

*Cara de Ángel y Camila: una atípica historia de amor
en El Señor Presidente a través del prisma
de El Cantar de los Cantares*

EMILIO R. BÁEZ RIVERA

Con un pedacito de latón que arrancó a una de las correas de sus zapatos, único utensilio de metal de que disponía, grabó en la pared el nombre de Camila y el suyo entrelazados y, aprovechando la luz, de veintidós en veintidós horas, añadió un corazón, un puñal, una corona de espinas, un ánora, una cruz, un barquito de vela, una estrella, tres golondrinas como tildes de eñe y un ferrocarril, el humo en espiral... [...] Físicamente destruido recordaba a Camila como se aspira una flor o se oye un poema.

(Miguel Ángel Asturias¹)

[Es] unguento derramado tu nombre...

(Salomón²)

Parece insólita la aparición de un amor *ab initio* delicado, tierno e ingenuo como lo es el de Miguel Cara de Ángel y Camila Canales en el marco cenagoso de régimen dictatorial que vertebra la trama de *El Señor Presidente*. Pero sucede que esta historia guarda admirable parentesco con la de una famosa joven —que recién ha alcanzado la pubertad— y de su amante durante el despertar de su sexualidad poetizada en *El Cantar de los Cantares*³, ese intenso poema que relata sus encuentros a escondidas en las afueras de la ciudad, por la noche y durante el amanecer, con el único fin de gozar íntimamente de sus atributos físicos. Conociendo la hermenéutica bifronte del *Cantar* —la literal y la alegórica⁴—, no sería arriesgado afirmar que Miguel Ángel Asturias se decantara por la primera —la más propia del original hebreo— para concebir —no como un calco, sino con mar-

¹ Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, ed. Alejandro Lanoël-d'Aussenac, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 398.

² Ct 1, 2; en versión de Fray Luis de León (trad. y coment.), *El Cantar de los Cantares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 15.

³ Ariel Bloch y Chana Bloch (trads. y coments.), *The Song of Songs. A New Translation*, prolog. Robert Alter, Berkeley/London, University of California Press, 1995, pág. 3.

⁴ Cfr. Emilia Fernández Tejero (*EL CANTAR MÁS BELLO: Cantar de los cantares de Salomón*, Madrid, Trotta/CSIC, 1994) para una excelente síntesis de la trayectoria de ambas vertientes hermenéuticas sobre el

cados lugares comunes— semejante historia de amor en su desgarradora novela. Empecemos por los paralelismos que guarda la caracterización de los enamorados en ambos textos.

Sobre Miguel Cara de Ángel, es imperativo destacar que se desconocen los detalles de su oscuro pasado, de modo que el lector más bien asiste al momento de cambio radical de este personaje, que se realiza, paulatinamente, en la medida en que conoce a Camila y se enamora verdaderamente de ella. Desde su primera actuación, Cara de Ángel es descrito por el narrador —valiéndose de los ojos de un leñador que asistía al *Pelele* moribundo— como una aparición sobrenaturalmente humana: “era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. [...] manos finas [...] y un sombrero limeño que parecía una paloma”⁵. Pero muy pronto el lector sabrá que no se trata de un ángel, aunque éste comparta la feminidad o amaneramiento que aquéllos suelen mostrar en las representaciones pictóricas y escultóricas⁶. Paradójicamente es “el favorito” del Señor Presidente, del prototipo del ángel caído en la república dominada por su ambición totalitaria. Además del estribillo —siempre entre paréntesis o entre rayas— de “era bello y malo como Satán”, sus pupilas son “negras y sin pensamiento” delante de Camila; cuando no, son “noches profundas” iluminadas de súbito por la cólera⁷, que Camila había notado desde el primer encuentro; ojos que doña

