

La mujer en la narrativa de Miguel Ángel Asturias: los personajes femeninos de *El Señor Presidente*

M^a Luisa GONZÁLEZ ALVARO. Universidad de León

Bajo el austero título de esta novela, “irónicamente respetuoso”, en palabras de Anderson Imbert (1974, 237), se oculta la más representativa de las creaciones narrativas de Miguel Ángel Asturias. Pertenece, como es sabido, al ámbito temático de la dictadura en Hispanoamérica, de numerosos y relevantes frutos, desde Mármol y Sarmiento hasta la visión, desde el otro lado del charco, de un Valle-Inclán, a cuyo *Tirano Banderas* se ha comparado en tantas ocasiones, con más o menos fundamento¹.

El propósito de la denuncia no puede dejar de adivinarse como comprometido telón de fondo en toda esta obra; una intención que, sin embargo, se diluye artísticamente, lo cual trae como consecuencia el alejamiento definitivo del texto de un aquí y un ahora propagandísticos que habrían reducido infinitamente su reconocido valor². Así, mediante la original y hábil mixtura de realidad, mito, compromiso político, fantasía y modernas técnicas narrativas aprendidas de la Vanguardia, Miguel Ángel Asturias ha logrado componer todo un canto a la libertad humana que ha despegado de los motivos concretos y las circunstancias históricas que lo alentaron, hasta convertirse en símbolo universal del cruel ejercicio de la tiranía de unos hombres sobre sus semejantes.

¹ Se puede consultar a Juan Liscano (1958) y para una visión panorámica más amplia a Juan José Amate Blanco (1981).

² No opina de igual modo Alaide Foppa (1968) con respecto a otras novelas de Asturias. Refiriéndose especialmente a la “Trilogía Bananera” y a *Week-end en Guatemala*, afirma que la excesiva evidencia de la postura comprometida del autor ha actuado en detrimento de la calidad artística de las obras, lo cual le lleva a concluir que Asturias es mucho más eficaz en el campo de la fantasía, la magia o los sueños, que en el de la realidad pura y dura, apenas deformada por la recreación novelística. En el mismo sentido se manifiesta Luis Leal al afirmar que *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz* “representan la mejor contribución de Asturias a la ficción hispanoamericana al mezclar los elementos míticos y sociales, mientras que sus trabajos posteriores sufren de una preocupación por el realismo social” (1971, 316).

La meritoria responsabilidad de este logro recae en todos y cada uno de los aspectos que construyen esta novela, desde el señalado tema, el propio título de la obra o de los diferentes capítulos, hasta su estructura, organización temporal, ambientación, tipo de lenguaje, técnicas novelísticas..., aspectos que han dado lugar a numerosos estudios y análisis. En definitiva, no sólo la historia constituye un factor determinante, sino, también y sobre todo, la manera en la que ésta se plasma artísticamente. Y qué duda cabe de que uno de los elementos que cooperan eficazmente en la elaboración de tan exitoso producto final es la creación y tratamiento de los personajes que lleva a cabo Asturias.

Nos vamos a ocupar, pues, en este trabajo de la problemática categoría de personaje³, de la cual, superada la reductora visión formalista como mero soporte de los contenidos que estructuran el discurso, se reconoce su valor, no sólo desde el punto de vista sintáctico, funcional, en la novela, sino también desde el semántico, con su propia carga de sentido. Así pues, nosotros, en nuestro análisis, vamos a adoptar una doble perspectiva: la psicológica y social, desde la que cada personaje se convierte en trasunto de una persona, que habla, actúa, piensa, siente, se relaciona con los demás⁴; y la textual, atendiendo a su funcionalidad en el relato.

El Señor Presidente, con su rico (por extenso y variado) desfile de figuras humanas, a través de las que pretende retratar todo un régimen opresor, ofrece un atractivo panorama a la hora de llevar a cabo análisis de este tipo. El propio título de la obra hace referencia a uno de sus personajes, el cual, a pesar de cierta vaguedad en la caracterización y a su presencia explícita sólo en algunos momentos de la narración, se convierte en figura omnipresente en cada una de las acciones que se describen, desde la primera página hasta la última⁵. Este personaje, y especialmen-

³ Antonio Garrido llega a catalogarla, aún hoy en día, como “la cenicienta de la narratología”, opinión que justifica basándose “en la propia complejidad de la noción de personaje narrativo y en la diversidad de personajes” (1993, 67). Diversas visiones en torno a esta categoría las aporta el trabajo coordinado por Marina Mayoral (1990).

⁴ Una de las cuestiones más problemáticas a la hora de delimitar la escurridiza categoría de *personaje* le constituye su relación con el concepto de *persona*, el cual no deja de aparecer en gran número de definiciones: Mieke Bal (1985, 87), Rafael Azuar (1987, 15, 20-22), José María Díez Borque (1989, 98-102), Enrique Anderson Imbert (1992, 238), Antonio Garrido Domínguez (1993, 68, 77). Quizá la visión más completa nos la proporciona Carmen Bobes al señalar las dos dimensiones del personaje: “Es un trasunto de una persona, pues tiene los atributos humanos: habla, actúa, tiene sentimientos, inteligencia, se relaciona con otros seres humanos, etc. y es también como creación novelesca, una unidad de referencias textuales en el discurso donde actúa como sujeto, en diversos roles, respecto a las funciones que constituyen los motivos y, por tanto, la materia (*compositio*) del relato, distribuidos en un orden (*dispositio*), según el sentido que se pretenda conseguir en el relato” (1993, 149).

⁵ Anderson Imbert señala que son sólo seis las veces que el personaje del Señor Presidente aparece en la novela, pero “motiva todos los capítulos”; una importancia de la que ya nos avisa el título de la

te el de su favorito, Cara de Ángel, son los que han suscitado más análisis y comentarios, junto a diversos representantes del aparato represor⁶; mientras, salvo referencias un tanto aisladas a Camila y Fedina Rodas, lo habitual es que los personajes femeninos queden un tanto en la sombra. En nuestra opinión, tanto desde el punto de vista del contenido que aportan, como doloroso trasunto de la condición humana, como del de su funcionamiento y articulación dentro del relato, merecen que se reconozca su valor.

