

# *El Señor Presidente: Impresionismo, expresionismo e imagen*

## I. IMPRESIONISMO E IMAGEN

### I.1. IMPRESIONISMO PICTORICO E IMPRESIONISMO LITERARIO<sup>1</sup>

La palabra «Impresionismo» procede del título de un cuadro de Claud Monet, «Impressions», exhibido en 1874; con este título subrayaba Monet lo subjetivo de su arte, en contraposición al realismo objetivo de Courbet. Una alegato de Louis Duranty, «les peintres impressionistes», fijó definitivamente el término para designar esa tendencia pictórica de finales del siglo XIX.

El impresionismo pictórico se caracteriza por el predominio del color sobre la línea y la búsqueda de valores ópticos y no táctiles; se atiende a reproducir lo momentáneamente cromático de las superficies: masas y colores; es una pintura hecha «al aire libre» en busca de efectos de atmósfera luminosa.

Esta designación pasó al terreno literario cuando en 1879, Ferdinand Brunetière publicó su ensayo «L'impressionisme dans le roman», en el que califica de impresionista la novela de Daudet *Les rois en exil* basándose en las siguientes características: poder de presentar en cuadro vivaz la primera impresión; de separar las sensaciones elementales y fugitivas que componen, como trazos aislados, una impresión total, y de expresar pensamientos y sentimientos mediante las impresiones sensoriales que directamente las provocan. A partir de entonces se ha hablado de «impresionismo» para referirse a aquellos estilos literarios en que se descubría alguna de las notas de la originaria literatura impresionista.

Según A. Alonso, se pueden señalar en el impresionismo literario caracteres propios que no son derivados del pictórico ni siquiera paralelos a él.

---

<sup>1</sup> V.: Amado Alonso y Raimundo Lida, «El concepto lingüístico de impresionismo», en Charles Bally y otros, *El Impresionismo en el lenguaje*, (Buenos Aires; Univ. de Buenos Aires, 1956), pp. 105-207.

Estos caracteres serían: «la representación de la realidad externa a través de las sensaciones de los personajes y la transposición metafórica de la experiencia psíquica en sensaciones»<sup>2</sup>. Y añade: «de no haberse aprovechado una marca ya conocida, se hubiera bautizado este modo literario como sensacionismo, no como impresionismo»<sup>3</sup>.

## 1.2. IMPRESIONISMO Y EXPRESIONISMO

Mucho se ha escrito sobre las relaciones entre impresionismo y expresionismo: simplificando la cuestión podría decirse que lo que el artista recibe del mundo exterior es «impresionístico», y lo que es expresión de su interior, «expresionístico». E. Richter dice al respecto que «todo lo que se refiere a la apariencia es impresionista; todo lo especulativo e intuitivo es expresionista. En un palabra: el expresionismo atiende a la sugestión y el impresionismo a la impresión»<sup>4</sup>. Pero añade que «en cuanto se evoca voluntariamente el aparecer fenoménico, confluyen expresionismo e impresionismo»<sup>5</sup> ya que «impresionismo y expresionismo como formas artísticas de estilo se implican e intercambian de múltiples modos. (Y esto dejando completamente de lado la imprecisión con que a menudo se entienden ambos términos). Los lindes exteriores pueden establecerse con rigor, pero los internos son fluctuantes, porque la obra artística presenta ambas formas de estilo con más frecuencia de lo que en general se admite»<sup>6</sup>.

Se puede afirmar, pues, que los elementos impresionistas y expresionistas aparecen estrechamente entrelazados y su distinción sólo significa una acentuación más fuerte sobre uno u otro elemento<sup>7</sup>.

Esta cuestión afecta directamente a *El Señor Presidente* de Asturias y a sus imágenes. Así lo ha visto Iber Verdugo cuando habla del «CRUCE IMPRESIONISTA-EXPRESIONISTA», (Interiorización de lo exterior, exteriorización de lo interior), característico del discurso literario de la novela<sup>8</sup>. Verdugo cita como ejemplo dos párrafos de la fuga del *Pelete*, cuajado de imágenes; en el primero de ellos destaca la voluntad de rescatar la impresión primaria de las sensaciones.

«Medio en la realidad, medio en el sueño, corría el *Pelete* perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia fina [...] A sus costados pasaban puertas

<sup>2</sup> Amado Alonso y Raimundo Lida, *op. cit.*, p. 152.

<sup>3</sup> Amado Alonso y Raimundo Lida, *op. cit.*, p. 153.

<sup>4</sup> Elise Richter, «Impresionismo, expresionismo y gramática», en *Impresionismo en el lenguaje*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>5</sup> Elise Richter, *op. cit.*

<sup>6</sup> Elise Richter, *op. cit.*

<sup>7</sup> V.: Amado Alonso y Raimundo Lida, *op. cit.*, pp. 199-203.

<sup>8</sup> Iber Verdugo, «*El Señor Presidente*: una lectura "estructuralista"», en la edición crítica de *El Señor Presidente*, (México: Klincksieck y F.C.E., 1978), pp. CCIII-CCIV.

y puertas y puertas y ventanas y puertas y ventanas... De repente se paraba, con las manos sobre la cara, defendiéndose de los postes del telégrafo, pero al cerciorarse de que los palos eran inofensivos se carcajeaba y seguía adelante, como el que escapa de una prisión cuyos muros de niebla a más correr, más se alejan.»(239) <sup>9</sup>.

