



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

“Autoridad y dictadura. Escritura y oralidad en la novela del dictador en Hispanoamérica”

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN HUMANIDADES
LÍNEA ACADÉMICA: LITERATURA

PRESENTA:
FRANCISCO GALLARDO NEGRETE
MATRÍCULA: 2173801013
ORCID: 0009-0008-9480-6705
CORREO ELECTRÓNICO: f.gallardo@ugto.mx
DIRECTOR: DRA. MAYULI MORALES FAEDO

JURADO:
PRESIDENTE: DRA. MAYULI MORALES FAEDO
SECRETARIO: DR. TARIK TORRES MOJICA
VOCAL: DR. CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MEXICO, 3 DE MARZO DE 2023

ÍNDICE

PRIMERAS PALABRAS	6
DE LA <i>NARRATIVA</i> A LA <i>NOVELA</i> DEL DICTADOR HISPANOAMERICANO UN ESTUDIO DIACRÓNICO (1845-1946)	
1. PREDIC(T)AR EN EL DESIERTO:	
TRES AUTORES, UN DICTADOR	16
1.1. Oralidad y escritura en “El matadero”, de Esteban Echeverría: el origen de una polarización teórica	20
1.2. El monopolizador de la palabra hablada: Juan Manuel de Rosas según Domingo Faustino Sarmiento	25
1.3. El relato oral o el <i>skaz</i>	30
1.4. La respuesta de Sarmiento: <i>verba volant; scripta manent</i>	33
1.5. El dictado y las interferencias: ruido de fondo en <i>Amalia</i> , de José Mármol	37
2. FUNDACIÓN NOVELÍSTICA Y FUNDICIÓN (META)LINGÜÍSTICA:	
<i>TIRANO BANDERAS</i> , DE RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN	43
2.1. La segunda primera novela del dictador hispanoamericano: reposicionamiento autoral y escritura periférica	45
2.2. Lexicografía subcontinental y palabra del autor	49
2.3. ¿Novela teatral o teatro novelado? Dialéctica y dialogismo	52
2.4. La palabra ajena reflejada	56

2.5. El secretario balbuciente:	
retrato hablado de don Celestino Galindo	60
3. <i>EL SEÑOR PRESIDENTE</i> , DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS:	
LA ESCRITURA DEL GRAN LENGUA	64
3.1. Repetición, ritmo y resonancia:	
los tres pilares de la narración oral	67
3.2. Hablar un libro:	
tradición y creación ágrafas	72
3.3. El dialogismo oculto	76
3.4. Hagiografía mundana de Miguel Cara de Ángel:	
la escritura como prisión	79
3.5. Hacerse oír:	
del documento oficial a la nota oficiosa	85
EL <i>BOOM</i> DE LA NOVELA DEL DICTADOR EN HISPANOAMÉRICA	
UN ESTUDIO SINCRÓNICO (1974-1975)	
4. AUTOR DE MUCHAS PALABRAS:	
ALEJO CARPENTIER Y <i>EL RECURSO DEL MÉTODO</i>	89
4.1. Oído absoluto:	
el Primer Magistrado y la me(ga)lomanía	91
4.2. El <i>Icherzählung</i> o la narración en primera persona:	
el narrador multiplicado	94
4.3. El protagonista dividido:	
la voz de <i>acá</i> y la voz de <i>allá</i>	98
4.4. El dictador y el diccionario	103
4.5. El pícaro afásico:	
naturaleza y neobarroco	105
5. UNA NOVELA CORAL:	
<i>EL OTOÑO DEL PATRIARCA</i> , DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	114

5.1. Bio(a)grafía o relato oral de una vida larga y recién extinta	116
5.2. El plural mayestático: ¿bivocalidad o polifonía?	121
5.3. De Marcos Pérez Jiménez a Augusto Pinochet: la parodia (del poder) y el poder (de la parodia)	125
5.4. Cuerpo anatómico y cuerpo textual: la desproporción como medida de la escritura	128
5.5. El secreto y los secretarios	132
6. <i>YO EL SUPREMO</i> , DE AUGUSTO ROA BASTOS:	
DEL DICTADO A LA REESCRITURA	136
6.1. <i>Sic semper tyrannis</i> : letra manuscrita y usurpación de identidad	138
6.2. Hablar solo como acto público	141
6.3. La mano que mece la pluma: hacia una bivocalidad inversa	143
6.4. La neo(nomo)logía: el dictador y el lenguaje adámico	146
6.5. La orden y el orden: de la supremacía del compilador	150
EPÍGLOTO	154
FUENTES	160
Bibliografía	160
Hemerografía	169

Cuando bien conmigo pienso mui esclarecida Reina: i pongo deláte los ojos el antigüedad
de todas las cosas: que para nuestra recordacion i memoria quedaron escritas: una cosa
hálo y sáco por conclusion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio: i
de tal manera lo siguió: que juntamente comenzaron. crecieron. i florecieron. i despues
junta fue la caida de entrambos.

Antonio de Nebrija, *Arte de la lengua castellana*

Ego sum Rex Romanus et super grammaticam.

Segismundo de Hungría, citado por Thomas Carlyle, *History of Friedrich II of Prussia,*
called Frederick the Great

Dictator est qui dictat.

Carl Schmitt, *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis*
zum proletarischen Klassenkampf

PRIMERAS PALABRAS

De acuerdo con una opinión muy extendida, la denominada *teoría de los géneros literarios* suele asumir, desde Platón y Aristóteles hasta la fecha, una apariencia tripartita o triádica (García Berrio y Huerta Calvo, 1992). Compuesta, pues, por la narrativa (textos diegéticos), por la dramaturgia (miméticos) y por la poesía (citarísticos), ésta se prolonga, de ordinario, en ramas o en vetas, los subgéneros literarios; hoy día la narrativa, tómesese por caso, se proyecta en la novela, en la novela corta (*nouvelle*), en el cuento, etc. Si se amplía el campo visual, si sus márgenes se ensanchan, todavía es posible reconocer, de este punto en adelante, otro nivel de derivación: los subgéneros narrativos, los dramáticos y los poéticos. La novela del dictador en Hispanoamérica, objeto de estudio del presente ensayo, se inscribe, en este orden de ideas, en los primeros (Amate Blanco, 1981).

Ahora bien, tal cual indica su rótulo, en la novela del dictador hispanoamericano se observan, por lo menos, dos características fundamentales, una temática y una más geográfica: su tema es, en efecto, abiertamente político y su geografía, compartida, unívoca.¹ Al parecer, sendas características, irreductibles al azar o a la fortuna, tienen una razón de ser: la historia misma del subcontinente, desaforada y convulsa, pródiga en la producción de tiranos, de caudillos y de sátrapas. En *Los dictadores latinoamericanos*, Ángel Rama (1976) explica con didáctica y con pedagogía:

De los diversos tópicos de esta demanda ninguno más insistentemente reclamado que el correspondiente a uno de los más singulares, si no el más singular, de los padecimientos latinoamericanos: las dictaduras, más o menos paternalistas, de los hacendados elevados a la

¹ Opto por el topónimo *Hispanoamérica* y por el adjetivo gentilicio *hispanoamericano*, *na*, y no por conceptos con menor comprensión y con mayor extensión lógicas, porque las representaciones literarias de dictadores y de dictaduras en este hemisferio que proceden de raíces latinas distintas a la española, de la francesa (por ejemplo, en Haití) o de la portuguesa (en Brasil, verbigracia), rebasan los límites de mi encuadre académico.

primera magistratura y que durante decenios rigieron sus países como lo hacían con sus vastas haciendas, o de los militares que intentaban trasladar la conformación del cuartel a las formas de la convivencia social, o incluso de aquellos raros profesionales imbuidos de mesiánica e ilustrada fe en que habían sido ungidos como protectores, guías y únicos intérpretes de la voluntad popular (p. 5).

Datar el origen de este subgénero narrativo con exactitud, fechar el momento justo de su aparición, se figura, en realidad, una tarea complicada, acaso imposible. Los puntos de vista en torno al particular son profusos y variopintos. La bifurcación más notoria se abre, por lo demás, entre la postura de Rama y la de Roberto González Echevarría: éste afirma que la semilla germinal de la novela del dictador en Hispanoamérica se encuentra depositada en “El matadero” (1871), el popular relato de Esteban Echeverría;² aquél asevera, por su parte, que dicha simiente se halla más bien, por arte de la bilocación, en *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, y en *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea (Rama, 1976). Con independencia de esta falta de consenso, de esta carencia de unanimidad, la novela del dictador hispanoamericano constituye una constante histórica en la región y, como resultado de una progresión aritmética, la bibliografía que de ella se desprende es, pieza por pieza, abundante y sobrecogedora.

Habida cuenta de esta abundancia y de este sobrecogimiento, construir o edificar el correspondiente estado de la cuestión requiere, a un tiempo, un esfuerzo de generalización y uno de particularización. Cuando se trata de los estudios panorámicos o generales, es decir, de los que analizan a la novela del dictador en Hispanoamérica en su conjunto, amén de los ya referidos —el de Rama y el de González Echevarría—, conviene traer a colación el de Conrado Zuluaga (1977), el de Julio Calviño Iglesias (1985), el de Carlos Pacheco (1987), el de Adriana Sandoval (1989) y, relativamente más reciente, el de Luis Ernesto Pi Orozco (2009). Al revisar las investigaciones focalizadas o particulares, esto es, las que examinan a cada una de las obras de este subgénero narrativo por separado, en su individualidad, la lista crece de manera exponencial y adquiere magnitudes desmesuradas y abstrusas, poniendo de

² “Debemos estar de acuerdo con Subercaseaux —apunta el crítico cubano norteamericano— en que *Amalia*, junto con *Facundo*, no obstante, es el comienzo de este subgénero, aunque ‘El matadero’ de Echeverría fuera probablemente escrita [sic] quince años antes, como ha señalado Aída Cometta Manzoni en ‘El dictador en la narrativa latinoamericana’, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) 234 (1978), pág. 90” (González Echevarría, 2001: p. 111n).

manifiesto su resistencia al orden y su renuencia al compendio. (Varias de las investigaciones en cuestión serán citadas y debidamente referenciadas, dicho sea de paso, en el transcurso de estas páginas.)

Toda vez que los títulos circunscritos a la novela del dictador en Hispanoamérica sostienen una relación transversal, de carácter vinculante, este trabajo de investigación aspira, más que a reproducir lo que hasta hoy día se ha propuesto —ora global, ora parcialmente—, a dar cuenta y razón de un *fenómeno metalingüístico*, descrito con precisión por el posformalista ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín, que se verifica, con mayor o con menor intensidad, en ellos: la *palabra bivocal*. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín (2017) desarrolla en profundidad ambos términos, el de la *metalingüística* (una asignatura) y el de la *bivocalidad* (un tópico). Conforme a su campo semántico, la metalingüística, cuya potestad desplaza y deja sin efecto a la de la lingüística “tradicional” o “clásica”, pondera a la palabra “personificada”, a la palabra “encarnada”, a la que emerge, única y exclusivamente, en el acto de locución.

La lengua sólo vive en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas. Pero la lingüística estudia la “lengua” misma con su lógica, en su aspecto *general*, como algo que *vuelve posible* la comunicación dialógica, abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas. Éstas pertenecen al ámbito de la palabra, puesto que la palabra es dialógica por naturaleza, y por lo tanto deben ser estudiadas por la metalingüística, que trasciende los límites de la lingüística y posee un objeto y propósitos independientes.

Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas, que *en sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones (Bajtín, 2017: p. 338; cursivas en el original).

A la hora de hablar, en el instante de la pronunciación, una palabra revela matices, gradaciones y tesituras distintivos e irrepetibles. En virtud de semejante cualidad discursiva, cuando dos voces, portadoras de dos visiones del mundo autónomas y soberanas, entablan

una de esas “relaciones dialógicas”, cuando convergen en (o divergen desde) una misma e idéntica palabra, ésta se transforma en bivocal, lo que justifica la adopción y la implementación de la metalingüística.

Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce esta palabra bivocal, y es precisamente ésta, según nuestro parecer, la que debe ser el objeto principal de estudio en el campo de la metalingüística (Bajtín, 2017: p. 341; cursivas en el original).

Si se para la oreja, si se aplica el oído con atención, la bivocalidad se escucha, con frecuencia, en las conversaciones cotidianas, su hábitat natural.³ En la narrativa, en general, y en la novela del dictador hispanoamericano, en particular, su *representación sonora* es dable, en cambio, gracias a una serie de “fenómenos artísticos discursivos”. Bajtín identifica y cataloga a los fenómenos aludidos. Pero, en virtud de su inasible proliferación, deja las puertas abiertas de par en par a nuevas aportaciones teóricas y a contribuciones inéditas.

La clasificación que aparece a continuación tiene un carácter abstracto. Un enunciado concreto puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso tipos de discurso. Además, las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente no tienen un carácter inamovible sino dinámico: la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente; la palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple; la dialogización interna puede reforzarse o debilitarse; un tipo pasivo puede llegar a ser activo, etcétera (Bajtín, 2017: p. 363).

³ “Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso ineludiblemente asumen una nueva comprensión, que es la nuestra y una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales. La interrelación de estas dos voces puede ser muy diversa. El mero hecho de repetir una aseveración ajena en forma de pregunta lleva a la colisión de dos interpretaciones en un mismo discurso: nosotros no sólo preguntamos, sino que también problematizamos la aseveración ajena. Nuestro discurso cotidiano práctico está lleno de palabras ajenas: con algunas fundimos completamente nuestras voces, olvidando su procedencia; mediante otras reafirmamos nuestras propias palabras, reconociendo su prestigio para nosotros; finalmente, a otras les atribuimos nuestras propias orientaciones, ajenas u hostiles a las originales” (Bajtín, 2017: p. 357).

