

Teatros de Marionetas: La influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias¹

María Cristina VILLARMEA ÁLVAREZ
Grupo "Cátedra Valle-Inclán". I.E.S. Melide, A Coruña

La crítica ha señalado en múltiples ocasiones las similitudes entre *Tirano Banderas* (1926), de Ramón María del Valle-Inclán, y *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, obras que se consideran ejemplos emblemáticos del subgénero narrativo conocido como "novela de dictador"².

A la luz de la proximidad de sus fechas de composición³ y del contexto de vanguardia compartido⁴, autores como Menton (1971), Subercaseaux (1980), Bruce-Novoa (1986), Gladiou (1986), Rodríguez (1989) o Bellini (1969, 1982 y 2000) han analizado la

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "La obra de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas", subvencionado por la DGICYT, Ministerio de Educación y Ciencia (HUM 2004 - 01539), y fondos FEDER.

² Etiqueta empleada para designar una serie de obras que coinciden en la estructuración de sus mundos ficcionales alrededor de la figura imaginaria o histórica de un dictador, y comparten determinado número de características que llevan a buena parte de los estudiosos a considerarlas como integrantes de un subgénero específico dentro de la narración. La nómina de novelas incluidas en este grupo varía según los autores, sin embargo, es común a todos ellos la atención prestada a ciertos títulos de la literatura hispanoamericana que se consideran como los más representativos del género, por orden cronológico: *El Matadero* (1838), de Esteban Echevarría; *Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *Amalia* (1851), de José Mármol; la mencionada *Tirano Banderas*, que aún sin pertenecer propiamente a las letras hispanoamericanas, como las demás, es referencia inexcusable en este ámbito por sus afinidades con el resto de la nómina, así como por su influencia como obra sintetizadora de las muestras precedentes, a las que Valle-Inclán añadió su propia visión estética; *El Señor Presidente*, objeto del presente trabajo; *El Recurso del Método* (1974), de Alejo Carpentier; *Yo, el Supremo* (1974) y *El Otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez (cfr. Amante Blanco 1981, Calvino Iglesias 1985, Addis 1991 y Bellini 2000, entre otros).

³ A pesar de que la fecha de su publicación se retrasó hasta 1946 (México: Costa Amic) —Bellini (1969) explica las causas de la demora—, la primera versión de *El Señor Presidente* se firmó en Guatemala en el año 1922, y las siguientes en París, en los años 1925 y 1932. (Sobre la génesis de la novela véase Lanöel-d'Aussenac, 1997: 11-45).

⁴ Ambas novelas son producto de la renovación narrativa que se venía preparando, por lo menos, desde 1915-1920, cuando las nuevas tendencias surgidas a raíz de las vanguardias, en su heterogeneidad de direcciones y propósitos estéticos, pusieron en tela de juicio la representación de la realidad desde presupuestos positivistas que se practicaba en la literatura decimonónica, continuando el proceso antimimético iniciado por las corrientes artísticas finiseculares (Calinescu 1991).

influencia de *Tirano Banderas* en la novela de Asturias, atendiendo fundamentalmente a cuestiones como la centralidad estructural del personaje del dictador; la creación de un mundo satánico en que el dictador aparece como figura mitológica; la ausencia de referentes espaciales y temporales concretos; la presencia de personajes antagónicos sobre un trasfondo humano; la simultaneidad de acciones; el distanciamiento estético, logrado a partir de una perspectiva sistemáticamente deformadora, y el alto grado de artificialidad lingüística.

Asimismo, dos artículos publicados por Asturias en *El Imparcial* de Guatemala durante su primera estancia en París (1924-1933), en los que declara su admiración por Valle-Inclán, con quien había coincidido en México en 1921, durante las celebraciones del Primer Centenario de la Independencia Nacional⁵, confirman su conocimiento de la novela en los años previos a la conclusión de la versión definitiva de *El Señor Presidente*⁶.

Sin embargo, sus declaraciones apuntan a una valoración de las aportaciones de la obra valleincliniana en general⁷, más que a la influencia concreta de *Tirano Banderas*, que de hecho negaría en una entrevista concedida años después, posiblemente con intención de reivindicar la originalidad de *El Señor Presidente* frente a la presión de los críticos:

⁵ Valle-Inclán había sido invitado oficialmente por el Gobierno Mexicano a asistir a la conmemoración del Centenario de la Independencia en representación de la intelectualidad española. Durante los dos meses que siguieron a su desembarco en Veracruz el 7 de septiembre de 1921, Valle pronunció conferencias, concedió entrevistas, asistió a actos oficiales y recorrió el país en un vagón de ferrocarril cedido por el mismo Presidente Alejandro Obregón (Schneider 2000, entre otros). Entre dichos eventos, asistió a la inauguración y a distintos actos incluidos en el programa del Congreso Internacional de Estudiantes, en que participaron representantes de diecisiete países, entre ellos Miguel Ángel Asturias, que por entonces cursaba su cuarto año de derecho, en calidad de Delegado de la Asociación de Estudiantes (AEU) de Guatemala (Taracena Arriola 1988: 679-84). Es muy posible que este último escuchase alguna de las conferencias dictadas por Valle y que incluso asistiera o tuviera noticia de la representación de su pieza dramática *La Marquesa Rosalinda* (1912) por un grupo de aficionados, patrocinada por la Universidad Nacional, en el Teatro Principal el día 14 de octubre (Schneider 2000: 136-7). Casi una década después, Asturias volvió a coincidir con Valle-Inclán en el curso de una visita a España, como dejó reflejado en su reportaje "Mis pasos por España": "Un abrazo floreció en medio de aquella batalla. El abrazo de un manco. Cual otro Cervantes, don Ramón del Valle-Inclán estrechaba a Unamuno" (*El Imparcial*, 23-4-1930, en Segala 1988: 440).