En el segundo, la exteriorización del angustioso estado anímico.

«Pero al soltar los párpados calientes le pasaron por encima cielos de sangre. Entre relámpagos huía la sombra de los gusanos convertida en mariposa.» (241).

La dosis de impresionismo en la novela no es menor que la de expresionismo y «ambos polos de significado son inseparables, lo que corresponde a la fusión de realidad-irrealidad, o de vigilia y sueño con que se constituye todo el orbe novelado» <sup>10</sup>. Este recurso de la penetración de la subjetividad dentro de la objetividad, y de la objetividad dentro de la subjetividad, como lo ha definido G. Martín <sup>11</sup>, es típicamente asturiano.

### I.3. LAS IMAGENES IMPRESIONISTAS

Ya Anderson Imbert, en su «Análisis de *El Señor Presidente*» <sup>12</sup>, se refirió a las imágenes impresionistas, que analizan las percepciones sensoriales sin explicarlas por sus causas, señalándose dos funciones dentro de la novela: describir la intimidad mediante comparaciones con la naturaleza

«[...] la besaran sus tías sin levantarse el velito del sombrero, sólo para dejarle en la piel sensación de telaraña pegada con saliva.»(285).

Y animar la naturaleza con las proyecciones de la intimidad:

«Los árboles, enloquecidos por la comezón de los trinos y sin poderse rascar.»(291).

---

<sup>9</sup> Miguel Angel Asturias, *Tres Obras. Leyendas de Guatemala, El Alhajadito, El Señor Presidente*, (Caracas: Ayacucho, 1977). Esta y todas las citas de imágenes se refieren a la página correspondiente en esta edición.

<sup>10</sup> Iber Verdugo, «*El Señor Presidente; una lectura...*», *op. cit.*

<sup>11</sup> GERAL MARTÍN, «*El Señor Presidente; una lectura "contextual"*», en la edición crítica de *El Señor Presidente*, *op. cit.*, p.CII.

<sup>12</sup> E. Anderson Imbert, «Análisis de "*El Señor Presidente*"», En Helay F. Giacomani, *Homenaje a Miguel Angel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. (New York: Las Américas Publishing Company, 1971), p. 130.

### 1.3.1. *La ciudad y sus calles*

De entre las imágenes impresionistas destacan aquellas que se refieren a la ciudad, el ámbito urbano en que transcurre la mayor parte de la novela:

- «La ciudad grande, inmensamente grande para su fatiga, se fue haciendo pequeña para su congoja.»(231).  
 «Al campo asomaba el arrabal con luces eléctricas encendidas como fósforos en un teatro a oscuras.»(246).  
 «La plaza asomó por fin. El aire metía ruido de zopilotes en los árboles del parque magullados por el viento.»(262).  
 «Seguían las esquinas desamparadas. Es más, parecía que se multiplicaban en la noche sin sueño como puertas de mamparas transparentes.»(274).  
 «La mole del templo de la Merced asomó al extremo de la calle.»(280).  
 «Dos campanadas se arrancaron de las piedras de la Merced.»(283).  
 «Las escuelas vaciaban un río de vidas nuevas en la ciudad.»(345).  
 «La ciudad arañaba el cielo con las uñas sucias de los tejados al irse quedando y quedando atrás.»(440).  
 «A ratos me imagino que la ciudad entera se ha quedado en tinieblas como nosotros, presa entre altísimas murallas, con las calles en el fango muerto de todos los inviernos.»(385).  
 «Los horizontes recogían sus cabecitas en las calles de la ciudad, caracol de mil cabezas.»(239).  
 «La luna entraba y salía de los nichos flotantes de las nubes. La calle rodaba como un río de huesos blancos bajo puentes de sombra.»(417).  
 «Las piedras de la calle tiemblan de oírlo pasar.»(455)'

### 1.3.2. *La impresión del movimiento*

El efecto producido por un vehículo en movimiento de que es lo contemplado lo que se mueve y pasa y no el espectador, es un ejemplo clásico de percepción impresionista de la realidad. Este fenómeno aparece recogido al final de la novela, cuando Miguel Cara de Angel viaja en tren hacia donde él creía que estaba su libertad:

- «Al paso del tren los campos cobraban movimiento y echaban a correr como chiquillos uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro: árboles, casas, puentes...  
 ¡Que suerte alejarse de aquel hombre en carro de primera!... Uno tras otro, uno tras otro, uno tras otro... 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...  
 Rodeado de atenciones, sin cola con orejas...  
 El animal a la casa, la casa la 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...»

Una aldea de reflejos corría en un arroyo de pellejito transparente y oscuro fondo de mochuelo...

La nube a la siembra, la siembra al labriego, el labriego al animal, el animal...

Sin cola con orejas, con cheques en la bolsa...

El animal a la casa, la casa al árbol, el árbol a la cerca, la cerca...

¡Con muchos cheques en la bolsa!...

Un puente pasaba como violineta por las bocas de las ventanillas... Luz y sombra, escalas, fleco de hierro, alas de golondrinas...

La cerca al puente, el puente al camino, el camino al río, el río a la montaña, la montaña...»(440-441).

