

## LA MUJER Y LO FEMENINO EN LA NOVELA *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Jacqueline Girón Alvarado

A las múltiples innovaciones en cuanto a la estructura y a los recursos literarios que posee la novela guatemalteca *El Señor Presidente* se les puede añadir la ruptura con los patrones tradicionales con respecto a la construcción del sujeto femenino y la elaboración original y nueva del clásico tema civilización (masculino) vs. barbarie (femenino) en la literatura hispanoamericana. Gratamente se comprueba, después de varias lecturas del texto, que los personajes femeninos no fluctúan entre los clásicos polos de la *señora del hogar* (la mujer obediente y sumisa) y la *mujer fatal* (la hembra rebelde y cruel). Al contrario, las mujeres en la ya mencionada novela de Asturias son presentadas como entes vivos que responden, al igual que los personajes masculinos, a unos estímulos exteriores de acuerdo a sus particulares características sociales, económicas, culturales, emocionales y psíquicas. Estos personajes femeninos (pertenecientes a estratos sociales diversos) sufren, luchan, ganan y pierden de igual modo que sus compañeros hombres en el mundo alucinante y alucinado del todopoderoso dictador en la ciudad encarcelada de *El Señor Presidente*. En esta novela genial y extraordinariamente viva se hace una clara distinción entre la mujer (como individuo y personaje literario) y lo femenino (como concepto abstracto o representación artificial de ideas).

Lo femenino, que tradicionalmente en nuestras letras se ha vinculado a la violencia, al instinto y a lo irracional, en la novela *El Señor Presidente* se relaciona con la solidaridad y la fraternidad humanas que buscan y necesitan desesperadamente todos los integrantes del cosmos presidencial asturiano. Sin embargo, es una fuerza metafísica inoperante, reprimida y oculta por el avasallante poder del miedo que ejerce el Señor Presidente. El aspecto femenino humano se percibe como una corriente subterránea de aguas puras inaccesible para los personajes sedientos de la novela. Para sorpresa del

(la) lector(a) de novelas hispanoamericanas, *El Señor Presidente* no elabora lo femenino desde una visión negativa (símbolo de la barbarie o el instinto) ni lo construye o representa a través de ningún personaje femenino como es el caso de muchas otras novelas hispanoamericanas. Véanse los ejemplos típicos en *Rayuela* (1962) de Julio Cortázar, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *La vorágine* (1924) de José E. Rivera y *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela.

Nos dice Sharon Magnarelli en su libro *The Lost Rib* que: "... women have always been personae, characters, literary creations, both inside and outside of fiction, continually fantasized, fabricated, and counterfeited".<sup>1</sup> Mundialmente, se ha usado a la mujer como objeto estético desde múltiples perspectivas y lenguajes. Su imagen y su figura ha sido cantada e insultada, alabada y apedreada, exaltada y violada, beatificada y martirizada, construida y asesinada, idolatrada y abominada, en fin, "usada" millones de veces por incontables escritores, artistas, científicos, inventores, etc. Su existencia ha sido determinada por su rol como hija, hermana, esposa, madre, musa y prostituta, es decir en función de las necesidades del hombre. Desde el inicio de nuestra civilización occidental se le ha negado su derecho a una identidad filosófica, religiosa, social, artística, legal, política y económica. Como bien nos señala Magnarelli, el retrato de la mujer: "is a process of mythmaking in which the reality is substituted by wishful thinking".<sup>2</sup> Mary Jacobs, otra estudiosa del lenguaje y la literatura, explica el fenómeno de la siguiente manera: "Feminity comes to signify a role, an image, a value imposed on women by the narcissistic and fundamentally misogynistic logic of masculine system".<sup>3</sup>

Tanto en *Los de abajo*, como en *La vorágine*, *Doña Bárbara* y hasta en *Rayuela* (obra genial del ultraiconoclasta Julio Cortázar), se nos presenta la clásica dicotomía entre civilización vs. barbarie. Esta lucha cobra cuerpo, forma y voz por medio de los personajes masculinos y femeninos principales de las mencionadas novelas. El hombre es el representante simbólico de la civilización mientras que la mujer es la encarnación de la barbarie, de la naturaleza, del desorden, del caos. Cuando la barbarie es o está dominada, controlada y

---

<sup>1</sup> Sharon Magnarelli. *The Lost Rib*. (London: Bucknell University Press, 1985) 15.

