

Miguel Ángel Asturias como arquitecto literario en *Leyendas de Guatemala* y *El Señor Presidente*

Martin ZERLANG
Instituto de Arte y Estudios Culturales
Sección de literatura y cultura moderna
Universidad de Copenhague
zerlang@hum.ku.dk

Recibido: 27/08/2012
Modificado: 09/01/2013
Aceptado: 03/04/2013

Resumen

Desde el desarrollo del arte de la retórica en la Antigüedad griega y romana, los lazos entre la memoria y la arquitectura han sido bastante estrechos. Miguel Ángel Asturias se consideró "el Gran Lengua", el portavoz del pueblo maya, cultivando la vinculación entre memoria y arquitectura. En este artículo *Leyendas de Guatemala* y *El Señor Presidente* sirven como ejemplos de su arquitectura y urbanismo literarios.

Palabras clave: arquitectura literaria, plaza pública, memoria del arte, Miguel Ángel Asturias.

Title: Miguel Ángel Asturias as a Literary Architect in *Legends from Guatemala* and *The President*

Abstract

Since the development of the art of rhetoric in the Greek and Roman Antiquity, memory and architecture have been closely related. Miguel Angel Asturias, who loved to present himself as "el Gran Lengua", the spokes man of the Mayan people, cultivated this connection between memory and architecture. In this article *Legends of Guatemala* and *The President* serve as examples of his "literary architecture and urbanism".

Keywords: literary architecture, public square, art of memory, Miguel Ángel Asturias.

Índice

1. Arquitectura y literatura
2. La escalera de memorias
3. La plaza pública
4. La ciudad colonial
5. La ciudad de Guatemala
6. La Plaza, el Portal y las Calles
7. Dos visiones de la ciudad
8. Una escritura cinematográfica
9. Borrando la memoria, demoliendo la ciudad
10. La novela como plaza pública

1. Arquitectura y literatura

En la mitología griega, Mnemosine es la diosa de la memoria y la madre de las nueve musas. Ese lazo de familia entre la memoria y las artes no solamente existe en la mitología, sino también en la realidad del desarrollo histórico de las artes. La arquitectura no se halla representada entre las nueve musas, no obstante está íntimamente relacionada con la memoria. En lo que sigue, quiero señalar cómo la literatura se apoya en la arquitectura para cuidar los intereses de la diosa de la memoria, tomando como ejemplo dos obras de Miguel Ángel Asturias.

A modo de introducción, unas pocas palabras sobre la memoria. La memoria se puede considerar de dos formas: primero, como la información objetiva sobre el "quién", el "cuándo" y el "dónde" de los sucesos; segundo, como la experiencia subjetiva del "por qué" de los sucesos; es decir, o bien como una serie de datos o bien como percepción.

Desde la Antigüedad, la arquitectura no solamente funcionaba como instrumento para ubicar los sucesos en la memoria, sino que también fue un punto de referencia para la memoria subjetiva. En lo que se refiere a la arquitectura como instrumento, entramos en el área de la mnemotecnia; en cuanto a la arquitectura como referencia, nos encontramos en el área del arte de la memoria. Sin embargo, la mnemotecnia fue indispensable para los oradores antiguos y por eso es casi imposible distinguir entre los puntos de vista tecnológico y artístico. El escritor Dionisio de Halicarnaso escribió en el año 30 antes de Cristo que el orador debía plantar sus palabras como columnas, y que esas columnas, conforme al tema del discurso, eran como "bloques crudos" o "placas pulidas".

Como Cicerón y otros autores de tratados sobre el arte de la memoria, Dionisio exhortó a los oradores futuros a que buscaran e interiorizaran un edificio que pudieran usar como un "templo" o "teatro" de la memoria. Con esa arquitectura interiorizada, el orador disponía de una estructura para la composición de su discurso: la introducción debía abrirse como un portal, y las secciones del discurso debían sucederse como las salas del edificio. Imágenes representativas de los temas del discurso eran colocadas – mentalmente– en las salas o en los nichos de las salas. De este modo, el orador podía moverse de un cuarto a otro y de un tema a otro casi sin pensar. La relación entre arquitectura y literatura no se basaba únicamente en la analogía, sino que también se trataba de una relación funcional y concreta.

Queriendo ser "el Gran Lengua" de los mayas, Miguel Ángel Asturias se interesó por la arquitectura como guía de la memoria y modelo para la literatura. En su juventud escribió artículos periodísticos como "Las calles del gran recuerdo" (Asturias 1988: 165), y el título de su primera colección de artículos fue *La*

arquitectura de la vida nueva (1928). Su predilección por la metáfora arquitectónica se confirma en *Leyendas de Guatemala* (1930), donde la memoria y la expectación convergen en la visión de una Guatemala recreada. A continuación, esbozaré el sentido de la arquitectura y el espacio urbano en la obra de Asturias tomando *Leyendas de Guatemala* y *El Señor Presidente* como principales ejemplos.