En principio, las mujeres de *El Señor Presidente* participan de la inmensa mayoría de las características del resto de personajes, independientemente de su sexo o condición. Es decir, en un primer acercamiento, las figuras femeninas se revelan como otras piezas más en el sangriento juego organizado por el dictador, sujetas a las mismas leyes, arbitrarias y crueles. Todas ellas se hallan determinadas por un factor de mención imprescindible: el miedo, el terror, tal y como coincide en destacar la crítica y que es fácil detectar a la luz de sus actitudes, acciones y pensamientos narrados⁷. Las mujeres de *El Señor Presidente*, tanto aquellas colocadas en su radio de acción inmediato (su vieja sirvienta, la mujer de Carvajal, Camila...), como aquellas que sólo saben de su lejana y difuminada existencia (Fedina, la *Masacuata*, doña Venjamón...), o ni siquiera eso (la sordomuda mendicante), y que se mantienen momentánea y circunstancialmente a salvo, conocerán en sus propias vidas la realización física de esa aterradora incertidumbre. Por ello, no es de extrañar que todo el ambiente en el que se mueven estos personajes, y no sólo los femeninos, haya sido reiteradamente comparado con el infierno, e incluso se hayan establecido detalladas similitudes con el que describe Dante en su *Divina comedia* (A.J. Carlos, 1969)⁸.

novela (1974, 237). El propio Miguel Ángel Asturias, en una entrevista con Luis Harss, tal y como nos informa John S. Brushwood, afirmó que "nadie veía al dictador; se entendía todo a base de rumores". Su presencia posee una clara función en el relato: "aparece pocas veces en la novela y solamente en situaciones que realzan el terror de su régimen" (1984, 159). A este respecto, coincidimos básicamente con Antonio Sacoto en su afirmación de que "El protagonista de esta novela no es 'El miedo, el terror omnipresente de la dictadura', ni tampoco 'la dictadura'. Esos son temas"; con lo que se muestra en desacuerdo con las palabras de Carlos Navarro y Seymour Menton (Sacoto, 1974, 228), una opinión, la de estos dos últimos investigadores, que comparten Juan José Amate (1981, 208-209) o Lourdes Royano (1993, 162), entre otros.

⁶ A modo de ejemplo, véanse las páginas que les dedican Giuseppe Bellini (1969, 41-54) y Antonio Sacoto (1974, 228-232).

⁷ Claramente lo establecen, entre otros, Giuseppe Bellini (1969, 40), Fernando Alegría (1971, 57), Seymour Menton (1971, 75) o Luis Leal (1971, 319). Carlos Navarro dedica todo un trabajo a establecer las diferentes maneras en las que se presenta esta sensación de terror en la obra (1971, 155-167). Su aportación, junto a otras, algunas mencionadas, es recogida por Lourdes Royano, que considera éste como "el único motivo, el principal protagonista, la verdadera esencia de la obra, caudal inagotable de variaciones sobre un solo tema" (1993, 157).

⁸ Se trataría de un infierno en el que, tal y como nos dice Seymour Meton, sus ocupantes no sólo se

Nos interesa destacar la individualidad de estos personajes para intentar establecer “¿qué son y como nos enteramos?” (Bal, 1985, 88), es decir, indagar acerca de sus respectivas caracterizaciones, seleccionando aquellos rasgos más pertinentes y contemplando su evolución, si es que la hay, a lo largo de la narración⁹.

Nos parece interesante la referencia, en un primer lugar, a los nombres propios que Asturias baraja¹⁰. No cabe duda de que la aséptica denominación de “Señor Presidente” en el caso del dictador, o la de “Miguel Cara de Ángel” en el de su favorito, no son gratuitas, y ambas han sido analizadas. Pero también existen en *El Señor Presidente* nombres femeninos que aportan algo a la caracterización del personaje¹¹, especialmente los apodos, vinculados, tanto en la mayor parte de los casos de estos personajes femeninos como masculinos a las clases más populares: así tenemos a *La*

nos presentan como víctimas en sacrificio al dios maya, Tohil, sino también como activos cooperantes en el mismo (1971, 85). Así, ciertos personajes femeninos en la novela representan varios de los pecados que se castigan en el *Infierno* de Dante (A.J. Carlos, 1969). Si en el apartado de los alcahuetes tenemos a doña Chon, la dueña del prostíbulo, entre los aduladores podemos encontrar a *Lengua de Vaca*, encargada de pronunciar el lisonjero discurso sobre el Presidente en la Fiesta Nacional; entre los hipócritas, las damas encopetadas, entre los traidores la esposa del doctor Barreño o Judith Canales... La “ansiedad atávica”, el terror ante el poder infernal del dictador y su maquinaria represiva convierten a estos personajes de Asturias en seres primitivos que, guiados casi en exclusiva por su instinto de supervivencia “descienden, en diversos grados, hasta un nivel equivalente a los instintos de animales acorralados”. Animales feroces, en unos casos, que someten a otros, cobardes y que “representan a las víctimas abestidas” (1971, 158, 162). Representantes femeninos del primer grupo podrían ser la amante del desaparecido Pinales Sonriente, es decir, la esposa del humillado doctor Barreño; doña Chon, dueña del prostíbulo, o la servil *Lengua de Vaca*... Casi todos los demás pertenecen a la segunda categoría de acorralados por uno u otro motivo.

⁹ Además de gradual, la caracterización constituye un complejo trámite en el que “los atributos que reflejan la identidad del personaje se entrecruzan con los alusivos a su conducta y a las relaciones que mantiene con los demás personajes” (Garrido Domínguez, 1993, 87). Esto es lo mismo a lo que se refiere Carmen Bobes al establecer como “signos textuales que construyen el personaje en el discurso” tres tipos: “signos del ser”, “signos de acción o situación” y “signos de relación” (1993, 159-161). De manera explícita o implícita, el autor elabora el personaje ante nuestros ojos utilizando variados recursos que nosotros vamos a tratar de aplicar en el análisis de las féminas de *El Señor Presidente*: apariencia, influencia del ambiente, acciones, lenguaje, relaciones con otros personajes, gustos e inclinaciones y procesos mentales (A. Imbert, 1992, 242-243).

¹⁰ No son pocos los investigadores que otorgan gran trascendencia a esta cuestión: Vladimir Propp (1985, 116), Mieke Bal (1985, 92), Carmen Bobes (1993, 148), Garrido Domínguez (1993, 84, 86). Refiriéndose al caso concreto de Asturias en *El Señor Presidente*, Giuseppe Bellini afirma que “el escritor juega complacido con los nombres propios de personas, siempre para alcanzar una dimensión íntima con el sujeto, como por lo demás sucede con el recurso muy frecuente a los seudónimos” (1969, 61).

¹¹ En el caso de Judith Canales, Seymour Menton establece clara conexión entre el nombre de este personaje y el de la heroína bíblica, por su deslealtad hacia su sobrina Camila (1971, 85).