Con el objeto de reconocer cuáles son los fenómenos artísticos discursivos que posibilitan la bivocalidad en ese subgénero narrativo, así como sus adaptaciones o sus aclimataciones, he optado, en esta disertación, por un contenido y por una estructura específicos, por un fondo y por una forma en concreto. El contenido, el corpus bibliográfico sometido a examen, consta de ocho obras literarias en total y obedece, en esencia, a una dupla de criterios de selección: la extensión temporal o la dilatación cronológica del conjunto (casi un siglo y medio, de punta a cabo, que permite registrar las constantes y las variables históricas) y el *aislamiento acústico* o la *insonorización* de cada una de ellas, la atmósfera narrativa que coadyuva a la percepción, con más diafanidad y con más nitidez, de la palabra bivocal.

Por otro lado, la estructura, o bien el andamiaje, se divide, *grosso modo*, en dos partes: “De la *narrativa* a la *novela* del dictador hispanoamericano. Un estudio diacrónico (1845-1946)” y “El *boom* de la novela del dictador en Hispanoamérica. Un estudio sincrónico (1974-1975)”. Tanto la primera como la segunda se subdividen, a su vez, en tres capítulos, los cuales, en aras de la amenidad y de la eficacia expositivas, enlisto y resumo a continuación:

De la *narrativa* a la *novela* del dictador hispanoamericano. Un estudio diacrónico (1845-1946)

- 1) “Predic(t)ar en el desierto: tres autores, un dictador” revisa un trío de obras escritas por autores argentinos, relacionados directa o indirectamente con la Asociación de Mayo, a lo largo de catorce años, de 1837 a 1851, de acuerdo con un cálculo aproximativo: “El matadero”, de Echeverría; *Civilizacion i barbarie. Vida de Juan Facundo Qiroga. I aspecto físico, costumbres, i ábitos de la República Argentina* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; y *Amalia* (1851), de José Mármol. Tales obras, desiguales desde los puntos de vista de la clasificación y de la taxonomía literarias —la primera es un cuento, que asciende a unas cuantas páginas apenas; la segunda, a juicio de su propio artífice, el “Génesis de la Pampa”, el “Jugurta argentino”, un “libro extraño, sin pies ni cabeza, informe, verdadero fragmento de peñasco que se lanzan á la cabeza los titanes” (Sarmiento, 1900: pp. 322-323); y la tercera, una novela en el sentido tradicional de la expresión—, reconstruyen el poder

omnímodo del general Juan Manuel de Rosas, quien gobernó la Confederación Argentina, libre de obstáculos y de restricciones, entre 1835 y 1852. Originalmente pensadas y concebidas con un propósito compartido, el de ejercer oposición política, el personaje del dictador, en ellas, está ausente o se localiza fuera de encuadre (*Amalia* constituye, por ciertos fragmentos, una excepción) y sin embargo, por delegación o por comisión, su voz es audible y sonante —recurso desarrollado, con estándares estéticos más sofisticados, por diversos autores subcontinentales en el siglo XX—.

- 2) “Fundación novelística y fundición (meta)lingüística: *Tirano Banderas*, de Ramón María del Valle-Inclán” analiza la que en opinión de varios investigadores y escritores —Bernardo Subercaseaux (1980), Ramón Xirau (1981), Augusto Monterroso (2003), *et alia*—, y al margen de la nacionalidad de su autor, debe ser considerada la primera novela del dictador hispanoamericano. Con el ánimo de preparar el terreno, antes de desmontar los mecanismos que activan a la bivocalidad en ella (particularmente el de la *palabra ajena reflejada*), hace lo propio con otros dos que simulan, sin producirlo en plenitud, tal efecto: la recopilación lexicográfica, uno de los grandes orgullos de Valle-Inclán, de dimensiones regionales, y la *dialéctica* teatral, en contraposición al *dialogismo* novelesco. Y subraya un hito: el nacimiento del secretario, un personaje recurrente y significativo, receptáculo de la palabra bivocal, en las más de las posteriores novelas del dictador en Hispanoamérica.
- 3) “*El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias: la escritura del Gran Lengua” expone, a comienzo, las características más descollantes de la narración oral (la repetición, el ritmo y la resonancia) y evalúa la infiltración de ésta, por conducto de las civilizaciones aborígenes de Mesoamérica (en especial de la cultura maya quiché) y de una presunta “elaboración hablada”, en la primera novela del autor guatemalteco. También dilucida el recurso narrativo, descrito por Bajtín, del *dialogismo oculto*, que propicia la bivocalidad y que, aunque es rastreable en la narración de Echeverría (involuntario y primitivo) y en la novela de Valle-Inclán (voluntario pero parcial), adquiere mayor notoriedad en la relación vocal del dictador asturiano con su creador. Para terminar, tanto el capítulo como la primera parte, aduce dos pruebas, la de Miguel Cara de Ángel y la del general Eusebio Canales, de la transmutación de la

oralidad del dictador en escritura (privada y pública, respectivamente) y de las facultades punitivas de ésta.

El *boom* de la novela del dictador en Hispanoamérica. Un estudio sincrónico (1974-1975)

- 4) “Autor de muchas palabras: Alejo Carpentier y *El recurso del método*” enfatiza el conocimiento musicológico del Primer Magistrado, un patrimonio heredado por su artífice, e intenta establecer su papel en el entorno con el que éste interactúa. Asimismo, estudia los atributos del *Icherzählung*, un fenómeno artístico discursivo que en esta novela del dictador hispanoamericano se proyecta, al exterior, en un *narrador multiplicado*, y, al interior, en un *protagonista dividido*. Con la solvencia de este asunto, de la ejecución de la “narración en primera persona”, pasa a explorar las razones de la obsesión enfermiza y patológica del dictador carpentieriano por leer su nombre de pila, un enigma *per se*, en el diccionario, y explica qué tienen que ver la naturaleza y el neobarroco (cubano) en el aluvión de palabras que brota de la boca de este descendiente, en la óptica de Carpentier, del pícaro ibérico, héroe, de dudosa deontología, de un subgénero narrativo que estuvo en su apogeo en el declive del Renacimiento español y en la emergencia del Siglo de Oro, circa 1600.
- 5) “Una novela coral: *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez” muestra cómo esta obra, inspirada en los relatos de vida de Cayo Suetonio Tranquilo a propósito del último dictador de la época tardorrepública (Julio César, *Dictator Perpetuus*) y de los once emperadores romanos inaugurales, bordea, con una emulación de la oralidad, los contornos de la biografía. Una vez asentada su otra influencia literaria proveniente de la Antigüedad clásica, la tragedia griega de Esquilo, de Eurípides y, más importante, de Sófocles, describe las cualidades gramaticales del plural mayestático y traza la frontera, línea de unión y de separación a un tiempo, entre la bivocalidad y la polifonía bajtinianas. Este capítulo indaga, además, en la parodia, fenómeno artístico discursivo donde la palabra bivocal es especialmente conflictiva, y reflexiona sobre los diecisiete años que requirió la redacción de esta novela del dictador en Hispanoamérica y, todavía más, acerca de las peculiaridades de la escritura que estos tres lustros y medio plasmaron en su versión definitiva. (El apartado de transición pasa revista a los tres secretarios que figuran en el libro, al

doble —*cuasi*— exacto del patriarca, al escribidor sin tregua y al políglota, quienes, en diferentes momentos de la diégesis, conocen los secretos de la dictadura y, todo por hacer mal uso de ellos, *traduttore traditore*, son procesados, condenados y castigados con severidad y con inclemencia por el régimen al cual solían servir.)

- 6) “*Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos: del dictado a la reescritura” sitúa a la ópera magna del novelista paraguayo en el límite del subgénero narrativo al que pertenece, o del cual se desprende (según el ángulo de apreciación), y, a partir de esta premisa, escudriña en el habla de su protagonista —de su gremio, el de los dictadores hispanoamericanos de la ficción, acaso el primero y el único miembro escribiente—, en busca de algunas de las claves con las que este título reinventó o reformuló su tradición literaria y, con mayor puntualidad, el alumbramiento de la palabra bivocal: la falsificación de documentos y el robo de identidad, el monólogo interior como *locutio publica*, el sentido de la expresión oral y de la expresión escrita y, claro está, la acuñación de neologismos. En calidad de ejercicio complementario, considera el papel crucial de una figura que excede a la habitual tétrada autor-narrador-secretario-dictador: el compilador.

Para cerrar el ensayo, el “Epígloto”⁴ recupera las ideas principales y las expone ordenada y sintéticamente.

NOTA

Antes de iniciar, es prudente señalar que, cuando me fue posible, acudí a las primeras ediciones de las obras diseccionadas. Esta señalización aplica, sobre todo, en los casos de “El matadero”, de Echeverría, y de *Civilizacion i barbarie*, de Sarmiento. La intención es demostrar que la bivocalidad, con su estatus de fenómeno metalingüístico, subsiste a la escasa uniformidad ortográfica y tipográfica, que no se resiente por la exigua homogeneidad de la ortotipografía, característica aún a mediados del siglo XIX, la centuria de Andrés Bello y de

⁴ Ésta es una licencia literaria, compuesta por el prefijo *epi-* (‘sobre’) y por el lexema *glôtta* (‘lengua’), que me he permitido en lugar del rótulo acostumbrado de *epílogo*.

sus valiosas disquisiciones en aras de una gramática destinada al uso de los hablantes hispanoamericanos.

DE LA *NARRATIVA* A LA *NOVELA* DEL DICTADOR HISPANOAMERICANO
UN ESTUDIO DIACRÓNICO (1845-1946)

1. PREDIC(T)AR EN EL DESIERTO: TRES AUTORES, UN DICTADOR

Muy contados son los tiranos que han muerto en su cama. La Providencia q' visita á los pueblos con esta calamidad, prepara al mismo tiempo en su misericordia el remedio. Aparece un tirano sobre la tierra, y surge al mismo tiempo en la cabeza de un libertador el pensamiento tiranocida. El uno adoba el dogal de esclavitud, el otro afila el hierro libertador. Sería una blasfemia contra la divinidad suponer que ya no está en marcha el tiranocida que ha de desgarrar las entrañas de Rosas. Nosotros no somos los apóstoles de su santa doctrina; porque su verdadera predicación está en los hechos, en las puñaladas que se descargan en el corazón de los tiranos. Somos únicamente la voz precursora del apóstol.

José Rivera Indarte, *Rosas y sus opositores*

En mayo de 1830, luego de una prolongada estadía de cinco años en Europa, José Esteban Echeverría Espinosa hizo sus maletas, se encaminó a un puerto francés y subió a bordo del buque Havre. Realizó un viaje transatlántico que duró cerca de mes y medio, hasta atracar, a finales de junio, en costas montevidéanas. Ahí mudó de embarcación y por una ruta de cabotaje, en la plenitud del invierno austral, llegó a Argentina o, mejor dicho, *regresó*. Argentino de nacimiento, más específicamente bonaerense, Echeverría no era el mismo; era, según sus biógrafos, otro (Rojas, 1957).

Había vivido en París y en Londres. Había tenido contacto con el espíritu del romanticismo decimonónico. Había leído a Victor Hugo y a Lord Byron con admiración y con embeleso. Ahora, en su calidad de repatriado, sus primeras impresiones fueron, como era de esperarse, de desencanto y de desilusión.

I have not loved the world, nor the world me —dice el *Childe Harold* de Byron—. Algo análogo podría repetir Echeverría. La atmósfera enrarecida de su patria, laceraba sus pulmones generosos. Acababa de ver en el viejo mundo, todos los esplendores del arte, todos los atractivos de la civilización y de la cultura, y caía de golpe en el seno de la barbarie, en medio de una tiranía rastrera y campechana, cuyos medios de propaganda se sintetizaban en el degüello del adversario, al fúnebre compás de la *resbalosa*. Venía bañado con los ideales nobles de los cenáculos románticos, en la plena florecencia de la juventud, y escollaba en el

fango de una sociedad corrompida por el despotismo, y hollada por la “bota de potro” de un gaucho torvo y criminal (García Mérou, 1894: pp. 111-112).

En lo tocante a la idea principal, Enrique Anderson Imbert (1977) coincide: “Echeverría partió de París, si no educado por el romanticismo, por lo menos con la mente agudizada por sus lecturas románticas” (p. 241). Así pues, sensible y receptivo a tales influencias literarias, Echeverría convirtió su retorno a Argentina, su vuelta a la inmensa y uniforme región de las pampas, en uno de los momentos más característicos de su obra. Sus dos creaciones de mayor renombre, tanto en poesía como en prosa, hacen referencia a ese episodio, lo presentan o, más bien, lo *representan* con insistencia: por un lado, 1) el poema “La cautiva” (1837) y, por otro, 2) el relato póstumo “El matadero”.

“La cautiva”, una epopeya que se divide en nueve partes¹ y un epílogo, trata sobre un joven matrimonio, el del soldado Brian con su mujer núbil, María. Un grupo de aborígenes, un “bando de salvajes”, los priva de la libertad y esta pesadilla tiene lugar justo en las pampas. La “Primera parte” hace las veces de introducción y también de marco, de bastidor o de contexto. Gracias a una serie de tropos literarios y de figuras retóricas, con más exactitud a causa del uso frecuente y sistemático de la prosopopeya o bien, por llamarle de modo distinto, de la personificación (que consiste, de acuerdo con la más elemental de las definiciones lexicográficas, en asignarles facultades y habilidades humanas o racionales a seres, respectivamente, no humanos o irracionales), el desierto aparece dotado de un hálito de vida, en posesión de una fuerza y de una conciencia propias. En este sentido, los versos inaugurales son reveladores:

Era la tarde, y la hora
En que el sol la cresta dora
De los Andes. El desierto
Inconmensurable, abierto,
Y misterioso á sus pies,
Se estiende; triste el semblante,
Solitario y taciturno

¹ “El desierto”, “El festín”, “El puñal”, “La alborada”, “El pajonal”, “La espera”, “La quemazón”, “Brian” y “María”.