2. La escalera de memorias

Leyendas de Guatemala consta de siete capítulos, de los cuales los dos primeros funcionan como introducción. El título del primer capítulo es "Guatemala", que hace referencia al marco espacial pero que también evoca –mágicamente– a Guatemala. Un ser místico, el Cuco de los Sueños, nos "hace ver una ciudad muy grande" y, ante esa evocación, el narrador comenta: "[es un] pensamiento claro que todos llevamos dentro". Casi se puede leer esta afirmación como una referencia a la idea clásica del "teatro de memoria" que hemos descrito y, en todo caso, en ella se relaciona la arquitectura con la literatura: resulta que esta "ciudad muy grande" realmente está formada por varias ciudades, es un palimpsesto de Guatemala, donde la historia se ha condensado en un mismo espacio, donde están presentes desde las ciudades precolombinas hasta las ciudades de la Colonia y la Independencia, y el narrador puede moverse libremente en esta "ciudad formada de ciudades enterradas, superpuestas, como los pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad. [...] De puerta en puerta van cambiando los siglos" (Asturias 1995).

En esa misma época en que Asturias recordaba las leyendas de su infancia en Guatemala, Walter Benjamin escribió su famoso ensayo sobre el narrador popular. Benjamin compara la memoria con una escalera, y sostiene que el narrador se caracteriza por su capacidad para subir y bajar esta escalera. Asturias escribe: "Dentro de esta ciudad de altos se conservan intactas las ciudades antiguas. Por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huella, sin hacer ruido". Sin embargo, la subida no está exenta de problemas, pues la Conquista y la Colonia se asocian con represión:

La memoria gana la escalera que conduce a las ciudades españolas. Escalera arriba se abren a cada cierto espacio, en lo más estrecho del caracol, ventanas borradas en la sombra o pasillos formados con el grosor del muro, como los que comunican a los coros en las iglesias católicas. Los pasillos dejan ver otras ciudades. La memoria es una ciega que en los bultos va encontrando el camino. (Asturias 1995)

El segundo capítulo se titula "Ahora que me acuerdo" y, en él, el motivo principal de las leyendas es la cesación del olvido y la evocación del pasado. Las estructuras urbanas –escaleras, ventanas, calles, casas y plazas– conducen al narrador a la grandeza de los

siglos pasados. La plaza tiene una importancia especial en la obra de Asturias, y en el próximo epígrafe estableceré un marco teórico e histórico para la discusión de la plaza "asturiana".

3. La plaza pública

En este caso, resulta necesario otro retorno a la Grecia clásica. En *La rebelión de las masas*, José Ortega y Gasset se pregunta qué separa la prehistoria de la historia, la sociedad rural de la sociedad urbana, y contesta que la gran innovación consiste en "construir una plaza pública y, en torno, una ciudad cerrada al campo" (Ortega y Gasset 2004: 250). Con la plaza se introduce un espacio completamente nuevo y un concepto nuevo del espacio. En la sociedad prehistórica "sólo existía un espacio: el campo, en él se vivía con todas las consecuencias que esto trae para el ser del hombre" (Ortega y Gasset 2004: 250). En la sociedad histórica, en cambio, el hombre se separa de la naturaleza con el simple gesto de construir una plaza:

¿Dónde irá, si el campo es toda la tierra, si es lo ilimitado? Muy sencillo: limitando un trozo de campo mediante unos muros que opongán el espacio incluso y finito al espacio amorfo y sin fin. He aquí la plaza. [...] es pura y simplemente la negación del campo. [...] Este campo menor y rebelde, que practica secesión del campo infinito y se reserva a sí mismo frente a él, es campo abolido y, por tanto, un espacio *sui generis*, novísimo, en que el hombre se liberta de toda comunidad con la planta y el animal, deja a éstos fuera y crea un ámbito aparte puramente humano. Es el espacio civil. (Ortega y Gasset 2004: 250-251)

Para Ortega y Gasset la plaza es la esencia de la ciudad, y la vida en la plaza fomenta tres valores nuevos: la autoridad, que se manifiesta en que el hombre mismo haya creado sus propias condiciones de vida; la publicidad, que surge al discutir los asuntos municipales, y la libertad, como punto de partida y meta final para la vida ciudadana.