*Masacuata*¹²; la mujer que ensalza en discurso público al Señor Presidente en la Fiesta Nacional es denominada despectivamente *Lengua de Vaca*; la esposa del titiritero don Benjamín, es apodada, debido a su aspecto físico, doña Venjamón; al nombre de la dueña del prostíbulo, doña Chon, le acompaña el sintagma *Diente de Oro*, por la pieza que lucía en su dentadura y que solía mostrar "para amenazar" (Asturias, 1994, 173)¹³. En el caso de las prostitutas a las que explota, Asturias vuelca su ingenio en buscarles denominaciones que las definan¹⁴.

Miguel Ángel Asturias distribuye con maestría los rasgos de sus figuras. No nos vamos a hallar ante descripciones exhaustivas, sino ante estudiadas pinceladas más frecuentes e intensas en el caso de personajes protagonistas como Camila o Fedina, y más escrupulosamente seleccionadas si se trata de personajes secundarios; pero en todos los casos, la presentación del aspecto de estas figuras no es gratuita, es decir, Asturias no busca el detallismo, sino esencialmente, los rasgos que potencien el significado de ese personaje en el relato. Así, doña Chon, encabezando, dentro de estas clases populares, el oficio de la prostitución, se nos aparece como una mujer vieja, regordeta, mientras sus pupilas constituyen una fauna pintoresca en la que Asturias se detiene, aunque sin individualizar, convirtiendo la enumeración de rasgos en una suerte de desfile de los horrores¹⁵. La llamativa y escandalosa presencia de estas mujeres, tanto por su ropa como por su maquillaje,

¹² Quizá se pueda relacionar este nombre con el de *mazacuete*, con el cual se denomina en Honduras "a una especie de boa, de la que se dice que con su aliento atrae a los animales para devorarlos" (*Diccionario de americanismos*, 1982). A este animal, bajo la denominación de *masacoate* se refiere Francisco J. Santamaría (1978), del que además afirma que su carne "tenida por gran afrodisiaco, los antiguos aztecas tomaban con fruición, para lo cual las criaban domésticas". Podrían relacionarse estos datos con el férreo carácter de la fondera, su vigor físico y, especialmente, con el irresistible atractivo sexual que le encuentra Lucio Vásquez.

¹³ Para evitar repeticiones anticipamos que éste es el texto que vamos a utilizar fundamentalmente a lo largo de nuestra exposición, de manera que, a partir de ahora, cada cita irá acompañada exclusivamente por el número de página entre paréntesis.

¹⁴ "Casi todas tenían apodo. *Mojarra* llamaban a la de ojos grandes; si era de poca estatura *Mojarrita*, y si ya era tarde y jamona *Mojarrona*. *Chata*, a la de nariz arremangada; *Negra*, a la morena; *Prieta*, a la zamba; *China*, a la de ojos oblicuos; *Canche*, a la de pelo rubio; *Tartaja*, a la tartamuda.

Fuera de estos motes corrientes, había la *Santa*, la *Marrana*, la *Patuda*, la *Mielconsebo*, la *Mica*, la *Lombriz*, la *Paloma*, la *Bomba*, la *Sintripas*, la *Bombasorda*" (165).

¹⁵ "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, todas olían a hombre, olor acre de marisco viejo. En las camisitas de telas baratas les bailaban los senos casi líquidos. Lucían, al sentarse despernacadas, los caños de las piernas flacas, las ataderas de colores gayos, los calzones rojos a las veces con tira de encaje blanco, o de color salmón pálido y de remate encaje negro" (165).

es algo que Asturias no deja de destacar, aportando una nota de colorido obscuro al oscuro ambiente que reina en la novela¹⁶.

La sonoridad rotunda del nombre de doña Chon, la vieja alcahueta, parecer sugerir su abultada presencia física y, de hecho, a ella se refiere Asturias como “una vieja doble ancho” (154). Parecidos términos utiliza al describir a otro de los personajes cuyo nombre, sin duda alguna, hace referencia a su aspecto físico, como ya señalábamos: doña Venjamón es “dama de puerta mayor, dos asientos en el travía, uno para cada nalga, y ocho varas y tercia por vestido” (57). En su primera aparición la mujer del titiritero se nos presenta desgredada, conteniendo a duras penas sus voluminosos senos dentro del “camisón de indiana amarilla” (56). Esta presentación doméstica de la mujer, despreocupada por su aspecto, desaliñada incluso, especialmente en el ámbito de su hogar, se repite en otros personajes de corte popular, como la fondera, de la que destaca su delantal y sus hombros desnudos (42) y en Fedina, que aparece por primera vez “en camisón y despeinada” (60)¹⁷. Eso no impide que ambas se puedan considerar mujeres atractivas, de manera que la fon-

¹⁶ “Por su traza se veía lo que eran. Las jóvenes vestían cretonas de vivísimos colores, medias rojas, zapatos amarillos de tacón exageradamente alto, las enaguas arriba de las rodillas, dejando ver el calzón de encajes largos y sucios, y la blusa descotada hasta el ombligo. El peinado que llamaban *colochera Luis XV*, consistente en una gran cantidad de rizos mantecosos, que de un lado a otro recogía un listón verde o amarillo; el color de las mejillas, que recordaba los focos eléctricos rojos de las puertas de los prostíbulos” (154). En el caso de doña Chon, su indumentaria preferida combina esencialmente los lúgubres colores del negro y el morado, más acordes con su edad, fisionomía y con una supuesta nota de falsa seriedad y respetabilidad que pretende otorgarle a su oficio: ambos colores de luto coinciden en dos ocasiones en la novela: “vieja vestida de negro con pañolón morado” y “Vestía su excelencia blusa negra y enaguas moradas” (154, 164).

¹⁷ El trazo popular de esos personajes caracterizados por su apariencia más bien descuidada, frente a Camila o la viuda de Carvaja, se acentúa en varias ocasiones mediante el uso que hacen del lenguaje. El habla vulgar que caracteriza a ese grupo social humilde que Asturias recoge ampliamente en su novela, se evidencia, en el caso de los personajes femeninos, en las intervenciones de la fondera, doña Chon y el resto de prostitutas, o de Fedina, de quien se llegan a burlar en la comisaría por su manera de expresarse (118). Como comentario general a este aspecto, sirvan las palabras de Guisepppe Bellini señalando “la originalidad del diálogo fiel al habla de los varios tipos sociales que intervienen en la novela, pero sobre todo al elemento popular que está más presente en el libro” (1969, 60). A continuación, este investigador apunta los distintos mecanismos para lograr ese efecto: modismo, “voseo”, diminutivos, acumulación de sonidos... Por su parte, Alejandro Lanoël-d'Aussenac, reciente editor de la novela, dedica parte de su estudio preliminar a esta diversidad del lenguaje, y aborda varios tipos de neologismos de inspiración popular: de tipo fónico, deformaciones de vocablos propios del habla vulgar, onomatopeyas, diminutivos... que concurren hábilmente en el proceso de ambientación de la obra. Según este mismo investigador, la deformación de algunos vocablos corrientes que se detecta en boca de personajes populares de la novela “es producto de las formas expresivas vulgares en el ambiente rural o suburbano” (Asturias, 1997, 81-92).

dera, con su aspecto y sus maneras vulgares, se hace irresistible para Lucio Vásquez, y Fedina, bajo esas poco favorecedoras trazas nocturnas esconde “un bello cuerpo de mujer joven” (62).