<sup>2</sup> Magnarelli *op. cit.*, p. 189.

<sup>3</sup> Mary Jacobs. "The Question of Language: Men of Maxism and *The Mill on the floss*," en *Writing and Sexual Difference* de Elizabeth Abel (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982) p. 38.

domesticada por la mano ilustrada y racional del hombre entonces se presenta a través del personaje antagónico: el *ángel del hogar*, es decir, la mujer casta y obediente. Esta relación entre la hembra de la especie y la barbarie está ampliamente documentada y comentada en estudios recientes. Según nos ilustra la destacada crítica literaria, Elaine Showalter: “Women were seen as closer to *Nature*, to the body and to a crude materialism, while men were aligned with *Art*, to the intellect and to spiritualism”.<sup>4</sup> Se ha visto a la mujer como un ser íntimamente relacionado con las fuerzas de la naturaleza (anárquicas, peligrosas e impredecibles, por lo tanto negativas), mientras que el hombre, en el sistema binario occidental creado por la ideología patriarcal, se vincula con las cualidades de la consciencia humana (racional, controlada, lógica, y por ende positiva).

En la novela mexicana *Los de abajo*, la encarnación del caos y la perversión es a través de La Pintada, sobrenombre que lleva una lujuriosa y cruel guerrillera de la Revolución; mientras que Camila, campesina buena e inocente, encarna los sentimientos de amor, piedad y justicia que olvidan y asesinan, consecuentemente, los revolucionarios y especialmente sus líderes, como es el caso de Demetrio Macías, el héroe de la obra. Camila es una muchacha muy pobre que por medio de engaños va a caer en poder de Demetrio. Éste se enamora de la joven y la hace su mujer “oficial”. La Pintada, celosa y vengativa, hostiga constantemente a Camila hasta que, por fin, la mata. La “barbarie” destruye al “amor” como posibilidad y solución al conflicto de la novela, que concluye con la autoinmolación del macho (“dios caído”) incapaz de detener las fuerzas aniquiladoras del pueblo irredento que se resigna a cargar con las cadenas de la fuerza bruta. Así en la cansada voz e irónicas palabras de Alberto Solís escuchamos la propia desilusión de Azuela: “¡Qué chasco, amigo mío, si los que vinimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!...”<sup>5</sup>

En la novela colombiana *La vorágine*, todas las mujeres son malas, traidoras, culpables de llevar al hombre al infierno. Al final de la obra, el personaje central, Arturo Cova, se interna y se pierde en la selva enloquecido por la fuerza indomable de la barbarie. Cova se

---

<sup>4</sup> Elaine Showalter. *Sexual Anarchy* (New York: Viking, 1990) p. 170.

<sup>5</sup> Mariano Azuela. *Los de Abajo*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1984) p. 73.

va de la ciudad (recinto masculino controlado por la razón) para buscar a una mujer, Alicia. A medida que se interna más en el sentimiento y en la búsqueda desesperada de la mujer, se introduce más y más en la selva (recinto femenino que devora y destruye al hombre y su razón). Uno de los mejores pasajes de la novela es aquél en el que se describe la belleza irresistible de La Madona, turca negociante con la que se enreda eróticamente Cova. El lenguaje nos obliga a reconocer en ella, no a una mujer de carne y huesos, sino una prolongación del paisaje selvático.