⁶ "Que en lugar de Benavente se ponga en escena a Valle-Inclán. Que uno de nuestros literatos arregle para el teatro, el *Tirano Banderas*" ("El problema escénico", *El Imparcial*, 12-3-1932, en Segala 1988: 470) y "No citemos el nombre de Bradomín e imaginemos que se trata del manco por antonomasia en nuestra literatura, para darnos cuenta de lo que ha hecho la Academia Española, al negar el premio que le negó a Don Ramón María del Valle-Inclán, en este momento el más grande escritor de España, de España y de toda la América que habla español" ("El glorioso manco", *El Imparcial*, 3-9-1932, en Segala 1988: 483), en relación a la polémica surgida a raíz de que la Academia no le concediese el Premio Fastenrath por *Tirano Banderas*.

⁷ A las citas de la nota anterior cabe añadir una precedente, en donde alude a la figura de Valle-Inclán como un referente conocido para el público, lo que prueba su familiaridad con el personaje ya por entonces: "En efecto, París entero se detiene cuando pasa por la Puerta de San Denis a contemplar al policía de la barba que ha pasado por ser un adorno de la ciudad. Es una especie de don Ramón del Valle-Inclán vestido de uniforme azul oscuro" ("El policía de la barba", *El Imparcial*, 26-2-1927, en Segala 1988: 164).

Han dicho que el estilo de *El Señor Presidente* se parece al de *Tirano Banderas*, y que yo me inspiré en esa obra de don Ramón, al que yo leía en mi juventud con admiración. Pero *El Señor Presidente* está escrita antes que *Tirano Banderas*. (Asturias 1997: 28)⁸.

En este sentido, se ha aplicado con frecuencia la etiqueta de “esperpéntico”, sin mayores concreciones, a algunas de las técnicas expresivas de Asturias, que revelan una lectura atenta de los procedimientos distanciadores empleados por Valle-Inclán, en especial a partir de 1920⁹. En la misma línea, con el afán de estudiar la influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* más allá de *Tirano Banderas*, el objetivo del presente artículo es analizar la relación que se establece entre los teatros de marionetas que aparecen en la novela y la importancia que adquiere la fórmula en la obra de Valle-Inclán.

Me refiero, comenzando por la manifestación más evidente, al capítulo VIII de *El Señor Presidente*, en donde el teatro de marionetas de Don Benjamín y Doña Venjamón ofrece una nueva perspectiva del asesinato del *Pelele* —el mendigo idiota que, sin ser consciente de las repercusiones de su acción, mata al Coronel Parrales Sonriente, poniendo en marcha la maquinaria represiva de la dictadura—, del que han sido testigos involuntarios. A su vez, los titiriteros se comportan como títeres manipulados desde lejos por el Señor Presidente, según se estudiará a continuación, lo mismo que todos los habitantes de la República, convirtiendo el Régimen en un nuevo teatro de marionetas, que se hace especialmente visible en la secuencia donde se narra el juicio contra Carvajal, otro teatro de fantoches que sugiere correspondencias y contrastes iluminadores al relacionarlo con el guiñol de Don Benjamín.

La relevancia que adquiere en *El Señor Presidente* la figura del títere puede relacionarse con la presencia de máscaras, muñecos y autómatas en la producción dramática de Asturias, que inició durante su etapa parisina —periodo en que construyó los fundamentos de su creación literaria— y mantuvo como actividad constante a lo largo de toda su vida¹⁰.

En efecto, textos tempranos como el esbozo dramático *Muñecos* (1925) y el artículo “Máscaras” (1925), publicados en *El Imparcial* de Guatemala, o la pieza inédita *Amores sin cabeza*, compuesta en 1971 (Cipollini 2003: CXLIII), revelan su interés por las iniciativas artísticas de tendencia antimimética que desde finales del siglo XIX recuperaron para la cultura un objeto —como el muñeco o el títere— que tradicionalmente había ocupado un lugar periférico en el sistema (Lotman 2000: 97-102), así como su familiaridad con los textos teóricos que, a partir del ensayo de von Kleist *Sobre el teatro de marionetas*

⁸ Por otra parte, es comúnmente aceptado que el origen de la obra está en el cuento “Los mendigos políticos”, que Asturias ya tenía redactado cuando partió de Guatemala en 1923 para instalarse en Europa, como explica él mismo en “El Señor Presidente como mito” (Asturias, 1997: 422-3).

⁹ Méndez de Penedo (2003: 1225), Cipollini (2003: 1075) o Salgado (2003: 1205-9) han señalado la influencia de la estética esperpéntica en sus ocho *Fantomimas* (1929-1971), atendiendo al distanciamiento estético logrado a partir de un enfoque desmitificador de seres y cosas; a los juegos lingüísticos y a las técnicas dramáticas. Igualmente, se han apuntado correspondencias entre la pieza teatral inédita *Maquillaje para una misa de requiem* y la estética del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

¹⁰ Véase la edición crítica de su teatro completo, coordinada por Méndez de Penedo (2003).