Cantar. Desde sus comienzos, este breve y fascinante poema había sido la manzana de la discordia entre los exegetas y los religiosos. Ya en el año 90 d. C., el sínodo de Yabne lo incluía tardíamente —no sin polémicas ni reticencias— en el canon hebreo (Martí Ávila y Antonio Bernat Vistarini (eds.), “Introducción” en Fr. Luis de León, *Cantar de los Cantares*, Barcelona, José J. De Oñaleta, 2002, págs. 5-6) y su atribución a Salomón no pasaba de ser un mero artificio literario, ya que el primer verso del poema era un añadido posterior (Miguel de Santiago (ed.), “Introducción” en Fr. Luis de León, *El Cantar de los Cantares*, Madrid, San Pablo, 2001, pág. 53; Emilia Fernández Tejero, *Op. cit.*, pág. 36; Bloch, *Op. cit.*, pág. 28). Hoy, resulta unánimemente inadmisiblemente su concepción sagrada; aunque, a partir de Maimónides, el texto la había cobrado con la dimensión mística —a él se debe la introducción de la alegoría amorosa entre Dios y el hombre que lo busca— avalada por Gersónides con un denso contenido filosófico (Menachem Kellner (trad. y coment.), “Preface”, en Levi ben Gershom (Gersonides), *Commentary on Song of Songs*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, págs. xv-xvi). A la sombra de esta escuela rabínica y de modo paralelo, Orígenes le había dedicado diez volúmenes de comentario al *Cantar*, y san Jerónimo difundía esta lectura alegórica en Occidente (M. Ávila y A. Bernat Vistarini *Op. cit.*, pág. 10). Por otro lado, el descubrimiento de textos literarios de la religiosidad del Antiguo Oriente favoreció que la investigación más reciente postulara la interpretación cáltica, que ve en el *Cantar* la traducción de una letanía pagana a propósito de los rituales sobre Osiris o sobre el culto a Ištar y Tammuz. Más aún: rasgos lingüísticos de canciones de amor pertenecientes a otras culturas del cercano Oriente afines al *Cantar* apuntan hacia la existencia de un original no hebreo, como ha demostrado Michael V. Fox (*The Song of the Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985, págs. 52-55) con relación a la lírica del Antiguo Egipto. Pero esta interpretación encuentra su peor escollo en la opinión de estudiosos que la entienden como forzada dada la ausencia absoluta del tema de la fertilidad —cuestión medular en los ritos cálticos— en el original hebreo (Bloch, *Op. cit.*, pág. 34).

⁵ M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 135.

⁶ En palabras de José Manuel Camacho Delgado, el favorito parece una nota “discordante” dentro del espacio apocalíptico de composición dictatorial: “En medio del feísmo y los elementos escatológicos que dan una dimensión infernal al ámbito de la dictadura, Cara de Ángel pone el contrapunto: él se diferencia del entorno por medio de su belleza casi “sobrenatural”, más parecido a un ángel que a un hombre, y dotado siempre de unos exquisitos modales que le convierten por momentos en un príncipe de la muerte” (“*Verdugos, delfines y favoritos* en la novela de la dictadura”, Inédito, pág. 5).

⁷ M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., págs. 194 y 216 resp.

Chón había reconocido: “los ojos de Satanás”⁸. En boca del Auditor, Cara de Ángel es, sencillamente, inconfundible: “muy guapo: hombre alto, bien hecho, de ojos negros, cara pálida, cabello sedoso, movimientos muy finos. Una fiera”⁹. Irresistiblemente bello y amanerado, mas sigiloso y letal como un depredador, así es Miguel Cara de Ángel.

El amado del *Cantar* parece igualmente bendecido por la gracia que ostentan sus atributos físicos:

Mi amado es fúlgido y rubio,
distinguido entre diez mil.
Su cabeza es oro, oro puro;
sus guedejas, racimos de palmera,
negras como el cuervo.
Sus ojos, como palomas
junto a arroyos de agua,
bañándose en leche,
posadas junto a un estanque.
Sus mejillas, eras de balsameras,
macizos de perfumes.
Sus labios son lirios
que destilan mirra fluida.
Sus manos, aros de oro,
engastados en piedras de Tarsis.
Su vientre, de pulido marfil,
recubierto de zafiros.
Sus piernas, columnas de alabastro,
asentadas en basas de oro puro.
Su porte es como el Líbano,
esbelto cual los cedros.
Su paladar, dulcísimo,
todo él, un encanto.
Así es mi amado, así mi amigo,
hijas de Jerusalén¹⁰.

