

ALEPI

número 16
(enero de 2002)



Jornada del sábado 20 de enero de 2001
organizada con el apoyo del FNRS y de las FUNDP, Namur

Para citar este artículo: Van Delden, Maarten. "Miguel Ángel Asturias y la modernidad literaria europea": *Literaturas centroamericanas*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 16, Montalvo, Y. (coord.) 2002, pp. 77-86. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

Miguel Ángel Asturias y la modernidad literaria europea

Maarten VAN DELDEN
Rice University¹

La narrativa de Miguel Ángel Asturias constituye uno de los ejemplos más interesantes de la apropiación que se hace en América Latina, a partir de los años veinte, de la modernidad literaria europea. En este artículo ofreceré primero una explicación de lo que entiendo por "modernidad literaria europea", y segundo un análisis de dos aspectos de la primera novela de Asturias, *El señor presidente* (1946), análisis que servirá para demostrar cómo el modelo europeo se transforma en el momento de su trasplante a Latinoamérica.

Lo que me interesa destacar es la relación que mantiene *El señor presidente* con lo que en la crítica angloamericana se denomina *modernism*, movimiento literario que incluye a escritores como James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka, y William Faulkner, para nombrar a sólo algunos. Un problema que se presenta al estudiar esta relación es la imposibilidad de traducir la palabra *modernism* directamente al español, ya que "modernismo" en el mundo hispanohablante se emplea para definir un movimiento literario de Hispanoamérica y España que antecede al *modernism* de la crítica angloamericana y se asemeja al simbolismo europeo. Octavio Paz se queja en *La otra voz* de la forma en que la academia angloamericana desarrolló el concepto de *modernism* sin reconocer que ya existía anteriormente un modernismo hispanoamericano y español: "llamar *modernism* a un movimiento en lengua inglesa posterior en treinta años al nuestro, revela arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica".² Pero aun si fuera verdad que el uso angloamericano de la palabra *modernism* constituye un caso de piratería conceptual, la solución de devolver el concepto a sus propietarios originales no parece factible. Los conceptos también tienen una vida propia que la crítica literaria se ve obligada a respetar. En otras palabras: exigir que la crítica angloamericana utilice el concepto de *modernism* en un sentido paralelo al "modernismo" hispanoamericano implicaría la tarea imposible de borrar toda una tradición de reflexión crítica en torno al *modernism*. ¿Pero cómo captar entonces al nivel de los conceptos esa relación que vincula a Asturias con sus modelos literarios europeos?

¹ Este artículo fue escrito con la ayuda de una beca de investigación de la K.U. Leuven.

² Octavio Paz, *La otra voz: Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 52.

El mismo Octavio Paz sugiere una posible solución cuando en *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* dibuja la compleja trayectoria de lo que él llama la modernidad estética. Para Paz esta modernidad empieza con el romanticismo, tal como lo indica el subtítulo de su libro. Se caracteriza en primer lugar por el impulso hacia la innovación, impulso que produjo una paradójica “tradición de la ruptura”.³ Esta vocación subversiva de los artistas de la modernidad se basa en una creencia fundamental en el valor de la crítica –crítica del arte y crítica de la sociedad. Pero la crítica corrosiva, la ironía que lo destruye todo, tiene su contrapartida en lo que Paz llama la “visión analógica”. Esta visión –privilegio de los grandes poetas románticos y sus descendientes– percibe al mundo como un sistema de correspondencias, y de este modo logra superar el estado de fragmentación que caracteriza a las sociedades modernas.⁴ Ahora bien, uno de los elementos que más llama la atención en la definición de Paz es que engloba a dos tendencias dentro de la literatura de las primeras décadas del siglo XX que con frecuencia se ven como contrapuestas: los movimientos de vanguardia por un lado y los escritores pertenecientes al *modernism* en el sentido angloamericano, por otro.⁵ En el caso de Asturias, sin embargo, el empleo del concepto “modernidad” en este sentido más amplio se justifica, ya que el escritor guatemalteco registra en su obra el impacto tanto de las vanguardias –sobre todo del surrealismo francés– como de la novela al estilo de Joyce y compañía.

