clase de procedimientos de anaforización, el personaje puede ser reconocido como él mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato.<sup>135</sup>

En otras palabras, gracias a su nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, mediante procedimientos discursivos y narrativos de repetición, acumulación y transformación.

<sup>132</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 203.

<sup>133</sup> Algirdas Julius Greimas, citado en Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 64.

<sup>134</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 67.

<sup>135</sup> Gerald Martin. *El señor Presidente*, edición crítica, 657.



a.-La repetición admite las diferencias expresadas en la diversidad de ejes semánticos que va conformando al personaje; al mismo tiempo nos da una forma de significación acumulativa o de acumulación y permite la permanencia del mismo en y a pesar de las diferencias.<sup>136</sup>

b.- Acumulación. La acumulación de aquellos rasgos que distinguen su ser y su hacer de otros, aunada a las transformaciones que sufre y provoca, nos da la medida de su complejidad.<sup>137</sup>

c.- Transformación. Si el nombre del personaje, en conjunción con su ser y hacer en transformación, constituyen la base de su identidad, el qué del personaje, las formas narrativas, descriptivas y discursivas con las que se transmite esta información, así como su origen vocal y focal, constituyen el cómo de las formas de caracterización del personaje. Así se observa en las siguientes citas: “El favorito salió con media cara cubierta en la bufanda negra” (“era bello y malo como Satán”). “El favorito pensó detenerse aquí y, en caso de oír gente dentro, llamar para que le abrieran. Le hizo desistir la presencia de los gendarmes” (...).<sup>138</sup>

Resumiendo, habría que hacer hincapié en que un personaje se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de estabilidad y recurrencia; un nombre más o menos motivado, con un mayor o menor grado de referencialidad, y con una serie de atribuciones y rasgos que individualizan su ser y su hacer, en un proceso constante de acumulación y transformación:

-¡Juan, Juan, deja que hable el señor!,  
 -¡Contó con la ayuda de ustedes para que su hija no quedara abandonada y me encargó que hablara a ustedes para que aquí en su casa...!  
 Esta vez fue Cara de Ángel el que sintió que sus palabras caían al vacío.<sup>139</sup>

Su individualidad e identidad se colman en el “conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o hacer de los otros”. Miguel Cara de Ángel vive en el texto una historia de variadas identificaciones que son traídas al juego textual porque codifican las

---

<sup>136</sup> Luz Aurora Pimentel. *Relato en perspectiva*, 68.

<sup>137</sup> *Ibidem*, 69.

<sup>138</sup> *Ibidem*, 80.

<sup>139</sup> *Ibidem*, 125.

contingencias de su historia personal. Éstas se hilvanan textualmente, dándole así al personaje una coherencia interna.<sup>140</sup>

El personaje, dotado de un nombre, es y actúa frente a otros personajes a los que se opone, complementa o equivale, o para decirlo parafraseando a Forster<sup>141</sup>, los personajes son interdependientes, ejercen unos sobre otros una constante y vigilante restricción, lo cual no les permite expandirse de manera arbitraria, ni ser “autónomos”; de hecho, dependen no sólo unos de otros sino del universo ficcional que les ha dado vida, como se observa en el siguiente fragmento: “El favorito se detuvo herido por la música, pegó al mayor contra la pared, pobre muñeco manejable, y acercóse a intercalar su corazón destrozado en los sonidos [...]

[...] Farfán despertó en el mostrador de un fondín, entre las manos de un desconocido que le sacudía, como hace un árbol para que caigan los frutos maduros”.<sup>142</sup>

Ahora bien, habremos de insistir que estas dos vertientes de la identidad del personaje no son estáticas; el significado del personaje, su valor, se constituyen por *repetición*, por *acumulación*, por *oposición* en relación con otros personajes, y por *transformación*, como se observa en la siguiente cita donde se expresa la problemática del deseo vivido por Miguel Cara de Ángel durante todo el transcurso de la novela: “¡Ay, anhelo! Lo anhelado se tiene y no se tiene”.<sup>143</sup> Éstos son los aspectos más importantes del principio de identidad de un personaje que garantizan su permanencia y su reconocimiento a lo largo de un relato.

La *repetición*, por medio de procedimientos discursivos diversos tales como la anaforización o la modulación, representa un aspecto importante del principio de identidad. La *repetición* admite las diferencias expresadas en la diversidad de los ejes semánticos que van conformando al personaje; al mismo tiempo, nos da una forma de significación acumulativa, y permite la permanencia del mismo en y a pesar de las diferencias, como se observa en las siguientes citas: “Era bello y malo como Satán”. “El favorito la hizo rodar de un empujón. La vieja se llevó las trenzas enredando el cigarrador de la gaveta de los

---

<sup>140</sup> Martin Gerald. *El señor presidente*, 683.

<sup>141</sup> Edward Morgan Foster, citado en Luz Aurora Pimentel. *Relato en perspectiva*, 68.

<sup>142</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 243.

<sup>143</sup> *Ibidem*, 39.

cubiertos, que se esparcieron por el suelo”<sup>144</sup>[...] “Al volver una esquina les detuvo una patrulla. El favorito se entendió con el jefe, mientras los soldados lo rodeaban”.<sup>145</sup>

En esta cita observamos que el efecto de repetición se observa cada vez que el narrador habla de Miguel Cara de Ángel. Se refiere a él como “el favorito hizo o dijo tal o cual cosa”, y como ya se había mencionado con la iterativa frase: “Era bello y malo como Satán”.

Jorge Ruffinelli<sup>146</sup> añade que otro recurso frecuente en el lenguaje poético de la novela es la repetición de palabras o variaciones de una misma palabra, fundamentalmente para sugerir movimiento o continuidad como intensificación de un acto o multiplicación de un objeto en el tiempo o en el espacio. La siguiente cita ejemplifica esta idea: “Al paso del tren los campos cobraban movimiento y echaban a correr *uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro*, árboles, casi, puentes...” Y luego: “Uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro”.<sup>147</sup>

Esta acumulación de aquellos rasgos del personaje que distinguen su ser y su hacer de otros, aunada a las transformaciones que sufre y provoca, nos dan la medida de su complejidad como ya se había mencionado. Veamos los siguientes fragmentos:

Cara de Ángel, que asistía a la escena impulsado por el deseo de hacer bien para que Dios le volviera la salud a Camila, dijo al Oficial en voz baja:  
-Llame a ese muchacho, teniente, y tome para cigarrillos.<sup>148</sup> El militar recibió dinero, y ordenó a que llamaran a Ismael Mijo. La viejecita quedosé contemplando a su bienhechor como un ángel.<sup>149</sup>

¿Qué otros elementos evoca el nombre de Miguel Cara de Ángel?, un juego semántico, simbólico y significativo que expresa Jimena Sáenz de la siguiente manera:

Si nos fijamos bien, veremos que Asturias, el escritor que siempre juega con las palabras y los ritmos, ha jugado esta vez con su propio nombre. Miguel (Cara de) Ángel sería una sublimación del nombre Miguel Ángel. Estos juegos son característicos del autor, que además ha escrito un poema

<sup>144</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 117.

<sup>145</sup> *Ibidem*, 120.

<sup>146</sup> Jorge Ruffinelli “Las traiciones textuales de *El señor Presidente*” en Gerald Martin. *El señor presidente*, 871.

<sup>147</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 351.

<sup>148</sup> *Ibidem*, 123.

<sup>149</sup> *Ibidem*, 241.

“Oración al arcángel de mi nombre”, “el Arcángel que bajo su zapato de oro tiene aplastada la cabeza del diablo” y al que llama “el más arcángel de los arcángeles”. (*Hombres de maíz, op.citp.*, tomo I, 843).<sup>150</sup>

Por otro lado, Miguel Cara de Ángel, “bello y malo como Satán”, ha desnaturalizado, sin embargo, ese epíteto, y desde el principio de la novela lo vemos como protector del general Canales y de su hija, de la que se enamora como un adolescente. Con ella formará un hogar, pero caerá en la desgracia del “señor presidente”, pues Camila es hija de un militar que se ha enemistado con el régimen y que en la frontera prepara una revolución. El castigo de Miguel Cara de Ángel será angustiante y terrible y la novela concluye junto con su vida.

---

<sup>150</sup> Jimena Sáenz. *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*, 118.

### **3.2.- El retrato: Identidad física y moral del personaje “Miguel Cara de Ángel”.**

Para Luz Aurora Pimentel, un retrato se hace en un texto normalmente breve que contiene una descripción física o moral (con frecuencia, ambas) de un personaje:

Es un procedimiento habitual en las novelas realistas de cualquier época. La forma de presentación más usual es la directa, en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua, y que tiende a un alto grado de codificación retórica. La retórica tradicional conoce esta forma descriptiva de la caracterización del “retrato”.<sup>151</sup>

Si la información proviene del narrador, el grado de confiabilidad depende de la ilusión de “objetividad” que logre a través de ese retrato. A su vez, esta ilusión de objetividad depende del modelo descriptivo utilizado: mientras mejor embone con los modelos cognitivos propuestos por el saber de la época, mayor será la ilusión de que la descripción no sólo es “completa” sino “imparcial”. Así, un retrato que tenga este grado de (aparente) neutralidad echará mano de ciertos modelos lógico-lingüísticos que lo organicen: primero describirá su aspecto físico en lo general: altura, complexión o color de piel; luego en lo particular: rasgos faciales, corporales y vestimentarios, entre otros.<sup>152</sup>

Si la descripción cubre todo el cuerpo, irá de la cabeza a los pies; si sólo el rostro, tal vez parta de la cabellera que lo enmarca a las facciones, que a su vez serán descritas en un cierto orden (los ojos primero, color, tamaño, forma, relación con cejas y pestañas, luego nariz, y así sucesivamente). Veamos el retrato de Miguel Cara de Ángel:

El leñador volvió la cabeza para responder y por poco se cae de susto. Se le fue el aliento y no se escapó por no soltar al herido, que apenas se tenía en pie. El que hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles.

<sup>151</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, 71.

<sup>152</sup> *Ibidem*, 72.

Vestía de gris. Su traje a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.<sup>153</sup>

Al hablar de la tez de “dorado mármol” se construye una imagen que evoca un esplendor de oro o semejante a él; cuando el narrador habla de mármol, pensamos en las piezas artísticas de este material, de piedra caliza metamórfica, de textura compacta y cristalina, que da este color blanco esplendoroso. Podríamos ver una escultura griega que remite a las figuras prototípicas de la belleza y de los dioses o héroes griegos, donde se expresa la imagen de un ser divino, una especie de deidad, efectivamente un ángel que simboliza la sublimación, ascensión de un principio volátil o espiritual.

Con respecto a los cabellos rubios, con esta imagen es valorado positivamente, porque se relaciona con el estereotipo de la belleza occidental. El cabello significa sensualidad, y uno de los componentes que constituye a este personaje que representa a un ángel, no sólo en el nombre, sino también en su apariencia física, es esta imagen estereotipada del ángel con el cabello rubio, asexuado, con un aire de juventud y niñez. Para Arturo Arias esta descripción de Miguel Cara de Ángel es ambigua: Era “bello”, “muy guapo”, hombre alto, bien hecho, de ojos negros, cara pálida, cabello sedoso, movimientos muy finos”<sup>154</sup>, descripción racista en un país de orígenes eminentemente mayas.

El *Diccionario de símbolos* de Juan Cirlot define al ángel “como símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación”.<sup>155</sup>

Siguiendo con su retrato, continúa: “en la boca pequeña con aire de mujer”. Encontramos que una boca pequeña es una de las imágenes que generalmente habla de feminidad, y dulzura. Estos elementos en el rostro de Miguel Cara de Ángel, nos hablan de un personaje que expresa una figura andrógina, como también ocurre tradicionalmente con los ángeles.

“En violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles”<sup>156</sup>, esta descripción de los ojos de Miguel Cara de Ángel, representa la contradicción que el personaje lleva en su nombre, pero también en su apariencia, ya que el elemento de la boca pequeña, un aire de mujer, y el contraste con los ojos negros y varoniles expresa la dualidad de un ser

<sup>153</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 66.

<sup>154</sup> *Ibidem*, 66.

<sup>155</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 82.

<sup>156</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 66.

masculino y femenino, terrenal y espiritual, que a través de los ojos habla de la duplicidad de un ser puro, bueno, angelical, que devuelve en la mirada varonil el elemento humano de la “sensualidad”.

