EL SEÑOR PRESIDENTE

El viernes, 21 de marzo, se presentó en el auditorio del Colegio Guadalupe de la ciudad de San Salvador, la adaptación escénica de Franz Mez de la novela "El Señor Presidente" del premio Nobel guatemalteco Miguel Angel Asturias; la representación escénica estuvo a cargo del elenco teatral de la Universidad Popular de Guatemala, bajo la dirección del maestro Rubén Morales Monroy. Nos proponemos en este artículo hacer algunas anotaciones sobre la obra teatral a la vez que tratar de aplicar ciertos supuestos teóricos-metodológicos a través del análisis.

La representación teatral nos presenta desde un inicio un problema tridimensional: en primer lugar, es la "adaptación" de una obra literaria. Ello quiere decir que la adaptación elabora una abstracción de la novela de Asturias; o sea, es una **recreación** que pretende plasmar lo más verazmente la problemática que nos plantea el novelista, y por muy objetiva que la adaptación pretenda ser no deja, por eso, de adquirir una connotación en la actitud que el adaptador tenga hacia los temas que más le impactan de la novela. En el proceso de creación se opera un proceso de selección y síntesis: de suyo, hay muchas situaciones y acontecimientos que no aparecen en la adaptación y sí en la novela. En segundo lugar, la adaptación es llevada a las tablas por un director que no es el adaptador, lo que implica, a su vez, la ingerencia del plano actitudinal y su objetivo en la actualización del teatro literario en el presente dramático: lo que se nos presenta en el escenario ¿es lo que subyace a la intencionalidad del director de escena o del adaptador dramático? Pregunta de antología, que nadie ha sabido responder en su llana totalidad. Hoy día, las tendencias en boga proclaman que toda obra escenificada es obra del director, que el teatro literario es materia significante con vida **en latencia** que tomará tantas formas como sean las **vigencias** que el director o el grupo teatral le adjudiquen a la misma (por ej. habrá tantos **Hamlets** como directores teatrales con distintos puntos de vista haya a la hora de la representación). En este sentido, ¿qué planos de significación de la novela de Asturias nos presenta la obra teatral que presenciamos el viernes 21 de marzo y qué otros rechaza? Aunque la pregunta es de interés, nosotros soslayaremos la respuesta en esta oportunidad, pues nos interesan otros aspectos intrínsecos a la representación misma; sólo queremos dejar planteada la interrogante para aquel ambicioso que desee llevar a cabo un trabajo de comparación y cotejo entre la obra de Asturias, la adaptación de Mez y la representación escénica de Morales Monroy.

SUPUESTOS TEORICO-METODOLOGICOS

Para el análisis en cuestión, partiremos de la hipótesis siguiente: toda obra literaria es un acto humano, cuya base esencial es su naturaleza de ser un **acto cultural** que se proyecta en un **sentido de significación** y de **comunicación**. **TODO HECHO ARTISTICO PRETENDE TRASCENDER PARA TRANSMITIR UN MENSAJE A TRAVES DE UN CODIGO CIFRADO DE ACUERDO A UNA CONVENCION SOCIAL, EN UNA ETA-**

PA HISTORICA DETERMINADA, Y A UN GUSTO LITERARIO ESPECIFICO. Es, por lo mismo, una visión de una realidad; no surge de la nada y tanto la obra como su autor son objetos de existencia real y no idealidades. Debemos, por lo tanto, enfatizar que la obra artística nos **PRESENTA UNA REALIDAD HISTORICA, YA SEA TRANSFIGURADAMENTE** —en la constante realista— **YA SEA SUBLIMADAMENTE** —en la constante simbolista. (Cf. Francisco Gutiérrez, *El lenguaje total*. Buenos Aires: Ed. Humanitas, 1974). Asimismo, toda obra conlleva **UNA INTENCIONALIDAD**: el autor pretende influir en su medio y éste a la vez influye en él y en su obra. La obra tiene en el centro más interno de su estructura la determinación de la ideología dominante y la autodeterminación de la idea o visión de mundo del autor: es un producto bien podríamos decir de la relación dialéctica entre la dimensión social (yo social) y la dimensión individual (yo individual) del autor. **LA VISION DE MUNDO** del autor reafirma su **ACTITUD** ante los **TEMAS** que trata en su obra; y los temas son el material combustible de una obra artística, especialmente la literaria; es por esta **ACTITUD** que un mismo **TEMA TENDRA TANTAS Y TAN DISTINTAS SIGNIFICACIONES COMO TANTOS Y DISTINTOS PUNTOS DE VISTA HAYA EN EL MUNDO SOCIAL EN EL QUE SURGE**.