Una variante de este fenómeno se encuentra en el capítulo XXXI, cuando la esposa del Licenciado Carvajal se dirige en un carruaje a visitar al Señor Presidente para interceder por su marido. En este caso su prisa angustiada se plasma en la percepción impresionista de la realidad:

Ya debía estar allí... Pero el vehículo no rodaba, ella sentía que no rodaba, ella sentía que no rodaba, que las ruedas giraban alrededor de los ejes dormidos, sin avanzar, que siempre estaban en el mismo punto... [...] ella sentía que no rodaba, rodaban sólo las ruedas de adelante, ella sentía que lo de atrás se iba quedando atrás, que el carruaje se iba alargando como el acordeón de una máquina de retratar y veía los caballos cada vez más pequeñitos... [...] Estaban fijos como los alambres del telégrafo, más bien iban para atrás como los alambres del telégrafo, como los cercos de chilca y chichicaste, como los campos sin sembrar, como los cejales dorados del crepúsculo, las encrucijadas solas y los bueyes inmóviles.»(400-401).

### 1.3.3. *La naturaleza*

Otro «leit-motiv» impresionista en la obra lo constituye la naturaleza, el paisaje, tema de múltiples imágenes de carácter impresionista:

«la claridad se diluía entre rosada y blanca como flor de begonia»(238).

«A medida que se los tragaba el barranco se iban sintiendo como dentro de un caracol, más al abrigo de la amenaza que se cernía sobre ellos.»(379).

«El camino se precipitaba hacia lo hondo de un barranco por una pendiente inclinadísima, para ascender después como un cohete en busca de la ciudad.»(403)

«Las sombras de los árboles manchaban las camisas blancas de los marchantes»(418).

«Tibia nostalgia de nido flotaba en la noche inexplicablemente grande vista desde ahí.»(423).

Para sus descripciones de la naturaleza, del paisaje, del ambiente, Asturias utiliza el estilo impresionista llamado «de notas» o «de diario», uno de los principales recursos estilísticos del impresionismo, que «repro-

duce una representación global enteramente sin articular»<sup>13</sup> mediante la yuxtaposición de distintas sensaciones superpuestas. Es característico en él presentarnos esa visión impresionista localizada en una de las partes del día: amanecer, mediodía o atardecer, y siempre cuajada de imágenes:

#### *EL AMANECER:*

«Amanecía...

Araucarias inaccesibles, telarañas verdes para cazar estrellas fugaces. Nubes de primera comunión. Pitos de locomotoras extranjeras.»(328).

«Los pajaritos saludaban la aurora en los jardines de los parques públicos y en los del interior de las casas, los pequeños jardines de los patios. Un concierto celestial de músicas trémulas subía al azul divino del amanecer, mientras despertaban las rosas y mientras, por otro lado, el tantaneo de las campanas, que daban los buenos días a Nuestro Señor, alternaba con los golpes fofos de las carnicerías donde hachaban la carne; y el solfeo de los gallos que con las alas se contaban los compases, con las descargas en sordina de las panaderías al caer el pan en las bateas; y las voces y pasos de los trasnochadores con el ruido de alguna puerta abierta por viejecilla en busca de comunión o mucama en busca de pan para el viajero que en desayunado saldría a tomar el tren.

Amanecía...» (327-328).

«Poco a poco se asomó a la puerta [...] y encontró sólo el llano grande en plena evaporación color de rosa. Distancia. Enjabonamiento azul. Árboles. Nubes. Cosquilleo de trinos.»(377).

#### *EL MEDIODIA:*

«Sombra. Luz. Sombra. Luz. Costura de hojas [...] Mediodía. Nubes inmóviles. Árboles inmóviles. Desesperación. Ceguera blanca. Piedras y más piedras. Insectos. Osamentas limpias, calientes, como ropa interior recién planchada. Fermentos. Revuelo de pájaros aturdidos. Agua con sed. Trópico. Variación sin horas, igual el calor, igual siempre, siempre...»(378-379).

#### *EL ATARDECER:*

«Atardeció. Cielo verde. Campo verde. En los cuarteles sonaban los clarines de las seis, resabio de tribu alerta, de plaza medieval sitiada. En las cárceles empezaba la agonía de los prisioneros, a quienes se mataba a tirar de años. Los horizontes recogían sus cabecitas en las calles de la ciudad, caracol de mil cabezas. Se volvía de las audiencias presidenciales, favorecido o desgraciado. La luz de los garitos apuñalaba en la sombra.»(239).

<sup>13</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p.71.

### 1.3.4. *Los nombres de los personajes*

La designación de una persona por su cualidad más sobresaliente es impresionista. Esto sucede a menudo en la novela, donde incluso los personajes principales son designados así, bien por su físico, «Miguel *Cara de Angel*», bien por su oficio, «El Señor *Presidente*». Por los defectos físicos se denomina algunas veces a los mendigos: «El Pelele»,

«—así apodaban al idiota—, que dormido daba la impresión de estar muerto.»(230).

«Patahueca», «la sordomuda»; y otras por sus costumbres: «Don Juan», «El Tocador». Por el oficio se nombra siempre a otros personajes: «El Auditor», «El Secretario».