Pero cuando más se recrea Miguel Ángel Asturias en ensalzar la belleza femenina es a la hora de describir a Camila. La joven se nos presenta de una llamativa hermosura, rodeada de distinción y sutileza, lejos de esas caracterizaciones populares, pero también de una excesiva sofisticación, en una suerte de elegancia no aprendida. Asturias aprovecha más de una ocasión para resaltar sus atributos, de entre los que destaca unos fascinadores ojos verdes¹⁸.

Pero este aspecto espléndido que caracteriza esencialmente al personaje de Camila, no es el único que se nos muestra a lo largo de la obra. Fruto de sus desgraciadas circunstancias, de los terribles momentos de angustia y desesperación que le toca vivir, se asiste a su paulatina desmejoría física hasta convertirse en una sombra de la belleza que fue. La enfermedad que casi le causa la muerte en la sordida fonda a la que le ha conducido Cara de Ángel, la convierte en una marioneta “de color verdoso de botella, con los brazos rígidos, como de palo, las mandíbulas trabadas y los párpados caídos” (150). Recuperará su esplendor con la efímera felicidad que le proporciona su recién estrenado matrimonio, pero la cruel y definitiva desaparición de su esposo la transforma hasta hacerla irreconocible: “Enflaquecida, con arrugas de gata vieja en la cara cuando apenas contaba veinte años, ya sólo ojos, ojos verdes y ojeras grandes como sus orejas transparentes” (287).

El brutal sufrimiento al que se ven sometidos otros personajes femeninos va a marcar su descripción física en distintos momentos de la novela. Es más, salvo

¹⁸ A los quince años el autor nos la presenta así: “el pelo en llamas negras alborotado, la cara trigueña lustrosa de manteca de cacao para despercurirse, naufragos los ojos verdes, oblicuos y jalados para atrás” (81). En todo su esplendor nos la muestra en una fiesta celebrada por el Señor Presidente, y ya esposa de Cara de Ángel: “Camila habría querido pasar sin que la vieran. Pero imposible. Su belleza exótica, sus ojos verdes, descampados, sin alma, su cuerpo fino, copiado en el traje de seda blanco, sus senos de media libra, sus movimientos graciosos” (253). En otras ocasiones esta información no nos la proporciona el narrador directamente, sino el protagonista masculino y que será su esposo, Miguel Cara de Ángel, ferviente enamorado de Camila y por la que rectificará el rumbo de su indigna existencia. A través de sus ojos el cuerpo de Camila se nos presenta como “de ángel a medio hacer” (88), o como un “ocho alargado de cinturita estrecha, como las guitarras de humo que forman las girándulas al apagarse e ir perdiendo impulso” (291). Esos ojos verdes como la “campiña del Tirol Austriaco” (291) no se van de la mente del Cara de Ángel prisionero, los mismos cuya mención por parte del compañero de celda traidor que le hacer creer que ese recuerdo salvador se ha convertido en amante del Señor Presidente, le causarán la muerte. Los encantos de su esposa también son vivamente elogiados por ese hombre nefasto al final de la obra: “¡Qué ojos verdes tan lindos! ¡Qué boca de rosoli! ¡Qué andar! ¡Qué Arabia Felice!” (293).

el radiante ejemplo de Camila, a cuyo ocaso también se asiste, es mucho más habitual encontrarnos con casos calamitosos de mujeres vejadas y torturadas, cuyo lamentable aspecto no suscita sino lástima e indignación. Así ocurre con la sirvienta de Camila, la *Chabelona*, golpeada por los militares que buscan al padre de aquella, el general Canales, en su casa, y a la cual Fedina encuentra: “tirada en el patio, con las mejillas bañadas en sangre, los cabellos en desorden, las ropas hechas pedazos, luchando con las moscas que manos invisibles le arrojaban por puños a la cara” (93). La propia Fedina va a constituir el ejemplo más impactante de malos tratos, evidenciados en las secuelas físicas que Asturias detalla. Desde el primer momento de su captura la presenta “trágica, descompuesta, sudorosa, barriendo el suelo con las barbas de su pañolón de burato” (98). Y tras la tortura, la imagen de su deterioro en toda su crudeza nos deja anonadados¹⁹.

Nuestras protagonistas femeninas, como el resto de personajes, se desenvuelven, esencialmente en un marco urbano, ámbito en el que la terrorífica dominación del Señor Presidente se hace patente en toda su intensidad. La ciudad constituye el epicentro de los dominios del maligno dirigente, donde él reside y donde se perpetran sus más notables abusos. La mayoría de las mujeres que pululan por la novela viven encerradas en ese ambiente urbano, oscuro y claustrofóbico, cuando no sórdido, que se manifiesta en cada uno de sus enclaves: la fonda de la *Masacuata*, el prostíbulo, la prisión... Todos los hogares de la ciudad viven sometidos bajo la tensión, la angustia, cuando no la desesperación: el de Camila, Judith Canales, la viuda de Carvajal, Fedina...; y fuera de ellos las calles se convierten en anónimos escenarios del terror del pueblo, como se demuestra en la narración de la huida general en la celebración pública de la Fiesta Nacional ante el sonido, alarmante, de un bombo (103); o ante la desolación que provoca la destrucción del Portal del Señor (295-298).

Sólo hemos localizado dos ejemplos de personajes femeninos fuera de este viciado ambiente urbano: las tres hermanas solteras que ayudan al general Canales en su huida y Camila, al finalizar la novela. En los dos casos se hace patente el alejamiento de la funesta presencia del dictador: con respecto a las primeras se evidencia en su tipo de vida, distanciada de las preocupaciones del resto de personajes y que Asturias describe como “del Trisagio a las anginas, del novenario al dolor de oído, del dolor de cara a la espina en el costado” (195). Por su parte Camila disfruta de uno de los pocos momentos de auténtica felicidad en el campo, durante su breve pero idílica luna de miel junto a Cara de Ángel y, lo que resulta más signifi-

¹⁹ “Con las manos cubiertas de grietas incontables y profundas, que a cada movimiento se le abrían más, los dedos despellejados de las puntas, llagados los entrededos y las uñas sangrantes, Niña Fedina bramaba de dolor al llevar y traer la mano de la piedra sobre la cal [...] De sus labios caía una baba viscosa y de sus senos lastimados por fístulas casi invisibles, manaba la leche más blanca que la cal. A intervalos corrían de sus ojos inflamados llantos furtivos” (121).

cativo, es en el campo donde decide refugiarse finalmente, lo cual representa una nueva esperanza y la segunda oportunidad de educar a su hijo en libertad (288).