Trataremos de comprobar el supuesto anterior a través del análisis de la obra teatral "EL SEÑOR PRESIDENTE", ateniéndonos para ello de los siguientes vectores:

EL ASUNTO: es la materia significativa de la cual se nutre el autor: es el **CAMPO** que permite la realización de la **ABTRACCION** (racional o emocional en un estado de ánimo "especial), por parte del autor, de los **TEMAS**; estos temas se configuran en una **TOTALIDAD ESTRUCTURAL**: **EL CONTENIDO**: éste es la **SIGNIFICACION QUE SE REVELA NO EN LOS DETALLÉS DE LA OBRA SINO EN UN CONJUNTO** (ctr. E. Fischer: *La necesidad del arte*. Barcelona: Península.) Asimismo, el **contenido** es el **CAMPO** (estructura de realidad) que se transforma por la invención poética humana en **ESTRUCTURA** (estructura cognoscente), implica una totalidad y una complejidad, a la vez, que contiene una condición de intangibilidad: el contenido únicamente puede inteligirse a través del análisis de sus elementos tangenciales: los temas, el asunto, el tiempo, el espacio, los personajes, etc. (ctr. Santiago Montes: *Teoría de la Comunicación*. San Salvador. Edit. Univ. 1971). **TEMA Y SIGNIFICACION**: aunque vayan ligados (en relación dialéctica) lo que quiere decir que no habrá tema sin significación ni podemos hablar de ésta sin adscribirla a un tema y, a la vez, que la "interrelación" de ambas determinará la estructura o contenido de la obra; la **SIGNIFICACION**, empero, supone un paso superior de abstracción humana: allí entran en juego la **PERSPECTIVA**, **LA VISION DE MUNDO**, **EL MARCO IDEOLOGICO**, etc. De hecho, será la **significación**, producto de una **actitud** y de una determinada **intencionalidad**, la que determinará que un mismo tema adquiera distintas **semiosis** de acuerdo a la etapa histórica; por ejemplo: el tema "campesino" tendrá una significación en la novela pastoril y otra distinta en la novela regionalista que a la vez diferirá de la novela de tesis, etc. La misma **VISION DE MUNDO** determinará la **ELECCION DEL TEMA**, es por lo mismo muy sugerente conocer la actitud del artista a través de los **TEMAS** que ha elegido, a través de las pistas que a veces nos proporciona el **TÍTULO DE LA OBRA**, o la formación humana y profesional del autor. Por último, debemos recalcar que el tema sólo se eleva a la categoría de contenido en virtud de la actitud del artista, pues el contenido no es únicamente

lo que se presenta sino también cómo se presenta: en qué contexto, con qué grado de conciencia social e individual, etc. (cfr. Fischer).

Un tercer punto vectorial que debemos tomar en consideración para el análisis se encuentra en el plano de realización de toda obra artística existe un determinado **lenguaje artístico** regido por **CODIGOS ESTETICOS** con sus propias leyes (marcos paradigmáticos) y sus propios problemas de modalidad, (los hechos sintagmático-diacrónicos) y que responden al afán humano de sistematización y de economía (cf. Umberto Eco: **La Estructura Ausente**, Barcelona: Lumen, 1968). Los **CODIGOS ESTETICOS** a pesar de su autonomía de realidad tienen una razón de ser **SOCIAL Y ESTAN TAMBIEN SOCIALMENTE CONDICIONADOS**. No concebimos el **HECHO ARTISTICO** sino en función de su trascendencia de **COMUNICACION**. (Cf. Michel Foucault: **Las Palabras y las Cosas**; México: Siglo XXI, 1968). Toda obra artística presenta un **ISOMORFISMO**; o sea, se realiza o materializa en la doble articulación entre **CODIGO** (forma significante; plano de la expresión) y **MENSAJE** (nivel del significado; plano del contenido), que están en **RELACION DIALECTICA**; los dos se consideran como elementos de la **ESTRUCTURA ARTISTICA** asociados en solidaridades de equivalencias y oposiciones y configurados de acuerdo a una **CONTEXTUALIDAD** (determinada por la **CONVENCION Y LA NORMA SOCIALES**) y de acuerdo a una **SITUACIONALIDAD** (la coyuntura del momento) y de acuerdo a una **FUNCIONALIDAD** (en este caso la de establecer una relación estética con el mundo y con otros hombres): una respuesta humana a la necesidad de autoafirmación del hombre en el mundo, producto de su afán de dominio y apropiación en la toma de conciencia y en la transformación del mundo natural en mundo cultural. (Cfr. J. C. Greimes: **En torno al Sentido**. Madrid: Fragua, 1973).