Desde una visión superficial, la plaza se muestra como tal, como una superficie, un plano de cierta forma. Es una estructura objetiva en el espacio urbano. Pero debajo de la superficie se descubre que la plaza está animada por una multiplicidad de intenciones subjetivas: el soberano que se representa con una estatua ecuestre, el vendedor que busca clientes, el transeúnte que busca el espectáculo urbano de otras personas. Todas las intenciones se manifiestan en las fiestas conectadas a la vida de la plaza.

4. La ciudad colonial

En las ciudades latinoamericanas las plazas han sido, en general, construidas según la receta de Ortega y Gasset, o sea, la receta de Felipe Segundo; pero, como consta en algunos textos de Miguel Ángel

Asturias, las plazas no por ello han sido centros de autonomía, publicidad y libertad. Sobre la construcción de ciudad, Poul Zucker escribe en *Town and Square* que colonización y urbanización eran primeramente dos partes de la misma cosa (Zucker 1959: 136), y que, en consecuencia, las colonias españolas en América son de más importancia para la historia de la plaza que las plazas de la propia España. En 1572, Felipe II mandó construir la primera austera y rígida "Plaza Mayor" en Valladolid. A semejanza de esta, en 1573 ordenó a los colonizadores que hicieran lo mismo:

Se empieza con la plaza central, de donde las calles llevan a las puertas de la ciudad hasta los caminos del campo; aquí también es necesario asegurar que hay bastante espacio libre para la extensión de la ciudad en manteniendo este diseño [...]. La plaza central debe estar en el centro de la ciudad trazada como un ángulo recto con una longitud que es una con una y media veces la anchura; porque esta dimensión es la más propicia para festividades de caballos y otras cosas. (Recopilación de Leyes 1841: 106)

Ciudad de Guatemala, la tercera en importancia de las ciudades de la Colonia, fue honrada por Felipe II con el título de "Muy noble y muy leal ciudad". Su estructura fue un modelo para las ciudades coloniales, con una plaza central y, en torno a esta, la Catedral, los edificios públicos más importantes y las casas privadas más ricas. Con esta ubicación, se subrayaba el papel de la plaza como centro religioso, político, administrativo y económico de la ciudad. La tradición de dar una vuelta a la plaza después de oír misa es un ejemplo más de la transformación del mensaje escondido en las estructuras objetivas y materiales en una realidad subjetiva y mental.

Si consideramos las instrucciones para la construcción de plazas de Felipe II, vemos sin embargo que las fiestas comunes podrían reducirse a la expresión de un poder individual, el poder del soberano absoluto, del dictador. La plaza podría ser el lugar donde la autoridad fuese únicamente la autoridad del soberano; donde la publicidad no consistiese en un intercambio de opiniones en público, sino en una demostración de poder público; y donde la libertad estuviese reservada al soberano en sus diferentes y bien conocidas figuras: el conquistador, el colonizador, el dictador.

Sobre la ciudad de los colonizadores, Paul Zucker observa que la mayoría de la población originaria e indígena era forzada a vivir fuera de la ciudad. Antes de la colonización, los indígenas habitaban las ciudades, y esto se percibe en la gran cantidad de mapas de ciudades mexicanas de alrededor de 1580 que han sido dibujados por artistas indígenas. No obstante, la colonización hizo que la población originaria fuese desplazada y obligada a vivir en el campo. En *El Señor Presidente* es evidente que los indígenas "descalzos" no deben

permanecer en la ciudad: por la noche pueden barrer las calles, pero al amanecer vuelven al campo como fantasmas, con su modo de hablar que se "sonaba a canto de chicharra" (Asturias 2000: 153).

En la monografía sociológica de Mario Monteforte Toledo sobre Guatemala se cuenta que en la Ciudad de Guatemala se celebra el Viernes Santo con una "Huelga de Dolores", una especie de carnaval que va por las calles de la ciudad. Monteforte Toledo cuenta que esta procesión, a menudo, era fuente de innovación lingüística –"la riquísima y la mayor fuente de palabras nuevas del lenguaje diario en el país" (Monteforte Toledo 1959: 353)– y que servía como válvula de escape para la protesta popular contra la dictadura (Monteforte Toledo 1959: 353). Asturias se ha inspirado directamente en esta tradición para escribir la novela *Viernes de dolores*; pero también en los experimentos lingüísticos de *El Señor Presidente* se pueden encontrar ecos de esta procesión de carnaval, que siempre tenían un efecto alarmante y provocativo en las autoridades, que desde 1945 han intentado prohibirla en varias ocasiones.

A pesar de esta tradición –que es un ejemplo evidente de una de las tres formas bajo las cuales el espacio objetivo y material de la ciudad se transforma en parte del espacio subjetivo y mental–, resulta de la lectura del libro de Monteforte Toledo que la vida pública en la ciudad de Guatemala se manifestaba más bien como un espacio escondido, encubierto y secreto, donde la calumnia era la forma de comunicación dominante.