“Vestía de gris. Su traje a la luz del crepúsculo se veía como una nube”.<sup>157</sup> La ambivalencia hombre-mujer se ve acentuada con la ropa. Cuando Miguel Cara de Ángel socorre al Pelele, aparece un leñador como testigo y en un deseo de identificar a éste último, desmayado, hay una digresión sobre el vestido y la identidad de Miguel Cara de Ángel, para luego terminar hablando acerca de las alas y la libertad. El traje gris habla de este hombre serio, frío y gris que representa Miguel Cara de Ángel, ya que como aliado del señor presidente una personalidad gris tendría que ser el mejor contraste con un personaje tan oscuro como lo es el señor presidente. Miguel Cara de Ángel no es blanco ni negro en su vestir, es gris, es decir, la combinación de la luz y la oscuridad, del bien y del mal. El color gris en su traje bien se puede asociar con mediocridad, con algunos de esos seres encargados de vigilar que las órdenes del presidente se cumplan con rigor y violencia.

En esta metáfora podemos ver ese juego de la palabra, de los colores, los contrastes y los matices que conforman la apariencia compleja y dual de Miguel Cara de Ángel.

“Lleva en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía paloma”.<sup>158</sup> Nuevamente en esta imagen el narrador expresa esta figura delicada y femenina, que sostiene una caña de bambú muy delgada, como un elemento de las extremidades finas, femeninas, pero a la vez fuerte y masculina como lo es el bambú. “Y un sombrero limeño que parecía paloma”. Nuevamente la poesía de Asturias vuelta en palabra con esta imagen del sombrero limeño, que parece paloma; con la imagen de la paloma se retoma nuevamente esta imagen de los ángeles, de la paz, de la bondad, de la belleza, del vuelo, de lo volátil y celestial que resulta ser la imagen de Miguel Cara de Ángel.

El mayor o menor grado de exhaustividad en la saturación de estos modelos lógico-lingüísticos constituye también un índice de valor que el narrador le confiere al personaje descrito, introduciendo así las formas de articulación que se traducen en juicios implícitos por parte del narrador. Por ejemplo, el narrador invoca valores puramente subjetivos pero

---

<sup>157</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 66.

<sup>158</sup> *Ibidem*, 66.

que llevan una sanción cultural y social, como se observa en la siguiente expresión: “Era bello y malo como Satán”, frase con la cual el narrador habla cada vez que evoca a Miguel Cara de Ángel en la novela (ya sea para describir acciones o pensamientos, o para dar la entrada a un diálogo). Así, caracterizar a un personaje por su apariencia física es una buena parte del “retrato moral” que ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica e incluso la del autor:

Muy otro era el sentimiento que llevaba a Cara de Ángel a desaprobador en silencio, mordiéndose los labios, una tan ruin y diabólica maquinación. De buena fe se llegó a consentir protector del general y por lo mismo con cierto derecho sobre su hija, derecho que sentía sacrificado al verse, después de todo, en su papel de siempre, de instrumento ciego, en su puesto de esbirro, en su sitio de verdugo.<sup>159</sup>

En esta cita podemos observar cómo dos acontecimientos se mezclan al mismo tiempo; esto es, por un lado seguir cumpliendo con el deber ser del señor presidente, y por otro el de desaprobador conscientemente la orden del dictador.

---

<sup>159</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 117.



### **3.3.-El ser y el hacer del personaje “Miguel Cara de Ángel”. “Bello y malo como Satán” (tipificación)**

En teoría de Hamon, para describir la complejidad del personaje es necesario distinguir entre su ser y su hacer; es decir entre enunciados narrativos y enunciados descriptivos. Veamos enunciados narrativos:

Una de las primeras acciones que caracterizan a Miguel Cara de Ángel es precisamente el Cap. IV “Cara de Ángel”, donde “el favorito” es encontrado por un leñador en un basurero y Cara de Ángel encuentra el cuerpo del Pelele:

¿Quién le pegaría a este pobre hombre?-añadió el leñador,  
-Nunca falta  
El aparecido consultó su reloj y se marchó de prisa, después de echar al herido (el Pelele) unas cuantas monedas en el bolsillo y despedirse del leñador afablemente.<sup>160</sup>

Como se ve, en primera instancia Miguel Cara de Ángel es visto como un ángel por el leñador y luego las acciones de echarle monedas al bolsillo al Pelele, podrían bien hablar de un acto de misericordia. Más tarde, al informarle al señor presidente de este suceso, la función se expresa en la siguiente cita:

-¡Mil excusas, Señor Presidente!-dijo al asomar a la puerta del comedor. (Era bello y malo como Satán) -¡Mil excusas, Señor Presidente, si vengo... pero tuve que ayudar a un leñatero con un herido que recogió de la basura y no me fue posible venir antes! ¡Informo al Señor Presidente que no se trataba de persona conocida, sino de uno así como cualquiera!<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 78.

<sup>161</sup> *Ibidem*, 78.

En la cita anterior podemos observar a Miguel Cara de Ángel como un hombre aprisionado, subyugado al señor presidente, con las expresiones: ¡Mil disculpas, señor presidente!, locución que refleja la relación amo/esclavo; y la expresión: “¡Informo al señor presidente que no se trata de persona conocida”, refiriéndose al Pelele, expresa las funciones que cumple Miguel Cara de Ángel como “el favorito” y como una especie de chivo expiatorio. El llevar a cabo todas las órdenes del señor presidente y el gozar a la vez de ciertas “predilecciones” por parte del dictador, condicionará que, cuando se enamore de Camila, pierda sus prebendas y más tarde su vida. Este hecho es sustancial para la novela, pero sobre todo para el ser y hacer de Miguel Cara de Ángel.

Por su parte, Shlomith Rimmon-Kenan distingue entre “definición directa” y “presentación indirecta” en el proceso de caracterización de los personajes. A su vez la presentación indirecta, la subdivide en: caracterización a través de la acción, del discurso directo y de la apariencia externa de los personajes, y también a través de su entorno.

Luz Aurora Pimentel parte de estas categorías de Rimmon-Kenan, aunque las modifica considerablemente, pues para la autora faltan en la propuesta de Kenan factores como el origen vocal y focal de la información del personaje. Rimmon-Kenan subraya la importancia de la acción y el discurso de los personajes pero sólo como formas de presentación indirecta, es decir como rasgos de personalidad indiciales que el lector debe inferir; pero no toca la filiación, vocal o focal, ni la significación narrativo-ideológica”.

Veamos las siguientes citas:

“Miguel Cara de Ángel intervino amistosamente para favorecer sus planes; desarmó a la fondera, que se había armado de una botella, y volvió a mirar al de la banquita con ojos complacientes”<sup>162</sup> [...] “Sacando el revólver, dijo a la masacuata antes de salir-: ¡Ya regreso mi tesoro!”<sup>163</sup>

En la segunda cita podemos observar el punto de vista narrativo-ideológico con el siguiente enunciado: “¡Ya regreso mi tesoro!”, pues devela valores ideológicos la personalidad de Miguel Cara de Ángel: es un hombre confiado, dueño de sí que se expresa con cierta soberbia y confianza en sí mismo: “Ya regreso mi tesoro” (donde “tesoro” es Camila). Forman parte crucial del ser y hacer del personaje, los capítulos que evocan “la transformación” de Miguel Cara de Ángel a partir del primer encuentro con Camila.

<sup>162</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 83.

<sup>163</sup> *Ibidem*, 121.

Con relación a la significación ideológica del personaje, está busca que de la narración, de los actos del personaje, pueda inferirse su personalidad sin considerar el grado de restricción cognitiva, perceptual, espacial y/o temporal entre otras de la información ofrecida:<sup>164</sup>

Camila volvió a mirar a Cara de Ángel. El semblante dice muchas veces más que las palabras. Pero se le perdieron los ojos en las pupilas del favorito, negras y sin pensamiento. ..¿Esa tarde hacía muchos años o esa tarde hacía pocas horas? El favorito fijaba los ojos, alternativamente, en la hija del general y en la llama de la candela ofrecida a la virgen de Chinquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirve le negreaba en las pupilas. Un soplido y...suya por la razón o la fuerza. Pero trajo las pupilas de la imagen de la Virgen a la figura de Camila caída en el asiento y, al verle la cara pálida bajo las lágrimas granudas, el cabello en desorden y el cuerpo de ángel a medio hacer, cambió el gesto, le quitó la taza con aire paternal y se dijo: “¡pobrecita!...”<sup>165</sup>

Por ello para Pimentel no basta con que la narración de los actos de los personajes provenga de un narrador en tercera persona, supuestamente “objetivo”, para hacerla confiable; es necesario tomar en cuenta la relación que ese narrador establece con el personaje.

En la cita anterior podemos deducir que el origen del amor entre Miguel Cara de Ángel y Camila, se percibe en el discurso del narrador en el contacto de las miradas, y cuando fijan los ojos en el rostro de la Virgen. En opinión de Gerald Martin, esta mirada a la Virgen por parte de Miguel Cara de Ángel cumple un papel de absolución.<sup>166</sup>

Al ser el ángel caído, el servidor de Satán-dictador vuelve simbólicamente al sublimar su deseo carnal en amor espiritual.<sup>167</sup> De esta manera, para Gerald Martin, así es perdonado y absuelto, aunque tendrá que cumplir con su acto de contrición, su sacrificio de ruptura con Satán. Esta catarsis conforma este nuevo ser de un Miguel Cara de Ángel del lado del bien, de la vida, de la madre, del amor, que rompe por principio, con su principal función dentro del régimen: ser el instrumento de asechanza de la dictadura en nombre del señor presidente.

<sup>164</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 70.

<sup>165</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 135.

<sup>166</sup> Gerald Martin. *El señor presidente*, edición crítica, 765

<sup>167</sup> *Ibidem*, 565.

Como se había expresado antes, la dualidad de forma polar y hasta maniquea en la estructuración de este personaje es fundamental para encontrar un aspecto “bello” y un alma maligna, un nombre de ángel y un hombre al servicio del régimen, contradicción que lo va conformando en su ser y hacer.

En el momento del encuentro con Camila, comienzan los cambios en el sentido del ser del personaje; más adelante se describirán algunos de sus cambios fundamentales en el hacer.

Desde esta óptica, el texto depende también de una lectura “religiosa”, como lo menciona Gerald Martin, en la que Miguel Cara de Ángel, para justificar su transformación por medio de la aparición de Camila-Virgen y alegoría de la madre, suprime toda expresión de deseo, confundida ya con devoción, compasión e indulgencia.

Leamos otra cita que ejemplifica el nuevo ser en Miguel Cara de Ángel, una vez que se ha despedido de Camila: “Y al salir sintió por primera vez, desde la muerte de su madre, los ojos llenos de lágrimas”<sup>168</sup>. Claramente vemos estos profundos cambios en el ser y hacer de Miguel Cara de Ángel: se conduce por Camila, y siente infinita devoción y afección por la hija del general Canales.

El deseo de Miguel Cara de Ángel queda establecido entonces por la relación triangular entre Camila, la Virgen y la madre; y es a partir de estas figuras que comenzamos a entrever cómo el elemento que despierta esta transformación “el amor”, sentimiento con capacidad curativa señalado por Susan Kirkpatrick, Sommer y Rodríguez<sup>169</sup> para los textos decimonónicos y revolucionarios, capaz de domesticar los impulsos de los servidores de la dictadura.

Hasta este momento toda representatividad del amor que en el texto aparece asociado a un idealista estado de pureza será, de aquí en adelante y hasta el final de la novela, componente que moverá el ser y el hacer de Miguel Cara de Ángel.

Esta noción va a sufrir una transformación, sin embargo, conforme se desenvuelva la problemática del deseo de Miguel Cara de Ángel: “su instinto le acusaba de estar en ese desasosiego por no haber tomado a Camila por la fuerza”<sup>64</sup>. Volvemos así al impulso primario **deseo / poder** vinculado al **placer / perdición** que evidentemente estructuran al

<sup>168</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 190.

<sup>169</sup> Gerald Martin. *El señor presidente*, edición crítica, 609.

personaje. En primer lugar cumple una función de dominado y también de “predilecto” donde la relación de poder se establece por lealtad al “señor presidente” y, por ende, a la dictadura.