PRIMERA APROXIMACION AL PROBLEMA: INTERPRETACION CONNOTATIVA

¿Cuál es la realidad histórica que nos presenta la obra "EL SEÑOR PRESIDENTE"? La obra puede ubicarse en un tiempo y en un espacio; su **ASUNTO** es la época de la dictadura de Estrada Cabrera en la República de Guatemala: "...las circunstancias socio-políticas que Miguel Angel Asturias localiza en una etapa histórica precisa... entre 1898 y 1920 (y) que continúan siendo sustancialmente las mismas en muchos países latinoamericanos..." (Rafael Rodríguez Díaz). Es en esta **fuentes** donde nutre su **ficción** el autor, abstrayendo los temas que más le impelen para configurar la idea de una visión de mundo. Es por ello que la obra trasciende, en nuestra opinión, el plano puramente histórico-descriptivo y anecdótico-narrativo para presentarnos esa **REALIDAD HISTORICA EN UN PLANO ESTRUCTURAL**. La obra **escénica**, aunque juega con muchos planos que luego comentaremos, parece ubicarse en el **LEIT MOTIV DE LA OPRESION Y DE LA VIOLENCIA** que, en el decir de la crítica, es el núcleo generador de acción en la novela. En el escenario se nos presentan cuadros y situaciones de violencia física y moral, individual e institucional; hay escenas crudas de resquebrajamiento moral a través de la tortura y de resquebrajamiento psicológico en la neurosis colectiva; a la par de los atropellos grotescos florece en **CONTRAPUNTO** la degeneración del contubernio de las autoridades eclasiásticas y civiles y de los intelectuales serviles. La obra nos presenta de esta manera una **TOTALIDAD**: Configurada por la **VISION DE UN MUNDO** inestable, inseguro, subyugado y expoliado (en carne y conciencia; en dignidad y en hijos). Dicha

VISION SE NOS REPRESENTA a través de RELACIONES HUMANAS INTER-PERSONALES E INTER-GRUPALES (es decir: la relación de personajes con "carácter", en tanto que personificaciones de una clase social). Toda la **FABULACION Y TODO EL MUNDO CARACTERIOLOGICO** gira alrededor de un tema central: LA VIOLENCIA QUE GENERA LA OPRESION DEL HOMBRE POR EL HOMBRE, rudamente simbolizada en el escenario en el TITERE diminuto y repugnante. La **intencionalidad** del director de escena en este caso le lleva a la más intensa caricaturización del personaje que en la novela ejerce un papel PROTAGONICO; sin embargo, creemos, en la obra teatral el TITERE conserva su papel de protagonista y el director le adjudica el **nivel de significación análogo** al del PELELE, paralelismo que ya se avizora en la novela. La obra teatral nos presenta un gran teatro del mundo donde todos los COMPARSAS bailan al compás del odio y la venganza, del miedo y de la cobardía; de la degeneración y el vicio. Desde el títere-presidente: un alcohólico empedernido y acomplejado; hasta un PELELE idiotizado y desmadrado.

Por si fuera poco, esta **ALEGORIA DEL HORROR Y DEL ABSURDO** se plasma también en una VIOLENCIA óntico-ontológica; son temas constitutivos del contenido y variantes del LEIT MOTIV: a) la improductividad biológica y social: madres estériles; prostitutas trasnochadas para el placer; idiotas sin madres; maricones sensibleros; b) la frustración existencial que lleva a estados de letargo, abulia colectiva o idiotez; sin mencionar aquellos estados psicopatológicos de obsesión paranoica. Además, se presenta en toda la obra la obscuridad superrealista del **azar objetivo**, que en la obra se exterioriza en la relación tirano-peleles-marionetas: ¡la vida de la persona suspendida del capricho de un alcohólico!