Desde este punto de vista, quizás el nombre del personaje principal sea el más significativo, «Miguel *Cara de Angel*», nombre de pila y sobrenombre al que frecuentemente, a lo largo de la obra, se le añade para definirlo la expresión «era bello y malo como Satán»(253-254) dos características, una física y otra moral. En conjunto es un OXIMORON; el nombre de arcángel, «Miguel», y el sobrenombre, «*Cara de Angel*», identifican al personaje con un ángel; la expresión «era bello y malo como Satán», lo hace semejante al demonio.

«Miguel *Cara de Angel*»  
«Era bello y malo como Satán».

En cuanto al nombre de «El Señor *Presidente*», que da título a la obra, y con el que se designa continuamente al dictador, al «amo»(300), precisamente por su indeterminación lo convierte en personaje colectivo, con intención de satirizar a un dictador en particular, Estrada Cabrera, y a la vez a todos los dictadores en general.

### 1.3.5. *Mezcla de estímulos en centros diversos*

La sinestesia es también un recurso impresionista que encontramos frecuentemente formando parte de las imágenes de Asturias. Tomemos sólo algunos ejemplos ilustrativos.

«dolor insoportable, negro»(239).  
«carcajada dolorosa, astillas de risa»(251).  
«enfriaba el verde profundo del agua.»(288).  
«tonadas con sabor de legumbres crudas»(309).  
«babosidad dulce de color azul»(339)  
«Sonido licuado de carillón...»(339).  
«relampagante herir de sus ideas.»(340).

«Parecía un hombre de ceniza dulce.»(364).  
 «su voz olorosa»(374).  
 «El agua bullía a sus costados adormecida, mantecosa, con olor a rana...»  
 (383).  
 «resbalaron los chillidos de las ruedas»(399).  
 «Hombres de hielo negro.»(402).

### 1.3.6. *Asociación directa de la palabra con la impresión que produce o sugiere*

Es también otro recurso de la imagen en Miguel Angel Asturias que se ha de considerar de carácter impresionista.

«silencio helado»(236).  
 «calles intestinales»(238).  
 «frio de miedo»(244).  
 «silencio de papel de seda»(277).  
 «silencio acartonado»(277).  
 «monotonía cruel»(309).  
 «llanto caliente»(316).  
 «idea negra»(326).  
 «queja acuchillante»(336).  
 «silencio intestinal»(371).  
 «Papel de humo dormido...»(374).  
 «noche asesina.»(383).  
 «fango muerto»(385).  
 «paredes intestinales de las bóvedas.»(454).

### 1.3.7. *Comparación Impresionista*

Así denominaremos a la comparación de una impresión con otra. Es de resaltar la importancia que tienen las comparaciones en la imaginaria de Asturias, muchas de las cuales son de tipo impresionista:

«Los árboles subían y bajaban en sus ojos de moribundo, como los dedos de los bailarines en las danzas chinas.»(245).  
 «El resplandor de las llamas lentejueleaba en las paredes de caño y en el techo de paja, como las alas de otros Angeles.»(247).  
 «con el ansia de las entrañas vivas en la lengua seca, gorda y reseca como pescado muerto en la ceniza»(262).  
 «La casa se apagó de una vez, como cortada a tajo del resto de las casas.»  
 (284).  
 «el piano que gritaba hasta desgañitarse como si le arrancaran las muelas a manada limpia»(294).  
 «—El llanto le caía de los ojos como una lluvia—»(326).  
 «¡El sacristán tiene la cabeza helada como piedra de moler!»(387).  
 «Los tiros de gracia sonaron como revientan los coheteros, mojados, tarde y mal.»(411).

### I.3.8. *Metáfora Impresionista*

Según Lázaro Carreter<sup>14</sup>, metáfora impresionista es aquella que nos presenta unas pocas notas del objeto real. Este tipo de metáfora es también muy utilizada por Asturias:

«noche oscura, navegable, sin fondo...»(232).

«salió la Virgen del Carmen a preguntarle qué quería, a quién buscaba. Y con ella, propietaria de aquella casa, miel de los ángeles, razón de los santos y pastelería de los pobres, se detuvo a conversar muy complacido.»(244).

«Escapaba del rancho un humo blanco, tembloroso, vegetal.»(247).

«Un grito inmóvil llenaba el espacio, un grito aceitoso, lacerante, descarnado.»(296).

«ojos de sueños hondos y vidriosos»(299).

«No así la calle, mundo de inestabilidades, peligroso, aventurado, falso como los espejos, lavadero público de suciedades de vecindario.»(325).

«Canales se quedó dormido. Ojos cerrados, cuerpo de pluma...»(380).

«se veía salir de la sacristía aseada, olorosa a incensarios apagados, a maderas viejas, a oro de ornamentos, a pelo de muerto.»(387).

«No estaba de luto y ya tenía tacto de muerciélago... Miedo, frío, asco»(403).

«Un palor calderil, de luego en luego claridad sumisa, jugo de limón, jugo de naranja, rubor de hoguera nueva, oro mate de primera llama, luz de amanecer»(327).

Todos estos recursos están encaminados a la aprehensión de lo fugaz y la fijación del instante. Lo más importante en el impresionismo literario es la experiencia que hace impacto en el sujeto. Lo que el autor impresionista nos dice es, como afirma E. Richter, «su impresión personal e instantánea»<sup>15</sup> y «lo peculiar del estilo impresionista consiste en presentar en el punto central la impresión sensorial desligada de sus causas»<sup>16</sup>. Esta es también la característica fundamental de muchas de las imágenes de M.A. Asturias que por ello hemos denominado impresionistas.