Finalmente, el discurso figural presentado a través del discurso del narrador es igualmente susceptible de estar marcado por los más finos matices ideológicos, que vuelven a remitir al deseo. Así lo observamos en la siguiente cita: “Pero al mismo tiempo, en el entresueño visualiza su sexo como un “moco de chompipe”<sup>170</sup>, imagen repugnante asociada a la muerte. Le sigue la imagen según la cual “el hombre se rellena de mujer-carne picada- como una tripa de cerdo para estar contento”<sup>171</sup> (Esto es lo que Miguel Cara de Ángel se imagina cuando comienza a desear a Camila).

Este “ser” y “hacer” del deseo en Miguel Cara de Ángel simboliza el impulso carnal agresivo que lo regenera. El amor de Camila constituye simbióticamente el amor materno y el amor espiritual de la virgen María.<sup>172</sup> Sin embargo, esta transformación implica renunciar a su propio poder, lo cual lo deja vulnerable ante la muerte, a pesar de que conscientemente nunca se da cuenta, hasta que es demasiado tarde; observamos cómo la dualidad que lo hacía pertenecer al señor presidente como el “favorito” lo priva de una línea que antes lo hacía “indestructible” casi “inmortal” y “todopoderoso” como lo es el señor presidente. Al perder estos privilegios se vuelve un hombre que está del otro lado de la línea; es decir, en contra de la dictadura, a favor de la vida, enamorado, y que ha traicionado a su propietario; por eso este “nuevo” ser y hacer se expresa en deseo de amar, procrear y ser dador de vida. Pero esta nueva tipificación, en acciones, destruye por otro lado este mismo proyecto de vida, subyugado por el mando de “el señor presidente”.

En este esquema, Gerald Martin asocia al Estado dictatorial con “el señor presidente” del cual Cara de Ángel es instrumento. Sin embargo, este orden vertical se va a romper con la introducción del deseo, mediante la presencia de Camila, mecanismo que presentado así concierne sólo a los hombres en el ejercicio de poder.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Término popular guatemalteco para referirse al pavo.  
<http://www.jergasdehablahispana.org/index.php?pais=Guatemala&palabra=chompipe&tipobusqueda=1&PHPSESSID=3> fecha de consulta: 31-10-08.

<sup>171</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 205.

<sup>172</sup> Gerald Martin. *El señor Presidente*, 567.

<sup>173</sup> *Ibidem*, 568.

La importancia que cobran estos aspectos, tanto en el significado que tiene el personaje como en su valoración, expresa cualidades del ser y hacer del personaje, así como su filiación focal y vocal.

Para Carlos Reis, la filiación focal proviene del concepto de “focalización”. Este término fue propuesto por G. Genette en la estela de M. Zeraffa y con base en lo que C. Brooks y R.P. Warren denominaron “foco de narración”. Ha llegado a consolidarse como designación pertinente y operatoriamente eficaz, en el dominio de la teoría y análisis del discurso narrativo. De este modo, focalización se refiere al concepto identificado también a través de expresiones como “punto de vista” (preferida por todos los teóricos y críticos angloamericanos), “visión” (adoptada por ejemplo por J. Pouillon y T. Todorov), “restricción de campo” (utilizada casi exclusivamente por G. Blin) y foco narrativo (muy usual en estudios de proveniencia brasileña).<sup>174</sup>

Al corresponder a la concretización, en el plano del enunciado narrativo, la focalización o la filiación focal puede ser definida como la representación de la información diegética que se encuentra al alcance de un determinado campo de conciencia, ya sea el de un personaje de la historia, ya el del narrador heterodiegético; consecuentemente la focalización, además de condicionar la cantidad de información vehiculada (eventos, personajes, espacios, etc.) condiciona su cualidad para traducir, por así decirlo, cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética con relación a esa información. De ahí que la focalización deba ser considerada un procedimiento crucial de las estrategias de representación que rigen la configuración discursiva de la historia.

El análisis de la focalización quedará irremediamente empobrecido si no es conectado con la instancia narrativa (voz); esto es, con las particulares circunstancias temporales y espaciales que rodean a la narración; de ahí la importancia de la filiación vocal.

De esta manera, la filiación focal, o bien la voz, engloba para Genette, las cuestiones “que atañen a la manera como se encuentra implicada en la narrativa el relato”.

La narración expresa la voz que tiene que ver con un proceso y con las circunstancias en que se desarrolla la enunciación narrativa, o acto de narración, que surge del discurso narrativo en la representación diegética que lleva a cabo el narrador. Así se entiende que la voz o la filiación vocal abarque tres dominios fundamentales para la caracterización de la

---

<sup>174</sup> Carlos Reis. *Diccionario de narratología*, 99.

comunicación narrativa: el tiempo en el que se desarrolla la narración, el nivel narrativo en el que se sitúan los que intervienen en el proceso narrativo (narrador, elementos diegéticos referidos, etc. ) y la persona responsable de la narración.<sup>175</sup>

La siguiente cita integra la filiación vocal y focal:

“¡Cara de Ángel le puso la mano en la frente “toda curación es un milagro”, pensaba al acariciarla. “¡Si yo pudiera arrancarle con el calor de mi mano la enfermedad!” “¡Le dolía a saber donde la molestia inexplicable del que ve morir un retoño cosquilleo de ternura que arrastra su ahogo trepador bajo la piel, entre la carne y no hallaba que hacer, maquinalmente unía pensamiento y oraciones!”.<sup>176</sup>

Para Gerald Martin, la disyunción entre el deseo y este amor idealizado es clarísimo y se acentúa en la escena siguiente: A Camila le da pulmonía como resultado de su gira nocturna, y recibe los últimos sacramentos de parte de un sacerdote, en presencia de Miguel Cara de Ángel. Veamos su ser y hacer: “Al marcharse el mayor, Cara de Ángel se tocó para saber si era el mismo que a tantos había empujado hacia la muerte, el que ahora, ante el azul infrangible de la mañana, empujaba a un hombre hacia la vida”.<sup>177</sup> Esta escena formula claramente lo que ratifica Genette: que no es lo mismo transmitir información sobre la apariencia física, la gestualidad o los actos no verbales de un personaje, que transmitir información sobre su ser y hacer discursivos.

Evidentemente, en este caso Miguel Cara de Ángel ha actuado de esa manera porque ahora desea estar con Camila. En la cita se observa que este cambio-penitencia autoimpuesta simboliza una ruptura clara con el régimen debido al subyacente amor por Camila que ya lo ha “regenerado”.

No obstante para Arturo Arias resulta inverosímil asumir que el favorito de un dictador bestial, acostumbrado a matar sin siquiera pestañear, sea súbitamente regenerado de esta manera, y reaparezca inmediatamente al lado de Camila.<sup>178</sup> Así, a manera de conclusión, al

---

<sup>175</sup> Carlos Reis. *Diccionario de narratología*, 245.

<sup>176</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 248.

<sup>177</sup> *Ibidem*, 245.

<sup>178</sup> Arturo Arias “El señor presidente: amor y sentimentalidad, problemática tropo de la unidad frente a la dictadura”, en Gerald Martin. *El Señor Presidente*, edición crítica, Pág. 694.

desplazarse del poder al “amor”, Miguel Cara de Ángel pasa del papel emblemáticamente activo al pasivo. Es “bello y malo” al principio, pero luego de su arresto es ridículo y piadoso, de modo que Cara de Ángel representa la ambigüedad de un cuerpo erótico que se corresponde a un cuerpo social en estado de rebelión. Veamos la sensualidad como elemento central para determinar el ser y hacer de Miguel Cara de Ángel, dentro de su transformación amorosa:

Cara de Ángel entra con ella, y sigue una descripción poética en la cual “el agua saltaba con ellos como animal contento”. Sin embargo, una vez más el bañero interrumpe, preguntando si eran de ellos los caballos que acaban de llegar. En este instante, Camila siente un gusano en la toalla, que Cara de Ángel aplasta inmediatamente.

“Pero ella ya no tuvo gusto: la selva entera le daba miedo, era como de gusanos su respiración sudorosa, su adormecimiento sin sueño”.<sup>179</sup>

El gusano, desde la perspectiva de Arturo Arias, aquí es, casi simplistamente, un emblema freudiano de la sexualidad. A pesar de estar ya casados, Camila le teme al desenfreno sexual, al goce del placer como meta posible, reafirmandose la dicotomía entre deseo sexual y amor idealizado (cuando no “marianizado”) que opera en la relación entre ambos personajes. Sin embargo, esa reacción anti-sexual socialmente condicionada es también *contra natura*. La destrucción del gusano<sup>180</sup> implica el temor del esplendor de la vegetación, la preferencia a nivel de sistema de pensamiento por el régimen opresor.

La siguiente cita sintetiza el “ser y hacer” de Miguel Cara de Ángel en su esencia:

De repente abría los ojos el sueño sin postura del que huye, la zozobra del que sabe que hasta el aire que respira es colador de peligros y se encontraba en su asiento, como si hubiera saltado al tren por un hueco invisible, con la nuca adolorida, la cara en sudor y una nube de moscas en la frente.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Arturo Arias. “El señor presidente: amor y sentimentalidad, problemática tropo de la unidad frente a la dictadura”, en Gerald Martin. *El Señor Presidente*, edición crítica, 689.

<sup>180</sup> *Ibidem*, 682.

<sup>181</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 352.



Y más tarde el ser y hacer que evolucionó después de haber conocido a Camila:

Al marcharse el mayor, Cara de Ángel se tocó para saber si era el mismo que tantos había empujado hacia la muerte, el que ahora, ante el azul infrangible de la mañana empujaba a un hombre hacia la vida.<sup>182</sup>

Haciendo referencia a cuando le salvo la vida al mayor Farfán, una vez que se transformó en un hombre a favor de la vida, que está enamorado, y que aún ni alcanza a vislumbrar las consecuencias de haberse enamorado de Camila.

---

<sup>182</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 245.

### **3.4.-El entorno: El mundo de “Miguel Cara de Ángel”. Implicación y explicación del personaje.**

Para Hamon, el entorno puede fungir como un “condensado económico de roles narrativos estereotipados”. El entorno, si no predestina el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su posible destino. El entorno tiene entonces, un valor sintético, pero también analítico, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. Aliteración narrativa es lo que sucede entre el personaje y su entorno.

El entorno es, entonces, una forma indirecta de caracterizar al personaje. Puede ser por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, como lo observamos en la siguiente cita: ¡Alumbra lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, madoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra lumbre de alumbre, sobre la podredumbre. Luzbel de piedradumbre!<sup>183</sup>

En opinión de Gerald Martin “El señor Presidente”, Manuel Estrada Cabrera fue, en la conciencia de los guatemaltecos, Dios y Diablo, el Príncipe y el Principio del Bien y del mal, como bien fue matizado por Asturias. Por lo tanto este entorno en que comienza la novela, para entender por qué se menciona todo el tiempo la palabra “Luzbel” y entenderlo como un tema en toda su complejidad, hay que estudiar no sólo al “señor presidente”, sino la personalidad de Miguel Cara de Ángel, quien se compara directamente con Satán y cuya caracterización nos sugiere que hay un ángel y un diablo en cada uno de nosotros”.<sup>184</sup> Por otro lado en el enunciado: “Madoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre”, se instaura el principio temático –estructural de la novela:

<sup>183</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 43.

<sup>184</sup> Gerald Martin. *Miguel Ángel Asturias, El señor presidente*, edición crítica, 343.

dualidad-ambigüedad y alternancia, con predominio (aunque no triunfo absoluto) de la maldad. Dice Selena Millares:<sup>185</sup>

El comienzo de la novela nos introduce en una imaginería infernal así como en la hipnosis del lenguaje que la define; la voz misteriosa que emite este conjuro nigrómantico es la de las campanas de toque de ánimas. *Piedralumbre*<sup>186</sup> evoca la fosforescencia de los huesos de los muertos, y *madobestar* es aglutinación de *doblar* (las campanas) y *malestar*. Cuando el presidente se marcha “funesto”, sin decir palabra, deja un “malestar atmosférico de cuando se pone el sol.”<sup>187</sup>

Para esta autora valdría la pena un estudio de las posibles influencias del gnosticismo y del maniqueísmo sobre el pensamiento de Asturias. Por ejemplo supone un Dios (¿el Presidente?) cuyo hijo (¿Miguel Cara de Ángel?) desciende a la tierra en la forma de un héroe cuya alma ha “caído” en la materia y quien se redime gracias a una toma de conciencia de tipo gnóstico. Es la doctrina de los dos principios (espíritu y materia, bien y mal, luz y tinieblas) y los tres momentos (¿las tres partes de la novela?): la separación original; la mezcla y confusión; y el retorno a la separación primordial.