Otro elemento temático que subyace al contenido es la **COSIFICACION**: los hombres no son personas, sino cosas; no interesa la comunicación en tanto posibilidad de realización humana, sino en tanto del interés para valerse los unos de los otros; o para recabar información que pueda servir de resguardo o para conseguir el favor de la autoridad o para satisfacer, en última instancia, el hambre de dinero. Fedina Rodas, la joven madre indígena, es desposeída de su criatura, de su dignidad en la violación por los esbirros, y de su libertad al ser vendida como mercancía en el prostíbulo mayor del pueblo. Fedina Rodas terminará como las demás putas: en el objeto (la cosa) de placer para los leguleyos, militares y sacerdotes del lugar.

La obra teatral tiene un gran acierto al utilizar a distintos personajes como **utilería**: ya sea la cuna, o las bancas del parque central, o los enseres que saquean de las cosas; además de ahorrarles la elaboración de esos objetos, la transformación de personajes a objetos, creemos, conlleva la significación que los temas intrínsecos pretenden impactar en el espectador.

Las personas son asimismo **COSAS** que permiten, en este particular tinglado, explayar al más fuerte su violencia o evadir su frustración e impotencia en esta larga cadena de dependencias jerarquizadas a partir de la imagen **TODOPODEROSA DEL DICTADOR**. Un ejemplo: Cara de Angel, el favorito del señor presidente, artífice de su política opresiva, es al final objeto de la venganza del Auditor en manos del cínico y cobarde mayor Farfán. "Viejo embustero, de nada habría servido su declaración porque era Ciego" exclama el Auditor al explayarse en el Mosco, objeto sin piernas y ciego, que se niega a culpar inocentes por la muerte del Coronel Paredes.

Como vemos, tenemos en esta obra toda **UNA VISION DE MUNDO**, plasmada en forma literaria por un hombre de carne y hueso —adaptada y escenificada asimismo por hombre con ideas propias—. Es un **MUNDO DE FICCIÓN** en tanto que es el **PUNTO DE VISTA DE UN HOMBRE** (una visión particular de un todo mayor) **PERO NO ES NI UNA UTOPIA NI UNA QUIMERA**, como muchos quisieran admitir y por lo que muchos desdennan los hechos artísticos, influenciados lamentablemente por la estética burguesa, para la cual el hecho estético, de valor más formal que contentual, se convierte, en última instancia, en un objeto de pura decoratividad y le descarna de su organicidad en la sociedad.

Por otra parte, podemos precisar que tanto la obra literaria como la adaptación y la obra escenificada conllevan una **INTENCIONALIDAD**: quieren significar algo que además designan; no son un simple pasatiempo ni una mera entretención. Quieren informarnos de una realidad histórica en su existencia estructural en un pasado (y quizás en un presente aún vigente) y quieren, a la vez, darnos **LA PERSPECTIVA DE ESA FUERZA INVISIBLE Y NO OBVIA QUE HACE QUE LAS COSAS SE CONFIGUREN DE TAL O CUAL MANERA**. En "El Señor Presidente" la configuración social se constituye y se desfigura en el reino del terror; del miedo; de la desesperación; de la inexistencia de la persona humana y de la creación de hombres **TITERES, DE PELELES** (físicos y morales). Y esa "fuerza escondida", nos parece, se perfila en **LA EXPLOTACION DEL HOMBRE POR EL HOMBRE** plasmada en la **OPRESION** que ejerce el tirano; en el **SERVILLISMO** de sus sicarios y en la **SUMISION** de todo un pueblo apático, subyugado por la fuerza bruta y por la fuerza intelectual (la propaganda, la iglesia, las escuelas, etc.)

ANALISIS INTRINSECO DE LA OBRA DRAMATICA.

Estructura dramática: la representación escénica nos presenta una clara linealidad sintagmática, que se estructura paralelamente en dos actos, correspondiéndose las escenas de cada acto entre sí: en la **primera escena del primer acto** nos encontramos en **EL PORTAL DEL SEÑOR**, entre la inopia física de la miseria colectiva; el signo teatral nos plasma toda una atmósfera de dolor y "podredumbre" y nos trasmite a través de gestos, movimientos, gritos, cantos, lamentos, etc., lo que el novelista nos describía en su narración poética de la siguiente manera:

"...se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos... se tiraban al suelo y caían en sueños agitados, tristes; pesadillas por las que veían desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y fantasmas de Padres que entraban a la Catedral en orden de sepultura..."

en la **primera escena del segundo acto** nos encontramos en un **PROSTITIBULO**, entre la podredumbre moral de la élite gobernante y opresora, dilapidando lo que se le roba al explotado; el director escénico ha sabido darnos la atmósfera de degeneración que en la novela aparece, entre otros pasajes descrita poéticamente así:

"unos sin lo necesario; obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigos del Señor Presidente, propietarios de casas...prestamistas de

dinero...funcionarios con siete y ocho empleos públicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patios de gallos, indios, fábricas de aguardiente, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados.”