Una talla como ésta seguramente sirvió de modelo estético para Cara de Ángel. Dotado de violentos contrastes: tez afeminada —tan blanca que se sonrosa al contacto con la luz y el calor— contra el cabello fúlgido y oscuro a la vez —por recordar algunos rasgos fisonómicos—, Cara de Ángel no parece tan distante del canon de belleza masculina que el *Cantar* registró para el amado anónimo, una especie —por qué no— de “ángel fieramente humano”.

⁸ M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 275.

⁹ M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 347.

¹⁰ Capítulo 5, 10-16 (todas las citas corresponden a la *Biblia de Jerusalén* Ed. J. P. Bagot, Madrid, Editorial Española Desclée de Brouwer, 1984, pág.974).

Camila Canales, quinceañera e hija única del general Canales, posee también una belleza casi oriental, con su cabello “en llamas negras”, “cara trigueña”, “ojos verdes, oblicuos y jalados hacia atrás” cuyas “pupilas de vidrio helado” contenían una crueldad propia de su escalafón superior¹¹. Ante los ojos afásicos de Cara de Ángel, Camila se descubre con “senos y vientre firmes, ligera curva de las caderas, suavidad de la espalda, un poco flacuchenta de hombros”¹². Cuando Cara de Ángel la lleva a la fiesta del Presidente en su casa campestre, el esfuerzo de Camila por pasar inadvertida resulta completamente fallido debido a: “Su belleza exótica, sus ojos verdes, descampados, sin alma, su cuerpo fino, copiado en el traje blanco, sus senos de media libra, sus movimientos graciosos, y, sobre todo, su origen: hija del general Canales”¹³. Es todo lo que se narra de su belleza, que guarda estrecha relación con la de la Sulamita¹⁴ del *Cantar*.

Efectivamente, en un osado autorretrato, la joven dice ser de piel canela, pero hermosa, según las traducciones: “Negra soy, pero graciosa, hijas de Jerusalén / como las tiendas de Quedar, / como los pabellones de Salmá”¹⁵; que Fray Luis de León matiza: “Morena yo, pero graciosa, hijas de Jerusalén, como las tiendas de Cedar, como las cortinas de Salomón”¹⁶. No obstante, en labios del amado están los versos que se regodean en la delectosa descripción física de la joven hebrea:

¡Qué bella eres, amada mía,
 qué bella eres!
 Paloma son tus ojos
 a través de tu velo;
 tu melena, cual rebaño de cabras,
 que ondulan por el monte Galaad.
 Tus dientes, un rebaño de ovejas de esquileo
 que salen de bañarse:
 todas tienen mellizas,
 y entre ellas no hay estéril.
 Tus labios, una cinta escarlata,
 tu hablar, encantador.
 Tus mejillas, como cortes de granada
 a través de tu velo.
 Tu cuello, la torre de David,
 erguida para trofeos:

11 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., págs. 187, 189.

12 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 353.

13 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 359.

14 Su nombre sólo aparece en el *Cantar* dos veces (Ct 7, 1, pág. 975) y en ningún otro lugar del Antiguo Testamento. Parece que comparte la raíz con el de Salomón: *shemen* (“aceite”), *shem* (“nombre”) y *shalom* (“paz”), con lo cual “el significado sería el de *La Pacificada, La que ha encontrado la paz*”; y simbólicamente se justifica: “Es ella, la Sulamita, la que busca la paz en los brazos del amado” (M. Ávila y A. Bernat Vistarini, *Op. cit.*, pág. 18).

15 Capítulo 1, 5, pág. 968.

16 Fray Luis de León, *Op. cit.*, pág. 16.

mil escudos penden de ella,
 todos paveses de valientes.
 Tus dos pechos, cual dos crías
 mellizas de gacela,
 que pacen entre lirios.