En el parque central de la ciudad hay, donde antes del terremoto de 1917 la plaza de Armas estaba situada, un área con bancos y pérgolas, que se llama "el peladero", porque allí se reúnen los vagos de la clase media para "pelar" o criticar a todo el que pasa. (Monteforte Toledo 1959: 396)

Que el espacio público fuese pensado como un lugar público, en el sentido de que diferentes personas se podían reunir allí para discutir asuntos públicos, fue evidente ya desde la fundación de las ciudades por los colonizadores. En *Guatemala: una interpretación histórico-social*, Jean-Loup Herbert escribe que la colonización lleva a una "polarización profunda entre el campo y la ciudad" (Guzmán-Böckler y Herbert 1975: 65), y que la ciudad se organizaba como una fortaleza, cuya forma física reflejaba la estructura social de la colonización. La acumulación eclesiástica de capital se manifiesta en un sinnúmero de iglesias y monasterios; los edificios públicos reflejan el formalismo del orden burocrático; un barrio especial para el servicio indígena subraya tanto el desprecio hacia la población indígena como el desprecio feudal hacia las labores manuales. Herbert concluye:

Estas "capitales" coloniales simbolizan toda una historia: en ellas se puede mirar la falta de poder creador del colonizador; inculto en su metrópoli, ciego a la topografía y al paisaje vital de la colonia, no encuentra otro orden que el formalismo geométrico que, además, refleja perfectamente la vacuidad del poder que quiere imponer a una sociedad que niega, ya que el verdadero poder no es él, que lo detenta, sino el extranjero (la corona española, la inglesa o el *imperio* de la democracia liberal). (Guzmán-Böckler y Herbert 1975: 69)

5. La Ciudad de Guatemala

Es una capital colonial la que el lector encuentra en *Leyendas de Guatemala y Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Luis López Álvarez confirma esta imagen de ciudad de Guatemala, que en los años en torno al cambio de siglo fue caracterizada como "una capital muy recoleta, muy a lo español de final del siglo diecinueve" (López Álvarez 1974: 38), una ciudad donde enseguida se identificaban las gentes y las clases según la forma en que se vestían, y una ciudad cerrada casi por completo alrededor de sí misma.

[...] era una ciudad muy del siglo diecinueve, muy cuidada, muy guardada, en la que, por la misma circunstancia de que no había casi relaciones con el exterior, casi no circulaban más noticias que las locales, de vecindario, las conversaciones y las lecturas por la parte religiosa, que era muy importante. (López Álvarez 1974: 38)

Las circunstancias de Ciudad de Guatemala, a partir del cambio de siglo, estuvieron fuertemente influidas por la apertura hacia un doble sistema del poder, la dictadura como poder político y el imperialismo como poder económico; una estructura de poder que causó un mayor cierre del horizonte. Según Asturias, eran necesarios cambios históricos para transformar la plaza pública en un espacio de intercambio de experiencias y opiniones, es decir, un espacio alternativo al sistema establecido. A partir del terremoto de 1917 el sistema empezó a resquebrajarse. El violento terremoto, que dejó toda la ciudad en ruinas, abrió de una vez la vista hacia otros tiempos y otra gente. Se puso en evidencia que la ciudad estaba compuesta por varias ciudades, vinculada cada cual a su período histórico y cultural, y que las diferentes clases sociales dependían la una de la otra.

Se fue desarrollando entre gentes de distintas clases sociales, entre estos señores del pomo de oro y de la levita, y el artesano –que en esa época vestía simplemente con su chaqueta y sin corbata y a veces sin zapatos–, entre toda esa gente se fue entablando en el sufrimiento una relación y un acercamiento. (López Álvarez 1974: 66)

6. La Plaza, el Portal y las Calles

Asturias empezó el trabajo de más de veinte años con su obra principal, *El Señor Presidente*, en París en 1922, cinco años después del terremoto y cinco años después de la caída del dictador Estrada Cabrera; o sea, a una distancia considerable del sistema endurecido y estrecho en el que creció. Algo característico es que la protagonista principal de la obra es la ciudad, con sus casas, sus calles y su plaza. Es la ciudad la que encarcela a la población en una cámara de tormentos, y es la ciudad la que al mismo tiempo simboliza convivencia y compasión.

La ambigüedad radica en la construcción del núcleo de la novela, la cual se estructurada como una inversión de la lucha entre el Arcángel Miguel y Satanás en el Apocalipsis. Una forma de obscura revelación donde la creación ha sido transformada en destrucción, donde la salvación ha sido convertida en perdición, donde la bondad del Señor ha sido mudada en la maldad universal del Señor Presidente, y donde la soberbia de Satanás hacia el Señor ha sido reemplazada por el angelical Cara de Ángel y su rebelión igual de soberbia hacia el Señor Presidente.