La madona asomó a la puerta, llenando con su figura quicio y dintel. Era una hembra adiposa y agigantada, redonda de pechos y de caderas. Ojos claros, piel láctea, gesto vulgar. Con sus vestidos blancos y sus encajes tenía la apariencia de una cascada. Luengo collar de cuentas azules se descolgaba desde su seno, cual una madreseña sobre una sima. Sus brazos, resonantes por la pulseras y desnudos desde los hombros, eran pulposos y satinados como dos cojincitos para el placer, y en la enjoyada mano tenía un tatuaje que representaba dos corazones atravesados por un puñal.<sup>6</sup>

Para que no quede ninguna duda, tanto el título de la novela *Doña Bárbara*, como el personaje femenino principal, llevan el nombre del problema con el que se enfrenta el (la) lector(a) de esta famosa obra narrativa venezolana. Doña Bárbara, como los personajes femeninos anteriormente mencionados, La Pintada y La Madona, representa todas las fuerzas irracionales, negativas y destructivas con las que tiene que enfrentarse el héroe de la novela, Santos Luzardo. Éste, a diferencia de los anteriores protagonistas masculinos, finalmente vence la barbarie y sus males. Carlos Javier Alonso, uno de los estudiosos principales de la mencionada novela, ha establecido que: “Santos Luzardo refers to a homogeneous semantic field that encompasses all the values and conventions of civilization—the city, progress, inventions and, perhaps, above all, the law.”<sup>7</sup> Alonso también nos señala los valores opuestos que representa doña Bárbara. A ella se la asocia con: “...elements that fall under the rubric of barbarism—violence, lawlessness, insalubrity and backwardness.”<sup>8</sup> Luzardo domestica la barbarie por medio del matrimonio con la hija de doña Bárbara, Marcela.

Julio Cortázar, tanto en sus cuentos como en sus novelas, recurre fielmente a la imagen y a la figura femeninas para plasmar

---

<sup>6</sup> José Eustasio Rivera. *La vorágine*. (México: UNAM, 1972) p. 202.

<sup>7</sup> Carlos J. Alonso. “*Otra sería mi historia*”: *Allegorical Exhaustion in Doña Bárbara*. MLN, vol. 104 (2) p. 424.

<sup>8</sup> Alonso, *op. Cit.*, 425.

conceptos abstractos y obsesiones aparentemente muy personales. En estos textos mencionados se puede comprobar que no hay división o distinción posible entre el personaje femenino (con características propias e individuales) y la metáfora que representa al cuerpo de la mujer como un puente, un pasadizo, una puerta, un camino para que el hombre encuentre su perdida autenticidad. La mujer cortazariana, cuyo paradigma es “La maga” de *Rayuela*, es un símbolo complejo, que se nutre de rechazo y admiración, desprecio y envidia de parte de los personajes masculinos y de muchos de los narradores explícitos e implícitos. Mientras que el personaje masculino cortazariano es siempre el perseguidor, el filósofo, el deseante, el pensador, el poeta, el victimario, el verdugo y el profanador, el personaje femenino es lo perseguido, la víctima, la hacedora, lo profanado, el misterio, el objeto del deseo, el acceso a la posible “verdad”, el puente hacia lo trascendente y la puerta hacia la humanidad auténtica.

Los personajes femeninos de Cortázar son intuitivos e irreflexivos, irracionales y voluntariosos, primitivos e infantiles. El escritor argentino modifica la vieja polémica, iniciada por su compatriota Sarmiento en 1845, entre civilización y barbarie preguntándose desde un machismo quejumbroso si no será mejor ser bárbaro. Sin embargo no le concede a la mujer ni siquiera el dudoso honor de asumir conscientemente la barbarie. Las mujeres cortazarianas son bárbaras sin saberlo, a pesar de ellas mismas. Cortázar construyentes corpóreos femeninos que sirven o son el medio, el canal, por el cual el hombre (entiéndase el macho de la especie humana), narrador o personaje, obtiene un ligero vislumbre de otras realidades más auténticas que la de la civilización de la Gran Costumbre.

A vuelo de pájaro hemos pasado revista a cuatro novelas hispanoamericanas clásicas que coinciden en la construcción de personajes femeninos<sup>9</sup> contenedores de ideas y percepciones patriarcales y tradicionales de la mujer y del mundo. Con estos ejemplos parecería que el discurso de las novelas clásicas hispanoamericanas siempre es el mismo y que los autores no pudieron salir ni romper los moldes sociales sexistas y patriarcales. Sin embargo, al examinar con detenimiento y desde una lectura feminista, la novela guatemalteca *El Señor Presidente* nos revela una visión y una opinión muy diferentes de los mismos fenómenos. En esta novela la mujer no

---

<sup>9</sup> Pienso que también algunos de los personajes masculinos pasan por el mismo proceso de estereotipación, pero eso es harina de otro costal. Merecería la pena otros estudios.

representa la barbarie o la violencia; al contrario, ella muestra mucha valentía y entereza al afrontar los problemas y las miserias de la vida. Tampoco hay un endiosamiento de la misma: el personaje femenino es tan fuerte o tan débil como la circunstancia lo amerite.