La crítica más reciente sobre Asturias ha enfocado su interés sobre todo en su segunda novela, *Hombres de maíz* (1949), y se ha interesado principalmente por la relación de esta novela con el surrealismo francés.⁶ En algunos casos la revaloración de *Hombres de maíz* ha sido acompañada por una devaluación de *El señor presidente*.⁷ Esta situación contrasta vivamente con la visión de los críticos de una generación anterior, como Enrique Anderson Imbert y Seymour Menton, para quienes no cabía duda de que *El señor presidente* era la mejor novela del premio Nobel guatemalteco.⁸ En este breve trabajo, me propongo esbozar la

³ Octavio Paz, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1981, 3a. edición, pp. 15-37.

⁴ *Los hijos del limo*, pp. 97-114.

⁵ Según Andreas Huyssen ambos grupos persiguen la innovación estética, pero los *modernists* tienden hacia el formalismo, el esteticismo, y el elitismo, mientras que los vanguardistas son más radicales en su rebelión contra la institución del arte. Ver Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London, MacMillan, 1988, pp. 162-164.

⁶ Ver René Prieto, *Miguel Angel Asturias's Archaeology of Return*, New York, Cambridge University Press, 1993, y Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, Md., University Press of America, 1998.

⁷ René Prieto, por ejemplo, comenta que “Today, more than half a century after it was conceived, this best-selling novel seems...forced and...weighed down with cumbersome platitudes. Sadly, it does not age well, and parts of it read...like a second-rate melodrama”, pp. 2-3.

⁸ Ver Enrique Anderson Imbert, “Análisis de *El señor presidente*”, en *Homenaje a Miguel Ángel Asturias: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. de Helmy Giacomán, Nueva York, Las

relación de *El señor presidente* con la *otra* vertiente de la modernidad literaria europea, no la del surrealismo y otros movimientos de vanguardia, sino la que representan autores como Joyce, Woolf, Proust, y otros, propuesta que responde no solamente a la percepción de que esta relación ha sido algo desatendida por la crítica, sino también a la idea de que es precisamente *ésta* la relación que nos permite reconocer la importancia de la primera novela de Asturias dentro de los procesos de innovación de la novela hispanoamericana del siglo XX.⁹

El primero de los dos rasgos de la novela moderna que quiero destacar aquí constituye en realidad una colección de rasgos. El novelista moderno juega con el tiempo, con la perspectiva y con el lenguaje. Rompe con la estructura lineal del relato, con la perspectiva unitaria y objetiva del narrador y con el lenguaje convencional de la novela. Cada uno de estos tres rasgos contribuye a expresar dos actitudes entrelazadas que según Douwe Fokkema y Elrud Ibsch constituyen la médula de la estética moderna: la duda epistemológica y la duda metalingüística. Los escritores modernos cuestionan tanto la posibilidad de conocer la realidad como la posibilidad de captar la realidad mediante el lenguaje.¹⁰

Los tres rasgos mencionados están presentes en *El señor presidente*, pero, como trataré de demostrar, Asturias les da una función distinta de la que tienen en la novela moderna europea. Aunque el relato en la primera novela de Asturias sigue un orden predominantemente lineal, aparecen secuencias que recuerdan algunos de los experimentos más notables de la novela moderna con la estructura del texto. Un buen ejemplo sería un breve pasaje de uno de los últimos capítulos de *El señor presidente*. En una escena de amor entre Cara de Ángel y Camila, el narrador intercala una serie de párrafos donde se describe cómo unas criadas que están en el patio persiguen, luego atrapan, y finalmente le retuercen el pescuezo a un pollo.¹¹ La secuencia recuerda la famosa escena de las comicias agrícolas en *Madame Bovary* donde el narrador contrapone en dos líneas narrativas paralelas y simultáneas la seducción de Madame Bovary por parte de su amante y la descripción del festival agrícola que se está celebrando al mismo tiempo.¹²

Américas, 1971, pp. 125-131, y Seymour Menton, "Miguel Ángel Asturias: Realidad y Fantasía," en Giacoman, pp. 73-124.