Como el mar, cuando un instante

Al crepúsculo nocturno,

Pone rienda á su altivez (Echeverría, 1870: pp. 35-36).

En “El matadero”, el papel protagónico del espacio narrativo, tal cual se anuncia ya con la selección del título (un nombre común de lugar), resulta todavía más evidente. Este cuento, que su autor escribió a pausas en el trienio de 1837 a 1840 y que su discípulo, amigo y editor Juan María Gutiérrez publicaría, *post mortem*, más de tres décadas después (primero en la *Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América* y, por segunda ocasión, en el quinto tomo de sus *Obras completas*, el de cierre), se centra en el arribo de un virtuoso personaje a las pampas desérticas, el “joven unitario”,² y en su tragedia acaecida en las instalaciones de uno de los rastros de la zona más meridional de Buenos Aires, “el matadero de la Convalecencia ó del Alto, sito en las quintas al Sud de la ciudad” (Echeverría, 1874: p. 221). Valiente opositor a la dictadura impuesta por el omnipotente general Juan Manuel de Rosas, cuyas crueldad y violencia se exacerban por dos motivos que funcionan como detonantes, las normas dietéticas de la Cuaresma y un inusual aluvión que

² Aunque éste se figura un claro desdoblamiento de sí mismo, Echeverría no se consideraba, en rigor, un unitario. En “Ojeada retrospectiva. Sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37”, el texto preliminar que añadió, en 1846, a la declaración de principios que les había dado a conocer a los integrantes de la Asociación de Mayo nueve años atrás, la tarde del viernes 23 de junio de 1837 en el Salón Literario de Marcos Sastre, se deslinda, por un lado, de los unitarios, y, por otro, de los federales, y se pronuncia en favor de la superación de los dos bandos: “La Sociedad Argentina entonces estaba dividida en dos facciones irreconciliables por sus odios, como por sus tendencias, que se habian largo tiempo despedazado en los campos de batalla: la faccion federal vencedora, que se apoyaba en las masas populares y era la espresion genuina de sus instintos semi-bárbaros y la faccion unitaria, minoria vencida, con buenas tendencias, pero sin bases locales de *criterio* socialista, y algo antipática por sus arranques soberbios de exclusivismo y supremacia. Habia, entretanto, crecido, sin mezclarse en esas guerras fratricidas, ni participar de esos odios, en el seno de esa sociedad una *generacion nueva*, que por su edad, su educacion, su posicion debia aspirar y aspiraba á ocuparse de la cosa pública. La situacion de esa generacion nueva en medio de ambas facciones era singular. Los federales la miraban con desconfianza y ojeriza, porque la hallaban poco dispuesta á aceptar su librea de vasallaje, la veian ojeear libros y vestir de frac —traje unitario ridiculizado y proscripto oficialmente por su *Jefe*, en las bacanales inmundas con que solemnizó su elevacion al mando supremo—. Los corifeos del partido unitario, aislados en Montevideo, con lástima y menosprecio, porque la creian federalizada, ú ocupada solamente en frivolidades. Esa generacion nueva, empero, que unitarizaban los federales, y federalizaban los unitarios, y era rechazada á un tiempo del gremio de ambas facciones, no podia pertenecerles. Heredera lejitima de la religion de la Patria, buscaba en vano en esas banderas enemigas el símbolo elocuente de esa religion. Su corazon virginal tuvo desde la cuna presentimientos y vagas revelaciones de ella. Su inteligencia jóven, ávida de saber, ansiaba ver realizadas esas revelaciones para creer en la Patria y en su grandioso porvenir” (Echeverría, 1846: pp. I-III; cursivas en el original). Estas precisiones son útiles, toda vez que el epíteto que recibe el personaje principal de “El matadero” obedece, en realidad, a que Rosas, a semejanza de la mayoría de los dictadores subcontinentales, tenía una visión binaria y maniquea de su entorno político, por lo que solía uniformar a sus enemigos con esa etiqueta.

inunda a la capital y que da al traste con la operatividad y con la logística de la industria cárnica en la región, el joven unitario es sometido por los federales con brutalidad y con inclemencia y, cuando éstos están a punto de ultrajarlo, de penetrarlo virilmente, de sodomizarlo, su cuerpo estalla de rebato en una fuente de excreciones, de sangre y de vísceras. “Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del jóven, y estendiéndose empezó á caer á chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóbles y los espectadores estupefactos” (Echeverría, 1874: p. 241).

Con base en el amplio legado literario de Echeverría, parece viable importar una idea procedente de la física clásica: la ley de la impenetrabilidad, que afirma la imposibilidad de dos cuerpos de estar en un único e idéntico espacio a un tiempo, también aplica, en efecto, para las formas de gobierno. Por tal motivo, cabe argumentar, la cruenta, encarnizada y monstruosa dictadura de Rosas se estableció ahí, en el vacío, en el desierto de las pampas, en lo que Beatriz Sarlo (2007) ha tenido a bien llamar “el abismo de la no cultura”: “El abismo de la no cultura se abría a la orilla de los fortines, porque la no cultura fue la forma en que se pensó lo americano rioplatense. Intelectuales y escritores argentinos [entre ellos, por supuesto, Echeverría] estuvieron obsesionados por bordear este abismo que amenazaba con tragárselos con su potencia barbarizante” (p. 26).

Éste era, pues, el campo de batalla donde aún se enfrentaban, no obstante la promulgación de la Constitución de la República Argentina de 1826 (realizada en plena víspera de Navidad, por cierto), los unitarios y los federales, donde se contraponían, en un horizonte simbólico, la cultura romántica europea y su ausencia, la civilización y la barbarie y, en última instancia, la escritura y la oralidad. En ese territorio despoblado e inabarcable, inhabitado y difícil de comprender siquiera con la mirada, el autor y el dictador hispanoamericanos se vieron las caras por primera vez, sin intermediarios de ningún tipo. A la luz de lo expuesto, cualquier investigador que pretenda entender y ulteriormente explicar la íntima relación entre quien escribe y quien habla en los títulos del presente subgénero narrativo (esto es, la *narrativa* y, más tarde, la *novela* del dictador en Hispanoamérica), el vínculo estrecho entre quien habla y quien escribe, debe remontarse a semejante escenario; en palabras de Sarlo (2007), el investigador en turno ha de “imaginar la sensación de verdadero abismo que asaltaba a estos mismos hombres” (p. 26).

1.1. Oralidad y escritura en “El matadero”, de Esteban Echeverría: el origen de una polarización teórica

Cuando se trata del binomio de la oralidad y de la escritura, la “sensación de verdadero abismo” del artífice de “El matadero” resulta, particularmente, aleccionadora. Su relato se ambienta, no por coincidencia, en la franja sur de Buenos Aires, donde las pampas empiezan a ganar terreno poco a poco, con un avance gradual y paulatino, hasta imponer su hegemonía.³ El narrador describe el paraje de asentamiento con minuciosidad y con solicitud:

[...] es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este. Esta playa con declive al Sud, está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce, recoge en tiempo de lluvia, toda la sangrassa seca ó reciente del matadero. En la junción del ángulo recto hacia el Oeste está lo que llaman la casilla, edificio bajo, de tres piezas de media agua con corredor al frente que dá á la calle y palenque para atar caballos, á cuya espalda se notan varios corrales de palo á pique de ñandubay y con sus fornidas puertas para encerrar el ganado (Echeverría, 1874: pp. 221-222).

Estos datos espaciales, de ubicación (marginalidad) y de extensión (vastedad), nos permiten colegir, por lo menos, tres inferencias: 1) que la dictadura de Rosas llegaba hasta los confines del territorio nacional, 2) que aquel rastro inmundo y maloliente era una “pequeña república por delegación del Restaurador” (Echeverría, 1874: p. 222) y 3) que, más

³ En *Civilización i barbarie*, Domingo Faustino Sarmiento (1845) levanta, por medios verbales, esta rápida carta geográfica: “La parte habitada de este país privilegiado en dones i que encierra todos los climas, puede dividirse en tres fisonomías distintas que imprimen a la población condiciones diversas, según la manera como tienen que entenderse con la naturaleza que los rodea. Al norte, confundiendo con el Chaco, un espeso bosque cubre con su impenetrable ramaje extensiones, que llamáramos inauditas, si en formas colosales hubiese nada inaudito en toda la extensión de la América. Al centro i en una zona paralela, se disputan largo tiempo el terreno la Pampa i la Selva: domina en partes el bosque, se degrada en matorrales enfermizos i espinosos, preséntase de nuevo la selva a merced de algún río que la favorece, asta que al fin al Sud triunfa la Pampa, i ostenta su lisa i belluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable: es la imagen del mar en la tierra; la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas i toda clase de simiente” (p. 21).

todavía, “por el suceso anterior puede verse á las claras que el foco de la federacion estaba en el Matadero” (Echeverría, 1874: p. 242).

El matadero es la dictadura rosista a escala, su reducción o, mejor dicho, su sinécdoque. En la entrada de la casilla, de cara al exterior, figura un trío de consignas, inscritas todas y cada una de ellas en llamativos letreros de color rojo: “‘Viva la Federacion’, ‘Viva el Restaurador y la heroína doña Encarnacion Ezcurra’, ‘Mueran los salvajes unitarios’. Letreros muy significativos, símbolo de la fé política y religiosa de la gente del matadero” (Echeverría, 1874: pp. 222-223). Aunque el personaje de Rosas no aparece a lo largo del cuento, salvo en las constantes evocaciones y en las alusiones recurrentes de los matarifes, sus palabras (las cuales ha proferido o, más bien, dictado fuera del campo auditivo del lector) hacen las veces de acceso o de portal de transición.

Echeverría delineó, en “El matadero”, la frontera divisoria entre la ciudad y la naturaleza; éste fue, desde determinado punto de vista, la puesta en práctica de un recurso notoriamente romántico: visualizar al mundo en dualidades, en diadas, no en un bloque regular y monolítico (como lo había hecho la Ilustración), y concederle al autor el rango o la categoría de genio, de agente capaz de abarcar y de conciliar a las antípodas (Arrieta, 1958). En la pieza narrativa en cuestión, esa frontera une y separa, a la vez, dos mundos, los distingue y los distancia: el adentro y el afuera.

El joven unitario no cruza, por iniciativa propia, aquel acceso o portal de transición; antes bien, es ese límite el que lo atraviesa a él. Si bien bordea sus contornos, el protagonista se aparta del resto de los personajes, quienes habitan el rastro, por el estilo de su corte de patillas (“en forma de U”), porque no lleva sombrero de luto (cuyo uso obligatorio fue decretado por Rosas a la muerte de su esposa, María de la Encarnación Ezcurra y Arguibel, el 20 de octubre de 1838) y porque utiliza una elegante silla de montar de manufactura inglesa. Matasiete, el más experimentado de los carniceros, “hombre de pocas palabras y de mucha accion” (Echeverría, 1874: p. 234), es el encargado de arrastrarlo a lo más recóndito de ese lugar de muerte y de vicio. (Dicho individuo es, por emplear la expresión de Sarlo, la manifestación de la “potencia barbarizante”.)

[...] mientras salían en borboton de aquellas desaforadas bocas las anteriores exclamaciones
[el joven unitario] trotaba hácia Barracas, muy ageno de temer peligro alguno. Notando

empero, las significativas miradas de aquel grupo de dogos de matadero, echa maquinalmente la diestra sobre las pistoleras de su silla inglesa, cuando una pechada al sesgo del caballo de Matasiete lo arroja de los lomos del suyo tendiéndolo á la distancia boca arriba y sin movimiento alguno (Echeverría, 1874: pp. 234-235).

La profanación de este linde de demarcación no se figura, en realidad, nimio o irrelevante. En la tradición de la literatura hispanoamericana (breve o luenga, según se vea), la ciudad ha sido considerada, en reiterativas ocasiones, la matriz donde se concibe, se gesta y se da a luz a la escritura, el espacio (ora material, ora simbólico) que engendra a ese sistema de signos gráficos con el objeto de ordenar al entorno.

Desde su fundación misma tenía asignado la ciudad ese papel. La fundación, más que erigir la ciudad física, creaba una sociedad. Y a esa sociedad compacta, homogénea y militante, correspondíale conformar la realidad circundante, adecuar sus elementos —naturales y sociales, autóctonos y exógenos— al designio preestablecido, forzarlos y constreñirlos, si fuera necesario. La sociedad urbana —compacta, homogénea, militante— se constituía conformada por una ideología y era invitada a defenderla e imponerla sobre una realidad que se juzgaba inerte y amorfa. Era una vieja concepción de las posibilidades que encerraban las ciudades y las sociedades urbanas: la que habían elaborado y puesto en práctica Alejandro Magno y los diadocos, los procónsules romanos, los adelantados del núcleo europeo medieval que inició la expansión hacia la periferia desde el siglo XI (Romero, 1976: p. 13).

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama (1984) certifica este fenómeno genésico y, además, advierte el nacimiento simultáneo de los guardas y custodios de la escritura, los letrados:

Una ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos, que las diseñaban en los planos, aunque, con más frecuencia, en la imagen mental que de esos planos tenían los fundadores, los que podían sufrir correcciones derivadas del lugar o de prácticas inexpertas. *Pensar la ciudad* competía a esos instrumentos simbólicos que estaban

adquiriendo su presta autonomía, la que los adecuaría, aún mejor a las funciones que le reclamaba el poder absoluto.