A pesar de la aparente inversión de este esquema, es posible ver la influencia de esta concepción en la estructura y desarrollo de la novela, así como sus personajes.<sup>188</sup>

Por otro lado, parte del entorno de Miguel Cara de Ángel en la novela lo conforman los pordioseros que se arrastraban por las cocinas del mercado, perdidos en la sombra de la Catedral helada, de paso hacia la Plaza de Armas, a lo largo de las calles tan anchas como mares, en la ciudad que se iba quedando atrás íngnima y sola.<sup>189</sup> Los pordioseros constituyen uno de los temas predilectos de Quevedo, Goya, Buñuel, y de Asturias. En este espacio, el portal del Señor, con sus mendigos, es el espacio en el que evoluciona el personaje y donde va conformando un valor simbólico de proyección de su identidad:

<sup>185</sup> Selena Millares “Los sueños de la razón: *El señor Presidente*, mito y parábola del poder absoluto” en Gerald Martin, *El señor Presidente*, edición crítica, 763.

<sup>186</sup> Las cursivas son de la autora.

<sup>187</sup> Selena Millares. “Los sueños de la razón: El señor presidente, mito y parábola del poder absoluto” en Gerald Martin, *Miguel Ángel Asturias, El señor presidente*. edición crítica, 763.

<sup>188</sup> Sería muy interesante tener algún conocimiento de las lecturas y experiencias esotéricas de Asturias en la década de los años 20, tema insinuado por Arturo Uslar Pietro y Luis Alberto Sánchez.

<sup>189</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 43.

El sol entredoraba las azoteas salidizas de la Segunda Sección de Policía - pasaba por la calle que otra gente-, la Capilla Protestante-se veía una que otra puerta abierta-, y un edificio de ladrillo que estaban construyendo los masones. En la Sección esperaban a los presos, sentadas en el patio donde parecía llover siempre- y en los poyos de los corredores oscuros, grupos de mujeres descalzas, con el canasto del desayuno de la hamaca de las naguas tendidas de rodilla a rodilla y racimos de hijos, los pequeños pegados a los senos colgantes y los grandecitos amenazando con bostezos los panes del canasto.<sup>190</sup>

El espacio de la novela una ciudad que no se nombra, indica inequívocamente que se trata de la ciudad de Guatemala en el año de 1916. La plaza era punto de partida de los tranvías por los diferentes barrios de la ciudad. Y fue la vieja Plaza Central, en muchas ocasiones en el siglo XX, escenario de ejecuciones llevadas a cabo por gobiernos militares, donde en abril de 1920 el pueblo se vengó linchando a varios miembros del sistema represivo de Estrada Cabrera.<sup>191</sup>

Dentro de este entorno de podredumbre y terror, un estudiante aparece a través de la siguiente cita:

-¿Y su causa?-siguió el estudiante

-Si no tengo causa, en lo que está usted; ¡estoy por orden superior!<sup>192</sup>

“Un estudiante, menciona Gerald Martin en sus notas explicativas de la edición crítica de *El señor Presidente* es una transposición autobiográfica del mismo Asturias, quien fue detenido por la policía junto con otros estudiantes, tras una representación teatral, en mayo de 1919”.<sup>193</sup>

Finalmente como expresa Nicolás Bratosevich<sup>194</sup>, la atmósfera de *El señor Presidente*, el omnipresente, el mito, el todopoderoso funge no solamente como expresión política, sino como manifestación de una fuerza primitiva, y como supervivencia en el mundo actual de esos resabios de las sociedades arcaicas. El dictador innominado en la novela es (una manifestación de) “lo sagrado de la autoridad” arrasante, omnipotente y omnipresente: de modo que la anécdota política queda subsumida en ese otro nivel de sentido que es mitológico y que, como tal, unifica, sincréticamente, las entidades. En efecto todo el

<sup>190</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 49.

<sup>191</sup> Gerald Martin. *El señor presidente*, edición crítica, 344.

<sup>192</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 51.

<sup>193</sup> Gerald Martin. *El señor presidente*, edición crítica, 789.

<sup>194</sup> Nicolas Bratosevich . *El señor Presidente*, 16.

entorno de la novela reside en esa fuerza temible, continua y polifacética que es a la vez Luzbel-el Dios judeocristiano-el Presidente-el Dios quiché Tohil.

### **3.5.- El discurso de “Miguel Cara de Ángel” (Formas narrativas, descriptivas y discursivas).**

Para Luz Aurora Pimentel, un aspecto capital de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato.<sup>195</sup>

En la narrativa, sin embargo, el discurso figural no se presenta únicamente en forma directa, como en el drama, pues un relato, por muy sencillo que sea, oscila siempre entre varias formas de presentar el discurso: desde el discurso como acción en proceso hasta su conversión en un acontecimiento como cualquier otro, susceptible de ser narrado con otra voz.

En un relato, los acontecimientos narrados son o bien de naturaleza verbal, o bien de naturaleza no verbal; es decir, el acontecimiento por narrar puede ser un *discurso* que se transmita de diversas maneras, como lo veremos a continuación, o bien ese acontecimiento puede ser un acto no verbal (como oler, correr, sacar la pistola, etc.). Con frecuencia el modo de enunciación narrativo incorpora en su discurso ambos tipos de acontecimiento, pasando del uno al otro de manera imperceptible:

Cara de Ángel les dejó discutiendo en la esquina de Palacio-en aquel conflicto de autoridades lo mejor era lavarse las manos-y echó por el barrio de El Incienso, en busca del domicilio de don Juan Canales. Urgía que este señor fuera o mandara a recoger a su sobrina a la fonda del Tus- Tep. “Que vaya o mande por ella, ¡a mí que me importa! –se iba diciendo-. Que no dependa más de mí, que exista como existía hasta ayer que yo la ignoraba, que no sabía que existía, que no era nada para mí...” Dos o tres personas se botaron a la calle cediéndole la acera para saludarlo. Agradeció sin fijarse quiénes eran.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva, un estudio de teoría narrativa*, 83.

<sup>196</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 156.

En esta cita podemos observar la voz del narrador mezclando hechos verbales y no verbales. Tenemos la descripción del Palacio de gobierno, y la discusión entre mandos, en combinación con el monólogo interior de Miguel Cara de Ángel, que toma la decisión de no inmiscuirse y buscar la casa de Juan Canales. El narrador nuevamente penetra en el interior del “exfavorito”, en la forma de monólogo, expresando los sentimientos de autoreproche de Miguel Cara de Ángel por estar enamorado de Camila.

Para Carlos Reis, el discurso del personaje se define como el conjunto de virtualidades semánticas y estéticas del texto narrativo que depende en gran medida del modo como se combinan, sobreponen o entrelazan con el discurso del narrador. De hecho, en el texto narrativo se entrecruzan varias “voces” y es justamente en esa alternancia donde se construye la productividad semántica del texto. “Hay, sin embargo, una relación jerárquica entre las diferentes instancias discursivas, ya que el discurso de los personajes aparece siempre incluido en el discurso del narrador, entidad responsable de la organización y modelización del universo diégetico”.<sup>197</sup>

Por otro lado, para Saúl Hurtado Heras las diferentes modalidades de enunciación que oscilan entre una perspectiva ajena y externa y otra más próxima a la subjetividad de los personajes es una constante en varios relatos del escritor guatemalteco como lo observamos en *El señor Presidente*. Las voces de la oralidad popular se combinan alternadamente con imágenes poéticas y surrealistas. Estos constantes cambios de entonación y de ritmo producen la sensación de que se pasa subrepticamente del lenguaje oral a un lenguaje “literario” y “escrito”, más propio de una voz narrativa impersonal. El resultado es la creación de una atmósfera en la que confluyen el humor y el sarcasmo, produciendo risa y llanto al mismo tiempo.<sup>198</sup>

El favorito sintió que le llovía luz en los ojos... Rascar el ala... Contar que se opone a la familia... Fingir un rapto... Rapto y parto tienen las mismas letras.<sup>199</sup>

Canto-cuento, risa-llanto, es lo que encontramos en la cita anterior, y en éstas relaciones binarias la expresión de la poética narrativa: rapto y parto. Planear el rapto de Camila,

---

<sup>197</sup> Carlos Reis. *Diccionario de narratología*, 768.

<sup>198</sup> Saúl Hurtado Heras. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*, 244.

<sup>199</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 84.

equivale al parto de un nuevo Miguel Cara de Ángel, y más tarde al parto de Miguelito el hijo de Camila. Este tipo de expresiones y juegos del lenguaje del autor es poco frecuente encontrarlas disociadas. Estos efectos se derivan, en gran medida, de las estrategias asumidas en la narración en el universo en el que Miguel Cara de Ángel en un monólogo interno piensa en el rapto de Camila, y los cambios de entonación y de ritmos, y el juego de palabras expresa la perspectivas que oscila entre la conciencia figural y narrativa.

Dentro del cambio de la conciencia figural y la voz del narrador encontramos también:

[...]-¡Qué se le ha de hacer, lo que no se puede no se puede! Volveré de madrugada, dos menos cuarto o una y media, que el amor se llama luego y fuego.

Acabó de despedirse en la puerta, se llevó el reloj de pulsera al oído para saber si estaba andando.-¡qué rosquillita fatal aquella pulsación isócrona!-, y partió a toda prisa con la bufanda negra sobre la cara pálida. Llevaba en las manos la cabeza del general y algo más.<sup>200</sup>

En este fragmento observamos la oscilación de la perspectiva del narrador, refiriendo los actos de Miguel Cara de Ángel y el discurso de la conciencia figural del “exfavorito” enunciando la incertidumbre de llevar a cabo el rapto de Camila, esto es, lo que para Pimentel, es otra forma cuantificable de la información narrativa es la presentación de los acontecimientos *verbales* en un relato: “Volveré de madrugada, dos menos cuarto o una y media, que el amor se llama luego y fuego”, esto es el acontecimiento por narrar puede ser un discurso.

Los acontecimientos verbales son básicamente, los modos de presentación del discurso figural:

1) modo de enunciación dramática, 2) modo de enunciación narrativo.

El discurso figural directo es el modo dramático y se refiere a todas las formas de presentación directa del discurso de los personajes: diálogo, monólogo interior, soliloquio, diario y cartas. En el modo de enunciación narrativo las distintas formas de presentación del discurso dependen, en primera instancia, de la situación de enunciación del discurso

---

<sup>200</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 86.



figural, y luego del grado de precisión con el que se le “cita” (modo dramático) o se le “refiere” (modo narrativo):<sup>201</sup>

...¡Cada vez pesas menos-el prisionero del diecisiete ya no se conocía la voz- y cuando el viento pueda contigo te llevará a donde Camila espera que regreses! ¡Estará atontada de esperar, se habrá vuelto una cosa insignificante, pequeñina!, ¡Qué importa que tengas las manos flacas! ¡Ella las engordará con el calor de su pecho! ... ¿Sucias? ... Ella las lavará con su llanto... ¿Con sus ojos verdes? ...<sup>202</sup>

En esta llamada, se expresa el discurso figural directo de modo dramático, en el que Miguel Cara de Ángel, encerrado en el calabozo, martirizado, sin esperanzas de vida, en un monólogo interno rememora la imagen de Camila para mantenerse vivo, para no pensar en su deceso.

Ahora bien, en el modo dramático de presentación, puesto que el narrador delega su palabra en otro, la presentación es equivalente a una “citación”. En el modo narrativo, en cambio, quedamos frente a un discurso “referido”. El principio de selección cuantitativa en la presentación del discurso figural opera entonces en términos de los distintos grados de mediación narrativa.

Tradicionalmente, al pasar a discurso directo, el cambio de enunciador está fuertemente marcado, bien de manera *tipográfica* (comillas, guiones, cambios de tipo, línea) bien de manera *narrativa* (el narrador enmarca las palabras de su personaje, con alguna frase en la que quede explícita la filiación figural del discurso con frases como: “dijo x, exclamo, pensó”).

Como lo ejemplifica el siguiente fragmento:

Otra sonrisilla cosquilleó en las comisuras de sus labios mientras se decía:  
 “¡Fui director del instituto, director de un diario, diplomático, diputado, alcalde, y ahora, como si nada, jefe de una cuadrilla de malhechores!... ¡Caramba, lo que es la vida! *That is the life in the tropic!*”.<sup>203</sup>

<sup>201</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 85.