Como en un teatro de la memoria, la novela comienza debajo de un portal. Ese "Portal del Señor" (Asturias 2000: 7), parte del marco arquitectónico de "la Plaza de Armas" (Asturias 2000: 7), se ubica en el corazón de la ciudad. Aquí los mendigos, al son de las campanas de la catedral, se arrastran desde el mercado hasta la Plaza de Armas, donde se sientan bajo el portal. En vez del civilizado intercambio de opiniones que según Ortega y Gasset debería caracterizar la plaza pública, la vida bajo el Portal del Señor se reduce a un intercambio de violencia. Su única comunidad es la miseria y su única forma de comunicación es la violencia: "maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito [...]" (Asturias 2000: 7).

La consecuencia más importante de esta disolución de todas las relaciones humanas es que hasta el mismo espacio de la ciudad tiende hacia la disolución, al mismo tiempo que representa el último anclaje y relación con una realidad común. La disolución se muestra en el comienzo, cuando las calles son descritas "tan anchas como mares" (Asturias 2000: 7), un océano donde el hombre completamente degradado, el marioneta Pelele, parece perderse: él lo siente, como si se moviese "en el vacío" (Asturias 2000: 10), y la noche oscura se describe como un océano "sin fondo" (Asturias 2000: 12). Como un ahogado, Pelele experimenta a la vez agorafobia y claustrofobia: "La ciudad grande, inmensamente grande para su fatiga, se fue haciendo pequeña para su congoja" (Asturias 2000: 11).

No obstante, la radicación en el espacio de la ciudad –o el intento de radicación en esta realidad física y común– es la única

posibilidad para escapar a la perdición, y Pelele reacciona a la palabra "madre" (la cual escucha como "puta madre") volviendo "a mirar a todos lados de punta a punta del Portal" (Asturias 2000: 8); igual que su reacción a la persecución consiste en buscar refugio en la ciudad: "Calles, plazas, atrios y mercados recorría el infeliz en su afán de escapar al populacho [...]" (Asturias 2000: 11). Es fácil sentir el alivio cuando Pelele llega al Portal del Señor: "La plaza asomó por fin" (Asturias 2000: 58).

El Señor Presidente emplea la importancia de las estructuras arquitectónicas y urbanas para mantener su poder, y el Portal del Señor, donde Pelele mata a uno de los soldados del Señor Presidente, puede convertirse en un monumento a la resistencia al Señor Presidente. "De ese Portal no quedará ni una piedra", dice el Señor Presidente (Asturias 2000: 266), y ordena su demolición: "No les bastó pintar el Portal a costillas de los turcos; para que la protesta por el asesinato de *el de la mulita* no dejara lugar a dudas, había que echar abajo el edificio [...]" (Asturias 2000: 336). Pero en el epílogo, una demolición total, un apocalipsis urbano –"toda la ciudad tumbada por tierra como el Portal" (Asturias 2000: 337)–, funciona como la última esperanza desesperada de una recreación positiva de la sociedad.

7. Dos visiones de la ciudad

Que es la ciudad la que, para bien o para mal, determina las relaciones sociales consta en la obra de Asturias una y otra vez. En la reproducción indirecta de los pensamientos de Camila, se establece el contraste entre casa y calle como un choque entre dos mundos: "La casa permite comer el pan en oculto [...], posee la seguridad de lo que permanece"; mientras sobre la calle se dice: "No así la calle, mundo de inestabilidades, peligroso, aventurado, falso como los espejos, lavadero público de suciedades de vecindario" (Asturias 2000: 150).

El contraste entre casa y calle también es el contraste entre estático y dinámico, y aunque Camila perciba la dinámica de la calle negativamente, la dinámica y el movimiento, en el sistema superior de contrastes de Asturias son, no obstante, valores positivos. En *El señor Presidente*, es evidente que el autor opera en realidad con dos visiones de la ciudad. Por una parte, la ciudad como una cárcel que se cierra alrededor de cada cual, y por otra parte, la ciudad como refugio, donde se resiste contra los intentos del Presidente de someter a la ciudad y destruir todo sentimiento humano. Se puede decir que en el momento en que las personas han sido deshumanizadas como marionetas, ya solo las calles de la ciudad, con sus movimientos, representan lo humano.