.....
 Miel virgen destilan
 tus labios, novia mía.
 Hay miel y leche
 debajo de tu lengua;
 y la fragancia de tus vestidos,
 como la fragancia del Líbano¹⁷.

Más adelante, el amado resalta que ella es unigénita:

Única es mi paloma,
 mi perfecta.
 Ella, la única de su madre,
 la preferida de la que la engendró¹⁸.

Pero en el momento en que el amado la ve danzar, la describe a la inversa, de pies a cabeza:

¡Qué lindos son tus pies en las sandalias,
 hija de príncipe!
 Las curvas de tus caderas son como collares,
 obras de manos de artista.
 Tu ombligo es un ánfora redonda,
 donde no falta el vino.
 Tu vientre, un montón de trigo,
 de lirios rodeado.
 Tus dos pechos, cual dos crías
 mellizas de gacela.
 Tu cuello, como torre de marfil.
 Tus dos ojos, las piscinas de Jesbón,
 junto a la puerta de Bat Rabbim.
 Tu nariz, como la torre del Líbano,
 centinela que mira hacia Damasco.
 Tu cabeza sobre ti, como el Carmelo,
 y tu melena, como la púrpura;
 ¡un rey en esas trenzas está preso!¹⁹

17 Capítulo 4, 1-5; 4, 11, págs. 971-72.

18 Capítulo 6, 9, pág. 975.

19 Capítulo 7, 2-6, págs. 975-76.

La delicadeza y la elegancia del lenguaje poético que rezuma un erotismo insobornable en los versos del *Cantar* se hacen presentes en los momentos cruciales del desarrollo psicológico y sexual de Camila. Un pasaje paradigmático es el recuerdo del despertar de su piel ante el espectáculo del poderoso mar y la compañía de su primo, quien la besó por vez primera:

¿Por qué se besó los brazos en la playa respirando el olor de su piel aseoleada y salobre? ¿Por qué hizo otro tanto con las frutas que no la dejaban comer, al acercárselas a los labios juntitos y olisquearlas? [...] Camila había besado a su papá y a su nana, sin olerlos. Conteniendo la respiración había besado el pie como raíz lastimada de Jesús de la Merced. Y sin oler lo que se besa, el beso no sabe a nada. Su carne salobre y trigueña como la arena, y las piñuelas y los membrillos, la enseñaron a besar con las ventanas de la nariz abiertas, ansiosas, anhelantes²⁰. Mas del descubrimiento al hecho, ella no supo si olía o si mordía cuando ya, para terminar la temporada, la besó en la boca el primo que hablaba de las vistas del movimiento y sabía silbar el tango argentino²¹.

Detengámonos en la oración de calidad versal: “Y sin oler lo que se besa, el beso no sabe a nada”, para hacer hincapié en la articulación de los fonemas /b/, /l/ y /n/ con los cuales se realiza el beso —unas veces la unión de labios y otras el movimiento de la lengua hacia el interior— que rememora los citados versos del amado bíblico: “Miel virgen destilan / tus labios, novia mía. / Hay miel y leche / debajo de tu lengua”. Lo mismo ocurre con el verso más famoso del *Cantar*: “¡Que me bese con los besos de su boca!”²²; y la aliteración que produce la versión luisina servirá de colofón a esta lectura erótica que posee el original hebreo: “Bésemme de besos de su boca”²³.

La mirada es otro recurso que equipara a las parejas del texto bíblico y del novelesco. Recién recuperada de su atribulante secuestro, Camila “volvió a mirar a Cara de Ángel. El semblante dice muchas veces más que las palabras. Pero se le perdieron los ojos en las pupilas del favorito, negras y sin pensamiento”²⁴. Mediante este contacto visual, se consuma la primera declaración silente del victimario que se sabe anticipadamente vencido por la que debe ser su víctima. El drama interior de Cara de Ángel no admite otra lectura:

El favorito fijaba los ojos, alternativamente, en la hija del general y en la llama de la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirve le negreaba en las pupilas. Un soplido y... suya por la razón o por la fuerza. Pero trajo las pupilas de la imagen de la Virgen a la figura de Camila caída en el asiento y, al verle la cara pálida bajo las lágrimas granudas, el cabello en desorden y el cuerpo de ángel a medio hacer, cambió de gesto, le quitó la taza de la mano con aire paternal y se dijo: ‘¡pobrecita!’²⁵

20 La enumeración de estos determinantes reviste otro acierto estético en la narrativa asturiana. Mediante la aliteración del fonema /a/, se reproduce la sinestésica apertura máxima de los orificios nasales que fagocitan el aliento del amante durante el beso.