(1810), reflexionan sobre el sentido que adquieren en la obra de arte personajes artificiales como muñecos, marionetas, autómatas o maniqués. Su creciente utilización en la dramaturgia del primer tercio del siglo XX parte de la voluntad de renovar el hecho teatral mediante la incorporación de nuevos lenguajes escénicos, que contribuyan a crear una estética no imitativa, alejada tanto del sentimentalismo romántico como de la representación de lo real propia del teatro naturalista, que predominaba en el teatro comercial.

En este contexto, el muñeco adquiere un gran protagonismo como modalidad distanciadora, que surge de la evocación simultánea de datos contradictorios —lo inanimado y el movimiento, objeto y sujeto, lo manipulado y la manipulación— que provocan en el lector / espectador un efecto de sorpresa que le permite ejercer un juicio crítico, contribuyendo, por tanto, a la desalienación ideológica¹¹.

La aparición del títere en la obra de Asturias se debe, por tanto, a la asimilación de las propuestas de renovación de los códigos estéticos dominantes surgidas a principios del siglo XX, como evidencian no sólo sus piezas dramáticas, fruto de la lectura, apropiación y reelaboración de los discursos vanguardistas europeos, sino también la poética teatral que es posible inferir de los múltiples artículos y reseñas dedicados a espectáculos tradicionales y experimentales que envió desde París a *El Imparcial* de Guatemala, entre 1924 y 1933, y, posteriormente, desde Buenos Aires, a *La Nación* de Caracas, entre 1948 y 1962¹².

Su preocupación por la elaboración de un lenguaje teatral al margen de los cánones que, en última instancia, desembocase en la creación de un “nuevo teatro americano experimental”¹³, revalorizador de la propia cultura e identidad, lo aproxima a Valle-Inclán, al que se refiere explícitamente en el citado artículo “El problema escénico” como uno de los nombres de referencia en la renovación del teatro:

El problema del teatro, pero no del teatro que ya está muerto y enterrado, de ese teatro francés o español que persigue el éxito de taquilla y la aprobación de los que van a la butaca a digerir la comida. No, hablamos del problema del teatro que está por nacer, que está naciendo sin público, en lucha a muerte con los empresarios imbéciles, con los actores baratos por retóricos, y con los autores que no se resignan a abandonar el campo a los nuevos elementos. Veamos lo que pasa en Madrid y en París. Benavente, Anguita, Muñoz Seca, Arniches, Linares Rivas, son los concesionarios del teatro español. Fuera de estos nombres, nada. Y todos estos señores, con perdón de sus admiradores, se ponen cada vez más insoportables. Luego siguen los menores: Marquina,

¹¹ Los estudios de conjunto de Plassard (1992), Gilles (1993) o Segel (1995), entre otros, ofrecen una panorámica del uso de la marioneta en la dramaturgia europea, con especial atención a la modernidad.

¹² Del conjunto de artículos publicados durante su estancia en París dedicó siete al teatro, entre los que se cuentan sus dos textos programáticos más importantes (“El problema escénico” y “Las posibilidades de un teatro americano”), cuatro al cine y apenas otros cuatro a otro tipo de espectáculos, que se pueden consultar en Segala (1988). A estos primeros textos se deben añadir los más de 120 artículos relacionados de un modo u otro con los espectáculos, escritos entre 1948 y 1962, incremento cuantitativo que coincide con el hecho de que en estos años desarrolle la mayor parte de su obra dramática.

¹³ Expresión empleada en el texto programático “Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène”, de 1930, cuya traducción publicó en *El Imparcial* dos años después (Méndez de Penedo 2003: XXXIII-XXXV).

Martínez Sierra, etc. Menores con respecto a la taquilla, que en el teatro ya no se juzga de otra manera. Aparte de eso, que podría llamarse el teatro oficial español, brotan algunos intentos de renovación reducidos al marco de círculo privado, del club de artistas, de la barraca de feria. Valle-Inclán descuella en primera línea. [...] Otro rumbo sigue ahora García Lorca. [...] pues se propone representar su teatro, y teatro clásico —Calderón, Cervantes, Valle-Inclán— en una barraca ambulante. Ya sabremos el resultado (*El Imparcial*, 12-3-1932, en Segala 1988: 469-70).

De sus palabras se desprende un buen conocimiento del panorama teatral español de los años veinte y treinta, tanto en su vertiente mercantil como experimental, que al margen del que llama “teatro oficial”, se reducía a pequeñas compañías como los “Teatros Íntimos”, “Caracol”, “La Cancela Abierta”, “La Barraca”, el “Teatro de la Escuela Nueva”, el “Mirlo Blanco” o “El Cántaro Roto”, cuyos montajes trataban de incorporar los últimos adelantos técnicos, dando gran importancia al juego escénico, al vestuario, a las luces y a la música (Aguilera Sastre & Aznar Soler 1999: 85-133). Sin embargo, la importancia del texto reside, sobre todo, en la manifestación de un posicionamiento estético que apuesta por las prácticas escénicas que reaccionan contra los convencionalismos escénicos de los espectáculos comerciales de su tiempo. Entre ellas, destaca la aportación de Valle-Inclán, al que cita en primer lugar, anteponiéndolo a Unamuno, Galeano, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Azorin, Alberti y Lorca, y concediéndole a continuación el estatus de “clásico”, junto a Calderón y Cervantes.