Durante la fiesta en honor al Presidente, la imagen de ciudad-cárcel llega a su punto más alto. Aquí la plaza de la ciudad será

escenario de la demostración del poder del Presidente sobre la vida y la muerte, y también sobre el tiempo, ya que al cadalso medieval se superpone una pantalla moderna de cine:

En la Plaza Central, se alzaba por las noches la clásica manta de las vistas a manera de patíbulo, y exhibíanse fragmentos de películas borrosas a los ojos de una multitud devota que parecía asistir a un auto de fe. [El parque estaba] rodeado de una verja de agudísimas puntas (Asturias 2000: 131)

La identificación entre cadalso y pantalla de cine se repite dos veces más, y los transeúntes son comparados con esclavos atados a una "noria" (Asturias 2000: 111). Al mismo tiempo que incluso el "mejor de la sociedad" (Asturias 2000: 110) está atado a la tradición y al poder, este texto describe cómo el verdadero calabozo suspende cualquier sensación de espacio y, por ello, también cualquier sensación de libertad:

La primera noche en un calabozo es algo terrible. El prisionero se va quedando en la sombra como fuera de la vida, en un mundo de pesadilla. Los muros desaparecen, se borra el techo, se pierde el piso, y, sin embargo, ¡qué lejos el ánimo de sentirse libre!, más bien se siente muerta. (Asturias 2000: 131-132)

Como contraste con la cárcel y la disolución de la sensación de espacio del prisionero, Asturias expresa una visión de una ciudad que –paradójicamente– se cierra para evitar la cerradura del Señor Presidente: "Las calles van a cerrarse un día de éstos horrorizadas" (Asturias 2000: 241). Esta reacción se presenta como la última posibilidad de acción en el infierno de la dictadura. En algunos de los pasajes más sugestivos de la novela, se plantea la imagen del espacio físico como participante en todos los intentos de liberación. El asesinato de Pelele da ocasión a una descripción alucinante de una ciudad animada que busca la aclaración del crimen y que llega a darse cuenta de que este crimen ha ocurrido en el mismo corazón de la ciudad, en su plaza mayor.

[...] mal vestidas de luna corrían las calles por las calles sin saber bien lo que había sucedido y los árboles de la plaza se tronaban los dedos en la pena de no poder decir con el viento, por los hilos telefónicos, lo que acababa de pasar. Las calles asomaban a las esquinas preguntándose por el lugar del crimen y, como desorientadas, unas corrían hacia los barrios céntricos y otras hacia los arrabales. [...] Había sido en la Plaza Central, allí donde el agua seguía lava que lava los mingitorios públicos con no sé qué de llanto, los centinelas golpean las armas y la noche gira que gira en la bóveda helada del cielo con la Catedral y el cielo. (Asturias 2000: 62)

8. Una escritura cinematográfica

En la novela *Ferragus*, Balzac escribió que "las calles de París tienen cualidades humanas y por su fisionomía nos imponen ciertas ideas, contra las cuales no nos podemos proteger". Cuando Asturias atribuye cualidades humanas a las calles de Ciudad de Guatemala, está continuando directamente esta tradición realista; sin embargo, existen diferencias notables entre el realismo de Balzac y el realismo mágico de Asturias en la manera en la cual los espacios de la ciudad se transforman en un factor de intriga. Donde Balzac se dejaba inspirar por el panorama, que era el multimedia del siglo XIX, Asturias se ha dejado inspirar por el cine, al que podemos considerar –siguiendo a Arnold Hauser– el multimedia del siglo XX. Si la pantalla de cine que se pone en la Plaza Mayor es comparada con el cadalso, la película misma está descrita como un medio que expresa pluralidad y dinamismo, características que Asturias ha intentado reflejar en el medio literario:

Todo en movimiento. Nada estable. Retratos y retratos confundándose, revolviéndose, saltando en pedazos para formar una visión fugaz a cada instante, en un estado que no era sólido, ni líquido, ni gaseoso, sino el estado en que la vida está en el mar. El estado luminoso. (Asturias 2000: 80)

En otra relación, Asturias ha comparado expresamente la novela con una "lente que recoge alrededor del hecho central todos aquellos elementos que se entrecruzan, siempre que influyan en el lector para crearle la sugerencia de la verdadera vida" (cfr. Martin 1978: CIX), y Gerald Martin, en su análisis de *El señor Presidente*, ha argumentado que la novela en conjunto se podría comparar con una función de cine. La primera reproducción de las campanadas de la catedral pintadas con sonido, describe al mismo tiempo el cambio brusco de una oscuridad, que podría ser la oscuridad del cine, y esta "lumbre de alumbre" (Asturias 2000: 7) se transforma en la película con su proyección de la luz tornasolada, hasta que la oscuridad otra vez cubra todo al final de la función (Martin 1978: CXXI). Asturias escribió en una ocasión sobre el dictador Mussolini, "¡Qué artista pierde el cine!" (Martin 1978: CXXXII). Sobre el Presidente, más bien se puede decir que ocupa el puesto de guionista, instructor y regidor –es decir, una posición paralela a la del propio Asturias como autor–, mientras que Cara de Ángel y Camila, en cambio, son descritos como las estrellas de una película melodramática con secuestro, evasión y todos los elementos propios del género.

