

EL SEÑOR PRESIDENTE: SONORIDAD DEL LENGUAJE E IMAGEN ACUSTICA

Por M^a Jesús Alonso González

1. Sonoridad, Vanguardismo e Indigenismo.

Miguel Angel Asturias ha explicado claramente el por qué de la importancia que la sonoridad tiene en su lenguaje:

"Yo escribo por sonido, esto es un poco poético y un poco propio de los indígenas, acostumbrados a una cadencia".

Según N. Osorio, uno de los aspectos que más llama la atención del lenguaje de Asturias es su fuerza inventiva y el desplazamiento de los usos y significados habituales de las palabras, metamorfoseándolas fonéticamente, asociándolas de modo imprevisto, estableciendo falsas etimologías, etcétera, todo ello puesto al servicio de necesidades sintácticas del relato total o de usos rítmicos y aun musicales de la narración². Juan Loveluk dice al respecto que se da en Asturias "una decidida elevación de la prosa a niveles músico-rituales, orquestales o sinfónicos, que hacen de muchos fragmentos de *El Señor Presidente* conquistas no repetidas en el lenguaje novelesco hispanoamericano"³.

Si bien fue publicado en 1946, *El Señor Presidente* fue escrito en el decenio de los años veinte⁴, en el período que marca el desarrollo de las tendencias del "vanguardismo" literario en América Latina. El autor se ha referido a la influencia recibida de los movimientos que se desarrollaron en París entre 1923 y 1930:

"Literariamente, allá por los años 23 al 29, proliferaban en París las preocupaciones verbales; lo que más trabajé fueron las palabras, hasta hacerlas cobrar un sonido diferente: en la tortura, en la placidez, en la lucha interior...".

De los primeros movimientos vanguardistas -Futurismo, Dadaísmo-, quedó ese gusto por la experimentación con el valor fónico de las palabras, por las manipulaciones fónicas y los juegos de palabras basados en el sonido; preocupación verbal que ya era innata en Miguel Angel Asturias, el "Gran lengua" Maya, como lo denomina Otto-Raúl González⁵.

"Yo creo que el valor de la palabra para nosotros es un valor religioso, es un valor sacramental. Es decir, para el indígena, la palabra es fundamental en el sentido de que uno se apropia de la cosa que señala. Por ejemplo, uno le pregunta a un indígena cómo se llama una mujer, y siempre dice: "María".

Jamás dice el verdadero nombre, porque cree que cuando alguien tenga el verdadero nombre de las cosas se habrá apropiado de las cosas mismas. Por eso, para nosotros, la palabra es sumamente importante, es fundamental. Y hay otra cosa: para nosotros, la palabra tiene que ser eufónica, tiene que sonar bien".

Miguel Angel Asturias ha dicho también, en numerosas ocasiones, que *El Señor Presidente* no fue en su comienzo escrito, sino hablado; repetidos sus textos una y otra vez en busca del sonido más evocador. Está basado en experiencias y recuerdos que fueron contados muchas veces a sus compañeros en París.

"Copiaba corrigiendo. Al mismo tiempo iba corrigiendo el sonido. Siempre he dicho, y vuelvo a repetir ahora, que soy un escritor de oído. Cuando escribo una carta, una página de novela o un poema, debo oírlo. Si al oírlo me complace, está bien. Si no me complace, tengo que buscar qué es lo que está mal, qué palabra no va, y empiezo a cambiar palabras hasta que me siento satisfecho, hasta que me satisface. Soy auditivo: no sólo leo, sino que escucho lo que escribo".

Preguntado sobre el origen de *El Señor Presidente*, Asturias contestó:

"Al principio de la década de los años veinte nos reuníamos en un café de París un grupo de jóvenes latinoamericanos. Allí contábamos historias y anécdotas de nuestros respectivos 'Señores Presidentes', que me traían a la memoria recuerdos de la Guatemala dominada por Estrada Cabrera. Un buen día se me ocurrió escribir un libro con mis notas y recuerdos. Salí *El Señor Presidente*, con un estilo que Gabriela Mistral llamó conversacional".