Como ha estudiado por extenso la crítica especializada, Valle-Inclán fue precursor de un nuevo teatro en la línea de la experimentación vanguardista de la época, aún sin adscribirse a ningún movimiento concreto. Posiblemente, es difícil encontrar otro autor contemporáneo que incorporase a su obra más categorías estéticas que él (Santos Zas 1991: 9-10). Su interés por el teatro de muñecos como vehículo de representación se remonta a sus comienzos literarios, con una mención de este tipo de espectáculo en su relato “La reina de Dalicám”, publicado el 20 de abril de 1899 en la revista *La vida literaria* (Cardona 1986: 174), siendo *La cabeza del dragón*, escrita y estrenada en 1910, el primer texto relevante de esta modalidad, si atendemos a la clasificación de 1926, que la recoge bajo el título *Tablado de marionetas*, junto a *Farsa de la enamorada del rey* (1914) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1922). De la misma forma, *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*, subtituladas “novelas macabras” en 1924, pasan a ser “Melodramas para marionetas” al integrarse en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* en 1927. Además de las obras que en su título genérico hacen referencia a la marioneta, ciertas declaraciones del escritor en que afirma escribir para marionetas¹⁴ confirman que hacia los años veinte Valle-Inclán asociaba la etiqueta de “esperpento” a “teatro de muñecos”.

¹⁴ “Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “Di Piccoli” en Italia. De este género, he publicado *Luces de Bohemia*, que apareció en la revista *España*, y *Los cuernos de don Friolera*, que se publicó en *La Pluma*” (*Heraldo de Méjico*, 21-09-1921, en Dougherty 1983: 122) y “hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía [...]. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.” (*ABC*, 7-12-1928, en Dougherty 1983: 175).

Por otra parte, la repetición de los apelativos fanteche, maniquí, marioneta, moña, muñeca/o, pelele y títere para definir a los personajes a partir de *La cabeza del dragón* (Lavaud 1992: 366), la reflexión metateatral que introduce *Los cuernos de don Friolera* a través de las representaciones del Bululú y los comentarios de Don Estrafalarío y Don Manolito, así como la aplicación del juego kinésico de los títeres, sometido a un sistema fijo de gestos y desplazamientos, a las descripciones de *Tirano Banderas* o *El Ruedo Ibérico* —perfiles congelados, fognazos que destacan la acción o las poses caricaturescas de un personaje (Calderón Calderón 2000: 195)—, evidencian la importancia que adquieren en su proyecto renovador.

Dada la admiración confesa que Asturias sentía por Valle-Inclán, es muy posible que se inspirase en la forma y sentido con que aparecen las marionetas en sus obras, al emplearlas en sus propios textos, considerando, además, que el modelo valleinclaniano se enmarca en un contexto de vanguardia que recupera para la escena formas de teatro breve como el entremés y sus formas análogas —farsa, teatro de títeres, Commedia dell'Arte— (Huerta Calvo 1992: 285-94), con el que Asturias estaba familiarizado, tanto por su asistencia a espectáculos de este tipo¹⁵, como por la lectura de autores como Pirandello (Segala 1988: 48, 60, 390, 477) o Jarry (Méndez de Penedo 2003: 148), que presentan notables coincidencias con Valle-Inclán (Iglesias Santos 1995: 539-51).

La utilización del teatro de marionetas con fines simbólicos en *El Señor Presidente* debe mucho a la transgresión de fronteras entre géneros literarios habitual en las literaturas de vanguardia de los años veinte y treinta. Desde sus comienzos literarios, Asturias mostró interés por la experimentación con la mezcla de géneros, como puede observarse en *Muñecos* (1925) e *Indiscreciones dialogadas* (1927), textos a medio camino entre la narración y el teatro; en *Adoración de los Reyes Magos* (1933-1939), poema escrito en forma de breves monólogos (Méndez de Penedo 2003: XXXIII) o en ciertos capítulos dialogados de *El Señor Presidente*, especialmente el XXVIII y el XXXVII, cuyas descripciones bien podrían interpretarse como acotaciones a los juegos verbales que plantean, estrategia que, se debe recordar, también lo acerca a Valle-Inclán, de quien se ha destacado su constante voluntad de transformar los códigos genéricos tradicionales, como rasgo de modernidad (Santos Zas 1991: 9-10).

En la novela, la presentación de la trama como una sucesión de teatros de marionetas se convierte en un recurso para romper la ilusión ficcional, debido tanto a la multiplicación de puntos de vista desde los que se ofrece la historia, con lo que esto implica de relativización, como a la simbología negativa que arrastra la marioneta en tanto que exponente de la artificialidad, evidente en el desfase entre el aspecto y movimientos de algunos personajes y su discurso, lo que provoca percepciones contradictorias en el lector, que de-

¹⁵ Su reseña a los espectáculos de máscaras de "Le Vieux Colombier" (*El Imparcial*, 1-1-1932, en Segala 1988: 465) o el artículo "Los títeres de Podrecca" (*El Nacional*, 19-8-1959, en Méndez de Penedo, 2003: 851) así lo confirman. Asimismo, su relación con Francis de Miomandre, traductor de las *Leyendas de Guatemala* al francés en 1931, permite establecer otro posible vínculo de Asturias con el teatro de marionetas, pues en 1923 había traducido *El Señor de Pigmalión* (1921), de Jacinto Grau, pieza que reinterpretaba el mito clásico como la historia de un moderno constructor de muñecos que muere asesinado por sus criaturas (Mesa Gancedo 2003: 1093).

be reconstruir en busca de un significado. De este modo, se dificulta la implicación emocional y se promueve la reflexión sobre los acontecimientos narrados.