Ese ambiente infernal, localizado esencialmente en la ciudad y al que nos hemos referido en más de una ocasión, determina, entre otros tantos aspectos, las acciones de los personajes y las relaciones de unos con otros. Ante denominaciones del tipo "la esposa de...", "la viuda de...", "la hija de...", habituales en la novela para referirse a los personajes femeninos, se puede constatar que en la inmensa mayoría de los casos ese sustantivo se ve acompañado por un sintagma preposicional cuyo núcleo lo constituye un nombre masculino, lo cual, eliminada la casualidad como única responsable, puede hacernos pensar en la dependencia de prácticamente todos los personajes femeninos de la novela de uno del otro sexo. Dependencia voluntaria o involuntaria, evitable o inevitable, a niveles afectivos, económicos o sociales, pero también funcionales dentro del relato. Muchas mujeres constituyen el contrapunto del carácter o la actuación de sus parejas: la esposa de Barreño, doña Venjamón, Judith Canales, Fedina o la *Masacuata*; y con sus acciones, ignorantes del complejo y peligroso entramado en que se hallan envueltas, precipitan una serie de acontecimientos que, en muchos casos, van a destruir las vidas de esos otros personajes masculinos con los que se relacionan, e incluso la suya propia: así ocurre con la *Masacuata*, Fedina o la madre del Pelele, cuyo recuerdo provoca la violenta reacción de éste y la muerte de Parrales Sonriente, con la consiguiente sucesión de acontecimientos que integran la novela, y entre los que se encuentra el asesinato a sangre fría del pobre retrasado.

Se puede observar hasta qué punto la figura de la mujer es destruida en dos facetas fundamentales de la existencia humana: el amor y la maternidad. Es fácil detectar cómo ninguna de las parejas de casados, o simplemente amantes, que presenta la novela llega a buen término²⁰. En el caso de que el vínculo se mantenga, las relaciones entre los cónyuges son de enfrentamiento, cuando no de absoluta indiferencia, como les ocurre al doctor Barreño y a su esposa, o a Juan y Judith Canales.

La implacable mano del régimen se muestra especialmente dura en el caso del amor filial. Los escasos ejemplos de maternidad que aparecen en la novela (a la mayoría de las mujeres no se les conocen hijos, aunque se enternezcan hasta las lágrimas con ellos, como en el caso de las prostitutas, 158) constituyen los episodios más dolorosos. Ya lo hemos mencionado en el caso del Pelele y su madre²¹, y con

²⁰ La muerte del componente masculino acaba con el matrimonio de Camila y Cara de Ángel, y Carvajal y su mujer (de la que desconocemos el nombre); la locura deshace los de don Benjamín y doña Venjamón, y el de Fedina y Genaro Rodas; la prisión se interpone entre la *Masacuata* y Lucio Vásquez, así como en el caso de las mujeres de otros presos anónimos que se mencionan en el texto (14-15).

²¹ Resulta interesante la interpretación que Jean Franco presenta acerca de este vínculo materno, según la cual Asturias nos presenta al Pelele "obsesionado por los recuerdos de una madre, respecto a la

especial dureza en el de Fedina, que pierde el juicio tras ver morir a su pequeño sin poder evitarlo. En más de una ocasión se menciona entre los mendigos a una sordomuda encinta que llora, asustada, sin comprender su estado (10, 12, 17, 19, 214), y aunque no se nos da a conocer el fruto del mismo, no podemos evitar un escalofrío al pensar en el porvenir de la criatura. Se presentan, asimismo, varios casos de horfandad, como el del *Pelele*, los hijos de la viuda de Carvajal y de Camila, la cual, a su vez, había crecido sin su madre, a la que sólo recuerda por un retrato de boda (82)²².

Tampoco la amistad resiste los embates del terror impuesto desde la presidencia, y todas las relaciones en este sentido se ven frustradas por la muerte, en el caso de Camila y su querida sirvienta, la *Chabelona*, o en el de las tres hermanas solteras y Canales, al que ayudan gratuitamente; por la separación irremediable, como entre Camila y Fedina, o la primera y la *Masacuata*, que han acabado intimando tras las largas horas de confidencias en la fonda. Ni siquiera los vínculos familiares resisten la tensión y se reniega del pariente más querido, como demuestran los tíos de Camila.

Tan sólo parecen resistir las relaciones basadas en el más puro y descarnado interés, como se aprecia en el prostíbulo, entre doña Chon y sus pupilas, o entre la alcahueta y destacados miembros del régimen que se benefician mutuamente de sus servicios²³.

cual siente una eterna sensación de separación. Así, contra las fuerzas masculinas de la opresión y de la oscuridad, contra el demiurgo que ha creado el mundo malo en el que vive la sociedad, se levanta el ideal de una madre, de una tierra y de lo orgánico" (1983, 370).

²² Seymour Menton alude a todos estos casos haciendo la siguiente afirmación: "La relación de los procesos biológicos de la vida y de la muerte añade a lo grotesco del mundo subterráneo", y cita los personajes de la sordomuda y de Fedina (1971, 85-86). Sobre la destrucción del amor maternal en la novela, véase a Carlos Navarro (1969, 61-62).

²³ Jean Franco había señalado algo muy parecido: "Todas las relaciones naturales están distorsionadas, las familias divididas, las asociaciones, excepto las que unen a los ciudadanos con el dictador, destruidas" (1983, 369). Todo esto ha llevado a Carlos Navarro a hablar de "desintegración social en *El Señor Presidente*" (1969), de procesos de enajenación, desunión y confusión generalizados, de mentira e incomunicación entre los personajes, de los cuales, los femeninos tan sólo son un ejemplo más. Su conclusión, que nosotros compartimos, es tajante: nada positivo se puede señalar acerca de las relaciones que se establecen en la novela, tampoco entre el sexo femenino. Opiniones parecidas a éstas las hallamos en Giuseppe Bellini, que habla de "una total subersión de valores; todas las cosas cambian en las informaciones completando la desorientación en que el hombre se pierde" (1969, 40). Fernando Alegría considera que el "realismo social" de Asturias "no es optimista", y que en la novela "La sociedad pierde la noción de sus derechos y deberes. Dominados por el terror, los hombres dejan de reconocer sus lazos familiares y huyen de la responsabilidad social" (1971, 61, 62). A este mundo de Asturias en el que "los vínculos humanos fundamentales se deshacen inmediatamente o no existen", se ha referido también