El paralelo entre el dictador y el escritor es puramente formal. La meta del dictador es forzar a todos en enlaces coactivos, ante todo utilizando su invisibilidad para generar un miedo omnipresente. Asturias articula esta condición al explicar que el domicilio del

dictador "se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez" (Asturias 2000: 12). La meta del autor es liberar tanto sentimientos como imaginaciones, especialmente mediante una forma de presentación fílmica, donde la contraposición de escenas, los acercamientos y primeros planos, sus cuadros fijos y sus panoramas crean una superficie hipervisual, dinámica, tomando como referente el cine del Expresionismo alemán. En un artículo de su juventud, Asturias (1988: 373) menciona la película *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, dir., 1920), y ciertamente su descripción ultrasubjetiva de las calles "mal vestidas de luna" y los "árboles de la plaza [...] tron[ándose] los dedos de pena" (Asturias 2000: 62) suponen una evocación de Robert Wiene.

La metáfora arquitectónica se une a la metáfora cinematográfica en los esfuerzos del autor por recrear una conciencia y una memoria entre las personas que sufren bajo una dictadura, donde el Señor Presidente está "atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos" (Asturias 2000: 46). Esto resulta especialmente claro en el decimosegundo capítulo de la novela, donde está presente "la metáfora cinemática", y que también es el único capítulo basado en las memorias del pasado: los recuerdos de Camila sobre su infancia y juventud.

9. Borrando la memoria, demoliendo la ciudad

En *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*, Teresita Rodríguez afirma que la falta de memoria es un síntoma de la cultura dependiente y del sistema dictatorial en un país como Guatemala. El dictador es un personaje "que encarna a nivel individual muchos de los problemas de su sociedad", su "incorporación de la conciencia del otro" y su imitación del comportamiento de los privilegiados "le adormece la memoria, le veda el acceso al pasado y a las causas de su propia condición" (Rodríguez 1989: 3-4). Una memoria amarga se evoca cuando la encargada de pronunciar el discurso sobre el Señor Presidente durante la fiesta nacional le llama "hijo del pueblo" y menciona "sus años de estudiante, al lado de su madre sin recursos, en una ciudad empedrada de malas voluntades" (Asturias 2000: 116). Esta memoria se repite en el capítulo titulado "El Señor Presidente", donde tiene lugar la confrontación decisiva entre el dictador y su anterior "favorito", Miguel Cara de Ángel: "Un columbró a las calles que transitó de niño, pobre, injustamente pobre, que transitó de joven, obligado a ganarse el sustento en tanto los chinos de buena familia se pasaban la vida de francachela en francachela" (Asturias 2000: 265). La memoria es tan amarga que el presidente desea borrar todos esos recuerdos relacionados con la ciudad y evocados por el asesinato del coronel José Parrales Sonriente, y borrar la memoria implica que la arquitectura que conserva esa memoria debe

desaparecer: "[...] de ese Portal no quedará ni una piedra" (Asturias 2000: 223).

10. La novela como plaza pública

En la plaza ideal reina una armonía perfecta entre lo personal y lo político, y ahí los espacios exteriores adoptan las cualidades de un espacio interior: el pavimento se convierte en piso, las fachadas de las casas alrededor de la plaza se convierten en las paredes de una sala y sobre todo está el cielo, como una bóveda azul. En *El Señor Presidente* no existe ninguna armonía, y la plaza se cierra como la luz de la introducción, la "lumbre de alumbre". La plaza, las calles y aún las casas privadas están sometidas al poder del Señor Presidente, un poder que implica que la ciudad tiende a convertirse en una cárcel o en una tumba viva, y, en esas circunstancias, la memoria y la conciencia se reducen a la memoria y la conciencia del Señor Presidente: "pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo..." (Asturias 2000: 263).

Un dictador no admite otras opiniones. Un dictador, por definición, es el que dicta, el que decide; pero al monólogo del Señor Presidente se contraponen el estilo polifónico del autor, las muchas y diferentes voces de la novela, desde el dialecto de los indios y el idioma bajo de los pordioseros, hasta la pretensión fracasada de la Lengua de Vaca y el tono lírico y majestoso del narrador. La plaza del Señor Presidente se desplaza por el montaje del autor. Puede ser que, para el narrador, la multitud observando el filme en la plaza se parezca a una congregación devota o al público de una ejecución; no obstante, se puede decir que la novela en su totalidad es como una plaza ideal. Leyendo *El Señor Presidente*, el lector se siente ubicado en la plaza central de Ciudad de Guatemala, en el "peladero", en abril, presenciando el desfile de "la Huelga de Dolores".