Así, a lo largo del texto se suceden referencias que apuntan a la interpretación de la república centroamericana ficticia en donde se desarrolla la acción¹⁶ como un teatro de marionetas manejado desde un segundo plano por un dictador, que se esconde bajo la legalidad del apelativo "Presidente":

Una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos" (Asturias 1997: 147).

El Señor Presidente, como se le nombra en todos los casos, aparece tan sólo en seis ocasiones, en los capítulos V, VI, XIV, XIX, XXXV y XXXVII, pero el cumplimiento de su voluntad da origen a las acciones de todos los capítulos, lo que le confiere la condición demiúrgica de un marionetista, en la medida en que se considera superior a los habitantes de la república, al convertirlos en criaturas que han perdido la capacidad de pensar y actuar por sí mismas, anuladas ante el terror que se deriva de la represión sistemática e indiscriminada del régimen: La repetición mecanizada del discurso exculpatorio del doctor Barreño ("Yo le diré ... yo le diré ... yo le diré ...", Asturias: 1997: 1938), que concluye con la rendición absoluta a los deseos del Señor Presidente ("yo le diré, señor secretario, lo que él me diga", Asturias 1997: 139) recuerda el automatismo de la marioneta y evoca la manipulación de quien mueve los hilos, de nuevo explícita en las palabras de Cara de Ángel, el favorito que termina cayendo en desgracia ("pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo", Asturias 1997: 378). En dicho silogismo, por otra parte, se advierten ecos del ensayo de Kleist, que inicia en 1810 la discusión sobre la marioneta, situando en el centro del análisis la cuestión de la dependencia del muñeco con respecto al manipulador, puesto que su "alma se localiza en algún otro punto que el centro de gravedad del movimiento" (1988: 31) y, por lo tanto, como han visto críticos posteriores "no piensa en nada, no es culpable de nada" (Bello, en Calderón Calderón 2000: 190).

A su vez, el propio tirano es susceptible de ser interpretado como un títere que sólo se mantiene en el poder gracias a su compromiso con el capital extranjero, insinuado en la presencia del gringo Mr. Gengis entre su círculo íntimo, y evidente, a continuación, en el encargo que hace a Cara de Ángel de viajar a los Estados Unidos para informar en persona de las conjuras que pretenden impedir su reelección:

Me refiero a los que tratan de influir en la opinión norteamericana con el objeto de que Wáshington me retire su confianza [...] Mi reelección está en peligro y por eso te he mandado llamar. Necesito que pases a Wáshington y que informes detalladamente de lo que sucede en esas cegueras de odio, en esos entierros en los que para ser el bueno, como en todos los entierros, habría que ser el muerto (Asturias 1997: 373-4).

¹⁶ A pesar de que muchos datos de la novela remiten a un país y un momento tomados de la historia —el gobierno de Estrada Cabrera en Guatemala—, su propuesta tiene, en palabras del autor, "aplicación en todos los países latinoamericanos. Es una especie de compendio de un dictador" (Himelblau 1972: 43-78).

Su apariencia de marioneta se refuerza con la descripción que se hace de él en el capítulo VI, a través de unos cuantos rasgos que niegan su humanidad, reduciéndolo a un fantoche fúnebre:

El presidente vestía como siempre de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados (Asturias 1997: 145).

Una condición que se va afirmando en los capítulos siguientes, mediante la acumulación de características negativas que culminan con el triunfo de lo animal en el capítulo XXXII, donde lo vemos emborracharse y vomitar sobre su ex favorito y en una palangana decorada con el escudo nacional.

Como tal fue interpretado, además, por el dramaturgo Hugo Carrillo en una adaptación escénica de la novela estrenada en 1974¹⁷, donde se convertía al personaje del tirano en un títere diminuto que dominaba el espacio escénico desde un pequeño teatro, dando así un carácter ridículo a su lejanía, pues revelaba que su omnipotencia era en realidad limitada, ya que los hilos de sus acciones eran movidos por fuerzas ajenas (Méndez de Penedo 2003: 1304-5).

El guiñol de Don Benjamín añade un nuevo nivel ficcional a los apuntados, con su reinterpretación del asesinato del Pelele, que él y su mujer, doña Venjamón, han presenciado involuntariamente. A raíz de los acontecimientos, Don Benjamín decide convertir su teatrillo infantil, que hasta el momento no había sido más que un divertimento, en un instrumento de denuncia y concienciación¹⁸, incrementando el efecto dramático de sus títeres “mediante un sistema de tubitos que alimentaban con una jeringa de lavativa metida en una palangana de agua” (Asturias 1997: 164). Sin embargo, la representación no obtiene los resultados esperados y, en vez de provocar las lágrimas de los espectadores, los mueve a la risa:

Don Benjamín creyó que los niños llorarían con aquellas comedias picadas de un sentido de pena y su sorpresa no tuvo límites cuando los vio reír con más ganas, a mandíbula batiente, con más alegría que antes. Los niños reían de ver llorar— Los niños reían de ver pegar... (Asturias 1997: 164).