Para designar las manipulaciones fónicas Alfonso Reyes eligió la palabra "jitanjáfora" tomada de un poema del cubano Mariano Brull, hecho para ser recitado por sus hijas:

"Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera"

Así lo cuenta Alfonso Reyes en su artículo "Las jitanjáforas" publicado en 1929¹⁰: "Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di entonces en llamar las jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poemas o fórmula verbal"¹¹.

Alfonso Reyes define la jitanjáfora como "arreglo silábico"¹², "locuras que confinan con la imbecilidad"¹³, virutas que se amontonan en el taller del cerebro y "de tiempo en tiempo, salen a escobazos por la puerta de las palabras; pedacería de frases que no parecen de este mundo, o menos impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema"¹⁴. La jitanjáfora no se dirige a la razón, "sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas. Casi"¹⁵.

Como es sabido son muy abundantes en *El Señor Presidente* estos juegos de palabras basados en el sonido, las jitanjáforas. De ellas ha dicho Miguel Angel Asturias:

"La jitanjáfora me asalta como un demonio burlón con sus sonidos que son elementos de ese mundo disuelto que anda entre los mundos reales. En la jitanjáfora se unen, sea por percusión, antagonismo, contraste, elementos que en la realidad carecen de contactos. Y es así como *el poeta, por medio de la jitanjáfora, descubre analogías, similitudes, simpatías...*"¹⁶

Es este aspecto de la jitanjáfora como creadora de analogías y similitudes, el que aquí nos interesa¹⁷. Prescindimos de los demás recursos fónicos: aliteraciones y paronomasias, falsas etimologías, asociaciones y confusiones fonéticas, repeticiones, etcétera¹⁸, que han sido analizadas exhaustivamente por la crítica¹⁹, para centrarnos en el análisis de los tres tipos de imágenes fónicas que consideramos más representativas y características de la prosa de Asturias en *El Señor Presidente*:

- a) Las jitanjáforas funcionales, que aparecen en el texto en momentos de especial densidad y significación.
- b) Las onomatopeyas o palabras fonosimbólicas, y
- c) las imágenes acústicas basadas en la asociación poético-sonora, cuya importancia y variedad dentro de la obra no ha sido suficientemente realzada.

2. La jitanjáfora: Su función.

Las invocaciones de brujería, magia y conjuros forman un grupo dentro de las jitanjáforas puras, según la clasificación hecha por Alfonso Reyes²⁰.

Pues bien, Miguel Angel Asturias comienza su novela con un conjuro que es una larga jitanjáfora en la que, a la vez que imita el sonido de las campanas que llaman a la oración, nos comunica la atmósfera esencial de la novela.

"...¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la pobredumbre! ¡Alumbra, lumbré de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbré de alumbre..., alumbra, alumbre...!" (229)

Es la manifestación de una atmósfera lúgubre, de luces y sombras, de sentido y sin-sentido; no es solamente un juego de palabras, sino la síntesis de la situación vital, del ambiente en que se mueven los personajes. El párrafo adquiere su función y sentido si se tiene en cuenta la intención total de la novela, el propósito de presentarnos el estado social y político de un país sometido a la dictadura del "Señor Presidente".

Jean-Marie Saint-Lu²² ha realizado un estudio fonético de esta imagen, señalando la inversión de signos que se producen en la misma, ya que el soporte semántico del texto es *lumbré*, y su variante *luz*, mientras que el significante sonoro que imita el rumor de las campanas, se puede asociar con un toque de muertos o de rebato. Pero sin duda se trata del "rumor de las campanas a la oración", como el mismo autor nos dice, un rumor que por experiencia sabemos que no tiene nada de alegre, y que está en perfecta correspondencia con la imagen sonora del final de la novela, también de las campanas que llaman a la oración:

"¡Chiplongón!... Zambulléronse las campanadas de las ocho de la noche en el silencio... ¡Chiplongón!... ¡Chiplongón!..." (459).

Y con la oración también salmódica, una letanía, con que la cierra definitivamente:

"Por los agonizantes y caminantes... Porque reine la paz entre los Príncipes Cristianos... Por los que sufren persecución de justicia... Por los enemigos de la fe católica... Por las necesidades sin remedio de la Santa Iglesia y nuestras necesidades... Por las benditas ánimas del Santo Purgatorio... Kyrie eleison" (459).