## II. EXPRESIONISMO E IMAGEN

### II.1. EL MOVIMIENTO EXPRESIONISTA

El expresionismo como movimiento nace en Alemania hacia 1910, y cubre el segundo y tercer decenio del siglo; alcanza su clímax en 1918 y

<sup>14</sup> Fernando Lázaro Carreter, «La metáfora impresionista», *Rev. di Litterature Moderne*, 5, julio, 1951.

<sup>15</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p. 53.

<sup>16</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p. 56.

termina en 1927, con el surgimiento de su apéndice, la «nueva objetividad»<sup>17</sup>. La voz «expresionismo» no apareció en Alemania, sino en Francia, utilizada por primera vez por el pintor Julien Auguste Hervé, en una exposición de sus cuadros realizada en 1901, y aplicada posteriormente al modo pictórico de Cézanne, Matisse y Van Gogh; pero es de Alemania donde adquiere su máximo relieve, a partir de las primeras exposiciones de Oskar Kokoschka, designando un tipo de pintura de rasgos sintéticos y esenciales<sup>18</sup>.

Puede decirse que del expresionismo artístico deriva el literario pues la plástica, especialmente la pintura, fecunda a las letras, pero después las influencias serán recíprocas. El expresionismo literario supera los límites poéticos donde otras escuelas de vanguardia se confinan, extendiéndose a la novela, el drama y el ensayo.

Elise Richter, en su magnífico estudio sobre el tema<sup>19</sup>, define el expresionismo como «la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa del objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa». Y agrega: «el artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le «conmueve» a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio sobre las cosas»<sup>20</sup>.

Como rasgos fundamentales del expresionismo, Guillermo de Torre señala los siguientes: la tensión espiritual es desesperación, la crudeza se hace crueldad, la burla de lo bello canónico llega a ser apología de la fealdad, lo irracional se convierte en demonismo, cierta fatal debilidad por el «poder de las tinieblas» y un gusto sádico-masoquista por el catastrofismo<sup>21</sup>. Estos rasgos son todos ellos, como se ve, claramente aplicables a nuestra novela.

El expresionismo literario nace vinculado a la pugna contra el naturalismo, ya declinante a comienzos de siglo. Las aportaciones del expresionismo a la prosa son complejas<sup>22</sup>, entroncándose con el desenvolvimiento de la novelística europea. Así los resume R.E. Modern en su estudio ya citado:

«Allanó el camino a las novelas multidimensionales, al examen de los distintos planos de la realidad y las varias capas de la conciencia. Destruyó la

<sup>17</sup> Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas de vanguardia*, (Madrid: Guadarrama, 1971), T. I. p. 193 y ss.

<sup>18</sup> Rodolfo E. Modern, *El expresionismo literario*, (Buenos Aires: Eudeba), p. 4 y ss.

<sup>19</sup> Elise Richter, *op. cit.*, pp. 45-105.

<sup>20</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p. 78.

<sup>21</sup> Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 187.

<sup>22</sup> V.; Rodolfo E. Modern, *op. cit.*, pp. 52-60.

perspectiva unitaria de la novela realista, con su interacción entre el ambiente y la psicología y su ordenación espacio-temporal sobre el fundamento del principio de la causalidad porque era consecuente con su ansia de terminar con ese mundo pernicioso de la inmutabilidad y la seguridad. Al problematizar la existencia, ahondó en las experiencias vitales, en el subconsciente y en el subjetivismo que llegó a ser, en casos extremos, caótico, para partir de allí hacia una red de relaciones objetivas [...]»<sup>23</sup>.

*El Señor Presidente*, acabado de escribir en 1932, se sitúa al final del expresionismo, en el postexpresionismo, en lo que se denominó «Neue Sachlichkeit» o «Nueva objetividad» que aparece cuando el primer expresionismo declina, hacia 1927. Con este nombre se designó a aquellos artistas que, frente al irrealismo y al subjetivismo radical de la visión expresionista, se concentraron más sobre el mundo objetivo, intentando reflejar la realidad palpable. Como tendencia no es algo coherente ni aún propiamente germánico y se dio en artistas de muy diversas procedencias.

Este movimiento recibió también el apelativo de «REALISMO MÁGICO»<sup>24</sup>, que se aplicó a las obras de Marc Chagall, Paul Klee y aun Max Ernst, y que tanta fortuna alcanzaría después aplicado al campo de la literatura hispanoamericana, incluyendo la obra de Miguel Angel Asturias.

## II.2. EL EXPRESIONISMO EN *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Como afirma Charles Minguet<sup>25</sup>, aplicarle el calificativo de expresionista a esta obra de Asturias no es gratuito; así lo requiere por su tratamiento del tiempo, su óptica a la vez tradicional y muy nueva, la violencia de tono y el vigor expresivo, que se encuentra en todas partes, tanto en las escenas fúnebres y mórbidas como en aquellas en que evoca sentimientos, emociones y, sobre todo, la fuerza todopoderosa del amor. Señala también este autor el paralelismo entre las circunstancias históricas que dieron lugar a la novela de Asturias, (la violencia, el terror y la muerte en Guatemala), y las que provocaron en Europa el nacimiento de nuevas formas de expresión en el campo de la literatura y de las artes plásticas, después de la gran matanza de 1914-1918.