Asturias se revela, de este modo, como un buen conocedor de los límites expresivos de las marionetas, que no pueden expresar la emoción más elevada, la tragedia, pues, según afirma Varey “como todos sus ademanes son espasmódicos, con estos títeres es

¹⁷ La versión teatral de Carrillo recibió el premio de la Casa de las Américas y fue publicada por la revista *Conjunto*, nº 33. Posteriormente, ha sido representada en numerosos festivales internacionales; se ha traducido a varios idiomas e, incluso, se ha convertido en guión televisivo para la Radio Televisión Francesa (Méndez de Penedo 2003: 1305).

¹⁸ Resulta interesante recordar que existen correspondientes reales de la iniciativa de Don Benjamín, como, por ejemplo, los teatros de marionetas que se empleaban en las Misiones Pedagógicas con finalidad educativa (Rey Faraldos 1992: 153-73) o las representaciones guiñolescas que se hacían durante la Guerra Civil española en uno y otro bando como medio de agitación y propaganda política (Calderón Calderón 2000: 199).

muy difícil lograr un efecto conmovedor [...], se pueden caricaturizar algunos gestos humanos y presentar escenas violentas, pero las emociones más elevadas y toda su belleza poética permanecen, por lo general, fuera de su alcance” (1957: 189-90). Los niños ríen porque perciben el desfase entre la acción y sus protagonistas, que resultan aún más ridículos al pretender atribuirles reacciones humanas, como el llanto, con medios mecanizados.

La incapacidad de don Benjamín de dotar a sus títeres de un registro diferente a la comedia adquiere, sin embargo, un sentido trágico en el contexto del teatro de la dictadura, donde la mentira se propone constantemente como verdad (“¡...decir lo que no se siente con tal que sea muy bonito!”, en palabras de Mr. Gengis, Asturias 1997: 369), pues revela la incapacidad de la mayoría para cambiar la situación, por carecer de los medios apropiados. El fracaso provoca la enajenación del titiritero, que se obsesiona con la reacción absurda e ilógica del público (“¡Ilógico! ¡Ilógico!”, Asturias 1997: 164), pero lógica dentro del marco absurdo de la dictadura, en que todo sucede por “lotería” (“la única ley en esta es la lotería: póg lotería cae ugté en la cárcel, póg lotería lo fusilan, póg lotería lo hacen diputado, diplomático, presidente de la Guepública, general, minigro!”), dictamina el iletrado tío Fulgencio. Asturias 1997: 212).

Como adelantábamos al principio, este teatrillo infantil provoca asociaciones con otro, el teatro de fantoches en que se convierte el juicio contra Carvajal del capítulo XXIX. El enfoque revela la falsedad del proceso desde la misma instrucción del sumario, donde se recogen falsos testimonios que atribuyen el asesinato del Coronel Parrales Sonriente a Canales y Carvajal, “el reo”, desde donde se focaliza la situación (“Y cuanto sucedió en seguida fue para Carvajal un sueño, mitad rito, mitad comedia bufa. Él era el principal actor...”, Asturias: 1997: 319). Pronto descubre que el grupo de testigos está formado por una galería de mendigos convocados por el miedo y controlados por “soldados dispuestos contra los muros a cada dos pasos en toda la sala” (Asturias, 1997: 319), que percibe como figuras deformes. La descripción minuciosa de sus cuerpos repugnantes, metáfora material de sus miserias morales, se basa en las técnicas de animalización y cosificación empleadas por Valle-Inclán en sus esperpentos con fines deshumanizadores (“dignidad de gorila”, “mueca de cadáver”, “pordioseros de ojos de sapo y sombra de culebra”, etc, Asturias, 1997: 319-20). Asimismo, la sustitución de sus nombres por apodos vacuos incide en la destrucción de su identidad: *Patahueca*, *Salvador Tigre*, *Viuda*, *Lulo*... son reducidos a muñecos risibles que el Señor Presidente manipula desde lejos. El efecto teatral del juicio se incrementa con la presencia de un tribunal formado por militares borrachos, cuya actitud ridícula y caricaturesca contrasta con la gravedad de la sentencia que deben emitir (“La sentencia, redactada y escrita de antemano, tenía algo de inmenso junto a los simples ejecutores, junto a los que iban a echar el “fierro”, muñecos de oro y cecina”, Asturias, 1997: 320).

El paralelismo que se establece entre este juicio fingido y la representación del guñol de Don Benjamín insiste en el absurdo que domina la vida del país: Mientras que en el proceso contra Carvajal se convoca a personas “verdaderas” para que representen una mentira, el teatro de marionetas de Don Benjamín persigue lo opuesto, pues por medio de la ficción intenta dar a conocer la verdad.

La presentación de la situación del país a través de una sucesión de teatros de marionetas es deudora, por tanto, del valor metafórico que adquieren dichas formas dramáticas desde los textos de Goethe o Maeterlink, como expresión de la impotencia del ser humano frente a las circunstancias del momento histórico-social que le toca vivir, a la vez que apuntan al sentido tradicional de manipulación y falta de libertad. Ambos significados han sido abundantemente estudiados en relación con las marionetas y fantoches que pueblan las obras de Valle-Inclán (Lavaud 1985 y 1992, Cardona 1986, Rubio Jiménez 1996 o Zahareas 2000, entre otros), lo mismo que su dimensión de juego metaficcional que revela los artificios de la ilusión literaria, provocando efectos de extrañamiento que promueven la reflexión, cuyo ejemplo más complejo se encuentra en *Los Cuernos de Don Friolera*, a la vez teoría y práctica de la estética del distanciamiento valleincliniana.