Aunque se siguió aplicando un ritual impregnado de magia para asegurar la posesión del suelo, las ordenanzas reclamaron la participación de un *script* (en cualquiera de sus divergentes expresiones: un escribano, un escribiente o incluso un escritor) para redactar una *escritura*. A ésta se confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: *dar fe*, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente (pp. 8-9; cursivas en el original).

Echeverría parece alertar que el desierto se halla en un proceso de expansión incesante, que, como una vorágine abierta por la naturaleza, amenaza con succionar a la ciudad. Afuera, en el perímetro del rastro o del matadero, existe, si bien conminada, la ley; adentro, por el contrario, intramuros, brilla por su ausencia. Cuando describe el *modus vivendi* de los matarifes, poco antes del descontrol de un toro bravo cuya sogá degüella a un niño pequeño, el narrador, sin mayores sobresaltos, sin el más mínimo aspaviento, sentencia: “En fin, la escena que se representaba en el matadero era para [ser] vista no para [ser] escrita” (Echeverría, 1874: p. 227). Por lo que se ve, precisamente por *lo que se ve*, Rosas, el dictador al que todos motejan con el cognomento de Restaurador, con el de Restaurador de la Ley o bien, con el complemento preposicional en plural, con el de Restaurador de las Leyes, ha eliminado la escritura (su principal obstáculo)⁴ y ha depositado la autoridad de su gobierno, ahí, en el Juez. “Fácil es calcular —insinúa el narrador— qué clase de hombre se requiere para el desempeño de semejante cargo” (Echeverría, 1874: p. 222). A propósito de esta premeditada y alevosa sustitución, y de otros métodos de gobierno igualmente cuestionables que caracterizan a las dictaduras, Alberto Julián Pérez (2002) observa:

Vio [Echeverría] en el caudillismo el mal de su tiempo, el síntoma de una sociedad enferma. La sociedad estaba deformada. En vez de producir cultura producía anti-cultura. Se invertía

⁴ En un texto redactado originalmente en 1837, es decir, el mismo año en el que frecuentaba a la Asociación de Mayo, Juan Bautista Alberdi (1886) ofrece la siguiente explicación: “De dos medios se sirve la sociedad para designar el derecho; la escritura y el símbolo: el primero, mas preciso y claro, ha debido ser empleado á medida que el candor abandonaba á los pueblos. A los primeros albores de libertad romana se escriben las Doce Tablas; ‘porque la escritura, dice Lermínier, es la emancipación, es la independencia, es la resistencia justificada y victoriosa, es las garantías arrancadas y conquistadas’. Y porque Roma, oía leer para prestar su sancion, ó leía luego en las Tablas las reglas jurídicas sobre cada relación social, estas reglas se llamaron *leyes* (de *legere*, recoger, elejir, generalizar, leer) y su conjunto, y su ciencia, *legislación*” (p. 199; cursivas en el original).

el proceso histórico: la sociedad retrocedía en lugar de avanzar. El caudillismo destruía la continuidad y evolución del proceso temporal. Tal como Sarmiento, Echeverría consideraba el caudillismo un núcleo semántico irradiador de sentidos sociológicos, políticos, culturales y económicos, como lo demuestra en su narración “El matadero” (p. 81).

En “El matadero” hay, pues, un aura de sacralidad en torno a la escritura. Ésa es la razón, presuntamente, por la cual, a la hora de cederles el turno de la palabra a los carniceros, el narrador, celoso de su posesión, de lo que Rosas les ha arrebatado a todos los demás excepto a él, aplica la censura y se disculpa: “Oíanse á menudo á pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día —el Jueves Santo, para más certitud—, palabras inmundas y obscénas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza á la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar á los lectores” (Echeverría, 1874: p. 226). Renglones más adelante, cuando la algazara crece y se desborda (ante el inminente peligro que supone la presencia del toro bravo), el narrador, que ya no puede evitar la inclusión de groserías y de altisonancias, de vulgaridades y de majaderías, decide intercambiar algunas de sus letras por puntos, cumpliendo una función equivalente, en la convención tipográfica contemporánea, a la de los guiones bajos.

Los dicarachos, las exclamaciones chistosas y obscénas rodaban de boca en boca y cada cual hacia alarde espontáneamente de su ingénio y de su agudeza excitado por el espectáculo ó picado por el aguijon de alguna lengua locuaz.

—Hi de p.....en el toro.

—Al diablo los torunos del Azul.

—Mal haya el tropero que nos dá gato por liebre.

—Si es novillo.

—No está viendo que es toro viejo?

—Como toro le ha de quedar. Muéstreme los c.... si le parece, c.....o!

—Ahí los tiene entre las piernas. No los vé, amigo, mas grandes que la cabeza de su castaño; ¿ó se ha quedado ciego en el camino?

—Su madre seria la ciega, pues que tal hijo ha parido. No vé que todo ese bulto es barro?

—Es emperrado y arisco como un unitario. Y al oír esta mágica palabra todos á una voz exclamaron: mueran los salvajes unitarios! (Echeverría, 1874: p. 228).

El conflicto entre la oralidad y la escritura no es privativo, de modo alguno, a “El matadero” (a su narrador de paradójicas moral y axiología, quien, a la par de describir sacrificios, asesinatos y violaciones al detalle, se niega categóricamente a transcribir una “mala palabra”), sino que se extiende a obras rubricadas por otros miembros de la Asociación de Mayo, en específico a *Civilizacion i barbarie*, de Sarmiento.

1.2. El monopolizador de la palabra hablada:

Juan Manuel de Rosas según Domingo Faustino Sarmiento

En 1840, un lustro después del inicio de la denominada *época de Rosas*, el mismo año en que Echeverría habría terminado de escribir, en apariencia, “El matadero”, las fuerzas federales hicieron prisionero a Domingo Faustino Sarmiento. El escritor sanjuanino era un opositor declarado al régimen, se consideraba a sí mismo un “*unitario* de los que no transijen” (Sarmiento, 1849: p. 137; cursivas en el original) y, debido a su radicalismo político, recibió la peor de las sentencias posibles: la pena de muerte. A fin de salvar su vida (menor que Echeverría, él tenía, apenas, veintinueve años de edad), se las ingenió para huir de la cárcel y marchó, por segunda vez en su ajetreada existencia, al exilio chileno (la primera había sido en 1831, empujado por el gradual empoderamiento del caudillo Juan Facundo Quiroga). De acuerdo con su personal versión de los hechos, al momento de cruzar la escarpada línea divisoria entre Argentina y Chile, en los “baños de Zonda”, cogió un trozo de carbón y con éste, en una superficie pétrea, escribió una expresión de Hippolyte Nicolas Honoré Fortoul: “¡Bárbaros, las ideas no se degüellan!” (Sarmiento, 1845: p. 3).

El vocativo “bárbaros”, un aporte atribuido a Sarmiento a la cita original de Fortoul —la cual, según Ricardo Piglia (1980), no es de él sino de Volney o de Denis Diderot—, “*on ne tue point les idées*”, posee un significado especial en la anécdota anterior. Desde el punto de vista de este integrante y promotor de la Asociación de Mayo en su natal San Juan de la Frontera, en Argentina se escenificaba, en la primera mitad del siglo XIX, la lid de la civilización contra la barbarie, dos visiones del mundo diametralmente opuestas: los europeos y los unitarios representaban a la civilización, mientras que los americanos y los federales hacían lo propio con la barbarie. La civilización contaba, por un lado, con la ciudad, con la industria y con la escritura; la barbarie, por otro, con la naturaleza (con el desierto

pampeano), con la ganadería (vacuna, bovina) y con la oralidad. Éstas y otras diferencias saltaban a la vista.

El ombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada tal como la conocemos en todas partes: allí estan las leyes, las ideas de progreso, los medios de instruccion, alguna organizacion municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad, todo cambia de aspecto: el ombre del campo lleva otro traje, qe llamaré americano por ser comun a todos los pueblos; sus ábitos de vida son diversos, sus necesidades peculiares i limitadas: parecen dos sociedades distintas, dos pueblos estraños uno de otro. Aun ai mas; el ombre de la campaña, léjos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desden su lujo i sus modales cortesés; i el vestido del ciudadano, el frac, la silla, la capa, ningun signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña (Sarmiento, 1845: p. 31).

Así, si *Civilizacion i barbarie* es, como coinciden la teoría y la crítica literarias, una obra fundacional, la piedra angular que soporta al edificio de la literatura hispanoamericana contemporánea, la tensión entre la escritura (del autor) y la oralidad (del dictador), además de estar presente en sus páginas, tiene un carácter germinativo. “Durante el siglo XIX, cuando se elaboran las bases de la literatura latinoamericana, surge en la historia del continente la figura política más característica de Latinoamérica: el dictador. Y en *Facundo*, la primera obra moderna de gran vuelo narrativo, se conjugan por vez primera esa figura y otra que también nace en esos momentos: el autor latinoamericano” (González Echevarría, 2001: p. 109).

Estructuralmente hablando, *Civilizacion i barbarie* se divide en tres partes: a la manera del relato de viajes decimonónico, la primera da cuenta y razón de los accidentes geográficos en la Argentina y de la influencia que éstos ejercen, en un plano hipotético, en el temperamento y en la conducta de sus habitantes; la segunda, la más extensa, refiere la biografía de Quiroga, desde sus pendencias escolares con sus compañeros e incluso con sus maestros en un colegio de San Juan de la Frontera hasta su violento asesinato, acaecido el 18 de febrero de 1835, a manos de Santos Pérez y de una treintena de “gauchos malos”, quienes le tendieron una emboscada en Barranca-Yaco y quienes, a la hora de asomar la cabeza por la puerta trasera de la galera y de preguntar por el objeto de aquel retén, le dieron “por toda contestacion un balazo en un ojo, qe le deja muerto” (Sarmiento, 1845: p. 253); la última, la

que completa el tríptico, presenta un análisis de la personalidad del general Juan Manuel de Rosas, así como de sus principales mecanismos gubernamentales. El contraste entre el autor (el personaje que escribe) y el dictador (el personaje que habla) es visible o, mejor todavía, audible *ab initio* y, dada su recurrencia, no puede pasar desapercibido.

Sarmiento (1845), que escribió su ópera magna por consejo del Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública de Chile, Manuel Francisco Antonio Julián Montt Torres, y que la dio a conocer por entregas en el periódico santiaguino *El Progreso*, trae a la memoria el fatídico recuerdo de Quiroga, a fin de que, a poco más de diez años de su muerte, como un fantasma devuelto a la vida, rinda testimonio: “Sombra terrible de Facundo! voi a evocarte, para que sacudiendo el ensangretado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta i las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un pueblo noble pueblo! [sic] Tú posees el secreto: reveláenoslo!” (p. 5).

De inmediato, desvela la íntima relación que Rosas, el dictador, sostiene con Quiroga, el caudillo, un vínculo de continuidad y de contigüidad:

Facundo no a muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política i revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma a pasado a este otro molde mas acabado, mas perfecto; i lo que en él era solo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto i fin; la naturaleza campestre colonias i bárbara [sic] cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema i en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo como el modo de ser de un pueblo encarnado en un ombre que aspira a tomar los aires de un genio que domina los acontecimientos, los ombres y las cosas (Sarmiento, 1845: pp. 5-6).

Entre los atributos y las cualidades de Quiroga que Rosas perfeccionó, que transformó en “sistema, efecto i fin”, en “arte, en sistema i en política regular”, se contabiliza, ciertamente, la voz. Si la de Quiroga, a la que Sarmiento alude con los adjetivos calificativos de “aterrante”, “breve i seca” y “enérgica”, repercute en los individuos, la de Rosas lo hace, más aún, en el pueblo. Sarmiento, que aprovecha cualquier ocasión para denostar al dictador, denuncia y a la vez denuncia, por lo menos, dos de las estrategias con las que éste pretende monopolizar la oralidad, con las que busca asumir el control absoluto de la palabra hablada.

La primera es la prohibición de la prensa libre o, lo que es lo mismo, el destierro de la escritura.

Facundo posee la Rioja como árbitro i dueño absoluto: no ai mas voz qe la suya, mas interes qe el suyo. Como no ai letras, no ai opiniones, i como no ai opiniones diversas, la Rioja es una máquina de guerra qe irá a donde la lleven. Asta aquí Facundo nada a echo de nuevo, sin embargo; esto era lo mismo qe abia echo el Dr. Francia, Ibarra, Lopez, Bustos; lo que abian intentado Güemes i Araos en el Norte: destruir todo derecho para acer valer el suyo propio (Sarmiento, 1845: p. 123).

Sarmiento (1845) realiza un par de observaciones: que, ante el raudo proceso civilizatorio de la provincia interior de Mendoza, donde “la prensa jemía bajo el peso de diarios i publicaciones periódicas, en las qe el verso no se hacia esperar”, “las pisadas de los caballos de Facundo vinieron luego a ollar estos retoños vigorosos de la civilizacion” (p. 203), y que Rosas, emulando el ejemplo de su homólogo, generalizó la censura en toda la Confederación Argentina y la volvió, no obstante las magnitudes de la empresa, más capaz y más competente.

La prensa! La prensa! E aquí, tirano, el enemigo que sufocaste entre nosotros; e aquí el bellocino de oro qe tratamos de conquistar; e aquí cómo la prensa de Francia, Inglaterra, Brasil, Montevideo, Chile, Corrientes, va a turbar tu sueño en medio del silencio sepulcral de tus víctimas; e aquí qe te as visto compelido a robar el don de lenguas para paliar el mal, don qe solo fue dado para predicar el bien; e aquí qe descienes a justificarte, i qe vas por todos los pueblos europeos i americanos mendigando una pluma venal i fraticida, para qe por medio de la prensa defienda al qe la a encadenado (Sarmiento, 1845: p. 14).