Además de la forma significativa, el paralelismo puede detectarse por HOMOLOGIA (es decir: hay una analogía estructural, los significantes guardan entre sí la misma relación que los significados). Veamos. EL LEIT MOTIV de la situación escénica en Acto I, escena 1, se sustenta en la significación que adquiere el TEMA MADRE: el PELELE reacciona frenéticamente a la mención del vocablo; todos los mendigos son hijos del basurero (padre desconocido), etc. EL CONTENIDO se establece en la SIGNIFICACION de vacío maternal, de inseguridad vital. La situación imperante anormal y violenta (el robo, el despojo, las persecuciones, las muertes, etc.) engendra una población anormal y violenta; instintiva y pasional; interesada y pragmática.

Recordemos que es la **circunstancia MADRE** la que desencadena toda la FABULACION NOVELISTICA Y DRAMATICA. EL PELELE reacciona instintivamente al grito “MADRE” de Parrales Sonriente, enterrándole los dedos en los ojos, “haciéndole pedazos la nariz a dentelladas y golpeándole las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte. El señor Presidente reacciona asimismo a dentelladas para vengar la muerte de su favorito.

En Acto II, escena 1, es el mismo tema sólo que la significación se establece ahora en la relación de la ausencia del HIJO. En el prostíbulo, donde termina la Niña Fedina con el cadáver en descomposición de su hijo, brama el dolor de la maternidad frustrada de las prostitutas o de la paternidad estéril de los homosexuales. En todo caso, notamos el mismo SENTIDO de frustración, impotencia, improductividad, etc. en un marco de VIOLENCIA y de OPRESION.

Paralelamente, también, ambos actos se concluyen con prolongadas escenas de TEATRO DE PARTICIPACION; todos los actores deambulan por el escenario estimulando la participación del espectador; recalándole su papel de PERCEPTOR ACTIVO (de participante), en contraposición al teatro tradicional, en donde el espectador es más bien un RECEPTOR PASIVO. participando aunque no siempre, en la CATARSIS EMOCIONAL Y PSICOLOGICA.

La **escena final del primer acto** escenifica la celebración del natalicio del “hijo del pueblo”. Entre vivas y gritos se diluye la inconsciencia de todo un pueblo amedrentado. Es muy significativa la forma en que la obra teatral destaca a través de SIGNOS SOCIALES (vestimentas que dan status) la participación de todas las clases sociales: desde el indígena, el estudiante, el obrero, el panadero, hasta el médico, el cura, el comerciante. Toda la sala clama en vivas de espectáculo circense, la oratoria servil de la **lengua de vaca**:

“Y por eso, señores, venimos a festejar hoy día al muy ilustre protector de las clases necesitadas, que vela por nosotros con amor de padre y lleva a nuestro país, como ya dije, a la vanguardia del progreso que Fultón impulsó con el vapor de agua...”

La **escena final del Acto II** nos presenta también un marco de COLECTIVIDAD. Solamente que aquí se nos presenta el PARALELISMO POR CONTRASTE (mientras que en las dos escenas primeras se da en

CONTRAPUNTO). A los vivos se suceden los lamentos y oraciones y re-
criminationes a "sotto voce". Reina la paz en el reino del Señor Presi-
dente y reina la desolación y la ausencia que se simboliza en las cruces
del cementerio. Y nosotros nos damos cuenta, de repente, que ya las
palabras no tienen REFERENTE (que ya no tiene significación ni sentido
social, son solamente SIGNIFICADOS semantizados, hueros y vacíos):

"Porque reine la paz entre los Príncipes cristianos... Por los que
sufren persecución de justicia... Por los enemigos de la fe ca-
tólica... Por las necesidades sin remedio de la Santa Iglesia y
nuestras necesidades... Por las benditas ánimas del Santo Purga-
torio... Kyrie eleison."