Vemos cómo la novela comienza con un conjuro a Satán, y se cierra con una oración a Dios, una letanía que resulta absurda en el contexto de la novela, no menos absurda que el conjuro primero, una pura fórmula. Si el ritmo en la imagen primera está conseguido por la aliteración y reiteración onomatopéyica de palabras, ahora lo consigue mediante la anáfora y la reiteración de esquemas sintácticos²³.

Al final del capítulo I, aparece otro conjuro, el que *Patahueca* le dice a la lechuza, el cual forma parte de la imagen presagio de la muerte del *Pelele*.

"¡Hualí, hualí, tomá tu sal y tu chile...; no tengo mal ni dita y por si acaso, maldita!" (232).

En la pesadilla del *pelele* herido, dentro de una jitanjáfora muy amplia de tonos surrealistas, utiliza Asturias una asociación jitanjáforica para identificar el injusto sufrimiento del personaje con el sufrimiento del Dios de los cristianos en la cruz²⁴:

"...Erre, erre, ere...
¡I-N-R-Idiota! ¡I-N-R-Idiota!
...Erre, erre, ere..." (240).

La jitanjáfora le sirve poco después para representar las palabras inconexas y los sonidos ininteligibles que dice el *Pelele* en su pesadilla:

"¡Ta-ra-rá! ¡Ta-ra-rí!
¡Tit-tit!
¡Tararará! ¡Tarararí!
¡Simbarán, bun, bun, simbarán!
¡Panejiscosilatenache-jaja-ajajá-turco-del-portal-ajajajá!
¡Tit-tit!
¡Simbarán, bun, bun, simbarán!".

En el capítulo IV, continúa el sueño de *el Pelele* que, en su alucinación, oye cantar a su padre *el gallero*:

"¡Cómo no
cómo no
cómo no, confite liolio,
como yo soy liolio
que al meter la pata liolio,
arrastro el ala liolio!" (242-243).

Una jitanjáfora con estructura de canción popular.

Don Benjamín no comprende que los niños, espectadores de su teatrillo, ríen de ver llorar, ríen de ver pegar. Discute con su mujer que le lleva la contraria. Es una discusión que va subiendo de tono hasta el paroxismo. Como recurso intensificativo, Asturias usa la jitanjáfora creada con la adición de prefijos.

"-iIlógico! iIlógico! -concluía don Benjamín.
 -iLógico! iRelógico! -le contradecía *doña Venjamón*.
 -iIlógico! iIlógico! iIlógico!
 -iRelógico! iRelógico! iRelógico!
 -iNo entremos en razones! -proponía don Benjamín.
 -iNo entremos en razones! -aceptaba ella...
 -Pero es ilógico...
 -iRelógico, vaya! iRelógico, recontralógico!
 Cuando, *doña Venjamón* la tenía con su marido iba agregando sílabas a las palabras, como válvulas de escape para no estallar.
 -iIlololológico! -gritaba el titiritero a punto de arrancarse los pelos de la rabia...
 -iRelógico! iRelógico! iRecontralógico!
 iRequetecontrarrelógico!" (267-268).

En el capítulo XXIV, "Casa de mujeres malas", se nos presenta a las pupilas de *doña Chon* hablando todas a la vez; el uso de la jitanjáfora le sirve esta vez para expresar el rumor de una conversación entre varias personas en la que todas intervienen simultáneamente, sin que se pueda captar una secuencia lógica.

"-iIndi-pi, a pa!
 -iYo-po? Pe-pe, ro-po, chu-pu, la-pa...
 -iQuitín-qué?
 -Na-pa, la-pa!
 -iNa-pa, la-pa!
 -... iChu-jú!"

El mismo recurso es utilizado en otra situación similar. Los tíos de Camila reciben a Cara de Angel; la situación es violenta y los tres comienzan el diálogo interrumpido, al mismo tiempo.

"-iDe...!
 -iSí...!
 -iHan...!" (306).

También utiliza la jitanjáfora para referirse irónicamente a sus personajes. Así, pone en boca del "poeta" una "desgonzada jerigonza" con alabanzas al Señor Presidente: el "super-ciudadano", "super-hombre", "super-único", "auriga-super-único", "hiper-super-hombre" (433). Cuando acaba su discurso Mister Gengis se dirige al "poeta" llamándole "super-hiper-ferro-casi-carri-leró" (433). De nuevo se utiliza aquí como recurso la acumulación de prefijos.