⁹ Para una lectura que subraya la importancia de la novela moderna al estilo de Joyce y Faulkner para el desarrollo de la nueva narrativa hispanoamericana, y que además ubica a Asturias en el centro de esta trayectoria, ver Gerald Martin, *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989.

¹⁰ Douwe Fokkema y Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984, pp. 38-43.

¹¹ Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 265. En adelante, las referencias a *El señor presidente* aparecerán entre paréntesis en el texto.

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Paris, Flammarion, 1966, pp. 172-181.

El novelista de la modernidad, en su deseo de explorar nuevas zonas de la realidad, experimenta con el lenguaje, proceso que también se da en *El señor presidente*. En la novela de Asturias son sobre todo momentos en que un personaje percibe la realidad de una forma distorsionada, los que dan pie a un uso libre e innovador del lenguaje. Veamos, por ejemplo, el siguiente pasaje donde se evoca el estado de sueño en el cual se va hundiendo Cara de Ángel mientras viaja en tren hacia la costa:

Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver... (266-267)

La descomposición y recomposición del lenguaje que se da en este pasaje permite al lector internarse en la conciencia del personaje. El juego con las palabras crea una poderosa tensión entre por un lado el sentimiento que tiene Cara de Ángel de estar quedándose fuera del tiempo, y por otro el reconocimiento no del todo consciente de la cercanía de su propia muerte.

El pasaje citado también nos permite reconocer el elemento que quizás más claramente vincule a la novela de Asturias con la novela moderna europea: el uso de procedimientos como el discurso indirecto libre o el monólogo interior para captar la vida interior de los personajes. El énfasis en la subjetividad de la percepción sirve para cuestionar la idea de que existe una realidad estable y objetiva. En palabras de Martin Heidegger, la modernidad es la "época de la imagen del mundo",¹³ con lo cual el filósofo alemán quería decir que en la era moderna el mundo se convierte en imagen, en un ente que depende de la percepción que se tiene de él y que por lo tanto se vuelve cambiante, volátil.

Está claro que Asturias no elude el impacto de estas corrientes del pensamiento moderno, pero su obra también registra el efecto específico de su contexto latinoamericano. Los personajes de *El señor presidente* viven en un mundo inestable, azaroso e inseguro. Sin embargo, un elemento que no tiene la misma importancia para Asturias como para los novelistas modernos europeos es la duda epistemológica. Los personajes de *El señor presidente* tienen una visión parcial y subjetiva de la realidad, igual que los personajes de Joyce, Proust o Woolf. Pero en Asturias esta situación no se debe a la inherente subjetividad de cualquier

¹³ Citado en Michael Bell, "The metaphysics of modernism," en *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. de Michael Levenson, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 12-13.

perspectiva sobre la realidad. Al contrario, si en *El señor presidente* los personajes se mueven en un mundo inestable e inseguro, esto se debe en primer lugar al clima de miedo creado por el dictador. En otras palabras: en la novela de Asturias las técnicas de la novela moderna están al servicio de una crítica política y no de una reflexión epistemológica.