Nos parece un acierto el transmitir esta AMBIVALENCIA VITAL Y
SOCIAL en la vestimenta de los actores que representan papeles de OPRE-
SORES: de la cintura para arriba el saco o el chaleco luce limpio y dig-
no; la forma establecida del sistema luce devota, humanitaria, progresis-
ta: los discursos del presidente, las palabras de los demagogos, etc; la
opulencia de los favorecidos, de los minoritarios. De la cintura para aba-
jo, los pantalones están remendados; la sociedad está parchada por la mi-
seria colectiva, la represión; la realidad social es una, la estructuración
formal clama en su propaganda lo contrario. Sabemos sin embargo por
este SIGNO TEATRAL que algo hay podrido en el reino, como diría
el fiel amigo de Hamlet.

En la obra teatral se presenta también un paralelismo en la SE-
MEJANZA de SITUACIONES en determinados personajes. En el primer
acto es el PELELE quien deambula en las solitarias calles y en la inconsi-
ciencia de su estado frenético e histérico; su estado psicológico se nos plas-
ma en el escenario a través del recurso del MONOLOGO INTERIOR: aquí
no interesa ni la reflexión, ni la selección de los hechos, ni la coincidencia
cronológica; se presenta como algo espontáneo, caótico e incoherente. Su
coherencia nos la da el **contexto** y la **situación**. Su **intencionalidad**, la de
hacernos partícipes de la vida psicológica del personaje, le da su razón de
ser.

A nosotros nos pareció una de las escenas más bien logradas aque-
llas en la cual se escenifica ese fluir del subconsciente del PELELE,
aunque la escena que sí es real en el libro —la de los zopilotes— no
se deslinda en la obra teatral. La escena principia con el PELELE dan-
do de gritos y corriendo por el escenario:

"Medio en la realidad, medio en el sueño, corría el PELELE perse-
guido por los perros y por los clavos de una lluvia fina. Corría
sin rumbo fijo, despavorido, con la boca abierta, la lengua fue-
ra, enflecada de mocos, la respiración acezosa y los brazos en
alto."

En la escena teatral, sin embargo, no se elabora este verismo de la
novela. La traslación del plano de realidad exterior al plano de realidad
interior se vehicula en la postración total del personaje; sin embargo,
gran parte del público quedó perplejo ante la serie variada y caótica
de imágenes escénicas, por lo que la SIGNIFICACION no plasmó al
no ser percibido el sentido de reenvío del signo. Para los que continua-

(*) O "fluir del subconsciente", un procedimiento a través del cual se nos intro-
duce directamente en el inconsciente o interior del personaje.

mos la secuencia semiológica nos pareció un trabajo excelente la escenificación de las incoherencias superrealistas de la novela. Veamos:

“La noche entera estuvo quejándose...erre, erre, er...erre, erre, er... Las uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante...erre, erre, er... ¡I—N—R—Idiota! ¡I—N—R—Idiota!... ¡El afilador se afila los dientes para reírse! ¡Afiladores de risa! ¡Dientes de afilador... ¡Ay, qué alegre que los van, ay, a enterrar!... ¡Ta—ra—rá! ¡—Ta—ra—rí! ¡Tit—tit!... ¡Simbarán, bún, bún, simbarán! ¡Panajiscosilatenacheja—ajajají— turco—del—portal—ajajajá!—...etc.”

En el segundo acto se nos presenta el MONOLOGO INTERIOR, también dentro de una SITUACION Y CONTEXTO de trauma psicológico y de estado obnubilante; si bien es cierto, las asociaciones de Camila son menos grotescas y más enraizadas en la realidad onírica que las del IDIOTA, no por ello dejan de ser incoherencias que rompen con toda cronología y normatividad racional. Estas escenas se presentan en la obra a un ritmo demasiado intenso y con demasiadas YUXTAPOSICIONES; este juego de distintos planos es un recurso SIMULTANEISTICO típico de la novela moderna pero muy difícil de totalizar en el escenario teatral. Nos pareció que, al menos para la mayoría del público, se requería de una explicación de dichas técnicas superrealistas.