Como ya advertíamos, el desastroso final que presentan estos vínculos entre personajes es la consecuencia de las acciones que, por desconocimiento o imprudencia, han iniciado las protagonistas, actuaciones que, por otro lado, también ayudan a su caracterización²⁴. La *Masacuata* se nos presenta así como una mujer de carácter y experimentada en las lides de la vida al sugerir a Cara de Ángel la posibilidad del rapto de Camila, al tiempo que le ofrece su fonda como guarida (44), con lo que, indirectamente, se convierte en responsable del amor que nace entre ambos y que causa la perdición del favorito del Presidente. Fedina, en su ignorancia bienintencionada, de mujer sencilla y agradecida, pretende ayudar a Camila y sólo logra su propia destrucción, la muerte de su hijo, el encarcelamiento de su marido y del amante de la fondera, Lucio Vásquez. Así pues, el objetivo de las acciones de ambas mujeres lo constituye el personaje de Camila, quien, sin emprender ninguna acción por iniciativa propia, es traída y llevada por las decisiones de los demás (la huida de su padre, su rapto, su matrimonio), y se convierte, sin pretenderlo, en motivo fatal de implicación para todos ellos en la diabólica trama presidencial. Su función en la fábula, resulta, pues, determinante, hasta el punto de convertirse en el epicentro de la mayoría de los dramas personales más sobresalientes de la novela, y especialmente por lo que a los otros personajes femeninos más destacados se refiere, además de convertirse en la responsable indirecta de la destrucción del protagonista masculino, desde el momento en que su amor, que logra redimir espiritualmente a Cara de Ángel, lo condena físicamente a ojos del Señor Presidente. La única actuación que emprende atendiendo exclusivamente a su criterio es la final, la marcha definitiva al campo, la única que parece concluir felizmente.

Las actitudes y las acciones de otros personajes femeninos con menos peso específico en la novela también constituyen claves indispensables, cuando no únicas, para su caracterización. Así, la vieja sirvienta de Camila, la *Chabelona*, demuestra su inmenso cariño, casi maternal hacia ella, al ser presentada vagando, malherida y enajenada, por la casa tras el rapto de la muchacha, preocupada por mantener un imaginario juego del escondite en el que cree participar con ella (91-93); un juego, de hecho, especialmente querido por Camila, quien lo recuerda como uno de los episodios más felices de su anodina infancia en otro momento de la novela (86). La actitud fría, despegada de Judith Canales, la presenta como un ser sin escrúpulos ni respeto a valores como la fidelidad a la familia, frente a las tres hermanas solteras que ayudan a Canales, bajo cuyo aspecto pusilánime e hipocondríaco se ocultan principios como la amistad, que saben mantener en circunstancias adversas.

Lourdes Royano (1993, 157-158).

²⁴ Helmy F. Giacoman relaciona las acciones y los sentimientos de la mayoría de los personajes de la novela con un proceso psíquico denominado "psiconeurosis regresiva", al que fundamentalmente responsabiliza de las conductas de naturaleza infantil que se detectan y del actualismo, es decir, de la confusión del yo con otros o con datos de la realidad (1971)

Según Guiseppe Bellini, los personajes de *El Señor Presidente* son esencialmente negativos, y para su caracterización Miguel Ángel Asturias ha ido aplicando una estudiada técnica destructiva (1969a). A pesar de la evidente validez general de tal afirmación, se puede matizar que el ilustre investigador utiliza para ejemplificarlo fundamentalmente personajes masculinos, el Señor Presidente en especial, miembros del ejército o de la policía. Si bien es cierto que entre los femeninos existen comportamientos claramente negativos (la esposa de Barreño, doña Chon, *Lengua de Vaca*), entre ellos se da con mucha más facilidad una inocencia absoluta presidiendo sus actos (lo cual no les libra de la catástrofe), véase Camila o Fedina, o una motivación que, aunque discutible, no deja de ser bienintencionada: la *Masacuata*, las jóvenes prostitutas o las hermanas solteras que ayudan a Canales. Salvo la excepción de la alcahueta doña Chon, cercana en su perversidad a algunos personajes masculinos, los femeninos suelen presentar más escrúpulos, dudas e incluso indignación ante situaciones injustas: es una mujer que vuelve del mercado la única que, en fugaz aparición, se atreve a increpar a los esbirros del régimen ante el trato inhumano de que están haciendo objeto a Fedina, camino de la comisaría (97). El propio Bellini señala el hecho de que las prostitutas sean las únicas que muestran sentimientos humanos hacia la tragedia de este personaje (1969, 41)²⁵.

Esa falta de solidaridad que, salvo excepciones, se respira en la novela, se refleja en otros personajes, cuyas actitudes y modos de comportamiento muestran la más angustiada soledad, caso de la sordomuda encinta que se reduce a llorar, babear, sobarse el vientre abultado o rascarse los piojos, sin que nadie le preste atención (10, 12, 17, 19, 214); o las prostitutas, cuya vida parece limitada a una espera interminable que intentan sobrellevar con actividades vacías y sin sentido²⁶.

La cara acomodada del régimen viene representada por las regaladas actividades de las "damas encopetadas" que "salían de sus habitaciones ya caliente el sol a desperezarse a los corredores, a contar sus sueños a las criadas, a juzgar a la gente que pasa, a sobar al gato, a leer el periódico o a mirarse en el espejo" (21). La frivolidad de estos actos contrasta con la espera rutinaria de las mujeres de los presos y el llanto de una anciana madre (14), todo lo cual incide en el aspecto de injusticia social que caracteriza al régimen y a la falta de unión y solidaridad de los ciudadanos.

²⁵ Este dato, en palabras del preclaro investigador, "hace resaltar aún más el sentido inhumano que Asturias atribuye a la clase dominante, cerrada a la piedad, ávida solamente de riquezas, inclinada a la vejación y a la violencia" (1969, 41-42).

²⁶ "La espera de las visitas las ponía irascibles. Esperaban como emigrantes, con ojos de reses, amontonadas, delante de los espejos. Para entretener la nigua, unas dormían, otras fumaban, otras devoraban pirulíes de menta, otras contaban en las cadenas de papel azul y blanco del adorno del techo, el número aproximado de cagaditas de moscas; las enemigas reñían, las amigas se acariciaban con lentitud y sin decoro" (165).

Es casi innecesario señalar que ese ambiente cómodo y placentero no es el habitual en la novela, como hemos visto. El terror presidencial no conoce límites económicos ni de situación en la escala social, como demuestra las caídas en desgracia de las familias de Canales, de Carvajal o del favorito. Nadie está a salvo, y de ahí que la acción más repetida en todos los personajes femeninos, cualquiera que sea su condición, sea la de llorar²⁷.