La segunda estrategia de arrogación de la oralidad consiste en esparcir, a fuerza de la insistencia, fórmulas breves, dotadas de un profundo contenido político y, asimismo, asequibles para las mayorías.

La *Suma del Poder Público* de qe se abia investido para Buenos Aires solo, la estiende a toda la República, porque no solo no se dice qe es el sistema unitario el qe se a establecido, del qe la persona de Rosas es el centro, sino qe con mayor tezon qe nunca se grita ¡Viva la

federacion, mueran los unitarios! El epíteto unitario deja de ser el distintivo de un partido, i pasa a espresar todo lo qe es eccecrando [sic]: los asesinos de Qiroga son *unitarios*; Rodriguez es *unitario*; Cullen *unitario*, Santa Cruz qe trata de establecer la Confederacion Perúboliviana, *unitario*. Es admirable la paciencia qe a mostrado Rosas en fijar el sentido de ciertas palabras, i el tezon de repetirlas (Sarmiento, 1845: pp. 277-278; cursivas en el original).

Y, páginas más adelante, reitera: “Porque *él* [Rosas] a gritado durante quinze años Mueran los salvajes unitarios, aciendo creer qe un Gobierno tiene derecho de matar a los qe no piensan como él, marcando a toda una nacion con un letrero i una cinta para qe se crea, qe el qe lleva la MARCA piensa como le mandan a azotes pensar” (Sarmiento, 1845: p. 317; cursivas y mayúsculas en el original).

Aunque conferirle la categoría de estrategia se figura complicado, hay una conducta extra, típica del personaje de Rosas, que refleja con diafanidad y con nitidez su preocupación por monopolizar a la palabra hablada, por reservar su uso, única y exclusivamente, para sí mismo: el degüello. Sarmiento refiere un caso que se figura, *per se*, ilustrativo. A causa de una serie de desavenencias políticas, el doctor Vicente Maza, otrora cercano colaborador del régimen, es presa de Rosas, justo en el momento en el que pretende usurpar la principal de sus funciones: dictar.

El Dr. D. Vicente Maza, presidente de la Sala i de la Cámara de Justicia, consejero de Rosas, i el qe mas a contribuido a elevarlo, ve un dia qe su retrato a sido qitado de la Sala del Tribunal, por un destacamento de la Masorca; en la noche rompen los vidrios de las ventanas de su casa donde a ido a asilarse; al dia siguiente escribe a Rosas, en otro tiempo su protegido, su aijado político, mostrándole la estrañeza de aquellos procedimientos, i su inocencia de todo crimen. A la noche del tercer dia se dirige a la Sala, i estaba dictando al escribiente su renuncia, cuando el cuchillo qe corta su garganta, interrumpe el dictado (Sarmiento, 1845: pp. 272-273).

Víctima de la censura y de una densa atmósfera inquisitorial, Sarmiento se decanta por una estratagema de batalla diferente. Él, en vez de aspirar a la extinción inminente de su antagonista y de su forma predilecta de expresión, del dictador y de la oralidad, abandona la

ciudad y asiste a la naturaleza, donde procura incursionar en sus dominios (el desierto, las pampas). Su objetivo último es, según parece, estudiarlos a fondo, hasta absorberlos dentro de su propio discurso literario (Ludmer, 2000). En resumen, si bien la oralidad del dictador trata de desplazar a la escritura del autor, ésta, en cambio, hace lo posible por englobar a aquélla, a fin de que tome parte de su espectro sonoro. El fenómeno de la inclusión de la oralidad en la escritura, así como el de su necesaria e inevitable eclosión, representan una suerte de *predictado*, el umbral del dictado que, por obra de la palabra bivocal, suele insuflar su hálito de vida a los mundos ficcionales de la novela del dictador en Hispanoamérica.

Con miras a preparar el terreno para elucidaciones posteriores, a continuación intentaré explicar la infiltración de la oralidad en la escritura al tamiz de uno de los fenómenos artísticos discursivos contemplados por el formalismo ruso y por el posformalismo bajtiniano: el *skaz*.

1.3. El relato oral o el *skaz*

Pionero en esta complicada faena, la que supone analizar la infiltración del relato oral en el texto escrito, Boris M. Eichenbaum publicó “La ilusión del *skaz*” en 1918; por tal motivo, con algunas diferencias en la transliteración de su nombre familiar, Bajtín (2017) le reconoce ese crédito: “El problema del relato oral fue introducido por primera vez por B. M. Eijenbaum” (pp. 351-352). Ahora bien, de acuerdo con las declaraciones del teórico literario de Vorónezh, ese artículo se inspiró en la filología alemana, que había comenzado, por aquellos años, “a hablar de una filología ‘auditiva’ (*Ohrenphilologie*) en lugar de la filología ‘visual’ (*Augenphilologie*)” (Eichenbaum, 1995: p. 113). Además, Eichenbaum (1995) asevera que, gracias a la revisión pormenorizada del *skaz*, es dable apreciar cómo “los elementos de la narración y de la improvisación oral viva se ocultan también en lo escrito” (p. 114).

Por regla general, las disertaciones a propósito del *skaz* en el formalismo y en el posformalismo rusos, desde Eichenbaum hasta Bajtín, giran en torno a obras, naturalmente, de autores connacionales. Esta tendencia sostenida no nada más se debe a los estrechos vínculos étnicos entre los unos y los otros, teóricos y autores respectivamente, sino también, y quizá con mayores capacidades de influencia y de determinación, a las características

geográficas y demográficas que intervinieron en la configuración de la literatura rusa a lo largo del siglo XIX.

Al igual que las pampas argentinas, donde convergían la vastedad del territorio y la parvedad de la población, las estepas de la zona transcontinental de Europa y de Asia, ubicadas en las antípodas del globo, estimulaban la creación y la transmisión de los relatos orales. En *La literatura rusa*, Marc Slonim (2014) observa: “Pese a su extensión, este inmenso territorio, situado entre los montes Urales y los Cárpatos en Europa y entre los Urales y el Pacífico en Asia, formaba un continente aparte y sólo tenía débiles conexiones con el Occidente medieval y renacentista” (p. 7). Por su lado, Sarmiento (1845) compara el caso de su país con el de Norteamérica, donde los relatos orales, asimismo por la combinación de una gran extensión territorial con una escueta densidad poblacional, gozaron de fertilidad y de abundancia:

En fin, mil otros accidentes que omito, prueban la verdad de que modificaciones análogas del suelo traen análogas costumbres, recursos i expedientes. No es otra la razón de allanar en Fenimore Cooper descripciones de usos i costumbres que parecen plajeadas de la Pampa: así, allamos en los ámbitos pastoriles de la América, reproducidos asta los trajes, el semblante grave i ospitalidad árabes (p. 42).

Los gauchos rastrero, baqueano, malo y cantor (los “caracteres argentinos”, como él les llama) son resultado o consecuencia, en buena medida, de ese expansivo horizonte meridional.⁵ Ahí, dada la ausencia de escritura o, mejor dicho, debido a su escasez, la oralidad ostenta su primacía y el cuarto miembro de la nómina aludida, el gaucho cantor, se vuelve necesario e imprescindible.

Aquí teneis la idealizacion, de aquella vida de revueltas, de civilizacion, de barbarie i de peligros. El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la edad-media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades i del feudalismo de los campos,

⁵ De acuerdo con la clasificación de Sarmiento, el rastrero puede seguirle la pista, gracias a su olfato hiperdesarrollado, a cualquier ser, humano o animal, que acabe de transitar por el desierto; el baqueano es un topógrafo, provisto de saberes más bien empíricos, que conoce las pampas como si fueran la palma de su mano; el gaucho malo es un fugitivo que encuentra, en los recovecos de la naturaleza, su inmejorable escondite, su guarida más perfecta; y el cantor, a la zaga, equivale al poeta popular, que versifica, a veces de modo deficiente, a veces con gran habilidad lírica, las hazañas y las proezas del grupo al que pertenece.

entre la vida que se va i la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, “de tapera en galpon”, cantando sus éroes de la Pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus ijos en un malon reciente, la derrota i la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Qiroga, i la suerte que cupo a Santos Perez. El cantor está aciando candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, istoria, biografia, que el bardo de la edad-media; i sus versos serian recojidos mas tarde como los documentos i datos en que abria de apoyarse el istoriador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteliencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias injenuas. En la República Arjentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos injenuos i populares de la edad-media; otra que sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilizacion europea: el siglo XIX i el siglo XII viven juntos; el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas (Sarmiento, 1845: p. 56).

Compatible, por éstas y por otras razones, con las literaturas rusa y argentina del siglo XIX, el *skaz* es un recurso literario que sirve para dar la impresión de que cierto escrito muestra el reflejo de una voz determinada, para producir esa ilusión, más que óptica, auditiva. Eichenbaum (1995) anota: “Con frecuencia, el escritor se considera a sí mismo como narrador y se esfuerza, mediante diversos procedimientos, por prestar a su discurso escrito una ilusión del *skaz*” (p. 114). Por ejemplo, Aleksandr Pushkin se adueñó, en varios de sus cuentos y de sus novelas, del registro vocal multiforme de “un consejero titular [...] un teniente coronel [...] un intendente [...] una muchacha” (Eichenbaum, 1995: p. 116).

Bajtín (2017) indica, por su parte, que las más de las ocasiones el *skaz* se emplea con el objeto de incorporar, dentro de la pieza narrativa en turno, una voz de suyo diferente a la del autor:

Para estudiar el problema histórico-literario del *skaz*, la comprensión de ese fenómeno que proponemos nos parece mucho más sustancial. Nos parece que, en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce precisamente para representar una *voz ajena*, socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando. Se introduce propiamente el narrador que no es literato y que las más de las veces pertenece a los estratos sociales bajos, al pueblo (que es lo que le importa al autor), aportando por este medio su habla (p. 352; cursivas en el original).

Dependiendo de la habilidad del autor que lo utilice, de su destreza y de su pericia, el *skaz* puede dar pie o no a la bivocalidad. La clave radica en la “evocación” (este término, conviene subrayar, no es de Bajtín, sino de Sarmiento) del *habla ajena* o de la *palabra ajena*. El habla ajena, si bien no es la del autor, no introduce puntos de vista desemejantes a los de éste; antes bien, los secunda y los refuerza. La palabra ajena, en cambio, está dotada de su propia visión del mundo, independiente y autónoma. Bajtín (2017) echa de ver que, en virtud de que la elaboración del *skaz* presupone un alto grado de dificultad, algunos autores fracasan en el intento:

Por el contrario, Turguénev buscaba en el narrador, precisamente, una forma oral de narración, pero para transmitir *directamente* sus concepciones. En efecto, lo caracteriza la orientación hacia el habla y no hacia la palabra ajena. Turguénev no buscaba ni sabía refractar sus pensamientos en la palabra ajena. Manejaba mal la palabra bivocal (por ejemplo, en los pasajes satíricos y paródicos del *Dim* [“El humo”]); por eso escogía un narrador de su mismo nivel social. Un narrador semejante, inevitablemente, debía hablar un lenguaje literario sin poder sostener hasta el final el relato oral. A Turguénev sólo le importaba animar su lenguaje literario con matices hablados (p. 353; cursivas en el original).

A la usanza de los autores examinados por Eichenbaum y por Bajtín, los rusos de las estepas, Sarmiento, el autor argentino de las pampas, hizo uso del *skaz* en *Civilización i barbarie*. Su propuesta narrativa se aprecia, en este punto en particular, disímil a la de Echeverría, quien no puso a hablar, en “El matadero”, a Rosas, salvo por conducto o por mediación, como se vio en el apartado antepasado, de sus esbirros (el Juez, Matasiete y el resto de los carniceros). No por casualidad, pues, Sarmiento le da voz al dictador, a ese autócrata rencoroso y vengativo que, proporcionalmente a la inversa, había tratado de silenciarlo a cualquier costa.

1.4. La respuesta de Sarmiento:

verba volant; scripta manent

¿Quién es Sarmiento? Un partidario incondicional de la civilización europea y por eso, cuando trata de apresar y de expresar a la realidad de Hispanoamérica con las herramientas epistemológicas del Viejo Mundo, descubre su singular condición de marginalidad. “Sarmiento *escribe mal* ese saber que *a la vez exalta*” (Ramos, 1988: p. 555; cursivas en el original). En lugar de rechazar su excentricidad, más que renegar de su cualidad de no pertenencia, Sarmiento encuentra un punto a favor y procede, sin dilación, a explotarlo: la posibilidad de oír al otro, la facultad, realmente valiosa, de escucharle. “Había que oír al *otro*; oír su voz, ya que el otro carecía de escritura. Eso es lo que el saber disciplinado, y sus importadores, no habían logrado hacer; el *otro* saber —saber del *otro*— resultaría, así, decisivo en la restauración del orden y del proyecto modernizador” (Ramos, 1988: p. 557; cursivas en el original).

A diferencia de Rosas, cuyo propósito era mantener a raya a la escritura, Sarmiento opta, entonces, por una táctica de combate disímil y, más aún, diametralmente opuesta: la inclusión de la oralidad ajena dentro de su propia escritura. Aunque Rosas produjo una interesante obra escrita a lo largo de su existencia —fue un asiduo epistológrafo y hacia 1825, aproximadamente a los treinta y dos años, redactó el libro *Administración de estancias y demás establecimientos pastoriles en la campaña de Buenos Aires* o, como se le conoce popularmente, el *Manual del estanciero*— (Jitrik, 1968), su retratista se esfuerza por mostrarlo como si la suya fuera una conciencia ágrafa, como si él careciera de aptitud y de soltura con la pluma.