Para captar mejor esta diferencia podríamos reflexionar brevemente sobre el significado que tiene en *El señor presidente* la historia de amor entre Camila y Cara de Ángel. El amor que surge entre estos dos personajes sirve como instrumento de redención para Cara de Ángel, salvándolo de su condición de cómplice del mal como hombre de confianza del Presidente. Hay, pues, en la novela de Asturias, una visión romántica del amor. Lo que no aparece, evidentemente, es ese elemento tan importante en la novela moderna europea que es la crítica del deseo. El gran precursor en la exploración de este tema sería el Flaubert de *Madame Bovary*, con su despiadada insistencia en la dimensión ficticia e inauténtica de cualquier pasión romántica.¹⁴ Esta fascinación por la condición psicológica que un crítico llamaría *bovarysme*,¹⁵ llega a su punto culminante en la novela de Proust, y se explica precisamente por el hecho de permitir al novelista indagar en el problema del conocimiento de la realidad, tema clave, como ya señalamos, para la novela moderna europea. Asturias, al contrario, preocupado en primer lugar por el tema político, no concibe el amor como un método para conocer la realidad que como cualquier otro método debe ser sometido a una rigurosa crítica. Más bien el amor se presenta ante sus ojos como una zona de la realidad que permite a los personajes de su novela huir de la pesadilla de la dictadura, aunque sea sólo de un modo transitorio.

El novelista moderno rompe con la tradición literaria –en primer lugar con el realismo decimonónico– y se lanza a la búsqueda de nuevas formas para expresar la realidad que le rodea. Simultáneamente, el novelista moderno retrata a personajes que, a semejanza del novelista mismo, rompen con su entorno. Es éste el segundo rasgo de la modernidad literaria europea cuya transposición a *El señor presidente* me propongo describir. Ricardo Quinones señala que en la novela moderna surge una impaciencia con respecto a la visión lineal del tiempo, visión que conoció un auge en el siglo anterior, con su confianza en la historia, el progreso y la continuidad. Añade Quinones que el rechazo de la ideología del progreso tiene importantes implicaciones para una serie de otros valores, como por ejemplo los valores de la familia y la continuidad a través de los hijos. En el siglo XIX la familia había adquirido un valor casi religioso, porque se suponía que la

¹⁴ Para una lectura de la historia de la novela europea—de Cervantes a Proust—centrada en la idea de que nuestros mejores novelistas se dedican precisamente a desenmascarar el carácter ilusorio del deseo, ver René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

¹⁵ Jules de Gaultier, *Le bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902, 2a. edición.

sobrevivencia en el tiempo se lograba gracias a ella; para los novelistas modernos, en cambio, este sacrificio en nombre de la colectividad, los hijos y el futuro implicaba una mutilación inaceptable del individuo. Surge entonces la necesidad de una rebelión. Según Quinones, esta rebelión se dirige principalmente en contra de la madre, figura de mucho mayor peso que el padre en el mundo de los novelistas modernos. Además de otros ejemplos, Quinones recuerda la lucha de Stephen Dedalus, personaje tanto de *A Portrait of the Artist as a Young Man* como de *Ulysses* de James Joyce, por liberarse de la influencia de su madre, y cita a D.H. Lawrence, quien en uno de sus textos ensayísticos lanzó el grito –paradigmático para Quinones– “À bas les mères”.¹⁶

En *El señor presidente* hay un personaje con rasgos modernos en el sentido propuesto por Quinones, aunque en realidad estos rasgos se presentan solamente en una secuencia de la novela. El personaje a quien me refiero es Camila, y la secuencia en cuestión forma parte del capítulo XII de *El señor presidente*. Se trata de una evocación de un momento anterior de la vida de Camila, evocación que se centra al principio en la repugnancia que le provoca su familia. Contemplándose a sí misma en el espejo, Camila, quien en este momento tiene quince años, se lamenta de ser nada más que “una burrita con muchos tíos y tías, primos y primas, que siempre han de andar juntos como insectos”. Describe a sus tíos como “unos espantajos bigotudos” y a sus primos como “unos despeinados, gordinflones, plomosos”. Al pensar en el trato que recibe de su familia, Camila se desespera: sus primos “le regala[ban] cartuchos de caramelos con banderita, como a una chiquilla,” mientras que sus tíos “la acaricia[ban] con las manos malolientes a cigarro” (77). En resumen, en este momento de la novela la familia parece ser para Camila el instrumento de una deshumanización y de una violación del yo.