«Por eso Asturias ha escogido una escritura violenta que recuerda el expresionismo alemán de la primera posguerra. No sé si Asturias conoció, en Francia o en América, esa forma de pintura. No puedo sin embargo evitar

<sup>23</sup> Rodolfo E. Modern, *op. cit.*, p. 56.

<sup>24</sup> Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 217.

<sup>25</sup> Charles Minguet, «Tradicón y modernidad en "*El Señor Presidente*"», en la edición crítica de *El Señor Presidente*, *op. cit.*, pp. CXLI-CLV.

establecer un paralelo entre expresionismo alemán y vigor expresionista de Asturias»<sup>26</sup>.

Para Minguet, en la novela hay curiosas correspondencias con la obra de un pintor preexpresionista, Kubin, en cuyos cuadros encuentra la traducción plástica de *El Señor Presidente*.

Se ha señalado la falta de estudios sobre la influencia del expresionismo en la formación de los nuevos narradores del período postmodernista en la literatura hispanoamericana. En el caso de M.A. Asturias muchas de sus «técnicas narrativas» en *El Señor Presidente* encuentran su filiación en los planteamientos teóricos y las realizaciones concretas de los autores expresionistas de posguerra. Así lo afirma Nelson Osorio<sup>27</sup>, quien menciona como típicamente expresionista dentro de la obra la tendencia a la fragmentación del discurso en unidades vinculadas prácticamente, el procedimiento de constituir la visión de la realidad a retazos, como un mosaico, y el eliminar los nexos sintácticos formales propios del lenguaje discursivo para sustituirlos por los enlaces que en la mente del lector suscita la exposición verbal directa. Llama la atención, además, este autor, sobre otros tres procedimientos de raigambre expresionista. Así, el conflicto padre/hijo, que Guillermo de Torre<sup>28</sup> señala como tema dominante del expresionismo alemán, lo ve cristalizado en el conflicto Señor Presidente/Cara de Angel, correlativo de las polaridades míticas, Dios/Luzbel y éticas, Bien/Mal; el uso de la denominación genérica, que no tiene en la novela el sentido de despersonalización funcional sino el de concreción de entidades simbólicas: El Auditor de guerra, El estudiante, El Señor Presidente, etc. Y el procedimiento de tipificar a los personajes para caracterizarlos de forma esperpéntica, convirtiéndolos en tipos- símbolos de niveles o clases sociales<sup>29</sup>.

El tema de la novela en sí, basado en hechos históricos, y, desde luego, su tratamiento, es expresionista. E. Richter menciona como una característica del expresionismo el que, a menudo, el autor somete a su modalidad propia de visión personalidades de existencia históricamente objetiva, tratando el material histórico no como naturalista, ajustándose a la realidad, sino que lo transforma a voluntad»<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Charles Minguet, *op. cit.*, p. CLIII.

<sup>27</sup> Nelson Osorio T., «Lenguaje narrativo y estructura significativa de "El Señor Presidente" de Asturias. *Escritura, Teoría y Crítica Literaria*, III, 5 y 6, Caracas, 1978, p. 129.

<sup>28</sup> Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 207.

<sup>29</sup> Nelson Osorio T., *op. cit.*, p. 130, nota 42.

<sup>30</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p. 90.

## II.3. LA IMAGEN EXPRESIONISTA

### II.3.1. *Imágenes antirrománticas*

Ya hemos visto cómo el expresionismo ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas, la actitud del autor y su reacción ante ellas, reproduciendo las sensaciones provocadas en él por impresiones externas o internas. En este sentido son expresionistas un tipo de imágenes, calificadas de ANTIRROMANTICAS por la crítica, que el autor construye asociando algo considerado tradicionalmente como bello, o que suele ser objeto de recreación poética: el reflejo de la luna, o el sonido del agua, etcétera, a otra cosa que carece intrínsecamente de toda belleza; consigue así un contraste agrídulce y la degradación de la belleza y lo bello. Es el expresionismo llevado a sus últimas consecuencias.

«el agua seguía lava que lava los mingitorios públicos con no sé qué de llanto, los centinelas golpea que golpea las armas y la noche gira que gira en la bóveda helada del cielo con la Catedral y el cielo.»(265).

El llanto del agua----mingitorios públicos

«Por él [Pelee] lloraban los mingitorios públicos y el viento metía ruido de zopilotes en los árboles del parque, descoloridos, color de guardapolvo.» (267).

LLorar----mingitorios.

Sonido del aire----ruido de zopilotes.

Arboles del parque---descoloridos, color de guardapolvo.

«los desagües iban llevándose la luna o flor de tierra.»(269).

Reflejo de la luna----desagües.

«mentidero de mujeres que hilvanaban la aguja de la chismografía en el hilo de agua sucia que caía al cántaro.»(279).

Chorro de agua de la fuente----hilo de agua sucia.

«A lo largo de puertas y muros dibujaban los canes las cataratas del Niágara.»(328).

Cataratas del Niágara--- el orín del perro.

«El reproche es a veces murmuración aceda. [...] Un bello estiércol.»(338).

Belleza----estiércol.

«¡Sexo de moco de chompipe \*!»(339).

«Orinamos hijos en el cementerio.»(339).

«El hombre se rellena de mujer —carne picada— como una tripa de cerdo para estar contento.»(339).