Al día siguiente [de su investidura, con la “Suma del Poder Público”, por la Sala de Representantes de Buenos Aires] aparece una proclama i una lista de proscripción, en la que entra uno de sus conuñados, el Dr. Alcina. La proclama aquella *que es uno de los pocos escritos de Rosas*, es un documento precioso que siento no tener a mano. Era un Programa de Su Gobierno, sin disfraz, sin rodeos.

EL QUE NO ESTÁ CONMIGO ES MI ENEMIGO (Sarmiento, 1845: p. 263; cursivas más y mayúsculas en el original).

Deseo hacer notar que cuando Sarmiento parece evaluar positivamente a ese “documento precioso”, lo hace, no por sus cualidades estéticas, sino por su carácter desnudo. Las pocas ocasiones en las que Rosas escribe o, con más precisión, en las que hay constancia

de su escritura, Sarmiento no tarda en desestimar sus textos, minimizando el posible valor de su contenido. El dictador no se le figura un hombre de letras (*homme de lettres*): desprovisto de técnica y de artificios, Rosas escribe justo de la misma forma en la que habla (aunque lo hace con más modestia), es decir, con el objeto de asentar sus ideas una y las veces que sean necesarias, *ad nauseam*, sin creatividad o ingenio.

Los diarios de Montevideo empezaron a llamar *salvaje* a Rosas; un día la *Gaceta* de Buenos Aires apareció con esta agregación al tema ordinario mueran los *salvajes* unitarios; repitiólo la Masorca, repitieronlo todas las comunicaciones oficiales, repitieronlo los Gobernadores del interior i quedó consumada la adopción. “Repita V. la palabra *salvaje*, escribía Rosas a Lopez, asta la saciedad, asta aburrir, asta cansar. Yo se lo qe le digo, amigo” (Sarmiento, 1845: p. 278; cursivas en el original).

Tan pronto como lo despoja del hábito (en un par de las acepciones que ostenta este vocablo: la de arraigada costumbre y la de vestimenta superficial) de la escritura, el autor, en omisión a la veracidad histórica y en atención a la verosimilitud literaria, está en condiciones de “hacerlo hablar”. Monótona y repetitiva, imperativa e insultante, la de Rosas es una de las tantas voces que componen, urdidas, tramadas y tejidas por el puño y por la letra de Sarmiento, esta obra.

En Sarmiento está todo hablado, es el tono del sermón, de la homilía, de la disertación. Posee el estilo ideal, según Nietzsche, consistente en transmitir al lector las ideas como convicciones, con el tono de voz, las inflexiones y la mímica con que se hubiera expresado eso mismo de viva voz. Dentro de su cualidad de escritor, que predomina sobre todas las otras, hay en Sarmiento una facultad eminente que se manifiesta por la vehemencia y por la energía con que expone sus ideas: es la del orador. Siempre, pero especialmente en sus artículos periodísticos, da pruebas de una facilidad de palabra que lo va impulsando a lo largo de las frases en un movimiento de cascada que no tiene ninguna coerción. Son párrafos y a veces artículos enteros en que el pensamiento se atropella a sí mismo para expresar una idea simple que se le complica con las afluencias de otras ideas y el recuerdo de sus vastas lecturas que conservaba bien en su memoria extraordinaria. De ahí la tentación del lector a leer en voz alta sus escritos, a hacer partícipe a otro de esa lectura, como si el acto de leer sosegada y privadamente despojase a su prosa de su entero valor. Las ideas de Sarmiento necesitan un

ámbito, numerosas personas que escuchen y todavía se proyectan a más allá, en el espacio y en el tiempo. Más que la fuerza de sus razonamientos es la fuerza personal con que razona; más que la trascendencia de sus ideas es que han sido concebidas para trascender, es decir, para superar la lectura individual y propagarse en un auditorio. Son ideas que no puede el lector apropiarse y degustar parsimoniosamente, sino que debe comunicarlas convirtiéndose en un evangelista y en un apóstol inconsciente de aquellas ideas. Sentimos que el verdadero lector de Sarmiento es el país entero, y a veces sus ideas son tan complejas y dan lugar a tan múltiples reflexiones que más que meditadas parecería que debieran ser vertidas y debatidas en una asamblea. Pero aun en el estilo escrito de su prosa hay algo más de la voz que de la escritura; el párrafo es opulento, y sin metáforas ni adornos, que son los valores falsos de la falsa retórica que viene del período ciceroniano, y a trecho se levanta con exclamaciones e interrogaciones que de ninguna manera son recursos oratorios sino el énfasis natural de un pensamiento viviente (Martínez Estrada, 1969: pp. 159-160).

Estas propiedades de la escritura de Sarmiento (la “facilidad de palabra”, la “voz alta”, su nivel de audiencia, que es el “país entero”, etc.) se aprecian, con particulares evidencia y notoriedad, “en sus artículos periodísticos”. Semejante indicación contempla *Civilizacion i barbarie*, toda vez que, aún en la primera de sus ediciones en calidad de libro, el autor decidió conservar ahí las características ortotipográficas primigenias, esto es, las de su publicación periódica en *El Progreso*. Al calce de la obra, el autor incluye una fe de erratas en la cual se abstiene a voluntad, paradójicamente, de enmendar las más de éstas, debido a su profusión y a su abundancia. “La multitud de errores tipográficos de que por circunstancias inevitables a salido plagada esta edicion ace embarazosa la formacion de una fe de erratas exácta. Se an anotado por tanto, solo aquellas faltas que adulteran el sentido, i que la sagacidad del lector no podría rectificar” (Sarmiento, 1845: p. 326n).⁶

Ramos (1988) explica que la intención de Sarmiento, al contener la voz de Rosas en su escritura, debió de ser, ni más ni menos, la esperada: subordinar al dictador, someter al tirano, domeñarlo en el interior de los márgenes de ese discurso que él mismo había proscrito. Era la única manera de restituir la confianza de su país en los signos gráficos.

⁶ Con todo, a lo largo de cuatro páginas que se dividen, a su vez, en cuatro columnas (“páj.”, “lín.”, “dice”, “léase”), Sarmiento alista casi una centena de modificaciones, donde se refleja lo accidentado de este trabajo en particular.

Lo que la República Argentina necesita antes de todo, lo que Rosas no le dará jamás, porque ya no le es dado darle, es que la vida, la propiedad de los hombres no esté pendiente de una palabra indiscretamente pronunciada, de un capricho del que manda; dadas estas dos bases, seguridad de la vida y de la propiedad, la forma de gobierno, la organización política del Estado la dará el tiempo, los acontecimientos, las circunstancias. Apenas hay un pueblo en América que tenga menos fe, que el Argentino en un pacto escrito, en una Constitución. Las ilusiones del pasado ya; la Constitución de la República se hará sin sentir de sí misma, sin que nadie se lo haya propuesto. Unitaria, federal, mista, ella ha de salir de los hechos consumados (Sarmiento, 1845: p. 318).

La absorción de la oralidad del dictador por la escritura del autor, que pone de manifiesto cómo, tal cual concluye Ramos (1988), “la escritura, en su operación generalizadora y homogeneizadora, era un modelo fundamental del proyecto racionalizador, así como registraba, en la misma heterogeneidad de su forma, las aporías que confrontó esa racionalización en América Latina” (p. 569), produce, además de los resultados políticos o de los sociales, el fenómeno metalingüístico de la bivalencia bajtiniana. La escritura del autor, es decir, la de Sarmiento, solapa a la oralidad del dictador, a la de Rosas, se imbrica con ella, y ésta, a un tiempo, se transparenta acústicamente. Tempranos ejemplos de la palabra bivalente, sus voces, gracias a este ejercicio de encubrimiento y de revelación, suenan y resuenan *al unísono*.

1.5. El dictado y las interferencias: ruido de fondo en *Amalia*, de José Mármol

En el umbral de su juventud, del 1 al 7 de abril de 1839, José Pedro Crisólogo Mármol estuvo recluido tras las rejas. Había sido acusado de conspirar en contra del régimen de Rosas y, con evidencias fabricadas, con testigos de cargo bajo amenaza y con una camarilla de jueces a modo, había sido encontrado culpable. Según su propia versión de los hechos, en el transcurso de esos siete días largos y decisivos, él escribió su primera obra literaria, precisamente en uno de los muros de aquella oscura y húmeda mazmorra. Semejante a la presunta inscripción de Sarmiento en los baños de Zonda, ésta trazada con grafito improvisado, la obra literaria susodicha expresa, entre varias cosas más, lo siguiente:

Muestra a mis ojos espantosa muerte,
Mis miembros todos en cadenas pon.
¡Bárbaro, nunca matarás el alma,
Ni pondrás grillos a mi mente, no! (Mármol, 1917: p. 43).⁷

La dictadura rosista sería, desde entonces, el tema más importante de su corpus bibliográfico, el que le marcaría como una placa de hierro incandescente. Escrita durante su exilio en Montevideo, en el lustro de 1847 a 1851, *Amalia*, que ha sido considerada la piedra angular de la novela del dictador hispanoamericano (Sandoval, 1989), está ambientada en 1840, en obsequio al plan autoral de remontarse en el tiempo y de tomar distancia del presente inmediato, en el denominado, quizá por un calco de la historiografía francesa, *año del terror*.

El autor ha creído que tal sistema convenia tanto á la mejor claridad de la narracion, cuanto al porvenir de la obra, destinada á ser leida, como todo lo que se escriba, bueno ó malo, relativo á la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras; con quienes entónces se armonizará perfectamente el sistema aquí adoptado, de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad (Mármol, 1877, I: p. I).

Amalia está compuesta por setenta y siete capítulos y se divide en cinco partes. Ésta es, en esquema, su línea argumental: un grupo de unitarios es interceptado, mientras pretende coger la ruta marítima que lleva a la capital uruguaya, por el brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora y, por extensión, de Rosas. Luego de una batalla cruenta y aguerrida entre ambos bandos, Eduardo Belgrano cae herido de gravedad, desangrándose. Daniel Bello,

⁷ “Estos versos fueron escritos la misma noche que fui conducido a la cárcel. Estoy bien convencido [de] que ellos no merecen ni el nombre de medianos, pero fueron producidos cuando el infortunio acabó de enlazarse a mi destino y es fuerza recordarlos con respeto” (Mármol, 1917: p. 43n). En *Amalia*, Mármol (1877, II) reproduce este recurso para introducir el relato, *in extenso*, de tal episodio autobiográfico: “Cuando en 1839 recibí, en la cárcel y en los grillos de Rosas, el bautismo cívico, destinado por él a todos los argentinos que se negaban á prostituirse en el lupanar de sangre y vicios en que se revolcaban sus amigos, Don Bernardo Victorica usó para conmigo ciertas atenciones que estaban absolutamente prohibidas. Solo, sumido en un calabozo donde apenas entraba la luz del día por una pequeña claraboya, yo no olvidaré nunca el placer que sentí cuando el jefe de policía consintió en que se me permitiese hacer traer algunas velas y algunos libros. Y fué sobre la llama de esas velas, que carbonicé algunos palitos de yerba mate para escribir con ellos, sobre las paredes de mi calabozo, los primeros versos contra Rosas, y los primeros juramentos de mi alma de diez y nueve años, de hacer contra el tirano y por la libertad de mi patria, todo cuanto he hecho y sigo haciendo, en el largo período de mi destierro” (p. 22n).

amigo de infancia y compañero de lucha, lo encuentra fortuitamente, lo ayuda a escapar por senda segura y lo custodia en la amplia y holgada casa de su prima, mujer viuda y veinteañera, Amalia Sáenz de Olabarrieta.

Amalia [le anuncia Daniel Bello, que recién ha llegado con el cuerpo de su amigo a cuestas], en las pocas veces que nos vemos te he hablado siempre de un jóven con quien me liga la mas íntima y fraternal amistad; ese jóven, Eduardo, es el que acabas de recibir en tu casa, el que está ahí gravemente herido. Pero sus heridas son *oficiales*, son la obra de Rosas, y es necesario curarlo, ocultarlo, y salvarlo (Mármol, 1877, I: p. 17; cursivas en el original).

En paralelo a la concepción y a la puesta en práctica de los sucios ardides de Rosas para arrostrar a las embestidas de sus contrincantes (los generales Juan Galo de Lavalle, José María Paz, Gregorio Aráoz de La Madrid, *et alia*), el amor de Amalia y de Eduardo cumple, fase por fase, su ciclo de vida: desde su surgimiento, en apariencia arbitrario y contingente, pasando por su proceso de maduración (no exento de malentendidos y de desavenencias), hasta su aciago desenlace, con el doble asesinato de los coprotagonistas masculinos, Daniel y Eduardo, cientos de páginas después del primer atentado en contra de éste y en medio de un inesperado allanamiento de morada, a manos de la llamada “Mazorca”.

Entónces un hombre anciano, cubierto con un poncho oscuro, se precipita gritando con una voz de trueno, pero dolorida, como la voz que es arrancada del corazón por la mano de la naturaleza:

—Alto, alto, en nombre del Restaurador!

Y todos oyeron esta voz, ménos Eduardo, cuya alma, en ese instante, se volaba á Dios, y su cabeza caía sobre el seno de su Amalia, que dobló exánime su frente, y quedó tendida en un lecho de sangre junto al cadáver de su esposo, de su Eduardo.

En ese instante el reloj daba las 11 de la noche.

—Aquí, padre mío, aquí; salve usted á Amalia, dijo Daniel, al oír la voz y conocer á su padre. Y al mismo tiempo el jóven, que habia recibido otra profunda herida en la cabeza, caía sin voz y sin fuerzas en los brazos de su padre, que con una sola palabra habia suspendido el puñal, que esa misma palabra levantara para tanta desgracia y tanto crimen...! (Mármol, 1877, II: p. 303).