En la novela *El Señor Presidente* las mujeres son valientes y generosas a veces, así como también miedosas y ruines en otras situaciones. Cada una de ellas, ya sean esposas, sirvientas, solteras o prostitutas presenta la complejidad real de los seres humanos: ni ángeles ni demonios, las mujeres reaccionan a las diversas circunstancias y estímulos de acuerdo a sus particulares condiciones. Camila es la heroína que de repente queda huérfana de familia y encuentra en Cara de Ángel su ángel de la guardia. Es débil, tiene miedo constantemente pero lucha contra la muerte y la vence por amor. Fedina de Rodas es una muchacha valiente que no se rinde. Aun ante el cadáver de su bebé, Fedina imagina ser su tumba y lo protege y lo acuna. La Masacuata es fuerte, compasiva, generosa, activa e inteligente. Ella es la que decide cuándo recibe a su hombre, es dueña de su negocio, le provee asilo a Camila y a Miguel, hace trámites para curar a Camila y remueve cielo y tierra para ayudar a los jóvenes amantes. Ella es uno de los personajes secundarios que más presencia y fuerza tiene en el relato por su carácter decidido y complejidad humana.

También a través de la novela aparecen una serie de mujeres insignes e inolvidables que se destacan individualmente o en grupos por sus picardías o sus obsesiones, sus infortunios o sus gracias. Difícil es olvidar aquellas que se caracterizan por su agresividad, su cinismo o su mala entraña como la tía Judith (que se niega a recibir a su sobrina Camila en su casa), la esposa del médico Barreño (dominante, ambiciosa, materialista y adúltera), la esposa del titiritero es “dama de puerta mayor, dos asientos en el tranvía, uno para cada nalga, y ocho varas y tercia para el vestido”<sup>10</sup> y la gigantesca cocinera del prostíbulo, Manuela Calvario, que “era una especie de Padre Eterno sin barbas y con los fustanes almidonados” (157).

Hay mujeres que por su infinita capacidad para defender a los suyos y llorar por ellos serán siempre recordadas. Tal es el caso de La Chabelona (la nana de Camila que muere en el intento de salvarla de los saqueadores), la esposa del licenciado Carvajal (enloquecida

---

<sup>10</sup> Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente*. (Madrid: Alianza, 1982) p. 57. De aquí en adelante, las referencias directas al texto se colocarán a final de cita entre paréntesis.

por el dolor suplica, ruega y se humilla para obtener el perdón presidencial, que no obtiene; y más tarde, se obsesiona con la búsqueda del cadáver de su esposo fusilado), la sirvienta del auditor de guerra (que trata de interceder por las víctimas de su patrón); la mujer con el canasto de frutas (que trata de defender a Fedina cuando ésta es maltratada por los soldados); y la madre de un confinado que camina leguas y leguas para visitar a su hijo.

En cuanto a los personajes femeninos colectivos hay tres particularmente memorables. Ellos son: las mendigas (que son parte del conglomerado de pobres y enfermos que deambulan por el Portal del Señor), las prostitutas (“el surtido de mujeres de *El Dulce Encanto*”) y las solteras (apadrinadas y asesoradas por el *tícher* de inglés). Las mendigas se caracterizan por su miedo y su enajenación. Dos se hacen especialmente visibles en el Portal del Señor: la ciega y la sordomuda embarazada. Ellas representan el sector más olvidado y rechazado de la sociedad; son mujeres con defectos, enloquecidas e incompletas, perdidas en la maraña de sus pesadillescas fantasías. La ciega constantemente “se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne en las carnicerías” (10); la sordomuda ni siquiera tiene conciencia de lo que le está pasando. Asustada llora y se acaricia el hinchado vientre. Las prostitutas son descritas en ramillete como si se tratara de un racimo de frutas:

El surtido de mujeres de *El Dulce Encanto* ocupaba los viejos divanes en silencio. Altas, bajas, gordas, flacas, viejas, jóvenes, adolescentes, dóciles, hurañas, rubias, pelirrojas, de cabellos negros, de ojos pequeños, de ojos grandes, blancas, morenas, zambas. Sin parecerse, se parecían, eran parecidas en el olor, olían a hombre... (164)

Particularmente sublime y significativo es el pasaje que nos narra el descubrimiento del cadáver del niño de Fedina y la reacción de las prostitutas: “Todas querían ver y besar al niño, besarlo muchas veces, se lo arrebatában de las manos, de las bocas... Se armó la lloradera y el velorio... A todas se les había muerto aquella noche un hijo”. (158) El narrador presenta a este grupo de mujeres como seres que buscan desesperadamente la ternura y el amor que no puede prosperar en la sociedad en la que viven. Su propia sociedad las deforma y las corrompe pues el amor se canaliza a través de relaciones perversas, grotescas, caricaturescas. Cuando Doña Chón piensa en ellas se expresa de esta manera: “¡Pobres las *reinas*, se enredaban con aquellos hombres —protectores que las explotaban, amantes que las mordían— por hambre de ternura, de tener quién por ellas!” (166). Por otro lado, las solteras son otro grupo de mujeres solas en busca de amor. Este es un simpático

grupo de amigas que logra, por medio de su proverbial intervención casar a Camila con Cara de Ángel y salvarla de la muerte. Viven a través del amor de los jóvenes enamorados sus propios sueños y ansias de ser amadas.

Los personajes femeninos son muchos, distintos y variados. Representan a sus respectivas clases en sus múltiples oficios y papeles, con ideas propias e intereses diversos. Representan una gama amplia de individuos complejos y profundamente humanos. En cambio, lo femenino, definido como la maternidad, es decir la capacidad que tiene cualquier ser humano de construir y proyectar ternura, compasión y solidaridad con los otros, se plantea como un órgano social extirpado del cuerpo de la colectividad. Este órgano es el único capaz de segregar las hormonas de la piedad y la bondad humanas para devolverle la cordura y la armonía perdidas a los habitantes, tanto hombres como mujeres, de la ciudad oscura, estéril y masculina del dios Tohil. Lo femenino es una no-presencia que se materializa por medio de la construcción de experiencias trágicas y fatales de varios personajes huérfanos (o de madre o de hijos(as)), la constante alusión a las mujeres, madres e hijos(as) muertos(as), desaparecidos(as) o enloquecidos(as) por el sufrimiento y el dolor y la sempiterna presencia del autoritario e iracundo padre que es el Señor Presidente.

La experiencia más poderosa, a nivel de imagen estética de la orfandad y el desamor es, sin duda, la del Pelele, muchacho retardado y abandonado entre los mendigos que enloquecía al escuchar la palabra *madre*: “Calles, plazas, atrios y mercados recorría el infeliz con su afán de escapar al populacho que por aquí, que por allá, le gritaba a todas horas como maldición del cielo, la palabra madre” (12). El muchacho es objeto de burla y escarnio social; rechazado (hasta por su propio padre) y marginado debido a su fealdad y retardación por los que lo miran y se burlan. La única vivencia amorosa que ha tenido ha sido con su madre. Pero ella ya no está, es pura ilusión, un espejismo que le permite a Pelele soportar el dolor y la culpa.

El Pelele percibió el ruido de su fustán almidonado —viento y hojas— y corrió tras ella con las lágrimas en los ojos. En el pecho materno se alivió. Las entrañas de la que le había dado el ser absorbieron como papel secante el dolor de sus heridas. ¡Qué hondo refugio imperturbable! ¡Qué nutrido afecto! ¡Azucenita! ¡Azucenota! ¡Cariñoteando! ¡Cariñoteando! (26)

Niña Fedina, en el calabozo, le pide a la Virgen que la proteja, a ella y a su familia: “Acordaos, oh misericordiosísima Virgen María,



que jamás se ha oído decir que haya sido abandonado de vos ninguno de cuantos han acudido a vuestro amparo, implorando nuestro auxilio y reclamando vuestra protección!” (114). Sin embargo, Fedina pierde a su hijo, su salud y su razón. La gran madre y sus poderes sanadores de amor, ternura y perdón están ausentes, no pueden verificarse ni en la vida de Fedina, ni en la de ningún personaje. Fedina, al morir su hijo, se convierte en la tumba del infante, es decir invierte los atributos de su sexo y el vientre materno deja de ser matriz para transformarse en tierra de cementerio: “...Ella era la tumba viva, la cuna de tierra última, el regazo materno donde ambos, estrechamente unidos, quedarían en suspenso...” (153).