En el epílogo se acumulan las jitanjáforas. Asturias ha descubierto que no hay nada mejor para expresar la demencia que estas "locuras que confinan con la imbecilidad", y hace hablar a don Benjamín "con palabras sacadas de su cabeza" (458).

"-iFigurín, figurero,
quién te figuró,
que te fizo figura
de figurón!
-iBenjamín tiritero,
no te figuró! ...;
¿quién te fizo jura
de figurón?
[...]

-iQuién te ve y quién te vio, Pancho Tanancho, el de la cuchilla come cuero y punta con ganas en dormitorio de corcho! ... ¡Quién te vio y quién te ve hecho un Juan Diego, Lolo Cusholo, el del machete colipavo! ... ¡Quién te ve a pie y quién te vio a caballo, Mixto Melindres, agua dulce para la daga, mamplor y traicionero! ... ¿Quién te vio con la plumosa cuando te llamabas Domingo y quién te ve sin el chispero triste como día entre semanas! ... ¡La que les pegó las linedres que les destripe los piojos! ... ¡La tripa bajo los trapos que no es pepián p' la tropa! ... ¡El que no tenga candados para callarse la boca, que se ponga los condedos! ..." (458).

Como vemos, la jitanjáfora no es para Asturias un simple juego fónico, pues se llena de contenido y nos transmite auditivamente imágenes fundamentales de los hechos que narra.

3. La onomatopeya: Su valor expresivo.

Las onomatopeyas son, según la clasificación de Alfonso Reyes, un tipo de jitanjáforas "puras"²⁵; poseen un carácter fonosimbólico directo, constituyendo imágenes auditivas de especial intensidad.

Nuevamente hemos de referirnos a la rica y sugerente imagen primera: "Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración", ese rumor se representa onomatopéicamente al final de la imagen; no otra cosa es ese

"iAlumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...!" (229).

si se lee con la debida entonación, imitando el lento redoblar de las campanas.

El General Canales se pasea inquieto por la habitación dudando entre quedarse o escapar de la amenaza del Señor Presidente:

"El eco retecteaba sus pasos" (275).

Dice la *Masacuata*:

"A cada rato el corazón me hacía, pon-gón, pon-gón, pon-gón..." (322).

El capítulo XVIII, "Toquidos", en opinión de Nelson Osorio²⁶, es una verdadera pieza musical organizada sobre la base de los sonidos de los golpes en la puerta de los tíos de Camila. los golpes van "in crescendo", al final son angustiosos. La onomatopeya es tremendamente expresiva.

La novela concluye de forma similar al comienzo, como ya hemos visto, con una onomatopeya del sonido de las campanas las ocho de la noche:

"¡Chiplongón! ... Zambulléronse las campanadas de las ocho de la noche en el silencio ... ¡Chiplongón! ... ¡Chiplongón! ..." (459).

No se trata de onomatopeyas usuales en la lengua, sino que el autor busca otras originales, calando en el valor más alto de la onomatopeya: la evocación plástica de los fenómenos. Con ellas consigue crear un clima, un ambiente sugestivo. "De esta forma la onomatopeya se coloca al servicio de la expresividad y el escritor vence las limitaciones que en el orden imaginativo cercan a la palabra"²⁷. Utiliza el escritor las palabras como elemento sonoro, con su doble valor de concepto y sugerencia. "La palabra música, sonora, y la palabra concepto se equilibran ambas en función de una tercera dimensión: la sugerencia"²⁸. La palabra da valor sonoro a la imagen que crea.

4. La imagen acústica metafórica.

A. Temas

Veamos ahora las imágenes auditivas de índole metafórica agrupadas según los temas a los que se aplica la imagen y en los cuales busca las semejanzas sonoras.

LA RISA:

"Astillas de risa que llenaban las probetas y retortas del pequeño laboratorio de Barreño como un veneno a estudiar" (251).

"A lo lejos se oyó una risa de tenedores, cucharas y cuchillos regados por el suelo" (284).