21 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 191.

22 Capítulo 1, 2, pág. 968.

23 Fray Luis de León. *Op. cit.*, pág. 15.

24 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 194.

25 *Ibid.*

Cara de Ángel, además, no puede inhibirse de acariciarle la cabeza, de quitarle dulcemente el pañuelo de la mano para enjugarle los ojos y de “darle con la mano un golpecito cariñoso en la mejilla” antes de salir en busca de los tíos de Camila, esa pobre virgen raptada por deseo y salvada por amor. Vale recuperar los versos del *Cantar* en que el amado declara el poder posesivo de la mirada de la jovencita hebrea: “Me robaste el corazón, / hermana mía, novia, / me robaste el corazón / con una mirada tuya”²⁶. El agresor ha depuesto las armas. La inocencia caujada en los ojos de una quinceañera ha conquistado al caudillo de las huestes de Satán²⁷.

Nuevamente los ojos establecen un vínculo afectivo más fuerte que se traduce en el diálogo de las manos. A su regreso y decepcionado por la negativa que obtuvo de los tíos de Camila para protegerla, Cara de Ángel vuelve a mentir; pero, antes de decir palabra, “el favorito le acarició las manos” a la secuestrada. Durante la conversación, ocurre el momento más significativo de declaración amorosa y de recíproca aceptación sin mediar palabra alguna:

El cansancio de la candela sin despabilar flotaba como la mirada de un miope. Cara de Ángel se veía en aquella luz disminuido en su personalidad, medio enfermo, y miraba a Camila más pálida, más sola y más chula que nunca en su trajecito color limón²⁸.

La metáfora del amor como enfermedad —es decir, la pasión que va apoderándose de la voluntad y del cuerpo como una calentura— también se halla en el *Cantar*, pero no en el amado, sino en la joven hebrea que, al ir en pos de él, pide la colaboración de las muchachas de Jerusalén a fin de que sirvan de mensajeras de la más estremecedora confesión íntima: “Yo les conjuro, / hijas de Jerusalén, / si encuentran a mi amado, / ¿qué le han de anunciar? / Que enferma estoy de amor”²⁹. El amado se convierte así en una especie paradójica de veneno y antídoto para la joven que tiene conciencia de que su patología exige por medicamento una sobredosis de la enfermedad. Pero aquí el “afectado” es Cara de Ángel, quien, ante el espectáculo majestuoso del mar que ruge en las aguamarinas de Camila, experimenta la progresiva pulverización de su imagen de verdugo y se abandona cada vez más a los efectos irreversibles del amor.

Más tarde, “un frío de plumas de ave muerta” —la pulmonía— acomete a Camila. La *Masacuata* lo intenta todo infructuosamente: desde las infusiones hasta las candelas a

²⁶ Capítulo 4, 9, pág. 972.

²⁷ A este propósito, conviene anotar una aguda observación de Camacho Delgado: “Cara de Ángel sucumbe ante sus encantos [los de Camila] y queda atrapado para siempre en las redes de su ternura. Su mundo puro e inmaculado contrasta con el mundo infernal que ha construido el *favorito*. Es así como Cara de Ángel toma conciencia de su realidad miserable y en un acto de constricción que tiene una clara lectura religiosa, busca su redención a través de la santidad amorosa. El ángel de la muerte se transforma en ángel de la vida en una de pocas referencias esperanzadoras de la novela” (*Art. cit.*, pág. 8). La inocencia de Camila es el espejo de limpia superficie que inculpa involuntariamente al raptor de la suciedad de su imagen. He aquí el genuino poder del “débil” sobre el “poderoso” que, al modo de la *praxis* evangélica, es puesto en evidencia por el testimonio de bondad y sencillez que lo señala sin mediar siquiera las palabras.