Sabemos que, aunque *El señor presidente* no se llegó a publicar hasta 1946, en realidad el manuscrito de la novela ya estaba fundamentalmente completo en 1932. Gerald Martin señala que en la versión definitiva de la novela, Asturias introdujo un solo cambio significativo con respecto al manuscrito de 1932, a saber la secuencia del capítulo XII sobre Camila. Martin opina que esta secuencia constituye uno de los pasajes más importantes del texto, ya que en él se inscribe una renovada conciencia por parte de Asturias del verdadero significado de su texto. Según Martin, el despertar de Camila, su rechazo del ambiente opresivo en el cual ha crecido, alude al proceso vivido por el mismo Asturias,¹⁷ quien para escribir *El señor presidente* tuvo que fugarse de la prisión de su propia cultura, “no solamente de la dictadura, sino también del tradicionalismo hispano, el

¹⁶ Ricardo J. Quinones, *Mapping Literary Modernism: Time and Development*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1985, pp. 45-55.

¹⁷ Gerald Martin, “Miguel Ángel Asturias: *El Señor Presidente*,” en *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, ed. de Philip Swanson, London, Routledge, 1990, pp. 58-59.

provincialismo colonial, el catolicismo y la familia".¹⁸ Podríamos aventurar la afirmación de que en la lectura que hace Martín de *El señor presidente* no es solamente Camila sino también el autor mismo quien se presenta como un auténtico personaje moderno.

A diferencia de Martín, pienso que la secuencia del capítulo XII que se centra en Camila no nos ofrece la clave para la interpretación de la primera novela de Asturias, sino que constituye una anomalía dentro del texto. En *El señor presidente*, a semejanza de la novela moderna europea, se observa que las relaciones humanas, y sobre todo las relaciones de familia, han entrado en un proceso de desintegración. Sin embargo, en la novela de Asturias esta desintegración no representa un paso hacia un estado de mayor libertad individual y autenticidad personal, salvo en el caso de la escena de Camila ante el espejo. Al contrario, cuando en *El señor presidente* se da una ruptura dentro de la red de relaciones familiares, por lo general es el síntoma de una profunda corrupción del cuerpo social. A la luz de las observaciones de Quinones, resulta además especialmente interesante que en la novela de Asturias la ruptura más dramática y dolorosa sea la que separa a una madre de su hijo. En cada caso, romper el lazo entre madre e hijo representa un terrible atentado contra el orden natural de las cosas.

Veamos algunos ejemplos. *El señor presidente* abre con la descripción de unos pordioseros que constituyen la parodia de una familia. Según el narrador, los miembros de "esta familia de parientes del basurero" se mueven siempre por los mismos espacios de la ciudad, y se juntan cada noche a dormir en el Portal del Señor, pero sin que el hecho de compartir las mismas experiencias produzca jamás un sentimiento de solidaridad: "Nunca se supo que se socorrieran entre ellos; avaros de sus desperdicios, como todo mendigo, preferían darlos a los perros que a sus compañeros de infortunio" (7). En un mundo de este tipo, las más íntimas relaciones humanas no sirven de consuelo, sino que inspiran miedo: "A veces, los ronquidos de un valetudinario tiñoso o la respiración de una sordomuda encinta que lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas" (8). Para los hijos, es precisamente la ausencia de la madre la que produce el mayor sufrimiento. Para demostrarlo está el curioso caso de un idiota llamado *Peleele* quien "se enloquecía al oír hablar de su madre" (9). En los sueños del idiota, su madre aparece como la imagen del amor y del consuelo: "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!" (23). Pero en la vida real, donde el *Peleele* tiene que sobrevivir sin su madre desaparecida, el mero hecho de escuchar la palabra "madre" le produce un sentimiento intolerable de vacío: "El

¹⁸ "Not only the dictatorship, but also Hispanic traditionalism, colonial provincialism, Catholicism and the Family". Martín, *ibid.*, p. 56.