<sup>202</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 369.

<sup>203</sup> *Ibidem*, 121.

Esta última frase "*That is the life in the tropic!*", es claro ejemplo de discurso figural en Miguel Cara de Ángel, y va más allá de la ironía; sitúa al personaje en el discurso ideológico de Asturias<sup>204</sup>, a través del narrador que da la entrada de la cita con: "Otra sonrisilla cosquilleó en las comisuras de sus labios mientras decía", esto es quedar con el discurso referido del narrador y marca las palabras de su personaje: "*That is the life in the tropic!*", expresión que revela según

Saúl Hurtado Heras, la intervención de Estados Unidos en asuntos exclusivos de Guatemala. Denuncia presente a partir de la Trilogía bananera y *The Week-end en Guatemala*, además de varios artículos que manifestaban con tres décadas de anticipación lo ratificado en novelas futuras.

Lo más interesante de esta expresión es constatar que el antiimperialismo pregonado desde los años veinte no era un insensato atrevimiento aislado contra un segmento de la cultura en la voz narrativa de Miguel Cara de Ángel, sino que expresa la ideología del discurso colonialista, que impone la con las expresiones: "¡Fui director del instituto, director de un diario, diplomático, diputado, alcalde, y ahora, como si nada, jefe de una cuadrilla de malhechores!... el discurso del hombre déspota, opresor, aliado al sistema, que ha vivido los privilegios del poder .

El antiimperialismo de Asturias debe vincularse con las múltiples necesidades que el autor colegía para la consolidación de la nacionalidad guatemalteca. Así, no sorprende menciona Hurtado Heras-, ver sus agudas críticas contra el intervencionismo estadounidense, como tampoco apreciar su apasionada crítica contra los diversos sectores que, en la comprensión de Asturias, eran factores decisivos para la obstrucción del desarrollo nacional guatemalteco. Precisamente a través de sus personajes y de sus novelas, cuestionó agudamente la actuación y los principios éticos de los gobernantes y los políticos, así como del clero, los comerciantes, los estudiantes, y el pueblo en general.

Así, la función del discurso figural directo del modo dramático de presentación, como lo expone Luz Aurora Pimentel, puede tener algunas de las siguientes funciones:

---

<sup>204</sup> Gerald Martin. *El señor Presidente*, 577.

a) Acción en proceso. En forma de diálogo, soliloquio o monólogo.

El relato nos ofrece sin mediación alguna como en el drama, no la narración de acontecimientos, sino acción en proceso.<sup>205</sup>

La siguiente cita lo puede ejemplificar:

- ¡Silencio, si me hace favor, y entregue ligerito todo lo que lleva encima!
- ¡Farfán!
- ¡Que entregue, le digo!
- ¡No, mayor, óigame!
- ¡No se oponga, vea, no se oponga!
- ¡Es mejor que me oiga, mayor!
- ¡Dejémonos de plantas! ...<sup>206</sup>

En este fragmento se expresan las acciones en proceso del Mayor Farfán cuando detiene a Miguel Cara de Ángel, y la respuesta del “exfavorito” frente a su detención.

b) Acción comunicativa: Se expresa como la aptitud o inclinación y propensión para comunicar a alguien algo que se posee, se siente o se piensa. Ejemplo:

- ¡Pase adelante, tenga la bondad, pase adelante, señor, y por aquí señor, por aquí si me hace el favor! ¿Y a qué debemos el gusto de tenerle en casa?-don Juan decía todo esto como autómeta en un tono de voz que estaba muy lejos de la angustia que sentía en presencia de aquel precioso arete del señor Presidente. Cara de Ángel rodaba los ojos por la sala. ¡Qué ladridos daba a las visitas el perro del mal gusto! Del grupo de los retratos de los hermanos Canales advirtió que había quedado el retrato del general. Un espejo en el extremo opuesto repetía el hueco del retrato y parte de la sala tapizada de un papel que fue amarillo, color de telegrama.<sup>207</sup>

<sup>205</sup> Gerald Martin. *El señor Presidente*, 88.

<sup>206</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 355.

<sup>207</sup> *Ibidem*, 156.

En esta cita, se enuncia la manera en que Juan Canales siente y piensa la visita de Miguel Cara de Ángel en su casa, expresando temor, angustia, mostrando una cortesía servil ante uno de los adeptos del señor presidente.

c) Acción emotiva. Acción en la que se expresa sensibilidad y emociones:

La sirena del barco se oyó mucho después. El prisionero se tapó los oídos con las manos. Las lágrimas le cegaban. Habría querido romper las puertas, huir, correr, volar, pasar el mar, no ser el que se estaba quedando-¡qué río revuelto bajo el pellejo, qué comezón de cicatriz en el cuerpo!-, sino el otro, el que con sus equipajes y su nombre se alejaba en el camarote número 17 rumbo a Nueva York.<sup>208</sup>

En esta cita se pronuncia el discurso emotivo de Miguel Cara de Ángel, quien ha caído en cuenta del engaño del señor Presidente. Llorando expresa todo el dolor y la rabia de saberse, muerto y lejos de Camila.

c) Acción de caracterización. El discurso de un personaje con frecuencia sirve para caracterizarse a sí mismo y a otros personajes porque un personaje no sólo se distingue por sus actos, sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos -entre otros- que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual. En su discurso se marcan asimismo los grados de transformación que va sufriendo un personaje.

-El señor Presidente...-tartamudeó Cara de Ángel entre la voz de Míster Gengis que le aconsejaba poner las cosas en claro y el temor de echar a perder por indiscreto, un viaje que desde el primer momento, comprendió que era su salvación. El señor Presidente sabe que me tiene para todo lo que él ordene incondicionalmente a sus órdenes; sin embargo, si el señor Presidente me quisiera permitir dos palabras, y que mi inspiración ha sido siempre ser el último de sus servidores, pero el más leal y consecuente, querría pedirle si, el señor Presidente no ve obstáculo alguno, que antes de confirmarme tan delicada misión, se tomara la molestia de ordenar que se investiguen si son o no son ciertos

---

<sup>208</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 355.

los gratuitos cargos que de enemigo del Señor Presidente, me hace, para citar nombre, el Auditor de guerra ...<sup>209</sup>

En este episodio, Miguel Cara de Ángel, expresa el discurso que lo caracteriza como el “favorito” del señor Presidente.

En el discurso de Miguel Cara de Ángel observamos la ideología que impera en él como el hombre de toda confianza del dictador y que desde el principio de la novela configuran su personalidad. A través de esta cita observamos como el discurso del “favorito” pretende preservar su vida y no ir a Washington, ya que ha caído en cuenta de preservar su vida para no abandonar a Camila. A la vez observamos el discurso del hombre que se ha transformado y que pagara con su vida el haberse enamorado de Camila.

- d) Acción gnómica o doxal. Los personajes también pueden tomar la palabra para expresar opiniones, máximas o sentencias; cuando esto ocurre la función de ese discurso es predominantemente gnómica:

¡Pero por qué no me hablan estas gentes de su sobrina!-pensaba. Si me hablaran de ella yo les pondría atención; si me hablaran de ella yo les diría que no tuviera pena, que no se está implicando a don Juan en asesinato alguno; si me hablaran de ella... ¡Pero qué necio soy! de Camila que yo quisiera que dejara de ser Camila y que se quedara aquí con ellos, sin yo pensar más en ella, yo, ella, ellos... pero qué necio! Ella y ellos, yo no, yo aparte, aparte, lejos, yo con ella no...<sup>210</sup>

En este fragmento Miguel Cara de Ángel expresa su sentir en relación a la actitud absurda y aparente de los tíos de Camila, para el “exfavorito” es una pérdida de tiempo hablar con ellos, a él lo único que le interesa es estar con Camila, de ahí el juego de monólogos internos: “qué necio soy”, “ella y ellos”, “yo aparte” “yo con ella no”, porque ahora lo que más desea Miguel Cara de Ángel es estar con ella.

Y finalmente, explica Pimentel, otra de las características dentro del discurso; el discurso figural traspuesto y narrativizado, que opera en la convergencia de dos discursos: el del narrador y el del personaje. En su forma más transparente es el discurso indirecto libre, el

<sup>209</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 344.

<sup>210</sup> *Ibidem*, 159.

discurso narrativo queda reducido al tiempo gramatical, usualmente en pasado, y el sistema de referencia pronominal, la narración en tercera persona, pues, aunque no le es privativo, la convergencia de discursos es más evidente en la narración en tercera persona que en primera persona. En esta convergencia discursiva entonces, el discurso del narrador es el vehículo, pero el contenido es, en su totalidad, de origen figural.<sup>211</sup>

-¿Quién es?- preguntó el Sueño. –Miguel Cara de Ángel. –respondieron hombres invisibles. Sus manos, como sombras blancas, salían de las sombras negras, y eran impalpables.<sup>212</sup>

En esta cita, observamos la presencia del discurso indirecto libre, en el que predomina la voz del narrador y el contenido del fragmento es figural en las voces del sueño de Miguel Cara de Ángel.

Así, como enuncia Pimentel, el discurso indirecto libre permite formas de narración mucho más ágiles, “sin costuras”, por así decirlo, en las que el narrador modula entre su propio discurso y el figural sin solución de continuidad. Pero, además de la flexibilidad que le confiere a la narración, todas las formas de transposición del discurso figural se traducen en sendas estrategias de caracterización de los personajes.<sup>213</sup>

El favorito no pudo impedir la catástrofe. Un puñado de palabras y la explosión... Camila, él y su pobre amor acababan de volar deshechos en un segundo, en menos de un segundo... Cuando Cara de Ángel empezó a darse cuenta de la realidad, Camila lloraba sin consuelo tirada de bruces sobre la cama; la fondera seguía habla que habla contando los detalles del rapto, sin comprender el mundo que precipitaba en las simas de la desesperación con sus palabras, y en cuanto a él, sentía que lo estaban enterrando vivo con los ojos abiertos.<sup>214</sup>

Este dinamismo y flexibilidad al narrar, por parte del narrador, nos permite entender en el relato, la angustia, el dolor y la pena de Miguel Cara de Ángel y Camila, cuando ambos se han hecho conscientes de su situación después del rapto.

---

<sup>211</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 91.

<sup>212</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor presidente*, 210.

<sup>213</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 92.

<sup>214</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 182.

De tal manera, para Pimentel el discurso indirecto libre es la voz del narrador; *qua* voz, en rigor no se “oye”; su presencia está sólo marcada por la sintaxis que declara la filiación *narrativa* del discurso.<sup>215</sup>

Por lo anterior, el narrador puede apropiarse totalmente del discurso del personaje, resumirlo, ponerle una etiqueta, convertirlo en un acontecimiento, en una “imprecación”, es decir, el acto de narrar. De este modo, podremos decir que hay un grado de mediación mayor en el discurso narrativizado en especial en su variante del discurso indirecto libre.<sup>216</sup>

Así, podemos concluir que el discurso figural de Miguel Cara de Ángel, enuncia diversos tópicos en la novela, en los cuales se evoca el amor, la locura, la incredulidad, la traición, etc. Así, tenemos que el amor emancipador de la madre, se expresa en la figura de Camila; la traición al señor Presidente en la figura de Miguel Cara de Ángel quien se asume como ultrajado, vejado bajo la imagen del dictador. Pero, como bien lo señala Pimentel, el discurso figural “no sólo contribuye a caracterizar a otros personajes, constituye en sí, un punto de vista “sobre el mundo”, punto de vista que en Miguel Cara de Ángel figura en la primera parte de la novela como la herramienta de dominación y subordinación del régimen, y en la segunda parte como el hombre amoroso, tierno, que a pesar de la atmósfera opresiva y aterradora de la dictadura, desea vivir, tener una familia. A partir de la transformación de Miguel Cara de Ángel, el discurso del “exfavorito” se transfiere a una esfera humana que lo expulsa del sistema y lo aniquila, esta nueva perspectiva frente a la realidad narrativa de la novela, informa y reorganiza el relato, dejándolo sin esperanza alguna, colocando su muerte no como el fin de la dictadura, sino como el fin del personaje que quiso cambiar su papel de verdugo, por el de un hombre libre.