Son muchas las alusiones que se hacen a la presencia y a la ausencia de lo femenino-maternal en la novela. La nana de Camila, La Chabelona, muere al intentar protegerla de los saqueadores. Camila se convierte en huérfana varias veces: pierde a su madre, a su nana, a su padre, a sus tíos y tías en un corto período de tiempo. Miguel, Cara de Ángel, siente que pierde a su madre, es decir a su patria, cuando va en el tren supuestamente camino a Washington: “Pero la alegría del que se va alejando se le empañó en los ojos. Aquella tierra de asidua primavera era su tierra, su ternura, su madre...” (275). Al igual que en el principio, al final de la novela se nos presenta a un hijo y una madre. El estudiante que estuvo por un período desconocido en la cárcel, vuelve a su casa. Al entrar lo primero que escucha es la voz de su madre que devotamente reza: “Por los agonizantes y caminantes... Porque reine la paz entre los Príncipes Cristianos... Por los que sufren persecución de justicia...” (298). Esta madre y su hijo el estudiante, lo mismo que Camila y su recién nacido, quedan como posibilidades futuras de salvación y recuperación del paraíso perdido. Camila ha tenido a su hijo en el campo; la madre que reza ya abrazará a su hijo recién liberado de la cárcel y de la muerte. Pero éstas son puras conjeturas que en el texto no llegan a materializarse.

La solidaridad y la fraternidad son invisibles e inaccesibles en el país donde reina dios padre omnipresente y todopoderoso. El Señor Presidente rige como monarca en los asuntos políticos y como dios en la materia de vida y muerte de todos(as) los(as) ciudadanos(as). Su poder se extiende como redes invisibles hacia todos los rincones del país. Tiene ojos, piernas y bocas por todos lados que le informan sobre los actos, las palabras y hasta los pensamientos de todas las personas. Los espías son espíados a su vez por otros espías que viven con ellos y hasta comparten la mesa y la cama. Todos son informantes voluntarios pues para sobrevivir al odio, a la

ira y al resentimiento del señor Presidente tienen que llevar a cabo labores destructivas. Miguel le aconseja al mayor Farfán que busque la manera de halagar al Señor Presidente: “Sí, ¿verdad? *Nada le cuesta*. Ambos agregaron con el pensamiento *cometer un delito*, por ejemplo, medio eficaz para captarse la buena voluntad del mandatario...” (181-182).

Su presencia caricaturesca, pero poderosamente vengativa, no sólo reprime y cancela todo intento de sinceridad o humanidad en los personajes sino que también alienta los pensamientos y los actos criminales. Los tíos y las tías de Camila la abandonan a su suerte al enterarse de que Canales había caído en desgracia con el gobernante. Silvia, una de las solteronas, se retira del grupo que apoya a Camila y a Cara de Ángel cuando se entera de que la muchacha es la hija del General Canales. Familia, vecinos, amigos y conocidos de la viuda de Carvajal se esconden y le niegan todo contacto (y por ende ayuda o consuelo) a la desgraciada señora. Esta misma gente le envía anónimos en los que tildan de héroe a Carvajal pero expresan sinceramente su cobardía. La peor de las traiciones la comete precisamente el mayor Farfán que, salvado por Miguel de una muerte planificada por envenenamiento, es él mismo el que se encarga de arrestarlo y llevarlo, no sólo a prisión si no a una inminente sentencia de muerte.