La pasividad del llanto y la cobardía de la huida o la ocultación se presentan como las conductas más habituales, no sólo de los personajes femeninos, sino de todos los que, en general, integran la novela. De ahí que las mujeres de *El Señor Presidente* se nos presenten en eterna actitud suplicante, desesperada o resignada, como fotografiadas en un duelo, sin cambios dignos de mención en sus gestos ni en sus comportamientos. Casi todos los personajes femeninos son presentados en un único acontecimiento puntual en sus vidas, del que casi nunca conocemos el desenlace final, con lo que establecer una clara línea evolutiva en su carácter es sumamente difícil: la *Masacuata*, la viuda de Carvajal, doña Venjamón... En el caso de Fedina su marido hace mención a su trágico final terminando ya casi la novela (281). Un parecido proceso de destrucción física y moral que han seguido la mujer de Carvajal y Camila, el cual convierte a la primera en una muerta en vida²⁸, pasos que parece seguir la segunda con la diferencia de que, en este caso, el autor emplea unas pocas líneas en describir la esperanza que, tímidamente, acaba de nacer en su pecho, una vez que ha salido de ese ambiente infernal²⁹. En este sentido se puede

²⁷ Lloro la sordomuda de miedo y soledad (10, 19); llora la anciana por su hijo preso (14); la sirvienta del Presidente ante la muerte gratuita de uno de sus subordinados (38); lloran las prostitutas ante el hijo muerto de Fedina (158); la *Chabelona*, por la pérdida de Camila y todo su modo de vida (91-93); las tres hermanas solteras que ayudan a Canales, por su desgracia (195). Pero el llanto se convierte en auténtico martirio para las conciencias ante las lágrimas vertidas por la esposa de Carvajal, viuda al fin, ante la imposibilidad de salvar a su marido del fusilamiento y sentenciada a no conocer el paradero de su cadáver (235); y las de Fedina, que "llora con la facilidad y abundancia con que lloran las gentes del pueblo por las desgracias ajenas" (64) al enterarse del rapto de Camila que se está planeando, y más adelante, hasta desfallecer y perder el juicio, por la muerte de su pequeño, primer y único hijo (152-153). Camila, por su parte, tiene sobrados motivos para aparecer llorando en más de una ocasión: por la huida de su padre (88), por la traición de sus familiares (134), al conocer la muerte de aquel, de la que injustamente la hacen responsable (260), y seguramente, ante la angustiada ausencia de su marido (284-287).

²⁸ "De su traje negro, como muerta en un ataúd de cristal, no asomaba más que la cara" (239).

²⁹ "Por entre los pinos de sombra caminante, los árboles fruteros de las huertas y los de los campos más altos que las nubes, aclaró un día en la noche de su pena; el domingo de Pentecostés, en que recibió su hijo sal, óleo, agua, saliva de cura y nombre de Miguel. Los cenizales se daban el pico. Dos onzas de plizas y un sinfín de trinos. Las ovejas se entretenían en lamer las crías. ¡Qué sensación tan completa de bienestar de domingo daba aquel ir y venir de la lengua materna por el cuerpo del recental, que entre-moría los ojos pestañosos al sentir la caricia! Los potrancos correteaban en pos de las yeguas de mirada hñmeda. Los terneros mugían con fauces babeantes de dicha junto a las ubres llenas. Sin saber por qué,

hablar de Camila como un personaje *fenix*, por su capacidad para sobreponerse a la desgracia: su horfandad materna, la huida de su padre, el abandono del resto de su familia, su gravísima enfermedad, la desaparición de su marido... Sin tratarse de un personaje con iniciativa, sino más bien el objetivo, sin pretenderlo, de varias acciones que se desarrollan en la novela, como veíamos, acaba resultando uno de los más resistentes a la calamidad, uno de los pocos que sobreviven a la barbarie de *El Señor Presidente*. Por otro lado, la libertad espiritual que parece alcanzar finalmente puede relacionarse con la liberación física del estudiante también al terminar la novela (295), y ambos hechos interpretarse como tímidos signos de esperanza de cambio, de regeneración, en el desolador panorama de pesimismo que transmite la novela.

Asturias ha acabado, pues, por construir, en torno a esta Camila su protagonista femenina, su heroína, si atendemos a la caracterización que de esta categoría hace Antonio Garrido Domínguez y que fácilmente se le puede aplicar:

A pesar de todas las variables históricas, la construcción de los personajes-héroe o protagonistas incluyen una serie de características diferenciales: atributos físicos y/o psicológicos, aparición frecuente o en momentos de especial relevancia, autonomía (puede presentarse solo o en compañía de otros personajes), mayor importancia funcional y caracterización convencional (determinada en primer lugar por el género) (1993, 88).

Nos acabamos de referir a la relevante presencia funcional de este personaje en el texto, y hemos señalado los atributos físicos que Asturias destaca (belleza del rostro, complexión grácil). A través del narrador omnisciente que planea sobre toda la novela nos asomamos también al interior de este personaje, a sus pensamientos y deseos más íntimos, que se manifiestan en esas reflexiones de adolescente (81-86), en las subconscientes asociaciones de ideas durante el estado delirante que le provoca su grave enfermedad (183-185), o en las novedosas sensaciones que le invaden, surgidas de cada detalle que le rodea, una vez superado el trance de muerte, casi resucitada, junto a su recién estrenado marido y su recién estrenada vida (244-246). Podemos conocer, así, varios aspectos de la personalidad y los sentimientos de Camila en diversas circunstancias, que en cierta manera explican su carácter y su forma de conducirse: así se nos presenta su infancia sin madre, sin hermanos, rodeada de familiares que no la comprenden y que destesta, insegura ante su aspecto de adolescente, extraña en un mundo en el que no acaba de encajar (81-86)³⁰; más adulta, y tras la pérdida del único apoyo verdaderamente válido con

como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo, apretó a su hijo contra su corazón". (287-288).

³⁰ Humberto E. Robles destaca el hecho de que ese "retroceso cronológico", que nos transporta en rápida y selectiva visión a la infancia y adolescencia de Camila, se nos presente una vez cometido el rapto, cuya narración continúa, en el mismo capítulo, tras ese inciso temporal. Este investigador lo con-

el que cuenta, su "papaíto", demuestra la inocencia y buena fe de su carácter al confiar en un desconocido Cara de Ángel o en la dueña de una sórdida fonda; al acudir, sin dudarlo, a sus familiares, tan sobreprotectores en esa no siempre grata infancia, tras la caída en desgracia de su padre, negando la evidencia de su traición hasta el último momento (127-133); o al confesar sus pecados en artículo de muerte, los cuales no pasan de algunas mentirijillas o cotilleos de niña (176-177).