Lo erótico-----moco de pavo, orín, tripa de cerdo.

---

\* Pavo común.

### II.3.2. *Imágenes desvalorizadoras y degradadoras*

Aparte de las imágenes degradadoras utilizadas en el retrato, con su frecuente recurso de la animalización <sup>31</sup>, aparecen otras imágenes desvalorizadoras de índole expresionista:

Los policías tenían:

«Las caras de los antropófagos, iluminadas como faroles, [...] los cachetes como nalgas, los bigotes como babas de chocolate...»(234).

El amanuense:

«se chupaba las muelas.»(315).

Las prostitutas:

«Esperaban como emigrantes, con ojos de reses, amontonadas delante de los espejos.»(355).

Los besos de las prostitutas se convierten en:

«Una máscara de saliva de vicio»(348).

Y la Cocota:

«—besaba con la lengua como pegando sellos—»(356).

Los tíos de Camila duermen:

«bajo la armadura de sus colchas hediendo a bolo alimenticio.»(371).

Y la esposa de uno de sus tíos es:

«la más cara de máscara.»(371).

El Auditor:

«con cara de lechuza, esgrimía un anónimo, lo besaba, lo lamia, se lo comía, lo defecaba, se lo volvía a comer...»(375).

---

<sup>31</sup> El recurso de la animalización es frecuente en el retrato de los personajes de esta novela, por medio de imágenes zoomórficas degradadoras. Así: El Auditor de Guerra tiene ojos de «basilisco» y de «sapo»; los del Señor Presidente son «como dos mosquitos atontados»; los muchachos que salen del burdel llevan «gusto de sabandijas» en la boca; y el abogado tiene «algo de gato»; la prostituta posee «artes de serpiente» y sus compañeras esperan «con ojos de res»; un mendigo, que atestigua contra Carvajal, tiene «dignidad de Gorila»; y Vásquez se le asocia con «lombriz de lodo amarilla» y a una vecina con «las víboras».

Los personajes y el ambiente del Consejo de Guerra contra el Licenciado Carvajal:

«[los ejecutores] muñecos de oro y de cecina, que bañaba de arriba abajo la diarrea del quinqué; junto a los pordioseros de ojos de sapo y sombra de culebra, que manchaba de lunas negras el piso naranja; junto a los soldaditos, que se chupaban el barbiquejo; junto a los muebles silenciosos, como los de las casas donde se ha cometido un delito.»(392).

El foco rojo que iluminaba la puerta de *El Dulce Encanto*:

«Parecía la pupila inflamada de una bestia.»(347).

### II.3.3. *Otras imágenes expresionistas*<sup>32</sup>

#### II.3.3.1. *Comparación de lo no sensible con lo sensible*

El expresionismo utiliza todo tipo de recursos para exteriorizar lo interno, lo no sensible. Uno de los recursos más utilizado es la comparación de lo no sensible con lo sensible, de forma totalmente subjetiva: «lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiva tornándose cosa sensible, y accesible con ella a los demás»<sup>33</sup>.

Ya nos hemos referido a la importancia de la comparación en las imágenes de Asturias; pues bien, este tipo de comparación expresionista es muy frecuente en la obra. Señalemos sólo algunas a modo de ejemplo.

«la ciega se mecía en sueños colgada de un clavo, cubierta de moscas, como la carne en las carnicerías.»(231).

«La voz del Auditor se perdía como sangre chorreada en el oído del infeliz» (236).

«cayó a plomo, como péndulo roto.»(237).

«el machete en los brazos como se carga a un niño.»(244).

«[el Pelele] se quejaba quedito y recio como un perro herido.»(264).

«Los escupitajos golpeaban el piso como balazos.»(283).

«Dejó a su marido tirado en la cama sin desvestirse, como estropajo.» (292).

«la señorita perdida como un perfume»(294).

#### II.3.3.2. *La personificación de lo inanimado*

*La corporación es actividad libre, imaginativa o lógica, si se desarrolla sobre la base de impresiones. Es muy frecuente también en las imágenes que utiliza nuestro autor:*

<sup>32</sup> Aplicamos para este apartado el estudio de E. Richter ya citado, pp. 79-90.

<sup>33</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p. 80.

- «caían en sueños agitados, tristes»(229).  
 «las calles en tinieblas enloquecidas»(232).  
 «La luz de los garitos *apuñalaba* en la sombra.»(239).  
 «La plaza *asomó* por fin.»(262).  
 «Bostezo y bostezo las pilas.»(291).  
 «Desconchados bastiones reforzaban las murallas *llorosas*»(303).

### II.3.3.3. *La hipérbole*

Expresarse mediante la exageración es evidentemente un rasgo expresionista. Señalemos aquí algunos ejemplos.

- «el grito del idiota era el más triste. Partía el cielo.»(230).  
 «en el aire pesaba la amenaza del fin del mundo»(232).  
 «Su voz parecía salir del fondo de la tierra, cuando hablaba detrás de su mujer.»(266).  
 «giró doña *Venjamón* como una montaña, y se le vino encima.»(267).  
 «un espaldón que parecía tronco de ceiba»(381).  
 «En cada lágrima un sistema planetario...»(403).