Pelee abría los ojos de repente, como el que sueña que rueda en el vacío; dilatava las pupilas más y más, encogiéndose todo él [...]” (9). Por supuesto que la agonía del idiota no inspira ningún tipo de compasión entre los otros pordioseros, ni entre la demás gente de la ciudad. Al contrario, en todas partes le gritan “¡Madre!” para hacerlo sufrir más. Hasta que un día el *Pelee* no aguanta más, y se le va encima al torturador de turno, matándolo a golpes. Resulta que la víctima de la furia del idiota es el coronel José Parrales Sonriente, cuya muerte provoca una inmediata reacción de las autoridades, encabezadas por el mismísimo Presidente.

El asesinato del coronel Parrales Sonriente es el acontecimiento que desencadena la acción de la novela. Dadas las circunstancias de este asesinato, podemos afirmar que en el comienzo de la novela está la figura de la madre, pero la madre ausente. No es de sorprender entonces que la madre tenga un papel preponderante en toda la novela, aunque sea la madre que sólo vive en el recuerdo, o la madre que deja de serlo cuando pierde a su hijo. Los únicos momentos en que el Presidente podría inspirar un poco de simpatía en el lector se dan cuando el personaje se acuerda de sus muy difíciles años jóvenes, recuerdos en los cuales siempre está presente su madre. El recuerdo de “su madre sin recursos” (97), o de su madre durmiendo “en un catre de tijera” (223), le produce una terrible amargura, seguramente porque reviven en él los sufrimientos que compartió con ella. La ironía quiere, sin embargo, que estos sufrimientos no transformen al Presidente en un hombre que lucha por un mundo mejor; al contrario, han hecho de él un monstruo responsable de un mundo donde los más íntimos lazos que unen a un ser con otro se han convertido en algo sin peso, sin valor. Piénsese en el episodio más desgarrador de la novela, el que describe la tortura aplicada por las autoridades a la joven Fedina Rodas, al ser ella obligada a ver a su propio bebé morir de hambre. En el mundo pesadillesco creado por el Presidente, no se respeta ni a las madres.

El señor presidente pinta un cuadro terriblemente oscuro. Sin embargo, si al final de la novela aparece un pequeño rayo de luz, es precisamente en las imágenes de una maternidad que se reafirma. Es significativo que la novela concluya con la voz de la madre del estudiante llevando el rosario. Pero en el contexto de la lectura de la novela de Asturias propuesta en este artículo, resulta todavía más interesante el desenlace que se le da a la historia de Camila. En el penúltimo capítulo de la novela, vemos cómo Camila después de dar a luz a un hijo se va a vivir en el campo. El efecto combinado de la naturaleza y el amor por su hijo hace que Camila empiece a recuperarse del golpe que ha significado para ella la desaparición de su marido:

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 entremorí los ojos pestañosos al sentir la caricia! Los potrancos correteaban en pos de las yeguas de mirada húmeda. Los terneros mugían con las fauces babeantes de dicha junto a las ubres llenas. Sin saber por qué, como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo, apretó a su hijo contra su corazón. (279-80)

La Camila del final de la novela ya no es la Camila que vimos en el capítulo XII. La niña de quince años, contemplándose a sí misma en el espejo, odiando a su familia, y recordando una visita al mar en la que descubrió la fugaz sensualidad del mundo (80-81), se ha convertido en una madre cuya vida está centrada en el amor que siente por su hijo.