"Una carreta de agua pasó por la calle: lagrimeaba el grifo y los botes de metal reían" (429).

LA CARCAJADA:

"Con una Carcajada dolorosa" (251).

EL ALARIDO:

"Un alarido desgarró la noche" (264).

EL GRITO:

"A-y tocan, vayana-brim!" (371).

LA MUSICA:

"Un concierto celestial de músicas trémulas subía al azul divino del amanecer" (327).

"Orquesta de resuellos oprimidos por la idea de la muerte" (364).

"Cada martillito del piano, caja de imanes, reunía las arenas finísimas del sonido, soltándolas luego de tenerlas juntas, en los dedos de los arpegios que des... do... bla... ban las falanges para llamar a la puerta del amor" (367).

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES:

"Cada martillito del piano, caja de imanes, reunía las arenas finísimas del sonido" (367).

"El aire rompía los tamborcitos de sus pulmones" (364).

"la columna se detiene de golpe al último requetetambién del tambor" (374).

LAS BISAGRAS:

"En ese momento chirriaron las bisagras de la puerta, que se abría como rajándose para dar paso a otro mendigo" (325).

EL AIRE:

"El aire metía ruido de zopilotes en los árboles del parque magullados por el viento" (262).

LOS PASOS:

"El silencio fundía los pasos de los últimos transeúntes, ..." (262).

"Cara de Angel se arrancó de la cabecera de Camila con pasos que sonaban a raíces destrozadas" (363).

"El Presidente se levantó funesto. Sus pasos resonaron como pisadas de jaguar que huye por el pedregal de un río seco" (426).

LAS CAMPANAS:

"Sonaba en las Iglesias, tímida y atrevida, la campana de la primera misa, tímida y atrevida porque si su tantaneo formaba parte del día de fiesta [...]" (299).

"Campanas que decían por los fieles difuntos de tres en tres toques trémulas: ¡Lás-tíma! ... Lás-tíma! ... Lás-tíma! ... " (246).

"... el tantaneo de las campanas, que daban los buenos días a Nuestro Señor" (327).

"... en el voliván de las campanas" (374).

"su golpetear de badajo de campana muerta" (453).

"¡Chiplongón! ... Zambulleronse las campanadas de las ocho de la noche en el silencio ... ¡Chiplongón! ... ¡Chiplongón! ..." (459).

EL FERROCARRIL:

"Un ferrocarril de gritos pasó corriendo, atravesó los túneles de todos los oídos y siguió corriendo..." (356).

EL ECO:

"Un temblor de sonidos contestaba en los aleros de las casas lejanas: ... ¡Yor fan fan! ... ¡Yor fan fan! ... " (365).

"El galope de un caballo turbó el silencio con su icataplán, cataplán!, que el eco repasó en la tabla de multiplicar" (428).

"Un eco de coyotes subió como escalera de dos bandas hasta la luna que asomó tardía y con una rueda alrededor" (429).

"Las bóvedas desmenuzaban sus gritos de eco en eco" (453).

"El eco retectleaba sus pasos" (275).

EL CARRUAJE:

"le sorprendió el ruido del carruaje, al dejar las calles de tierras, en las calles empedradas. *Ruido de cascos y de llantas, de llantas y de cascos*" (366).

"*El ruido se adelantaba*, el ruido de las ruedas en los empedrados, el ruido de los cascos de los caballos" (401).

"El carruaje desapareció con ellos al trote de los caballos corpulentos en el *río de monedas* que formaban los arneses" (422).

"*El carruaje rodaba sin hacer ruido, como sobre ruedas de papel secante*" (434).

EL RELOJ:

"*El reloj regaba el arrocito de sus pulsaciones* para señalar el camino" (370).

"Una *palpitación subterránea de reloj subterráneo que marca horas fatales* empezaba para Cara de Angel" (436).

LOS RUIDOS DE AMBIENTE:

"En la estación central *se revolcaba el ruido* de las mercaderías descargadas a golpes, entre *los estornudos de las locomotoras calientes*" (408).

"lejos se oía *el chorro de la pila, zonzo de tanto caer, adormecido*" (412).

"la *bullá* de las criadas, que andaban persiguiendo un pollo entre los sembrados, *llenó el patio*" (439).