Esta novela, de declarado espíritu romántico, se dio a conocer por entregas en un periódico que Mármol había fundado en La Nueva Troya —como le rebautizó, casualmente por aquellas fechas (hacia 1850), el novelista picardo Alexandre Dumas—: *La Semana*. De ahí que Alberto Blasi Brambilla (1970) la compare, por su carácter repetitivo e insistente, con la totalidad de los contenidos del hebdomadario montevidiano, “de cuatro páginas pequeñas y de escaso número de ejemplares. Con el estilo de siempre, los temas de siempre” (p. 49).

La crítica literaria, con más resolución y con más denuedo la argentina, ha sido bastante severa con *Amalia*. César Aira (2012), verbigracia, asegura que así y sólo así, como ocurre en las relaciones interpersonales (entre esposos, hermanos o amigos), donde “uno puede hablar mal del otro pero no [se] permite que lo hagan terceros”, parece posible reclamar su pertenencia, ya que esta acción, “hablar mal del *otro*”, “es un derecho que confirma la propiedad, la intimidad, el cariño y hasta el orgullo” (p. 25). Por su parte, Sandoval (1989), quien le reconoce el mérito de ser la primera novela del dictador en Hispanoamérica, admite, en interés de la objetividad y de la imparcialidad académicas, que su calidad artística es inferior si se le mide, con una y la misma vara, junto a la mayoría de sus sucedáneas y de sus sucesoras:

Amalia es una novela más bien larga y repetitiva. Mármol puede ser por momentos pesado y denso, ya sea debido a sus largos y numerosos capítulos que proporcionan información general en torno a la política e historia de Argentina a fin de ayudar al lector a comprender la situación de 1840, el año en que se desarrolla la novela, o debido a la historia de ficción, demasiado llena de tensión y miedo, desconfianza, crímenes, intriga y suspenso. En estos momentos de excesiva tensión introduce lo que tiene la intención de ser un alivio cómico a través del personaje de don Cándido Rodríguez. Sus intervenciones resultan tan fatigantes para el lector como para Daniel en la novela.

Amalia, debido a la finalidad obsesiva de Mármol de condenar a Rosas, resulta demasiado insistente. Mármol subraya los mismos puntos una y otra vez, y entre éstos destacan dos: el clima de terror y la división del país en dos grupos: bandidos y víctimas. Mármol le impone al lector su punto de vista, sin dejarle alternativa. El juicio y condena de Rosas se llevaron a cabo antes de escribir el libro, y Mármol alienta a su lector a compartir la sentencia y volverse su cómplice (pp. 26-27).

Aunque sus imperfecciones son multifactoriales, hay una que atañe, de forma directa, a esta investigación: el mal manejo de la palabra bivocal. En *Amalia*, Rosas, cuyo poder no estriba en la ley escrita sino en su ausencia, es decir, en la oralidad más que en la escritura (al igual que en los títulos, previamente analizados, de Echeverría y de Sarmiento), habla hasta por los codos. Producto de semejante verborrea, que se refleja en un río de tinta, el dictador cae en cuantiosas contradicciones.

La fisonomía del dictador sombría estaba como la noche lóbrega de su alma. El leía los partes de sus autoridades de campaña, en que le anunciaban el desembarco del general Lavalle, los hacendados que pasaban á encontrarlo con sus caballadas &a., y daba las órdenes que creía convenientes para la campaña, para su acampamento general de Santos Lugares, y para la ciudad. Pero la desconfianza, esa víbora roedora en el corazón de los tiranos, infiltraba la incertidumbre y el miedo en todas sus disposiciones, en todos los minutos que rodaban sobre su vida.

Espedía una orden para que el general Pacheco se replegase al sur, y media hora después hacia alcanzar al chasque, y volaba una orden contraria.

Ordenaba que Maza marchase con su batallón á reforzar á Pacheco; y diez minutos después ordenaba que Maza se dispusiese á marchar con toda la artillería á Santos Lugares.

Nombraba jefes de día para el comando interior de las fuerzas de la ciudad; y cada nombramiento era borrado y sustituido veinte veces en el transcurso de un día; todo era así (Mármol, 1877, II: pp. 1-2).

Si bien esta volatilidad discursiva es natural en boca del dictador, la voz de Rosas no le hace justicia a la atmósfera de la novela, un verdadero escenario dantesco. En su estatus de autor, Mármol evita el uso del “dialogismo oculto” y, debido a tal renuncia, se produce una disonancia (en el sentido etimológico de la palabra, de *dis*, ‘falta’, ‘carencia’ o ‘negación’, y de *sonāre*, ‘sonido’ o ‘armonía’) entre la voz del dictador y la dictadura que, supuestamente, crea. El capítulo intitulado “Doña María Josefa Ezcurra”, que pertenece a la tercera parte, sirve como botón de muestra. En él, la cuñada de Rosas, su hermana política, interroga a un antiguo trabajador de Amalia, un cochero, y a una vecina suya, una mujer de color. Ezcurra, quien recibe el tratamiento de “Usía” por parte de los dos atemorizados

declarantes, se revela más malévola y más perversa que el propio dictador. El narrador, que no pierde la oportunidad de denunciarla, desiste, consciente de sus limitaciones, de juzgarla (algo que no hace, dicho sea de paso, con Rosas):

La fortuna quiso también que ese hombre funesto encontrase en su propia familia caracteres a propósito para ayudarle en su diabólico plan. Y entre ellos el de Doña María Josefa Ezcurra era un minero inagotable de recursos para la facilitación de sus fines.

La historia, mas que nosotros, sabrá pintar á esa mujer y á otras personas de la familia del tirano, con las tintas convenientes para hacer resaltar toda la deformidad de su corazón, de sus hábitos y de sus obras (Mármol, 1877, I: pp. 278).

Así pues, luego de revisar “El matadero”, *Civilización i barbarie* y *Amalia*, las obras argentinas que componen el tríptico principal de la narrativa del dictador en el siglo XIX, parece legítimo enunciar la siguiente conclusión: sus tres autores, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y José Mármol, respectivamente, las escribieron en abierta oposición al dictador en turno, al general Juan Manuel de Rosas, haciéndole frente, plantándole la cara. Su “intención autoral” o su “*intentio auctoris*”,⁸ una intención compartida, era menoscabar los engranes de esa maquinaria política, acelerar su colapso perentorio. En vez de silenciar al enemigo, ellos toman nota de sus palabras y las introducen, directa o indirectamente, con mayor o con menor ventura, en sus obras literarias, de tal suerte que el germen de la bivocalidad, que el subgénero narrativo de la novela del dictador hispanoamericano perfeccionaría y optimizaría con el tiempo (toda vez que Rosas, ajeno a los *ultimi barbarorum*, marcó, más que su clausura, su inicio), quedó sembrado en ellas.

⁸ A diferencia de la “intención del lector” (*intentio lectoris*) y de la “intención del texto” (*intentio operis*), la intención autoral es aquella que, al menos hipotéticamente, motiva a un autor determinado a escribir una obra literaria (una secuencia de palabras provista de orden y de extensión), acotando de antemano la cifra de posibilidades de descodificación que puede llevar a cabo una comunidad de intérpretes (Eco, 1997).

2. FUNDACIÓN NOVELÍSTICA Y FUNDICIÓN (META)LINGÜÍSTICA:

TIRANO BANDERAS, DE RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Con un empuje galaico parecía don Ramón del Valle-Inclán estar dictando desde el Finisterre hispánico [...] por encima de la mar que une y separa ambos mundos, un habla imperial, idiomática y dialectal, individual y universal. Habla que en su extravagancia lo fundía todo.

Miguel de Unamuno, “El habla de Valle-Inclán”, *De esto y de aquello. Escritos no recogidos en libro*

En el bimestre de junio y de julio de 1925, Ramón María del Valle-Inclán, quien se había dedicado alternativa e intermitentemente a la poesía, al teatro y al silencio durante tres lustros, dio a conocer, en el semanario *El Estudiante*, algunos fragmentos de su nuevo proyecto narrativo: *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*.¹ Meses más tarde, a partir de diciembre y hasta febrero del año inmediato posterior, duplicó esas entregas folletinescas, con una ampliación del panorama diegético hacia atrás y hacia delante, en las páginas del mismo periódico, cuando éste trasladó sus oficinas centrales de la ciudad de Salamanca a la de Madrid. Despertadas las expectativas de sus lectores con esmero, con paciencia y con eficacia, por último, sacó a la luz esa creación íntegra en sus obras completas, en el tomo decimosexto (a caballo entre *Romance de lobos* y *Luces de Bohemia*), cuyo colofón hace referencia al miércoles 15 de diciembre de 1926 (Speratti Piñero, 1954).

Oriundo de Villanueva de Arosa, en Pontevedra (esto es, del occidente de la actual comunidad autónoma de Galicia), Valle-Inclán había nacido el 28 de octubre de 1866. Sus infancia, adolescencia y primera juventud habían transcurrido, apacible y sosegadamente, en ese municipio y en sus extrarradios (Díaz-Plaja, 1965). En 1892, a sus escasos veinticinco años, había viajado al Nuevo Mundo, específicamente a México, si no en el mismo buque francés, sí en uno homónimo al que subiera Esteban Echeverría para su repatriación: el Havre (Schneider, 1992). La impresión que le produjo nuestro país no debió de ser, en absoluto,

¹ El súbito regreso de Valle-Inclán al género de la novela fue recibido, de forma consuetudinaria, con agrado y con plácemes. “En este sentido, no cabe duda que lo más sensacional y característico de la temporada, a dos hombres del 98 se debe: al Sr. Azorín, con su iniciación teatral, y al Sr. Valle-Inclán, con su resurrección novelística; dos acontecimientos, claro está, de signo contrario; el Sr. Azorín, dando muestras inequívocas de sensibilidad, y el Sr. Valle-Inclán, de rejuvenecimiento” (Baeza, 1927: p. 4).

menor: el autor gallego dejó constancia de su admiración por él en la prensa escrita y, todavía más, ambientaría, alrededor de 1903, la segunda parte de su tetralogía de ficción intitulada con el nombre de una composición musical, *Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*, en estos parajes.

Casi tres decenios después, en 1921, por invitación expresa del general Álvaro Obregón Salido, a la sazón presidente de la república, repitió la visita (Reyes, 1950). Por lo demás, aunque varias personalidades de la cultura nacional han subestimado —¿o cabría decir, con más tino, *desestimado*?— la importancia de estas venidas, en especial de la réplica (Magdaleno, 1979), lo cierto es que, gracias a ellas, Valle-Inclán dio a la estampa la obra que condensa sus experiencias en este hemisferio y que traza la línea de arranque del subgénero narrativo de la novela del dictador en Hispanoamérica.

Los primeros estudios críticos dedicados a la novela en cuestión, aún carentes de perspectiva, reconocieron su carácter disruptivo y revolucionario de inmediato. “[*Tirano Banderas*... es] novela de tierra caliente, novela de las tierras calientes de América, y de las épocas, calientes también, de los caudillajes, que han tenido tantos hombres, desde Rosas y el doctor Francia, hasta los ejemplares más recientes” (Gómez de Baquero, 1927: p. 1). Con el natural decurso del tiempo, la versión a propósito de su presunto valor fundacional se granjeó más adeptos. En la segunda mitad de la década de los setenta y en la primera de la de los ochenta, estimulados por las flamantes novelas del dictador hispanoamericano de Carpentier, de García Márquez y de Roa Bastos, diversos investigadores y escritores se pronunciaron en favor de tal consideración. “En Hispanoamérica, la novela denunciadora de los tiranos aparece principalmente en el siglo XX, en autores como Martín Luis Guzmán, Miguel Ángel Asturias, Roa Bastos, García Márquez, y crítica de una nueva clase post-revolucionaria —también nos promete una comedia musical acerca de Santa Anna—, en Carlos Fuentes. Anterior a todas ellas: *Tirano Banderas*” (Xirau, 1981: p. 14).

Por su parte, nuestros críticos, por buscar también algo, buscaban antecedentes y se ponían felices cuando encontraban el *Tirano Banderas* de don Ramón del Valle-Inclán, y los especialistas norteamericanos exclamaban con júbilo en los congresos de escritores:

—Don Ramón del Valle-Inclán es el padre de Asturias y de todos los tiranos de la literatura latinoamericana (Monterroso, 2003: p. 48).

En materia de esta transición, de este irreversible paso de la *narrativa* a la *novela* del dictador en Hispanoamérica, es dable argüir, por orden de importancia, los siguientes argumentos: el cambio de posición de las partes involucradas (del autor y del poder o, mejor, del autor *respecto al* poder) y la escritura periférica de Valle-Inclán.

2.1. La segunda primera novela del dictador hispanoamericano: reposicionamiento autoral y escritura periférica

En plena concordancia con Subercaseaux, con Xirau y con Monterroso, Carlos Pacheco (1987) observa:

A esta selección debe por fuerza añadirse *Tirano Banderas*, que puede proponerse casi como el punto de partida de esa nueva manera de enfocar el tema del dictador. Hay muchas otras obras durante la primera mitad del siglo. Sin embargo, hemos destacado éstas porque muestran una voluntad de equilibrio entre la referencia crítica a una realidad política y la decantación y elaboración estética de la obra (pp. 64-65).