²⁸ M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 232.

²⁹ Ct 5, 8, pág. 974.

la Virgen. Cara de Ángel se desespera³⁰, y opta por lo increíble: hacer obras de caridad con el fin de que Dios se lo retribuya en salud para Camila. Así, por ejemplo, le hace ver al mayor Farfán que lo está protegiendo de un ficticio complot político. Agradeciéndolo el mayor, Cara de Ángel le clarifica el interés de su “bondad” aludiendo a “una enferma que tengo muy, muy grave”, a lo que añade Farfán: “Su esposa, quizás...” El narrador, entonces, incursiona en una puntualización poética y metalingüística del vocablo ‘esposa’ en el *Cantar*: “La palabra más dulce de *El Cantar de los Cantares* flotó un instante, adorable bordado, entre árboles que daban querubines y flores de azahar”³¹.

En vista de la demora del milagro, *Ticher* —un aficionado “de la teosofía, el espiritismo, la magia, la astrología, el hipnotismo, las ciencias ocultas [e] inventor de un método”— decide provocarlo por cuanto conoce que “a la muerte únicamente se le puede oponer el amor, porque ambos son igualmente fuertes, como dice *El Cantar de los Cantares*”. En calidad de “pseudosacerdote”, *Ticher* oficia el connubio *in extremis* y al margen del ritual católico, según la ironía del narrador: “Camila y Cara de Ángel se desposaron en los umbrales de lo desconocido”³². Los efectos de esta “bendición” matrimonial no sólo son palpables en la recuperación física de Camila, sino en su asentimiento absoluto al amor de su raptor, que se dispone a reciprocarse en plena dicha de sentirse protegida y amada por un hombre que posee —ahora— algo más que una cara de ángel³³.

El homenaje que ha rendido Asturias al texto bíblico en *El Señor Presidente* se constata una vez más en el título del capítulo XXXV, auténtica mimesis del homónimo hebreo:

30 Con motivo de la enfermedad de Camila, las caricias del favorito se tornan en impresionantes instrumentos de fe y vehículos de su fantasía amorosa:

“Cara de Ángel le puso la mano en la frente. ‘Toda curación es un milagro’, pensaba al acariciarla. ‘¡Si yo pudiera arrancarle con el calor de mi mano la enfermedad!’ [...] Maquinalmente, unía pensamiento y oraciones. ‘¡Si pudiera meterme bajo sus párpados y remover las aguas de sus ojos... .. misericordiosos y después de este destierro... .. en sus pupilas color de alas de esperanza... .. nuestra, Dios te Salve, a ti llamamos los desterrados...’

“‘Vivir es un crimen... .. de cada día... .. cuando se ama... .. dánoslo hoy, Señor...’” (M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 291)

Su escala de valores se ha puesto pies arriba. Ahora ve a Camila como su consorte para toda la vida: “Pensó en su casa como se piensa en una cosa extraña. Su casa era allí, allí con Camila, allí donde no era su casa, pero estaba Camila” (págs. 291-92). Y el sólo pensamiento de la muerte de ella le desata una fantasía onírica que le oblitera la existencia real de todo el mundo exterior: “Después del entierro de Camila nada puede ser, todo lo que hay está superpuesto, es postizo, no existe” (pág. 293), y le consagra a su amada al estilo de la santa virgen cuyo cuerpo es desmembrado como el de los místicos para conservar sus partes en calidad de reliquias:

“‘¡Vean que se la están repartiendo a pedacitos en el corpus!’ , les grita... ‘¡Déjenme pasar antes que la destrocen toda!’... ‘¡Ella no se puede defender porque está muerta!’ ‘¿No ven?’... ‘¡Vean!’... ‘¡Vean, cada sombra lleva una fruta y en cada fruta ensartado un pedacito de Camila!’” (pág. 293)