Asturias no menciona Guatemala o la Ciudad de Guatemala explícitamente, pero no fue difícil para los guatemaltecos reconocer su capital. Como prueba el artículo de Jack Himelblau (1973), los nombres y las descripciones de la Plaza de Armas, de las casas privadas y edificios públicos –el Cuño, el Teatro Colón, "las vistas de movimiento que daban a la vuelta del Portal del Señor, en las Cien Puertas" (Asturias 2000: 94) etc.– y de las calles, remiten a Ciudad de Guatemala en las primeras décadas del siglo XX. El dictador quiere borrar la memoria y la conciencia de "su" pueblo, pero el autor, Asturias, evoca y provoca la conciencia de los lectores con su reconstrucción de la vida en la plaza y en las calles de Ciudad de Guatemala en las primeras décadas del siglo XX.

Bibliografía

- ÁNGELES CABALLERO, César A. (1971): *Poemas a Túpac Amaru*. Lima: Lanegra.
- ANTUÑEZ, Rocío del Alba (1978): "La dictadura a través de su representación inconsciente en *El señor presidente*". *Texto crítico*, núm. 9, pp. 83-94.
- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael (1971): *Ecce Pericles*. San José, C.R.: Editorial Universitaria Centroamericana.
- ARGUEDAS, José María (1962): *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman. Hayllitaki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción*. Lima: Salqantay.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1988): *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. Edición crítica coordinada por Amas Segala. París: ALLCA XX.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1995): *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Editorial Logo.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (2000): *El Señor Presidente*. Edición crítica coordinada por Gerald Martin. Madrid / Barcelona / La Habana / Lisboa / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Lima / Guatemala / San José: ALLCA XX.
- CHEYMOL, Marc (1987): *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- FERNÁNDEZ, Rodrigo; y LUNGO UCLÉS, Mario (1988): *La estructuración de las capitales centroamericanas*. San José, C.R.: Editorial universitaria centroamericana.
- GAITÁN, Héctor (1994): *La calle donde tú vives*. Ciudad de Guatemala: Ediciones Artemis Edinter.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1991): *Comentarios reales de los incas*. Edición de Aurelio Miró Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe (1980): *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GUZMAN-BÖCKLER, Carlos y HERBERT, Jean-Loup (1975): *Guatemala: una interpretación histórico-social*. México: Siglo XXI editores.
- HIMELBLAU, Jack (1973): "El Señor Presidente: Antecedents, Sources, and Reality". *Hispanic Review*, vol. 41, pp. 43-78.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Luis (1974): *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- MARTIN, Gerald (1978): "El Señor presidente: una lectura contextual", en R. Navas Ruiz y J.-M. Saint-Lu (eds.), *Edición crítica, Miguel Ángel Asturias, El Señor Presidente*. París / México: Klincksieck / Fondo de Cultura Económica.
- MATOS MAR, José (1987): *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MONTEFORTE TOLEDO, Mario (1959): *Guatemala. Monografía sociológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004): *La rebelión de las masas* [en línea]. Primera edición: 1937. Disponible en: www.laeditorialvirtual.com.ar
- PODERTI, Alicia (1997): *Palabra e historia en los Andes. La rebelión del inca Túpac Amaru y el noroeste argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

- PRIETO, René (1994): *Miguel Ángel Asturias' archaeology of return*. Cambridge: Cambridge University Press.
- QUIJANO, Aníbal (1980): *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto social en el Perú*. Lima: Mosca Azul editores.
- Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias mandadas imprimir y publicar por la Majestad Católica del Rey Don Carlos II (1841)*: Tomo Segundo, Libro Cuarto, Título Siete, Ley IX. Madrid: Doix Impresor y Librero.
- RODRÍGUEZ, Teresita (1989): *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*. Ámsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- SCORZA, Manuel (1990): *Obras completas*, vol. I *Obra poética*. México: Siglo XXI.
- STAVIG, Ward (1999): *The world of Túpac Amaru: conflict, community, and identity in colonial Peru*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- YATES, Frances (1978): *The Art of Memory*. London: Penguin Books.
- ZUCKER, Paul (1959): *Town and Square. From the Agora to the Village Green*. New York: Columbia University Press.

Filmografía

- WIENE, Robert (dir.) (1920): *El gabinete del doctor Caligari*. Alemania: Decla-Bioscop AG.