Finalmente, desde el punto de vista de la caracterización de los personajes, es evidente que el discurso directo y el indirecto libre son las formas fuertes de caracterización, frente a las formas más mediadas y sintéticas, como el discurso narrativizado, y el discurso figural, independientemente de la forma de representación. Éstas formas, constituyen un punto de vista sobre el mundo; una postura ideológica entendida como el conjunto de creencias que orienta toda percepción del mundo y toda acción, que el personaje declara implícita o explícitamente al asumir el acto del discurso,<sup>217</sup> como se observa a continuación:

---

<sup>215</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 93.

<sup>216</sup> *Ibidem*, 94.

<sup>217</sup> *Ibidem*, 94.

Su impresión fue fatal. “Estoy cooperando a un crimen se dijo-; a este hombre lo van a asesinar al salir de su casa”. Y en este supuesto, que a medida que le daba vueltas en la cabeza se le hacía más negro, alzarse con la hija de aquel moribundo le pareció odioso, repugnante, tanto como amable y simpático y grato de añadidura a su posible fuga. A un hombre sin entrañas como él, no era la bondad lo que le llevaba a sentirse a disgusto en presencia de una emboscada, tendida en pleno corazón de la ciudad contra un ciudadano que, confiado e indefenso, escaparía de su casa sintiéndose protegido por la sombra de amigo del señor Presidente [...].<sup>218</sup>

Observamos la tendencia dinámica a caracterizar a Miguel Cara de Ángel, como el hombre obediente y subordinado que cumple las órdenes del dictador, y que al parecer por un momento se cuestiona su papel de esbirro, salvando por otro lado a la hija del general Canales.

---

<sup>218</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 118.



### 3.6 El narrador y el discurso figural de “Miguel Cara de Ángel”.

La teoría de focalización de Genette ha sido seminal y ha renovado el pensamiento teórico, especialmente narratológico. El teórico francés ha insistido en el deslinde entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato, aspectos éstos, aunque afines, no intercambiables. En otras palabras, no es lo mismo quién narra, a la perspectiva o el punto de vista desde el cual se narra. No obstante, en el modelo de Genette la focalización queda restringida a la sola relación entre la historia y el discurso, específicamente narrativo.<sup>219</sup>

Es evidente entonces que en este modelo sólo se aborda el problema de la perspectiva desde el ángulo narrativo. Quedan así excluidas formas del discurso cuyo modo de enunciación no sea estrictamente narrativo y que, sin embargo, son parte integral de un relato: el discurso de los personajes, por ejemplo, también es susceptible de organizarse en torno a diversos puntos de vista.<sup>220</sup>

Con la chistera en la mano franqueó Cara de Ángel la puerta de la casa-“era bello y malo como Satán”-, contento de encontrarse en el sitio en que iba a dejar a la hija del general y aturdido por el ladrar del perro y los paseadelante, paseadelante de un varón sanguíneo, risueño y ventrudo, que no era otro que don Juan Canales.<sup>221</sup>

En este fragmento el narrador compenetra en el interior de Miguel Cara de Ángel, haciéndonos sentir la postura que toma el personaje al posicionarse como el emblema del poder y de la salvación, pero que reincide en su función esencial; ser el instrumento que llevan a cabo todas las infamias y barbaries de la dictadura, de alguna manera, pretende verse como protector del general Canales y su hija, e intentar apartarse de alguna manera de su función de hombre sanguinario.

Una muestra de las limitaciones de la teoría genettiana es el hecho de que la focalización, como él la define, es inoperante en el drama o en el cine, a menos que alguien asuma el acto explícito de la “narración”, o uno de sus equivalentes cinematográficos que es la

---

<sup>219</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 95.

<sup>220</sup> *Ibidem*, 96.

<sup>221</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 156.

cámara; resulta también inoperante en relatos en los que el diálogo domina, o en aquellos que se fundan en un monólogo interior cuyo objetivo principal no sea narrar.<sup>222</sup>

El problema de la perspectiva en el relato verbal puede abordarse en distintos niveles de generalidad. Para Pimentel, este problema se plantea desde la división de la perspectiva narrativa en dos aspectos: a) una descripción de sus articulaciones estructurales y b) una orientación temática susceptible de ser analizada en planos que proponen como sendos puntos de vista sobre el mundo. En el primer caso se trata de la dimensión más abstracta del problema de la perspectiva, para la cual se reserva el término de perspectiva, *stricto sensu*, que se define como un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa (Genette 1972; 1983), pero que se define también en términos de su origen, es decir, por una posición o deixis de referencia, a partir de la cual se opera ese principio de selección y combinación de la información narrativa. La perspectiva, en este primer nivel, queda definida entonces en términos de una limitación y de una filiación. Atendiendo al primer parámetro, y siguiendo en esto a Iser, son cuatro las perspectivas que organizan un relato: 1) la del narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector. Mientras que la orientación temática de los distintos planos en los que se puede articular una perspectiva nos señala ya una postura frente al mundo. A su vez cada una de estas perspectivas son susceptibles de expresar distintos puntos de vista.<sup>223</sup>

La perspectiva del narrador.

Es en este terreno, donde el pensamiento de Genette puede ser particularmente esclarecedor, debido a que su teoría de la focalización constituye una descripción precisa de dos tipos de elecciones narrativas que se presentan al narrador; elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia.

La teoría de la focalización define todas las perspectivas posibles dentro de la esfera del discurso narrativo. Así pues, la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se ha de pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo. Y es que para Genette, la focalización es un fenómeno eminentemente relacional

---

<sup>222</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 96.

<sup>223</sup> *Ibidem*, 97.

(las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo).

Por lo tanto, lo que se focaliza es el relato, mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esa restricción puede ser un personaje; en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje. Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa. A continuación citaremos un ejemplo:

Relampagueó en su frente la idea de volver atrás, llamar a casa de Canales, prevenirle... (Entrevió a la hija que le sonreía agradecida). Pero pasaba ya la puerta del fondín y Vázquez y sus hombres le reanimaron, aquél con su palabra y éstos con su presencia.<sup>224</sup>

En esta cita observamos, la focalización cero donde el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. De este modo, el foco del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en forma casi indiscriminada. Como lo podemos ver en la siguiente cita:

-¿Y mi papá?-fue lo primero que dijo  
 -Tranquílcese, no tenga pena; beba más agüita de brasa, al general no le ha sucedido nada-le contestó Cara de Ángel.  
 -¿Lo sabe usted?  
 -Lo supongo...  
 -Y una desgracia...  
 -¡Isht, no la llame usted!  
 Camila volvió a mirar a Cara de Ángel. El semblante dice muchas veces más que las palabras. Pero se le perdieron los ojos en las pupilas del favorito, negras y sin pensamientos.<sup>225</sup>

Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente; aunque su “omnisciencia” es, de hecho, una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de los

<sup>224</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 119.

<sup>225</sup> *Ibidem*, 135.

diversos personajes, como lo observamos en el diálogo entre Camila y Miguel Cara de Ángel sobre la desaparición del general.

Es a través del narrador que se enuncia la información narrativa que en focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes en el diálogo entre Camila y Miguel Cara de Ángel. El narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que, incluso, pueden estar ausentes los personajes, y dejar en claro la problemática sobre la fuga del general Canales.

Subraya Pimentel, que en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue adecuado.<sup>226</sup> Como se observa a continuación:

Camila dejó de llorar poco a poco. Cara de Ángel que le acariciaba la cabeza, le quitó el pañuelo de la mano para secarle los ojos. Una lechada de cal y pintura rosada fue el día en el horizonte, entre las cosas, bajo las puertas. Los seres se olfatean antes de verse.

-Pero lo indispensable es que usted se calme, porque es echarlo a perder todo. Se compromete usted, comprometemos a su papá y me compromete a mí. Esta noche volveré para llevarla a casa de sus tíos.<sup>227</sup>

En esta citación, la focalización cero en la perspectiva del narrador, tiende a dominar sobre la de los personajes; el narrador es incluso el responsable directo de la organización en perspectiva que propone la trama,<sup>228</sup> ya que expone los dilemas morales y éticos de Miguel Cara Ángel, y la responsabilidad que asume sobre Camila, así como los sentimientos de ambos, las reacciones y las respuestas del “exfavorito” frente a la tragedia que comienza a vivir Camila, verse despojada de todo, y sin sus padres.

La perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa, en este fragmento, su medio de transmisión es el discurso narrativo, que se combina con la perspectiva narratorial y la figural: el narrador y Miguel Cara de Ángel, y en la que el propio discurso de los personajes es utilizado como portavoz de la perspectiva narratorial.

<sup>226</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 98.

<sup>227</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 136.

<sup>228</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 101.

En tales discursos las restricciones espaciotemporales, cognitivas, etc., coincidirán, punto por punto, con las del narrador. Pero generalmente, en un relato en el que domina la perspectiva narratorial será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; él decidirá cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será él quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva:<sup>229</sup>

[ ... ] Los hombres de pantalón rojo se quitan las cabezas, las lanzan al aire y no las reciben caer... Delante de dos filas de cuerpos inmóviles, con los brazos atados a la espalda, se estrellan los cráneos en el suelo:

Dos fuertes golpes en la puerta despertaron a Cara de Ángel. ¡Qué horrible pesadilla! Por fortuna, la realidad era otra. El que regresaba de un entierro, como el que sale de una pesadilla, experimenta el mismo bienestar. Voló a ver quién llamaba.

Noticias del general o una llamada urgente de la presidencia.<sup>230</sup>

En este fragmento, se enuncia el estado de alucinación de Miguel Cara de Ángel, en este sueño, la perspectiva del mundo del subconsciente del “favorito” expresa la angustia, el desasosiego, y el temor a la muerte que siente, cuando sabe que es inevitable que el dictador lo aniquile.

Sin embargo, son pocos los relatos en los cuáles domina totalmente la perspectiva del narrador. En general la tendencia es a la polifonía, es decir, a la constante alternancia entre la perspectiva del narrador y los personajes<sup>231</sup>:

-¡Sólo un milagro!

Cara de Ángel repitió las palabras del médico. Un milagro, la continuación arbitraria de lo perecedero, el triunfo sobre el absoluto estéril de la migaja humana. Sentía la necesidad de gritar a Dios que le hiciera el milagro, mientras el mundo se le escurría por los brazos inútil, adverso, inseguro, sin razón de ser.

Y todos esperaban de un momento a otro el desenlace. Un perro que aullara, un toquido fuerte, un doble en la Merced hacían santiguarse a los

<sup>229</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 114.

<sup>230</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 252.

<sup>231</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 114.

vecinos y exclamar, suspiro va y suspiro viene: “¡Ya descansó!”... ¡Vaya, era su hora llegada! ¡Pobre novio! ... ¡Que se haga la voluntad de Dios! ¡Es lo que somos, en resumidas cuentas!”.<sup>232</sup>

En este segmento, se enuncia la combinación de voces, o polifonía entre Miguel Cara de Ángel y otros personajes en espera de un milagro que cure a Camila, recordando finalmente la figura religiosa de Dios.

Un narrador podrá hacerse casi invisible, prácticamente inaudible; podrá ocultarnos su situación espacial al momento de narrar, pero no puede ocultar su posición temporal, por el sólo hecho de que el acto de la narración conlleva la inaudible obligación de elegir un tiempo gramatical:

Miguel Cara de Ángel se quedó quieto, dueño de sus más pequeños gestos delante del amo.

-Si el señor Presidente me lo permitiera preferiría quedar a su lado y defenderlo con mi propia sangre.

-¿Quieres decir que no aceptas?

-De ninguna manera señor Presidente [...]

Una palpitación subterránea de reloj subterráneo que marca las horas fatales empezaba para Cara de Ángel.<sup>233</sup>

Nuevamente, el narrador en tercera persona omnisciente, tiempo gramatical en pasado, en combinación con transposición de discurso convergente de los personajes y el narrador, expresa la fragmentación vocal, tan característica de la narrativa del siglo XX, que trae en un primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso las formas de acceso a él.<sup>234</sup>

De este modo, cualquiera que sea la identidad del narrador, en primera o en tercera persona, cualquiera que sea su posición enunciativa con respecto del mundo que narra; extradiaegética o intradiaegética, en todos los casos debe elegir un tiempo verbal para narrar, elección que lo sitúa temporalmente en relación con el mundo narrado,<sup>235</sup> como lo

<sup>232</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 287-288.

<sup>233</sup> *Ibidem*, 345.

<sup>234</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 146.

<sup>235</sup> *Ibidem*, 157.

observamos en la cita anterior, en el diálogo entre Miguel Cara de Ángel y el señor Presidente para asignarle una misión en Washington.