Por todo ello, Camila no sólo constituye el personaje femenino principal por su relieve funcional y por las abundantes menciones de que es objeto en el texto, sino que, desde el punto de vista de la complejidad que alcanza su elaboración constituye todo un personaje redondo, en terminología de E. M. Foster en su *Aspects of the Novel* (1927), frente a otros, no importa el sexo, de diseño más unidimensional. En realidad, la mayoría de los personajes femeninos, especialmente los más secundarios, e independientemente de la maestría con la que se han trazado, constituyen más bien figuras, en cuyo drama, más o menos puntual, se apoya el autor, para transmitir su mensaje de denuncia del terror opresivo. Carecen de la individualidad, de la hondura de Camila. A ella la conocemos, a las demás simplemente las observamos³¹.

Así pues, a la luz de lo expuesto en este trabajo, pensamos que la mujer no sólo aparece en *El Señor Presidente*, como una víctima más de la abominable represión de un pueblo, cualquier pueblo, a manos de un dictador sin escrúpulos, sino como una víctima especialmente dolorosa, por su habitual desprotección en la sociedad frente al sexo masculino, y especialmente costosa por su función biológica de madre, imprescindible para mantener la esperanza del cambio. El hijo de Camila representa esa nueva generación, nacida y criada fuera de los funestos designios del sistema que destruyó la existencia de sus padres. Al mismo tiempo, la propia Camila, con su fortaleza es capaz de salir adelante frente a todo. Quizá esa resistencia ante la adversidad tenga que ver con la elogiosa valoración que Miguel Ángel Asturias expuso en alguna ocasión acerca de la mujer: "La mujer es un elemento muy importante, muy raro [...]. La mujer..., ¡ya lo creo la mujer! Nunca fue el sexo débil, pero tuvo el talento de dejárselo llamar" (Cela, 1971, 118).

sidera un mecanismo para "hacer ver por medio de un montaje de situaciones análogas, el cambio radical que ha tenido lugar en la vida de la joven", lo cual trae como consecuencia que Camila "por medio del cambio de enfoques, experimenta el mundo en metamorfosis" (1976, 95-96).

³¹ Así coincidimos con Antonio Sacoto, quien tras calificar, tanto al personaje del dictador como al del Auditor de Guerra de "arquetipos", considera a otros como Cara de Ángel (verdadero protagonista, en su opinión) o Camila como genuinas creaciones de Asturias que llegan a adquirir vida propia. Así habla de la segunda: "Camila es también una verdadera creación. Y como tal, un personaje esférico. Es un botón de rosa de abril que se abre plena y bella para marchitarse antes de que terminara mayo. Su candidez, amor humano, su temperamento y sensibilidad nos convencen. Camila es el retrato fidedigno de la mujer que se siente abandonada y en pocos meses envejece" (1974, 228-232).

- Alegría, Fernando. 1971. "Miguel Ángel Asturias, novelista del Viejo y del Nuevo Mundo", en Giacomani Helmy F. (coord.), pp.51-72.
- Amate Blanco, Juan José. 1981. "La novela del dictador: de José Mármol a Miguel Ángel Asturias", en Tascón, Valentín y Soria, Fernando (eds.), *Literatura y sociedad en América Latina*. Salamanca: San Esteban, pp. 191-213.
- Anderson Imbert, Enrique. 1974. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: F.C.E., (1ª ed. 1954).
- 1992. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel (1ª ed. 1979).
- Asturias, Miguel Ángel. 1977. *Tres obras*. Caracas: Ayacucho.
- 1994. *El Señor Presidente*. Madrid: Alianza (1ª ed. 1946).
- 1997. *El Señor Presidente*. (ed. de Alejandro Lanöel-d' Aussenac). Madrid: Cátedra.
- Azuar Carmen, Rafael. 1987. *Teorías del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Diputación.
- Bal, Mieke. 1985. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bellini, Giuseppe. 1969. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Losada.
- 1969 "La destrucción del personaje en las novelas de Miguel Ángel Asturias", *Norte*, X, 4-5, pp.80-86.
- Bobes Naves, M^a del Carmen. 1993. *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Brushwood, John S. 1984. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. México: F.C.E.
- Carlos, Alberto J. 1969. "El curioso infierno dantesco en *El Señor Presidente*", *Norte*, X, 4-5, pp.92-96.
- Cela, Camilo José. 1971. "Mi amigo el escritor", *Papeles de Son Armadans*, LXII, CLXXXV-VI, pp.117-130.
- Diccionario de americanismos*. 1982. Barcelona: Sopena.

Díez Borque, José María. 1989. "Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del siglo de oro", en Castilla del Pino, Carlos (comp.), *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, pp.97-120.

Foppa, Alaide. 1968. "Realidad e irrealidad en la obra de Miguel Ángel Asturias", *Cuadernos Americanos*, XXVII, 1, pp.53-69.

Foster, Edward Morgan. 1983. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate (1ª ed. 1927).

Franco, Jean. 1983. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.

Garrido Domínguez, Antonio. 1993. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Giacoman, Helmy F. 1971. "La psiconeurosis regresiva en los personajes de la novela *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias", en Giacoman, Helmy F. (coord.), *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Anaya-Las Américas, pp.325-334.

Leal, Luis. 1971. "Mito y realismo social en Miguel Ángel Asturias", en Giacoman, Helmy F. (coord.), pp.311-324.

Liscano, Juan. 1958. "Sobre *El Señor Presidente* y otros temas de la dictadura", *Cuadernos Americanos*, XVII, 2, pp.223-246.

Mayoral, Marina. 1990. *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura.

Menton, Seymour. 1971. "Miguel Ángel Asturias: Realidad y fantasía", en Giacoman, Helmy F. (coord.), pp. 73-124.

Navarro, Carlos. 1969. "La desintegración social en *El Señor Presidente*", *Revista Iberoamericana*, 67, pp.59-76.

1971. "La hipotiposis del miedo en *El Señor Presidente*", en Giacoman, Helmy F. (coord.), pp. 155-167.

Propp, Vladimir. 1985. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal (1ª ed. 1928).

Robles, Humberto E. 1976. "Perspectivismo, yuxtaposición y contraste en *El Señor Presidente*", en Loveluck, Juan (ed.), *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid: Taurus, pp.93-114.

Royano Gutiérrez, Lourdes. 1993. *Las novelas de Miguel Ángel Asturias desde*

la estética de la recepción. Valladolid: Universidad.

Sacoto, Antonio. 1974. "Las modernas técnicas novelísticas en *El Señor Presidente*", *Cuadernos Americanos*, XXXIII, 2, pp.223-246.

Santamaría, Francisco J. 1978. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.