Sin embargo, la huella más evidente de la influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* debe buscarse, más que en los juegos metaficcionales, en los mecanismos empleados para caracterizar a los personajes como títeres, a los que hemos ido aludiendo con anterioridad y, en especial, en los que se aplican a la pareja de titiriteros, que introducen un interludio humorístico entre las secuencias que describen el horror de la represión, a través del que se insinúa que todos son títeres. Constituyen la versión novelesca del módulo básico del teatro de Asturias, frecuentemente conformado, como en las mencionadas *Muñecos*, *Indiscreciones dialogadas* o *Amores sin cabeza*, por un hombre y una mujer enfrentados a los disfraces vacíos y a las máscaras sin cara del poder.

En su composición se concentran los mecanismos distanciadores más reconocibles de la estética valleincliniana: cosificación, animalización, repetición de acciones, mecanización y discurso ilógico, que resaltan en ellos la artificialidad del muñeco, en detrimento de sus cualidades humanas. De este modo, se impide la identificación del lector, que pasa a contemplarlos desde una posición distanciada, sin implicarse en sus padecimientos. Se trata de su particular aplicación de la sentencia de Don Estrafalarario en el famoso prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*, “Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos” (Valle-Inclán, 2000: 126), que remeda el propio Asturias por boca de uno de los personajes de *Muñecos* (“Las sagradas pasiones del amor y del odio son posturas incómodas”, Segala, 1988: 13).

Comenzando por su apariencia física, el matrimonio de titiriteros aparece representado como un mismo personaje que se duplica en dos seres totalmente opuestos en su fisionomía, como reflejo de una oposición psicológica pareja: Bajo y delgado él (“no medía un metro; era delgadito y velludo”, Asturias 1997: 163), alta y gorda ella (“dama de puerta mayor, dos asientos en el tranvía, uno para cada nalga, y ocho varas y tercia por vestido”, Asturias 1997: 163), responden, respectivamente a los nombres de Don Benjamín y Doña Venjamón (“como apodaban a su esposa, sin duda porque él se llamaba Benjamín”, Asturias 1997: 162), un mismo apelativo que se aplica en ambos diferenciado por el diminutivo “-in” y el aumentativo “-on”, en atención a sus dimensiones. La yuxtaposición en la denominación de dos elementos contradictorios, el tratamiento de respeto “Don/Doña” y los sufijos, crea un efecto cómico que degrada a los personajes.

Asimismo, la reducción de los personajes a la categoría de animales (“como murciélago”, se describe a Don Benjamín, Asturias 1997: 163) o la identificación de ciertas partes de su anatomía con objetos (“las diez espuelas de sus dedos”, “movía la boca chupada como ventosa”, “vientre o cofre de su esposa”, Asturias 1997: 162) contribuye a la deshumanización. Otro tanto ocurre con el ritmo vivo, crispado, casi frenético de sus movimientos, que recuerda la aceleración de la acción en los guiños y con la repetición, evidente, sobre todo, en los diálogos posteriores a la función del teatrillo de marionetas, que simbolizan la pérdida de la capacidad de razonar de Don Benjamín, el atributo humano por antonomasia (“—¡Ilógico! ¡Ilógico! ¡Ilógico! / —¡Relógico! ¡Relógico! ¡Relógico!”, Asturias 1997: 164).

Por último, en su caracterización ocupa un lugar importante el predominio de una forma de diálogo en que los personajes hablan, pero no se entienden, un símbolo de soledad que encontramos también en las obras de Valle-Inclán (Loureiro 1988: 219):

—¿Qué decís?...¿Fue por donde los turcos?

—Digo que no veo nada, que qué son esas exigencias...

—Habla claro, por amor de Dios!

Cuando el titiritero se apeaba los dientes postizos, para hablar movía la boca chupada como una ventosa.

—¡Ah!, ya veo, espera; ¡ya veo de qué se trata!

—¡Pero, Benjamín, no te entiendo nada! —y casi jirimiando— ¿Querrás entender que no te entiendo nada? (Asturias 1997: 162).

La racionalidad alterada de los titiriteros se refleja en su incapacidad progresiva para expresar la realidad a través de las palabras y comunicarse con su interlocutor. Las voces resuenan en el silencio de su aislamiento, extendiéndose en monólogos absurdos que no llegan al otro, poniendo en evidencia los fallos en la comprensión humana del mundo y la imposibilidad del hombre para comunicarse con sus semejantes. El proceso culmina en el *Epílogo*, donde encontramos a Don Benjamín completamente enloquecido, mimetizado con sus títeres a través de la adopción de su lenguaje infantil y lúdico, con que intenta, sin éxito, denunciar la represión (“¡El que no tenga candados para callarse la boca, que se ponga los condedos!”, Asturias 1997: 403).