La importancia de la figura de la madre en *El señor presidente* se podría atribuir a factores biográficos. Numerosos comentaristas concuerdan en señalar el importantísimo papel que tuvo su madre en la vida de Asturias.¹⁹ Pero también está claro que *El señor presidente* evoca un contexto cultural más amplio. Es imposible entender cabalmente el papel de la madre en la primera novela de Asturias sin tomar en cuenta la importancia que tiene en los países de Hispanoamérica el culto a la madre Virgen de Cristo. En *El señor presidente* la Virgen está en todas partes, bien porque los personajes tienen cerca una imagen de la Madre de Dios, bien porque piden su ayuda cuando se sienten desamparados. Claro que el Presidente ha construido un mundo donde "no hay Vírgenes del Carmen que valgan" (116), como le dice el Auditor de Guerra a Fedina Rodas cuando ella le implora que no deje morir a su hijo. Pero precisamente este detalle demuestra el carácter inhumano del régimen del Presidente, y nos permite ver cómo en la novela de Asturias la religiosidad y los vínculos de familia son armas de doble filo. Pueden ser instrumentos de opresión, pero también constituyen mundos de experiencia opuestos a la tiranía del dictador.

La comparación con la situación de los novelistas modernos europeos nos ayuda a entender la posición de Asturias. La modernidad literaria europea surge de la mano de la modernidad socioeconómica. Por un lado constituye una reacción en contra del sometimiento del individuo en una sociedad burguesa industrial. Este es el aspecto que describe Ricardo Quinones. Por otro lado la novela moderna se inspira en el dinamismo y la movilidad de la sociedad moderna, tal como lo señala Marshall Berman en su libro *All That Is Solid Melts Into Air*.²⁰ Asturias, por su parte, describe una sociedad donde la modernidad sólo se manifiesta como farsa. El

¹⁹ Ver René Prieto, *op. cit.*, pp. 24-27, 115-118; Alejandro Lanoël-d'Aussenac, "Introducción," en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, Madrid, Cátedra, 1997, p. 30; y Amos Segala, "Introducción del coordinador," en *Paris 1924-1933: Periodismo y creación literaria* de Miguel Ángel Asturias, ed. de Amos Segala, Paris, Colección Archivos, 1988, p. lx.

²⁰ Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982.

Presidente se presenta a sí mismo como demócrata, positivista y liberal, como propugnador, en otras palabras, de algunas de las grandes corrientes ideológicas de la modernidad. Pero la distancia entre los ideales y la realidad no podría ser mayor que en el país evocado en la novela de Asturias. En un mundo de este tipo – donde la modernidad no es nada más que una máscara– no sorprende que la única oposición posible al Presidente se base en los valores de la tradición.

En *El señor presidente* Asturias demuestra que tenía una aguda conciencia del problema de la trasplatación de modelos culturales de Europa a América Latina. Para el novelista guatemalteco el Presidente de su novela ejemplifica el peligro de que América Latina se convierta en una mera caricatura de Europa. Esto es lo que indican muchas de las alusiones a la cultura europea en *El señor presidente*. Para uno de sus seguidores, el Presidente es “el Prohombre de ‘Nítche’, el Superúnico” (256), mientras que su gestión política ha dado como resultado “una nueva forma de gobierno: la Superdemocracia” (257). Pero lo que para este adúlador del dictador aparece como la realización americana de algo que en Europa sólo existe como idea, para el lector se presenta como una parodia involuntaria de la filosofía de Friedrich Nietzsche. Un poco más adelante es Cara de Ángel quien alude al proceso de inversión que sufre el pensamiento europeo al cruzar el océano: “y vivir, lo que se llama vivir, que no es estarse repitiendo a toda hora: ‘pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo ...” (263). Pero si Asturias llama la atención a estas formas degradadas de la imitación, es precisamente para contraponerles otro modelo de la relación Latinoamérica-Europa, un modelo cuya realización se encuentra en la novela misma de Asturias. *El señor presidente* es todo menos una caricatura de la modernidad literaria europea. Al contrario, Asturias toma temas y técnicas ensayadas por los novelistas europeos de su época y al darles un nuevo contenido político y cultural contribuye a la renovación de la novela hispanoamericana y de la modernidad literaria.