Nosotros consideramos el MONOLOGO INTERIOR como una técnica superrealista, que trata de explorar el mundo de lo inconsciente no con fines científicos, sino con fines poéticos, usando los sueños en alta voz y utilizando la escritura automática, bajo la influencia del método psicoanalítico. No creemos que las escenas representadas en la obra teatral sean de corte de REALISMO MAGICO, porque no nos parece que juega con los planos de fantasía esotérica o telúrica, sino más bien con una fantasía psicopatológica y alucinatoria. Llama por lo mismo la atención de que tanto el adaptador como el director de escenas no hayan enfatizado más el aspecto mito-mágico de Asturias y sí el aspecto superrealista de clara influencia europea. Por otra parte, y conociendo la vivencia literaria de Asturias en Francia, creo que las escenas antes mencionadas, sí responden al modelo teórico de Breton:

“Surrealismo: automatismo psíquico mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin que la razón intervenga en él y fuera de toda preocupación estética o moral.”

Es del saber común, asimismo, la marcada influencia freudiana que gravita en Breton. Para Freud (*Teoría de los Sueños*) el estado onírico —el deseo de dormir— se presentaba como el retiro voluntario del mundo exterior:

“a esto siguen dos cosas; en primer lugar la posibilidad de que se manifiesten modos de actividad más antiguos y más primitivos; es decir, la REGRESION; en segundo lugar, la disminución de la REPRESION...su elemento dominante es el impulso reprimido... Tal como cualquier impulso, éste se esfuerza por lograr satisfacción en la acción, pero encuentra cerrado el camino hacia la des-

carga motriz... por tanto, se vez obligado a viajar en sentido retrógrado, contrario al de la percepción, y contentarse con una satisfacción alucinatoria. Los pensamientos oníricos latentes se convierten, por consiguiente, en una colección de imágenes sensoriales y escenas visuales... Todo el aparato verbal mediante el cual se expresan las relaciones conceptuales más sutiles, las conjugaciones y preposiciones, las variaciones de declinación y conjugación están ausentes, pues lo están los medios de representarlas tal como en los idiomas primitivos, carentes de gramática..."

(citado por Mauro Armiño: **Antología de la Poesía Subrealista**. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971)

Nos parece que dentro del marco **totalizador** de la obra literaria y de su plasmación escénica, cobran más sentido las escenas de alucinación como una evasión de la realidad represiva a la que están sometidos tanto el Palele como Camila. En el idiota no existe el lindero preciso entre normalidad y anormalidad, sus monólogos son ultra-incoherentes pero significativos en la totalización de una vida psíquica interior (muy parecido al monólogo de Benjy, el idiota, en el **SONIDO Y LA FURIA** de William Faulkner); sin embargo hay un punto de referencia entre el idiota y la realidad exterior: la **PALABRA MADRE**. En un **NIVEL LITERAL** el vocablo es el restallido que principia el paroxismo de idiota; sin embargo, si seguimos cadenas de significación de la obra, podríamos interpretar, en un **NIVEL ANALOGICO**, la significación de la falta de madre como la **INSEGURIDAD VITAL** y el **ANSIA** de un lecho que nos cobije o una autoridad que nos ampare. Aún más, siguiendo en otros niveles y de acuerdo con la **SIGNIFICACION DE CONTENIDO** de la obra, en un **NIVEL SIMBOLICO**, esta **MADRE** puede representar la ausencia de **NACIONALIDAD** y la ofensa que provocó el vocablo **PATRIA**, porque en el estado de cosas no hay madre patria sino tiranía y falsedad propagandística. Todo lo anterior empataría en la **INMENSA ALEGORIA DEL ABSURDO Y DEL HORROR** que anteriormente habíamos interpretado en el primer acercamiento.

No es nada raro, porque no es coincidencia sino **ELEMENTO ESTRUCTURAL**, que las alucinaciones de Camila sean después de haber perdido su **SEGURIDAD PATERNAL** y que su trauma psicológico (su fiebre) resulta de la ausencia del padre (del desgajamiento de su habitat por la fuerza bruta de la violencia institucionalizada en el símbolo bisémico de "CARA DE ANGEL" y corazón de demonio), y que sea la **FIGURA PADRE** el punto de referencia en su estado onírico con la realidad. Tanto el **PELELE** como **CAMILA** se acojen en su búsqueda de seguridad existencial a un **FETICHE**: la visión del angel en el barranco y la revisión de Cara de Angel en el bar de la masacuata. Y este Fetiche representa el gran símbolo de la cosificación en una Sociedad cerrada donde la subsistencia de la vida humana se mantiene en la rigidez de las formas sociales de relación y en el ciego acatamiento por temor de Códigos Sociales y normas axiológicas aberrantes y desvirtuadas.