En conclusión, la forma y sentido con que aparecen las figuras del títere y del titiritero en *El Señor Presidente* permite deducir que Asturias encontró en la teoría y la praxis de la marioneta valleinclaniana un modelo efectivo para interpretar el mundo contemporáneo estéticamente, tanto en su dimensión de artificio que contribuye a evidenciar la ilusión ficcional y, en consecuencia, favorece la reflexión sobre los hechos narrados, como en su condición de metáfora de la impotencia del ser humano frente a su destino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDIS, M. K. (1991): “Synthetic visions: The Spanish American Dictator Novel as a Genre”. *Critical Studies* 3/1, 190-219.
- ASTURIAS, M. A. (1997): *El Señor Presidente*. A. Lanöel - d'Aussenac, ed. Madrid: Cátedra.

- AMANTE BLANCO, J. J. (1981): "La novela del dictador en Hispanoamérica". *Cuadernos Hispanoamericanos* 370, 85-102.
- AGUILERA SASTRE, J. & M. AZNAR SOLER (1999): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- BELLINI, G. (1969): *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Losada.
- (1982): *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*. Roma: Bulzoni Editore.
- (2000): *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (siglo xx)*. Roma: Bulzoni Editore.
- BRUCE-NOVOA, J. (1986): "Tirano Banderas y la novela de dictadura latinoamericana". En H. Wentzlaff-Eggebert, ed.: *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6-8 november 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 219-232.
- CALDERÓN CALDERÓN, M. (2000): "El retablo de títeres: un teatro de vanguardia en España (1909-1937)". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* 10, 187-204.
- CALINESCU, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CALVIÑO IGLESIAS, J. (1985): *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica / Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- CARDONA, R. (1986): "Peleles y Sombras: Autos y Melodramas". *Hispanística* XX/4, 173-91.
- CIPOLLINI, M. (2003): "Estudio Filológico preliminar. Las escrituras teatrales de Miguel Ángel Asturias y su problemática lingüística y textual". En Méndez de Penedo (2003: XLIX-CXLIX).
- DOUGHERTY, D. (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- GILLES, A. (1993): *Images de la marionnette dans la littérature*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- GLADIEU, M.M. (1986): "Esperpentaduras" Problema de la influencia de Valle-Inclán sobre la novela del dictador en M.-A. Asturias y G. García Márquez". *Hispanística* XX/4, 117-24.
- HIMELBLAU, J. (1972): "El Señor Presidente: Antecedents, Sources and Reality". *Hispanic Review* 41, 43-78.
- HUERTA CALVO, J. (1992): "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo xx". En D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (eds.): *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S.A., 285-94.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1995): "Valle-Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo". En M. Aznar Soler & J. Rodríguez (eds.): *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Barcelona: Cop d'Idees, 539-51.
- KLEIST, H. VON (1988): *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión.
- LAVAUD, J.-M. (1985): "En torno a *Los cuernos de Don Friolera*". *Homenaje a José Antonio Maravall*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, II, 427-41.
- LAVAUD, J.-M. & E. LAVAUD (1992): "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia". En D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (eds.): *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S.A., 361-72.
- LOTMAN, I. M. (2000): "Los muñecos en el sistema de la cultura". En *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 97-102.
- LOUREIRO, A. G. (1988) "A vueltas con el esperpento". En A. G. Loureiro (coord.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 205-29.

- MÉNDEZ DE PENEDO, L. (ed.) (2003): *Teatro / Miguel Ángel Asturias*. Madrid: ALLCA XX.
- MENTON, S. (1971): "Miguel Ángel Asturias: Realidad y Fantasía". En H. F. Giacomani (ed). *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Anaya, 73-124.
- MESA GANCEDO, D. (2003): "La palabra y lo siniestro en *Amores sin cabeza*". En Méndez de Penedo (2003: 1088-95).
- PLASSARD, D. (1992): *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Lausanne: L'Âge de l'Homme.
- REY FARALDOS, G. (1992): "El teatro de las Misiones Pedagógicas". En D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (eds.): *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S.A., 153-64.
- RODRÍGUEZ, T. (1989): *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1996): "Introducción". En J. Rubio Jiménez (ed.) *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte / Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa-Calpe, 7-94.
- SALGADO, M. A. (2003): "La visión grotesca de la sociedad en el teatro de M. A. Asturias". En Méndez de Penedo (2003: 1205-9).
- SANTOS ZAS, M. (1991): "Estéticas de Valle-Inclán: Balance crítico". *Ínsula*, 9-10, 531.
- SCHNEIDER, L. M. (2000): "La segunda estancia de Valle-Inclán en México". En M. Santos Zas, L. Iglesias Feijoo, J. Serrano y A. de Juan Bolufer (eds.): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 123-43.
- SEGALA, A. (coord.) (1988): *Miguel Ángel Asturias. París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. Madrid: CSIC.
- SEGEL, H. B. (1995): *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automotons and Robots in Modernism and Avant-Garde Drama*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press.
- SUBERCASEAUX, B. (1980): "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana". *Cuadernos Hispanoamericanos* 359, 323-40.
- TARACENA ARRIOLA, A. (1988): "Miguel Ángel Asturias y la búsqueda del "alma nacional" guatemalteca. Ideario político, 1920-1933". En Segala (1988: 679-708).
- VAREY, J. E. (1957): *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- VALLE-INCLÁN, R. del (2000): *Martes de Carnaval*. Ed. de J. Rubio Jiménez. Madrid: Espasa-Calpe.
- ZAHAREAS, A. N. (2000): "Los autos y melodramas de Valle-Inclán: textos dramáticos y representación". En M. Santos Zas, L. Iglesias Feijoo, J. Serrano y A. de Juan Bolufer (eds.): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 361-84.