"Un *concierto celestial de músicas trémulas* subía al azul divino del amanecer, mientras despertaban las rosas y mientras, por otro lado, *el tantaneo de las campanas*, que daban los buenos días a Nuestro Señor, alternaba con los *golpes fofos* de las carnicerías donde hachaban la carne; y *el solfeo de los gallos* que con las alas se contaban los compases, con *las descargas en sordina* de las panaderías al caer el pan en las bateas; y las voces y pasos de los trasnochadores con el ruido de alguna puerta abierta por viejecilla en busca de comunión o mucama en busca de pan para el viajero que en desayunando saldría a tomar el tren" (327-328).

B. Composición

En cuanto a la composición interna de las imágenes acústicas se pueden apreciar cuatro recursos fundamentales:

a) El uso de la comparación, y dentro de ella la comparación zoomórfica:

"chirriaron las bisagras de la puerta, que se abría *como rajándose*" (235).

"la viuda habló con palabras que no se resolvían en sonidos distintos, sino en un *como bisbiseo de lector cansado*" (412).

"Sus pasos sonaron *como pisadas de jaguar* que huye por el pedregal de un río seco" (426).

"Un eco de coyotes subió *como escalera de dos bandas*" (429).

"El carruaje rodaba sin hacer ruido, *como sobre ruedas de papel secante*" (434).

b) La identificación metafórica, también a veces de tipo zoomórfica:

"De los campanarios luminosos *cafa* en las calles *el salvavidas* del Ave María" (249).

"Con una carcajada dolorosa, *astillas de risa* que llenaban [...]" (251).

"*una risa de tenedores, cucharas y cuchillos* regados por el suelo" (284).

"*Un ferrocarril de gritos* pasó corriendo" (356).

"El reloj regaba *el arrocito de su pulsación*" (370).

"a estas palabras sobrevino un *ruido quisquilloso de reptil en tinieblas*" (455).

"*con voz de ruidito de aleta de pescado*" (455).

c) La oposición expresa, dentro de la imagen, entre "sonido" y "silencio":

"El *silencio* fundía los *pasos* de los últimos transeúntes" (262).

"Por el *silencio* arrastraba *cađenitas de palabras* la voz del confesor" (364).

"como taladros penetraron los *toquidos* a perforar todos los lados del *silencio* intestinal de la casa" (371).

"*iChiplongón!* ... Zambulléronse las *campanadas* de las ocho de la noche en el *silencio* ... *iChiplongón!* ... *iChiplongón!* ..." (454).

d) La utilización de la onomatopeya dentro de la imagen:

"en los *dedos de los arpegios que des... do... bla... ban las falanges* para llamar a la puerta del amor" (367).

"*iA-y tocan, vayana-brirrrr!*" (371).

"En el *voliván* de las campanas" (374).

"la columna se detiene de golpe al último *requetetambién* del tambor" (374).

"El galope de un caballo turbó el silencio con su *icataplán, cataplán!*" (428).

"*iChiplongón!* ... Zambulléronse las *campanadas* de las ocho de la noche en el *silencio* ... *iChiplongón!* ... *iChiplongón!* ..." (459).

"El eco *retecleaba* sus pasos" (275).

Sirvan estos ejemplos para mostrar cómo Asturias se basa en cualquier sonido para crear el efecto acústico, la imagen sonora de los elementos metaforizados, sean éstos los arpegios, las campanadas, los pasos, el tambor y los ruidos, las risas y los gritos ... todos los sonidos del ambiente y la realidad circundante que enmarcan la situación vital de los personajes.

NOTAS:

(1) Guillermo Medina, "Conversaciones con un premio Nobel", en Miguel Angel Asturias, *Latinoamérica y otros ensayos*, (Madrid; Guadiana de publicaciones, 1968), p. 26.

(2) Nelson Osorio T., "Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El Señor Presidente*, de Asturias", en *Escritura, Teoría y crítica Literaria*, 5-6, (1978), p. 104.

(3) Juan Loveluck, "Tres obras representativas de la novela hispanoamericana actual, I, *El Señor Presidnete*, la dictadura y sus demonios", en *Diez conferencias*, (Concepción, Chile: Univ. de Concepción, 1963), p. 281. Citado por Nelson Osorio, *op. cit.*, p. 104.