### II.3.3.4. *Vivificación expresionista de la naturaleza*

El transporte del propio temple psíquico a cosas del mundo exterior, y en especial a cosas inanimadas, es expresionista. Es lo que ocurre, sobre todo, cuando se llena a la naturaleza de contenido anímico, un recurso muy utilizado por Asturias, que la personifica en muchas ocasiones.

- «sin turbar con sus gritos desaforados la *respiración* del cielo»(238).  
 «El viento *corría* ligero por la planicie, soplaba de la ciudad al campo, hilado, *amable, familiar...*»(246).  
 «la aurora *pintó* bajo la puerta su renglón de oro»(273).  
 «el aire *botando* el pelo negro de la noche»(291).  
 «Las noches de abril son en el trópico las *viudas* de los días cálidos de marzo, oscuras, frías, *despeinadas, tristes.*»(281).  
 «Los árboles, *enloquecidos* por la comezón de los trinos y sin poderse rascar.»(291).  
 «La sombra *se retorció* como animal azotado»(293).  
 «El viento, detrás de las ventanas, soplaba *iracundo*»(337).  
 «El sol *sudaba* con ellos.»(418).  
 «En el agua se estaba *durmiendo* el sol.»(418).  
 «El viento *suspiraba* entre las hojas de los maizales resecos y tronchados. [...] Los árboles *dormían*»(422-423).  
 «El agua *saltaba* con ellos como animal contento.»(419).  
 «El paisaje iba tomando quinina de luna y *tiritaban* las hojas de los árboles.»(428).  
 «Como una sola herida *sangró* todo el campo»(428).

### II.3.3.5. *Animación de los objetos*

Es lo que Richter denomina «lirica del objeto», según la cual «el poeta se introduce afectivamente en el objeto y extrae de este enlace de representaciones y de sentimientos que están lejos de hallarse en él. El objeto es tratado como si tuviese vida propia y, por cierto, en la dirección de sentimiento y pensamiento del poeta.»<sup>34</sup>.

«El *cansancio de la candela* sin despabilar flotaba como la mirada de un miope.»(321).

«Las *calles* alumbradas se ven más *solas*.»(323).

Sobre este tipo de imágenes expresionistas ya llamó la atención Anderson Imbert, cuando en su estudio «Análisis de “El Señor Presidente”», habla de aquellas imágenes que «en lugar de limitarse a recibir los estímulos de la realidad deforman la índole natural de los objetos y sobreponen a la realidad una manera personal de vivir, sentir, fantasear, recordar, pensar y querer»<sup>35</sup>. Toma como ejemplo una de las imágenes referidas a las calles de la ciudad, tan características en esta obra:

«A las detonaciones y alaridos del Pelele, a la fuga de Vásquez y su amigo, mal *vestidas* de luna *corrian* las calles *sin saber* lo que había sucedido [...] Las calles *asomaban* a las esquinas *preguntándose* por el lugar del crimen y como *desorientadas* unas *corrian* hacia los barrios céntricos y otras hacia los arrabales»<sup>36</sup>.

Navas Ruíz ha visto una similitud entre el expresionismo de Asturias y la exageración de rasgos de las máscaras mayas<sup>37</sup>. En general el expresionismo se manifiesta en la novela, según este autor, en la tendencia a la caricatura y en una acentuación de notas morbosas referidas a necesidades fisiológicas, lo que la crítica hispana define como tremendismo. El tremendismo que aparece en el cuadro de los mendigos, las borracheras del Mayor Farfán y del Señor Presidente, las torturas, el prostíbulo, las cárceles... Tiene como función, en palabras de Navas Ruíz, «destacar en forma brutal la crueldad, la bestialidad del ser humano degradado en la esclavitud y la opresión»<sup>38</sup>.

En el expresionismo la realidad se cambia, se desfigura, pero sigue siendo esa realidad; esto ha de tenerse en cuenta pues muchos hechos de

<sup>34</sup> Elise Richter, *op. cit.*, p. 90.

<sup>35</sup> E. Anderson Imbert, «Análisis de “El Señor Presidente”», *op. cit.*, pp. 130-131. También en *Revista Iberoamericana*, XXXV, 67, 1969.

<sup>36</sup> E. Anderson Imbert, *op. cit.*, Los *subrayados* son nuestros.

<sup>37</sup> R. Navas Ruíz, «El Señor Presidente: de su génesis a la presente edición», en la edición crítica de *El Señor Presidente*, *op. cit.*, p. XXVII.

<sup>38</sup> R. Navas Ruíz, *op. cit.*, p.29.

la novela que pueden parecer exageraciones son, sin embargo, reales y sucedieron así.

Quizás el crítico que mejor supo valorar la importancia del expresionismo en esta obra de Asturias fue Anderson Imbert, de él son estas palabras:

«[...] lo que dio a *El Señor Presidente* una posición singular en las letras hispánicas fue, sobre todo, su expresionismo. Y en este surtidor de su estilo es donde lo "feo" natural se hizo "bello" artístico. Asturias no quiso formular una tesis exterior a la novela, pero dentro de la novela, en cambio, con la ironía, el sarcasmo, la exageración, la caricatura, la crítica intelectual, la alegoría, el esperpento, el propósito moralizador y reformista logró simbolizar una redonda concepción de la vida.»<sup>39</sup>.

María Jesús Alonso G.  
Madrid (España)

---

<sup>39</sup> E. Anderson Imbert, «Análisis de "El Señor Presidente"», *op. cit.*, p. 131.