En el capítulo catorce asistimos a uno de los pasajes literarios más logrados en la novela y en la literatura hispanoamericana de todos los tiempos. Se trata de la celebración del cumpleaños del Señor Presidente. Es un espectáculo carnavalesco (grotesco, irreal, sacrílego) en el que el mandatario acostumbra desplegar su poder: “... fiesta nacional... ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las señoras sentían el divino poder del Dios amado. Sacerdotes de mucha envidia le incensaban” (100). Una mujer, llamada Lengua de Vaca improvisa el discurso y se expresa de este modo: “Y por eso, señores, venimos a festejar hoy 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...” (102).

La inmersión en las aguas de los mitos y la cosmogonía mayas hicieron que Asturias replanteara desde la raíz misma del asunto la imposición de la construcción del mundo occidentalizado, positivista y cientificista en el continente llamado América (por los europeos), cuyas bases son el progreso individualista, la competencia, la explotación de la naturaleza y sus recursos y la acumulación del poder en unos pocos. Todos estos valores han sido elevados y sacralizados en detrimento del pasado y los valores indígenas. Las

culturas precolombinas de mentalidad colectiva y colaboradora orientan sus derroteros hacia la convivencia armoniosa entre el ser humano y la naturaleza. La visión del insigne guatemalteco, que es la de su pueblo natal, le llevó a denunciar lo que apenas se comienza a comentar hoy en día y que Rigoberta Menchú ha expuesto de esta manera: “Pero yo necesito mucho tiempo para contar sobre mi pueblo porque no se entiende así”.<sup>11</sup>

La ficción y la poesía, una vez más, nos permiten vislumbrar otras realidades que el lenguaje más racional y objetivo del mundo no puede ni siquiera mencionar. El choque entre aquellos dos grandes mundos, Europa y sus vecinos a la derecha (cuyos nombres originarios se nos perdieron bajo las ruinas de sus pirámides y sus bohíos), no fue feliz, ya lo sabemos. Pero sobre todo, porque en vez de integrarse las ideas más avanzadas de todas las culturas humanas, respetando su origen y su diversidad, se impusieron a la brava y por la fuerza los instintos más primitivos del ser humano: el egoísmo, la mentira, la hipocresía, la codicia, la destrucción y la muerte. A través de la novela guatemalteca, de voz colectiva y visión mitológica, leemos la agonía y la esperanza de nuestro presente. El estudiante liberado y su madre, lo mismo que Camila y su hijo, están vivos. Son las voces del futuro que, como bien nos recuerda Eduardo Galeano:

Suenan muy futuras ciertas voces del pasado americano muy pasado. Las antiguas voces, pongamos por caso, que todavía nos dicen que somos hijos de la tierra, y que la madre no se vende ni se alquila. Mientras llueven pájaros muertos sobre la ciudad de México, y se convierten los ríos en cloacas, los mares en basureros y las selvas en desiertos, esas voces porfiadamente vivas nos anuncian otro mundo que no es este mundo envenenador del agua, del suelo, el aire y el alma. También nos anuncian otro mundo posible, las voces antiguas nos hablan de comunidad. La comunidad, el modo comunitario de producción y de vida, es la más remota tradición de las Américas, la más americana de todas: pertenece a los primeros tiempos y a las primeras gentes, pero también pertenece a los tiempos que vienen y presienten un nuevo Nuevo Mundo.<sup>12</sup>

Jacqueline Girón Alvarado  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

---

<sup>11</sup> Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. (México: Siglo XXI 1987) tercera edición. p. 271.

<sup>12</sup> Eduardo Galeano. *Úselo y tírelo (El mundo del fin del milenio visto desde una perspectiva latinoamericana)*. (Buenos Aires: Planeta, 1994) pp. 32-33.

## Bibliografía

- Abel, Elizabeth. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Alonso, Carlos J. "Otra sería mi historia": *Allegorical Exhaustion in Doña Bárbara*. MLN 104 (2).
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. México: FCE, 1984.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI, 1987.
- Galeano, Eduardo. *Úselo y tírelo*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Espasa Calpe, 1987.
- Magnarelli Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*. London: Associated University Presses, 1985.
- Rivera, José E. *La vorágine*. México: UNAM, 1972.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy*. New York: Viking, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The New Feminist Criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. New York: Basil Blackwell, 1987.