(4) Al final de la novela, Asturias nos da las fechas: "Guatemala, diciembre de 1922, París, noviembre de 1925, 8 de diciembre de 1932".

(5) Camilo José Cela, "Mi amigo el escritor", en *Papeles de Son Armadans*, LXVII, Agosto-Septiembre, 1971, p. 125.

(6) Otto-Raúl González, "Miguel Angel Asturias, el Gran Lengua", en *Cuadernos Americanos*, XXXIII, 5, 1974, p. 91.

(7) Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, (Madrid: edit. Magisterio Español, 1974), pp. 199-201).

(8) Luis López Alvarez, *op. cit.*, p. 179.

(9) Guillermo Medina, *op. cit.*, p. 16.

(10) El artículo fue publicado originariamente en la revista *Libra*, (Buenos Aires, 1929); y refundido posteriormente con otros artículos sobre el mismo tema en: Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, (Buenos Aires: Losada, 1942), pp. 193-235. A esta edición se refieren las citas siguientes.

(11) Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 201.

(12) Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 200.

(13) Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 195.

(14) Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 194.

(15) Alfonso Reyes, *ibidem*.

(16) Ricardo Trigueros de León, "Perfil en el aire: Miguel Angel Asturias", *Cultura*, I, 1955. Citado por Ricardo Navas Ruiz, "*El Señor Presidente*; de su génesis a la presente edición", en la edición crítica de *El Señor Presidente*, (México: Klincksieck y F.C.E., 1978), p. XXVIII. El *subrayado* es nuestro.

(17) La definición que da Le Guern de la Imagen como "expresión lingüística de una analogía", se cumple a la perfección en estas imágenes sonoras de Asturias. V.: Michel Le Guern, *La Metáfora y la Metonimia*, (Madrid: Cátedra, 1985), p. 66.

(18) Muchas veces jitanjáforicas, según la clasificación que de las jitanjáforas hace Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 204-230.

(19) De entre los muchos autores que se ocupan del tema podemos citar como fundamentales los estudios de: Nelson Osorio T., "Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El Señor Presidente*, de Asturias", *op. cit.*, pp. 114-122.

Antonio Carreño, "Lenguaje y formas estilísticas en *El Señor Presidente* y *Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias", *Cuadernos Americanos*, XXXII, 1, 1973, pp. 231-241.

Seymour Menton, "La novela experimental y la República comprensiva de Hispanoamérica: Estudio Analítico y comparativo de *Nostramo*, *Le Dictateur*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*, en la novela *Hispanoamericana*, (Santiago de Chile: edit. Universitaria, 1969), edic. de Juan Loveluck, pp. 266-267.

(20) Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 209.

(21) Miguel Angel Asturias, *Tres obras, Leyendas de Guatemala, El Alhajadito, El Señor Presidente*, (Caracas: Ayacucho, 1977). Esta y todas las citas de imágenes se refieren a la página correspondiente en esa edición.

(22) Jean-Marie Saint-Lu, "Apuntes para una lectura 'semántica' de *El Señor Presidnete*", en la edición crítica de *El Señor Presidente*, *op. cit.*, pp. LXXII-LXXIV.

(23) El mismo "Kyrie eleison" es una jitanjáfora, así lo explica Alfonso Reyes cuando dice "que resulta por el simple efecto de la lengua ajena, cuyo sentido se ignora, y cuyo valor acústico, por eso mismo, resalta con toda nitidez". Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 212.

(24) Son varias las asociaciones de este tipo, de tema cristiano, que aparecen en la novela. Reveladoras de la actitud de Asturias ante la religión y la Iglesia, merecen un estudio en profundidad.

(25) Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 205.

(26) Nelson Osorio, *op. cit.*, p. 140.

(27) Ricardo Navas Ruiz, "El Señor Presidente: compromiso y arte en equilibrio", en *Literatura y compromiso. Ensayos sobre la novela política Hispanoamericana*, (Sao Paulo: Univ. de Sao Paulo, 1963), p. 83.

(28) Antonio Carreño, "Lenguaje y formas estilísticas en *El Señor Presidente* y *Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias", *op. cit.*, pp. 240-241.