31 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 288. Sin duda, en el texto hebreo aparece la voz ‘novia’ (*kallah*, en sentido literal) por lo menos cinco veces consecutivas (Ct 4, 8; 4, 9; 4, 10; 4, 12; 5, 1, págs. 972-73); pero no admite que se tome literalmente como joven comprometida con una ceremonia nupcial, aunque tampoco descarta cierto matiz de esperanza matrimonial futura (Bloch, *Op. cit.*, págs. 174-75). Fray Luis (*Op. cit.*, págs. 60-61, 75) es quien traduce literalmente ‘esposa’ sin comentar el término y en inusual preferencia de la voz latina *sponsa* de la Vulgata; luego, la traducción manejada por Asturias lleva a pensar en ésta, la del vate salmantino.

32 M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 327.

33 El narrador lo deja muy claro: “Camila bajó los párpados ruborosa, sorprendida como la planta que en lugar de hojas parece que le salen ojos por todos lados, pero antes miró a su marido y se desearon con la mirada, sellando el tácito acuerdo que entre los dos faltaba” (pág. 355). La mirada se celebra en este pasaje con el mismo sentido que proyecta el *Cantar*: es el vínculo de dos almas jóvenes que se desean a mares y no cesan de gozarse mutuamente mediante el prodigioso contacto ocular.

“Canción de canciones”. En este capítulo se explicita la desgracia del “favorito”, inversamente proporcional a su dicha de amante. La posesión de Camila por parte del Señor Presidente se realiza desde el primer encuentro, cuando el desfavorecido se la presenta en calidad de esposa: “El amo dispensó a Camila su diestra pequeñita, helada al contacto, y apoyó sobre ella los ojos al pronunciar su nombre, como diciendo: “¡fíjese quién soy!”³⁴ Finalmente, Su Excelencia solicita al “letrado” —que hace las veces de bufón de corte— que recite “algo bueno; el *Cantar de los Cantares...*” Sirviéndose de su escasa memoria —hay olímpicos saltos entre versos y estrofas—, el “Pueta” complace al Señor Presidente que, sospechando la presencia oculta de Cara de Ángel tras “una cortina a espaldas de su esposa”, sale encolerizado y abruptamente del banquete justo al final del verso: “Setenta son las reinas y ochenta las concubinas...”. Como Camila ya había ingresado a su vedado harén desde que la saludó, el hecho de haber adivinado la presencia del ex-favorito comporta un desafío directo a su omnipotente autoridad dictatorial.

Para terminar, convengamos en que la concepción de un idilio desde las coordenadas del *Cantar* —esto es, sensualmente festivo— en las amargas páginas de *El Señor Presidente* responde principalmente a dos propósitos opuestos que se autocancelan: por un lado, la *transformatio* del verdugo presidencial en benefactor-amante; por otro, la *reductio ad finis* de cualquier posibilidad de redención de los personajes sumidos en el mundo descompuesto de una república gobernada por Satanás. Fallar al Señor Presidente comporta un delito punible con la pena capital: la muerte. El más mínimo desliz en la supervisada labor de los tentáculos de Su Excelencia no admitiría posibilidad de repetición, por cuanto ya habría sido extirpada la extremidad negligente. Y negligente sería quien, al servicio de “tan buen señor”, errara en caer preso en la mirada de una mujer, porque dentro de la república que recrea Asturias no hay espacio para idealistas que se enamoran, sino para sementales que fecundan a su antojo por la razón y por la fuerza, nunca por el corazón.

³⁴ M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, ed. cit., pág. 360. En estupenda elipsis del verdadero nombre del Señor Presidente, el narrador mantiene oculta la identidad del jerarca, quien, al igual que Dios, nunca revela su nombre. Así, sólo el lector —no los personajes ni el narrador— pierde la mejor oportunidad de develar el aspecto más humano y ordinario del dictador, a la vez que se consagra definitivamente como deidad innombrable de su república, de su Reino de los infiernos.