Por otro lado, Kate Hamburger (1986, 69) expresa que la narración en tercera persona se distingue de los enunciados de realidad del sistema de referencia espaciotemporal y experiencial que no se remite al sujeto de la enunciación. Para esta autora, el yo de un enunciado se postula como el punto de referencia del contenido del enunciado; es decir tanto el tiempo como el espacio y la experiencia se refieren a ese yo que enuncia. En el relato de ficción, sin embargo, el contenido no se refiere al yo de la enunciación sino al yo de la ficción. El relato en tercera persona, sobre todo el focalizado en la conciencia de los personajes, expresa la referencia y no es el aquí y el ahora, ni la experiencia del narrador, sino a la de los personajes; la deixis de referencia narratorial no es pues, narratorial, sino figural, como lo expresa la siguiente cita:

-¿Pero quién está dando oídos a esas fantasías?

-El señor Presidente no puede dudar de mi incondicional adhesión a su persona y a su gobierno; pero no quiero que me otorgue la confianza sin controlar antes si son o no ciertos los dichos del Auditor.

-¡No te estoy preguntando, Miguel, qué es lo que debo hacer! ¡Acabáramos! Todo lo sé y voy a decirte más: en este escritorio tengo el proceso que la Auditoría de Guerra inició contra ti cuando la fuga de Canales, y más todavía: puedo afirmarte que el odio del Auditor de Guerra se lo debes a una circunstancia que tú tal vez ignoras: el Auditor de Guerra, de acuerdo con la policía, pensaba raptar a la que ahora es tu mujer y venderla a la dueña del prostíbulo [...]<sup>236</sup>

En este fragmento observamos, que la deixis de referencia figural tiene importantes consecuencias para la significación temporal del relato, en la voz de Miguel Cara de Ángel y el señor Presidente, aun cuando el narrador esté en tercera persona, aun cuando la forma de la narración sea retrospectiva y el sistema de tiempos verbales elegido sea el idóneo, el sentido temporal no es el pasado, sino, en realidad, el presente para Miguel Cara de Ángel.

Este presente, según Hamburger, no tiene valor temporal en relación con el narrador, no es en ese sentido, un verdadero presente, puesto que lo es sólo para el personaje, quien se constituye en la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva y de experiencia de lo

---

<sup>236</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 344.

narrado<sup>237</sup>, en este caso informarle a Miguel Cara de Ángel, que es el Auditor de Guerra quien lo quiere matar.

El discurso del narrador y su perspectiva.

Un aspecto importante en la renovación del discurso novelístico de *El señor Presidente*, es la inserción de la voz lírica en la voz del narrador de tipo tradicional. En el primer párrafo de la novela: un emisor mágico-político, que invoca en primer plano, pospone otra voz, que no se identifica con ella y que de pronto se hace oír en ese mismo párrafo “contando” al modo de la narrativa del siglo XIX<sup>238</sup>: “Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración”<sup>239</sup>.

Este narrador básico, el que empalma con lo tradicional, es omnisciente pero capaz, con toda la modernidad, de coincidir con las napas inconscientes del personaje<sup>240</sup>, en ese umbral de la mente, prerracional y prelingüístico, que se ha dado en llamar “fluir de la conciencia”, se expresa el narrador en *El señor Presidente*, que no debemos confundir con la descripción de lo onírico, esto último en:

Medio adormecido recordaba Cara de Ángel su visión. Entre los hombres de pantalón rojo, el Auditor, con cara de lechuza, esgrimía un anónimo, lo besaba, lo lamía, se lo comía, lo defecaba, se lo volvía a comer...<sup>241</sup>

En la cita anterior, entramos en la descripción onírica del ensueño de Miguel Cara de Ángel, profundizamos en el “fluir de la conciencia” de las pesadillas y los temores de cómo el Auditor de Guerra puede acabar con el “exfavorito”.

En la cita anterior, el narrador mantiene su presencia “fluir mental”, en tercera persona, y en estilo indirecto libre, como se observa, también en:

Miguel Cara de Ángel se arranca el cuello y la corbata frenética. Nada más tonto, pensaba que la explicacioncilla que el prójimo se busca en los actos ajenos...  
¡Ajenos!...

<sup>237</sup> Kate Hamburger Cit en Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 160-161.

<sup>238</sup> Nicolás Bratosevich Pról. *El señor Presidente*, 30.

<sup>239</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 43.

<sup>240</sup> Nicolás Bratosevich Pról. *El señor Presidente*, 30.

<sup>241</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 254.



El reproche es a veces murmuración aceda. Calla lo favorable y exagera lo corriente. Un bello estiércol. Arde como cepillo sobre llaga. Y va más hondo ese reproche velado, de pelo muy fino, que se disimula en la información familiar, amistosa o de simple claridad... ¡Y hasta las criadas! ¡Al diablo con todos estos chismes hueso!<sup>242</sup>

En este fragmento, podemos observar incluso la omnisciencia ilimitada del relator tradicional, aunque se trate de los repliegues íntimos del personaje con las sensaciones, apariciones y visiones oníricas de Miguel Cara de Ángel reconstruidas por el narrador, donde se recrimina su existencia, su cobardía por no poder aceptar que esta enamorado de Camila.

Otra de las características que se observan en el discurso del narrador es las vetas de la modernidad en las que se dinamiza el relato con los más atrevidos escapes imaginativos del ultraísmo vanguardista.<sup>243</sup>

De talones, con las puntas de los dedos hacia arriba para no asentar en el piso de cemento heladísimo la planta de los pies, llegase a colgar la americana al respaldo de una silla y a saltitos, rápido y friolento y en un pie como un alcaraván volvió a la cama. Y ¡pun! ..., se enterró perseguido por... por el animal del piso. Las piernas de sus pantalones arrojados al aire, giraron como las agujas de un reloj gigantesco. El piso, más que de cemento parecía de hielo. ¡Qué horror! De hielo con sal. De hielo de lágrimas. Saltó a la cama como a una barca de salvamento desde un témpano de hielo. Buscaba echarse fuera de cuanto le sucedía, y cayó en su cama, que antojósele una isla, una isla blanca rodeada de penumbras y de hechos inmóviles, pulverizados. Venía a olvidar, a dormir, a no ser.<sup>244</sup>

Imágenes, sonidos, sensaciones, penetramos en lo más íntimo de Miguel Cara de Ángel a través del narrador en una conjugación entre narrar y la figuración poética del entorno y el sentir del personaje.

Para Nicolas Bratosevich, en *El señor Presidente*, el narrador enuncia en su discurso gran parte del expresionismo que apareció desde temprano en las vanguardias hispánicas:

---

<sup>242</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 203.

<sup>243</sup> Nicolás Bratosevich pról. *El señor Presidente*, 31.

<sup>244</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 204.

[...] ¡Cómo les amargaría la vida! Aunque tal vez no, son muy sinvergüenzas. Ya los oigo repetir por todas partes: “¡Se saco a la pobre muchacha después de media noche, la arrastró al fondín de una alcahueta y la violó; la Policía Secreta guardaba la puerta para que nadie se acercara!

La atmósfera-se quedarán pensando, ¡caballos!-mientras la desnudaba, desgarrándole las ropas, tenía carne y pluma temblorosa de ave recién caída en la trampa. Y la hizo suya-se dirán-sin acariciarla, con los ojos cerrados, como quien comete un crimen o se bebe un purgante”. Si supieran que no es así, que aquí estoy medio arrepentido de mi proceder caballeroso. Si imaginaran que todo lo que dicen es falso. A la que deben de estarse imaginando es a ella.<sup>245</sup>

En este discurso, el narrador poetiza constantemente, con el lenguaje, con los sonidos, con las imágenes, en el monólogo de Miguel Cara de Ángel, y en este discurso figural se expresa más el sentimiento que el procedimiento puramente “informativo”, esto es, una fuerte carga de lirismo en todas las expresiones del personaje.

Al respecto, Nicolás Bratosevich, menciona: “se ha dicho, y con razón, que *El señor Presidente*, novela sobre un mundo en opresión canaliza su pasión de libertad mediante la liberación de la palabra que transmite ese mundo”.<sup>246</sup>

De esta manera, la palabra como herramienta conceptual deja su lugar a la inmediatez de la palabra como objeto sonoro, como cosa; el lenguaje pasa a funcionar a modo de gestos y la inmediatez de lo real se nos impone casi sin ningún intermediario.

El tiempo y el espacio manejados por el discurso narrativo del narrador transcurren en dobles niveles: objetivos (contabilidad de los días en los encabezamientos de la primera y segunda partes; configuración realista de recintos, calles, campos) y subjetivizado. El espacio por ejemplo, llega a ingresar a menudo a un tratamiento que se ha reconocido como expresionista<sup>247</sup>:

De uno de esos barrios subió hacia el Portal del Señor un día como hoy a la oración, herido en la frente, sin sombrero, arrastrando la cola de un barrilete que de remeda remiendo le prendieron por detrás.<sup>248</sup>

<sup>245</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 206.

<sup>246</sup> Nicolás Bratosevich Pról. *El señor Presidente*, 32.

<sup>247</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>248</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 47.

Se corrobora entonces, que en esta novela, así como en todo el vanguardismo poético de los años veinte, el expresionismo expresa en el espacio un universo que da cuenta de la realidad de la novela sin limitaciones o prejuicios.

Más tratándose, de un tema que lo exigía, *El señor Presidente* formó parte de la gran erupción volcánica cultural (política, estética, de valores en general) en el que un mundo descolocado, se

expresa a través de una literatura cuyos parámetros mudan constantemente, aun dentro del mismo texto, imponiendo con su estructura de inestabilidad el zarandeo y de continuo reacomodamiento del lector, del narrador y de los personajes, esta es una lectura que revela su “crisis” a cada instante.<sup>249</sup>

Asturias acoge todas las innovaciones sin abjurar del todo, los modos tradicionales de narrar.<sup>250</sup> Este narrador omnisciente, difiere de la voz que narra y la perspectiva desde donde se narra como lo afirma Genette, porque la voz que narra “canta”, “describe”, “dibuja”, etc., y la perspectiva desde donde se narra se combina con un discurso que reordena lo novísimo y lo tradicional, lo carnavalesco y lo popular bajo una tintura amarga de desprecio y denuncia social.

La perspectiva de los personajes.

Al igual que la perspectiva del narrador, la de los personajes no se ubica solamente en el discurso figural. Puede ser otro el que narre y sin embargo la perspectiva corresponder al personaje, o viceversa; una descripción puede provenir, en apariencia, del personaje pero estar organizada desde la perspectiva del narrador, o bien información o juicios, aunque transmitidos en voz del personaje, corresponder a la perspectiva del narrador. De la misma manera, la perspectiva del personaje puede ubicarse tanto en el discurso narrativo como en un discurso directo.<sup>251</sup>

A partir de ese momento el prisionero empezó a rascarse como si comiera el cuerpo que ya no sentía, se arañó la cara para enjugarse el llanto en

---

<sup>249</sup> Nicolás Bratosevich Pról. *El señor Presidente*, 38.

<sup>250</sup> *Ibidem*, 39.

<sup>251</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 115.

donde sólo le quedaba la piel lejana y se llevó la mano al pecho sin encontrarse: una telaraña de polvo húmedo había caído al suelo ...<sup>252</sup>

En el discurso narrativo, en este fragmento, la perspectiva figural que orienta este fragmento despliega una focalización interna en posición fija, en la que se narra como la disentería ha acabado con Miguel Cara de Ángel, y éste al sentir el final de su vida, comienza a rasguñarse el rostro después de escuchar afuera del calabozo que Camila se ha vuelto amante del señor Presidente.

El trágico final del “exfavorito” expresa el no existir, ya no ser, no estar, rasgarse el rostro es quitarle la vida a ese “Cara de Ángel”, ángel ahora sin rostro para despedazarse física y moralmente.

En esta forma narrativa de presentar el discurso de los personajes se mantiene, el vehículo formal de la narración-la tercera persona y el pasado- pero la deixis de referencia espacio temporal, perceptual, estilística e ideológica es la del personaje:

La repugnancia que le causaba la satisfacción de sus necesidades en la lata, multiplicada por la conciencia que le remordía satisfacer sus necesidades fisiológicas con el recuerdo de su esposa en forma tan amarga, le dejaba sin valor para moverse.<sup>253</sup>

Bajo esta perspectiva se expresa el sentimiento de Miguel Cara de Ángel, lo que vive y siente dentro del calabazo en el momento que pasa la lata para poder hacer sus necesidades orgánicas. Se expresa así la mentalidad de Cara de Ángel, y su perspectiva de lo que es la vida; estar vivo es quedarse con Camila.

Sin abandonar el discurso narrativo, el narrador puede modular entre la perspectiva figural y la narratorial, así como entre las perspectivas de distintos personajes, sin que esto implique un cambio de enunciador<sup>254</sup>:

A tirar años de años había envejecido el prisionero del diecisiete, aunque más usan las penas que los años. Profundas e incontables arrugas alforzaban su cara y botaba las canas como las alas de las hormigas de invierno. Ni él ni su figura ... Ni él ni su cadáver ... Sin aire, sin sol, sin

<sup>252</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 372.

<sup>253</sup> *Ibidem*, 370.

<sup>254</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, 117.

movimiento, diarreico, reumático, padeciendo neuralgias errantes, casi ciego, lo único y lo último que alentaba en él era la esperanza de volver a ver a su esposa, el amor sostiene el corazón con polvo de esmeril.<sup>255</sup>

Miguel Cara de Ángel, sufre las inmundicias que le propinó el casarse con Camila por no seguir sirviendo al señor Presidente. El fin de Miguel Cara de Ángel se describe bajo la propia perspectiva del personaje, el hacerse conciente de cómo su cuerpo, su alma y todos sus pensamientos se convirtieron en una tumba dentro de un calabozo.

---

<sup>255</sup> Miguel Ángel Asturias. *El señor Presidente*, 371.

## Consideraciones finales.

En este trabajo se prestó atención al estudio de la dimensión actuarial, esto es, el estudio del personaje: “Miguel Cara de Ángel” a través del modelo narratológico de Luz Aurora Pimentel y algunos elementos de la propuesta teórica de Jean Genette básicamente.

La propuesta teórica de Genette es medular para este trabajo porque propone la diferenciación de la voz que narra (el narrador), de la perspectiva desde la cual se narra, propuesta que plantea la importancia del narrador, así como el posicionamiento o punto de vista desde el cual se narra, lo cual expresa una postura frente al mundo y una valoración dentro la novela *El señor Presidente*.

En *El señor Presidente*, se expresa la voz de un narrador omnisciente en tercera persona, en pasado, en estilo indirecto libre, expresándose en una conjunción de audaces juegos vanguardistas, bajo una amplia gama de experimentación léxica, gramatical y sonora, a través de las múltiples imágenes y metáforas, interpuestas en los diálogos, monólogos, y soliloquios del personaje.

La mención de la diferenciación de la voz que narra, de la perspectiva o punto de vista desde el cual se narra en *El señor Presidente*, nos permitió comprender una de las características que impera en la narrativa del siglo XX, conocida como “fluir de conciencia” - técnica presente en *El señor Presidente* - que expresa la entrada y salida a la conciencia del personaje en cuanto a su psicología, caracterización, ser y hacer, discurso, etc. De tal manera, que todas estas estructuras en sí constituyen una forma de marcar posiciones ideológicas, simbólicas y narrativas que configuran al personaje.

A través de este “fluir de conciencia”, encontramos algunos de los factores que estructuran al personaje Miguel Cara de Ángel y que se organizan bajo el modelo narratológico, a través de una relación binaria que le da sentido al personaje, y lo posiciona dentro de una línea narrativa entre la ficción y la realidad. Esto es, el papel que juega el personaje en el dualismo entre lo bueno y lo malo como una característica que se enuncia desde el principio de la novela con la frase: “Era bello y malo como Satán”, la bipartición del mundo en el cielo y en el infierno, expresa esta nítida y frágil línea entre la realidad y la ficción, donde Miguel Cara de Ángel se nos presenta como un personaje, en términos de Foster (1962) “humanizable”, que transita entre lo humano y lo divino, lo sagrado y lo

profano. De ahí la proposición de que la estructura que lo organiza es precisamente una figura dualista de opuestos que se complementan y le dan sentido.

Bajo esta visión, poder vislumbrar al personaje como algo cuasi “humano”, comprende el acercamiento a sus componentes narrativos, descriptivos y discursivos, que nos permiten referir que la creación literaria - cuando menos para la construcción de este personaje - parte de experiencias humanas donde el autor refleja una parte de su universo personal, ya con el juego de su nombre, la caracterización, el discurso, etc., elementos que figuran un modelo de realidad personal y social de Asturias, conjugados con matices surrealistas y vanguardistas que constituyen también al personaje en su parte mítica, divina, de alguna manera “humana”.

Por lo anterior, Miguel Cara de Ángel se posiciona en un mundo de aparente ficción, el cual se engarza y no se separa de una realidad social que impera durante toda la novela: la dictadura.

A partir de este análisis se vislumbró al personaje como expresión de una realidad de lo latinoamericano, en su parte ideológica, narrativa y discursiva. Esto nos permitió adentrarnos en la esfera de una realidad social y una dimensión ficcional cargada de símbolos mágicos, estéticos, lingüísticos, muy característicos de la literatura del *boom* latinoamericano.

Esta dualidad - unidad binaria - que constituye a Miguel Cara de Ángel en un ambiente de aparente ficción, se traduce en un puro referente de una realidad desgarradora y aterradora: el régimen. La configuración del nombre del personaje es la expresión de una fuerte carga ideológica y religiosa de fuerzas, imágenes, elementos y mecanismos que lo estructuran en formas del bien/ mal, como el ángel o arcángel, desde la luz/oscuridad que se representa en una figura de dios/satán. Estas figuras opuestas, recuerdan perfectamente el discurso ideológico del catolicismo, en un nombre luciferino – Miguel Cara de Ángel - bajo una visión judeo cristiana que le da sentido al nombre del personaje en el ámbito de los códigos sociales y culturales del mundo occidental, desde la mirada latinoamericana.

Esta dualidad de fuerzas e imágenes se mantiene en el ámbito de la caracterización del retrato del personaje como el ser andrógino, que se conforma en una unidad binaria de figuras disímiles que se integran en el ángel, hombre-mujer, figura dual, asexuada que se

vincula con la divinidad, la omnipotencia y omnipresencia de un dios: Satán y su alter ego Luzbel-Miguel Cara de Ángel, encargado de vigilar el orden del régimen.

En el entorno en el que se presenta, transforma y muere Miguel Cara de Ángel, se expresan las múltiples imágenes gráficas y sonoras, desde las cuales se configuran los encadenamientos expresionistas de la vanguardia Hispanoamérica, en este caso: la miseria, la opresión, la tortura, el tormento, la muerte y el terror. Elementos que prevalecen durante todo el relato y que estructuran el ser y hacer del “favorito” como el instrumento de crimen y tortura.

El ser y hacer del personaje, se estructura nuevamente en mecanismos binarios. Como el hombre de toda confianza del dictador, integrado al sistema y adherido a la figura del déspota, colocándolo en la esfera del mal, y como el hombre enamorado que ha sufrido una transformación después haber conocido a Camila Canales, que lo ubica del lado de la vida, del bien, del amor, es decir, en la esfera del bien.

La presencia de Camila, en la novela es fundamental, sobre todo en cuanto a la transformación de Miguel Cara de Ángel, su revaloración y resignificación como personaje. Camila, joven, de quince años, virgen y sin padres, representará el elemento de la transformación de Miguel Cara de Ángel, figurará como la imagen de la madre y la virgen, símbolo del amor “redentor”, a través del cual, se verán los cambios más substanciales en el “exfavorito”.

El enamoramiento entre Camila y Miguel Cara de Ángel será el detonante de la reestructuración en el “ser y hacer” del personaje, devolviéndolo a su esencia humana como el hombre, amante, pareja, y esposo de Camila. En este momento Miguel Cara de Ángel, sale de su papel como “favorito”, y rompe con su puesto de hombre sanguinario. Es aquí donde se expresa nuevamente una unidad binaria de contrarios, en la que Miguel Cara de Ángel pierde su fuerza y su imagen como objeto de control y vigilancia de la dictadura, en tanto su amor por Camila lo predestina evidentemente a perder su “poder”, para presentarse simplemente como un hombre cualquiera en su finitud y mortalidad. Miguel Cara de Ángel, deja de ser el hombre alienado, sin identidad, conciencia política y social, porque vive un “enamoramiento” que lo deja lejos de ser el hombre que ha perdido todo sentido de dignidad humana, y que era instrumento del dictador haciéndose llamar: “el favorito” del señor Presidente.



Miguel Cara de Ángel evidentemente al caracterizar al hombre que ha perdido el sentido de su existencia, vive a través de otros, primero del amo, y más tarde de Camila. El cuestionamiento sobre su vida, se plantea en el momento en el que lo separan de ella. Por lo cual observamos que Miguel Cara de Ángel existe y piensa, sólo en función de otros.

En cuanto al discurso, el análisis de este personaje nos acercó a los discursos que imperan en los sistemas dictatoriales latinoamericanos. Discurso de las estructuras de dominación, expresión del sometido – Miguel Cara de Ángel - frente al dictador. En este discurso de dominación “el favorito” toma el puesto de asesino, objeto de manipulación para las peores maquinaciones del opresor.

En un segundo plano, después del encuentro con Camila, descubrimos un profundo cambio en el discurso figural de Miguel Cara de Ángel, quien se resignifica y marca una nueva postura frente al mundo para enunciar el discurso de la vivencia del amor “salvador”. Nuevamente se expresa la dualidad en los discursos, primero el discurso del sometido al dictador y después el discurso del enamorado, que ahora, en otra dirección, se somete a Camila.

En esta vivencia erótica y amorosa, Miguel Cara de Ángel - como un adolescente - encuentra en su interior, el discurso del deseo. Voz que lo remite a concebirse como un héroe romántico del amor cortés. A partir de este cambio en el discurso se plantea uno de los elementos más importantes del personaje: la condición humana - signada por el amor – que lo lleva a querer renunciar a su rol en el régimen.

En cuanto a la perspectiva del personaje Miguel Cara de Ángel, éste sólo alcanza a vislumbrar que ha perdido su identidad como ser humano, cuando ha cambiado de amo, primero el señor Presidente, ahora Camila, lo cual lo lleva a una introspección que se enfatiza sobre todo al final de la novela, cuando se ve torturado y enfermo en un calabozo.

El análisis de los componentes antes mencionados y que configuran al personaje son clara expresión de la dictadura y de una realidad social y política, que se plasma en el texto y tiene vida a través de Miguel Cara de Ángel.

Finalmente, a través de este análisis obtuvimos una reflexión sobre la función y estructura del personaje en el análisis narratológico. El personaje realza los valores estéticos, literarios y discursivos que lo constituyen como uno de los temas de mayor trascendencia en el ámbito de la teoría literaria, por la función de interacción y reflexión que produce en el

lector, como una muestra de lo que el hombre es y siente. En la experiencia literaria, el personaje es algo “vivo”, “concreto”, “cotidiano”, en constante “cambio”, nada lejos de nuestra vida.

### Obras Consultadas.

Angelo, Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.

Asturias, Miguel Ángel. *El señor Presidente*. México: Losada, 1998.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.

Bellini, Giuseppe. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Trad Ignacio Soria. Buenos Aires: Losada, 1969.

Bourneuf Roland y Ovellet Réal. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1975.

Beristain. Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa: México, 2006.

Cardoza y Aragón, Luis. *Miguel Ángel Asturias casi novela*. México: Era, 1991.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

Cockcroft, James D. Unidos. *América Latina y Estados Historia y política país por país*. México-Argentina: Siglo XXI, 2001.

*Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. España: Espasa, Calpe, 2001.

Escartin Gual, Monserrat. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: PPU, 1996.

González Otto, Raúl. *Miguel Ángel Asturias; El gran lengua: la voz más clara de Guatemala*. México: Praxis, 1999.

Hurtado Heras, Saúl. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias, una revisión crítica*. México: UNAM, 2006.

Martin, Gerald. *Miguel Ángel Asturias, El señor Presidente*. Edición Crítica. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Colección Archivos) ,2000.

Menton,Seymour. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1960.

Paredes, Alberto. *Manual de técnicas narrativas: Las voces del relato*. México: Grijalbo, 1992.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2002.

Reis, Carlos Antonio Alves Dos. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España, 1996.

Saenz, Jimena. *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.

Verdugo, Iber. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Universitaria, 1968.