El crítico venezolano alude, pues, a una “nueva manera de enfocar el tema del dictador”, resultado, según parece, de un *reposicionamiento autoral* que tuvo verificación a finales del siglo XIX y a principios del XX. En su momento, los autores Echeverría, Sarmiento y Mármol habían escrito con miras a darle el alto a Rosas o, lo que es lo mismo, a oponer resistencia ante él, el dictador; en palabras de Pacheco (1987), a la hora de comparar o de parangonar sus obras, salta a la vista “la simultaneidad de su proceso de producción con el régimen dictatorial [de la Confederación Argentina] que funciona como su directo correlato referencial. Se escribe para derrocar al tirano, para despertar, acrecentar y galvanizar una fuerza de oposición contra él” (p. 56). Esta vez, gracias a la *modernización* de su gremio, las cosas serían distintas.

El citado reposicionamiento autoral, que traería consigo interesantes variaciones metalingüísticas (las cuales se aprecian, con mayor sonoridad, en las más de las ulteriores novelas del dictador en Hispanoamérica), es susceptible de dilucidación, en buena medida, con base en algunas contribuciones teóricas de Ángel Rama y de Julio Ramos. En *La ciudad letrada*, Rama (1984) afirma que, en derredor del año 1900, la ciencia logró acotar el espectro

de influencia de la religión católica en este subcontinente y que entonces los autores, al percatarse de la vacante que la Iglesia había dejado al lado del poder civil, se dieron a la tarea de ocuparla lo más pronto posible, decididos a desempeñar la necesaria e imprescindible “función ideologizante” que había quedado a la deriva:

Y no es necesario agregar, porque es un capítulo extenso del memorial de agravios contra la mayoría de estos escritores por la posterior generación nacionalista que, respetándolos como artistas, los enjuició como figuras políticas, que entendieron que les correspondía un papel relevante en la conducción de la sociedad, reemplazando a la declinante función de la Iglesia, y estuvieron dispuestos a ocupar ese sitio junto al poder, reconstruyendo la férrea y tradicional *ciudad letrada* que venía de los orígenes coloniales. Muchos lo hicieron y no pudieron hacerlo ya inocentemente (p. 118; cursivas en el original).

Por su parte, en *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Ramos (1989) coteja las opiniones de Pedro Henríquez Ureña y de Rama a propósito de la “literatura pura”, una tendencia que ganó popularidad en el período finisecular decimonónico. A favor de la del segundo, de la de Rama, en la que reconoce un grado de certeza superior (mérito que otorga, quizá, la distancia histórica, la mirada en retrospectiva), sostiene que la literatura pura no prendió en suelo latinoamericano, como sí lo hizo en Europa, que la dilatada y tardía incursión de la ciencia en este hemisferio abrió camino, más que a la esperada “autonomización del autor”, a su renegociación con el poder estatal.

Entre la máquina y la literatura, entonces, media la antítesis [...] La antítesis es un mecanismo de orden, de organización de una realidad compleja, contradictoria. La figura facilita la formulación de un afuera, lugar de la máquina amenazante, en cuyo reverso se constituye un adentro, reino interior en que se consolida y adquiere especificidad la literatura y otras zonas de la producción estética (Ramos, 1989: p. 158).

Ora por el *repliegue* de la fe religiosa, ora por el *despliegue* de la razón científica, este reposicionamiento autoral —del que, además de José Martí (el caso que Ramos expone con fines demostrativos), Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío constituyen ejemplos

arquetípicos— agilizó y dinamizó la transición de la *narrativa* a la *novela* del dictador hispanoamericano. Asimismo, como lo anticipé líneas arriba, el tránsito susodicho contó con un catalizador más: el carácter periférico de la escritura valleinclanesca (en relación, claro está, con nuestro subcontinente).

Valle-Inclán no experimentó, *in situ*, ninguna dictadura hispanoamericana (Bellini, 1982). A diferencia de los de sus predecesores creativos, desde Echeverría, Sarmiento y Mármol hasta Rufino Blanco-Fombona —autor venezolano que había publicado, apenas tres años atrás, una larga diatriba de 237 páginas en contra del dictador y conterráneo suyo Juan Vicente Gómez, *La máscara heroica. Escenas de una barbarocracia*, a la que “más que novela debiera nombrársele intimidades de un Estado podrido, o, mejor, verdores de una sociedad en descomposición” (Blanco-Fombona, 1923: p. VI), y que sacaría a la luz una recensión literaria en la que sopesa, con su justificación correspondiente, que “Valle-Inclán ha creado [en *Tirano Banderas*] una América de pandereta, no por desamor a América, sino por obedecer a su espíritu dramático” (Blanco-Fombona, 1927: p. 2)—, su contacto con las dictaduras de Hispanoamérica fue, en vez de directo, indirecto, tangencial. A la pregunta de cómo llegó Valle-Inclán a semejante tópico, Arturo Souto Alabarce (1986) ofrece una respuesta, más allá de la usual (por la vía mexicana), alternativa: “No debe olvidarse que en 1922 marchan Mussolini y sus camisas negras sobre Roma; que en 1923 coinciden la dictadura de Primo de Rivera en España con el *Putsch* de Hitler en Múnich. ¿No es natural que Valle-Inclán, politizándose de más en más, pensara en escribir sobre un autócrata?” (p. X).

Como señalé en la introducción de este estudio, Rama les atribuye a Miguel Ángel Asturias y a Jorge Zalamea el carácter de pioneros, a partes iguales, de la novela del dictador en Hispanoamérica; a Valle-Inclán, cuya obra fue dada a conocer con anterioridad a las de los autores guatemalteco (por veinte años) y colombiano (por veintiséis años), lo ignora, en cambio, olímpicamente. Todavía más: al pasar revista a los diversos avatares del dictador hispanoamericano —“entre los cuales está la imagen del ‘Caudillo’, del ‘Padre’, del ‘Sabio’, del ‘Señor Presidente’, del ‘Primer Magistrado’, del ‘Supremo’, del ‘Patriarca’, del ‘Bienhechor’, del ‘Generalísimo’, del ‘Conductor’, del ‘Guía’, del ‘Jefe’, del ‘Protector’, del ‘Comandante’, del ‘Déspota Ilustrado’, serie vastísima que se ordena sobre un eje

paradigmático autorizando las incesantes variaciones de un modelo” (Rama, 1976: p. 12)—, omite hacer mención, acaso de manera flagrante, del “Tirano”.

Aun cuando no fue escrita por un hispanoamericano, *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán ha sido considerada durante mucho tiempo, y con razón, como una marca en la hoy ya relativamente amplia serie de novelas sobre dictadores y dictaduras en la literatura hispanoamericana.

Durante mucho tiempo esta novela fue considerada como la influencia más conspicua para *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, publicada en 1946. *Tirano Banderas* se imprimió en 1926, y es importante hacer notar esta anticipación cronológica, así como semejanzas impactantes entre ambas obras (Sandoval, 1989: p. 29).

Lo mismo en la omisión de Rama que en la matización de Sandoval (“Aun cuando no fue escrita por un hispanoamericano...”), la nacionalidad de Valle-Inclán, la española o incluso la gallega (Smither, 1986), da la impresión de ser un impedimento para la inscripción de sus nombres y de sus apellidos en la lista de los autores detrás de la novela del dictador hispanoamericano. Sin embargo, más que un estorbo, la cualidad periférica de su escritura bien pudo ser una ventaja, un punto de apoyo gracias al cual logró ponderar la dimensión literaria de la obra por encima de la política.

El caso es que todavía hoy parece existir en este continente una marcada resistencia a considerar *Tirano Banderas* como una “novela americana” (con los debidos matices diferenciales, por supuesto, de las oriundas, pero con menos reservas de las que han existido siempre en España para tener por española una novela como *La gloria de don Ramiro*, de Larreta. ¿Se deberá tal vez esa actitud a que ninguno de los nacidos en cualquiera de los varios países hispanoamericanos aludidos o sugeridos en el libro se avienen a reconocer el suyo como pintado con autenticidad? Pero ¿acaso no fue cabalmente otro, el opuesto, no caracterizar ninguno específicamente, el designio de Valle-Inclán, sino forjar una suerte de sincretismo ideal? [...] Novela americanista total, podríamos resumir, no americana de este país o del otro, y de primer orden, es *Tirano Banderas*. Ha influido y creado prole a los dos lados del Atlántico. Sin ella no existirían novelas como *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, y *La catira*, de Camilo José Cela, tan características de uno y otro autor, tan logradas ambas (Torre, 1961: pp. 22-23).

Tal vez como consecuencia de su ubicación en el umbral que separa a la narrativa de la novela del dictador hispanoamericano, de su localización fronteriza, *Tirano Banderas* no termina de esbozar, en ocasiones, la palabra bivocal con eficacia. A fin de mostrar cómo no se llega a la bivocalidad en esta obra de Valle-Inclán, en los dos apartados inmediatos posteriores exploraré, respectivamente, dos vías muertas, un par de callejones sin salida: la lexicografía subcontinental y la dialéctica teatral.

2.2. Lexicografía subcontinental y palabra del autor

Existe evidencia de que Valle-Inclán concibió *Tirano Banderas*, desde el inicio, como una especie de laboratorio de fenómenos acústicos.

La novela de un tirano con rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López, y de don Porfirio. Una síntesis el héroe, *y el lenguaje una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho*. La República de Santa Trinidad de Tierra Firme —nótese que el topónimo difiere, mínimamente, del que sería el definitivo, Santa *Fe* de Tierra Firme— es un país imaginario, como esas cortes europeas que pinta en algún libro Abel Hermant (citado por Speratti Piñero, 1957: p. 147; cursivas mías).²

Ésta es otra prueba de que el autor español pensó su novela del dictador hispanoamericano como una suerte de experimento con materiales sonoros:

Es menester crear el *sermo* hispano-americano [...] aceptando, pero sin limitaciones y sin titubeos, las voces americanas. Tenemos que incorporar a nuestro idioma algo más que esos bajos vocablos de garito y de burdel, que es hasta ahora lo único que hemos tomado del habla de América.

Hay por allá palabras muy hermosas, muy expresivas.

² Este fragmento pertenece a una carta hológrafa, con fecha del 14 de junio de 1923, dirigida originalmente a Alfonso Reyes.

Por ejemplo: para designar a un *tronera*, a un pícaro simpático, dicen en la Argentina “loco lindo”; para indicar que uno *se acobardó*, *se achantó*, dicen “se sumió”.

[...]

En una novela que yo voy a publicar ahora, *Tirano Banderas*, uso más de cien americanismos de estos (citado en “Algunas opiniones de Valle-Inclán”, 1925: p. 1; cursivas en el original).

Aunque Santa Fe de Tierra Firme da la impresión de ser un lugar propio de la geografía mexicana, de formar parte del mapa político del país más septentrional de Hispanoamérica, los personajes que habitan ese espacio narrativo emplean, en su pragmática, términos australes, en su mayoría argentinos, como si fueran los ecos de Sarmiento (Torrente Ballester, 1984). “En nuestras *pampas*, el que lucha cediendo terreno, si es ágil en la maniobra, y sabe manejar la tea petrolera, vence a los Aníbales y Napoleones” (Valle-Inclán, 1926: p. 15; cursivas mías); “¡Pues sí que el patroncito no es *baqueano*” (Valle-Inclán, 1926: p. 154; cursivas mías); “Roto, no me traigas un pleito de *gaucho malo*” (Valle-Inclán, 1926: p. 215; cursivas mías); etc. (Director de escena de la compañía teatral de Francisco García-Ortega, Valle-Inclán había estado en Argentina en 1910, donde había montado su obra *Cuento de abril. Escenas rimadas en una manera extravagante*.) En un esfuerzo por completar esta ecléctica cartografía lingüística, Speratti Piñero (1957) subraya:

Las más diversas figuras típicas americanas, el *charro* representativo de México y el *jarocho* veracruzano, el *pelado* —tipo popular de las clases bajas mexicanas— y el *roto* —su hermano chileno—, el *cholo* de amplia evocación y la *china*, caminan a la par por Santa Fe de Tierra Firme. Y no falta la alusión al *gaucho malo*, cuyo recuerdo nos lleva hasta las fuertes páginas de *Facundo* (p. 117; cursivas en el original).

La empresa de recolección, de acopio y de divulgación de voces hispanoamericanas efectuada por Valle-Inclán, si bien de grandes dimensiones, no garantiza, como he sugerido, el funcionamiento de la bivocalidad, la cual requiere de las “relaciones dialógicas”. Parte integrante de la “lingüística pura”, junto con la etimología (origen y procedencia de las palabras), con la ortografía (corrección de la escritura) o con la sintaxis (orden y acomodo de las categorías gramaticales dentro de una oración), la lexicografía articula a las entradas o a

los lemas con sus correspondientes definiciones, principalmente, valiéndose de dos variedades de goznes: los “lógicos” y los “temático-semánticos”.

“La vida es bella.” “La vida no es bella.” Estamos frente a dos juicios que poseen una determinada forma lógica y un determinado contenido temático-semántico (juicios filosóficos acerca del valor de la vida). Entre estos juicios existe una determinada relación lógica: uno niega al otro. Pero entre esos juicios no existe ni puede existir relación dialógica alguna: ellos no están en controversia, aun cuando ofrezcan motivo y fundamentación lógica para una disputa. Para que pudiera surgir entre ellos, o hacia ellos, una relación dialógica, ambos juicios deberían encarnarse (Bajtín, 2017: pp. 338-339).

En *Tirano Banderas* las relaciones dialógicas, posibles en el encuentro de “enunciados (relativamente) completos” o bien en el de “palabras aisladas”, quedan, las más de las veces, en entredicho: la sola recopilación de estas últimas y su disposición planificada en una novela, sea del dictador hispanoamericano o no, resultan insuficientes para producir tal “encarnación”. *Lingüísticamente*, Valle-Inclán vincula más de un centenar de vocablos, sus “más de cien americanismos”, pero no los hace entrar, *metalingüísticamente*, en comunión.

Más que las relaciones dialógicas, condición *sine qua non* de la palabra bivocal, lo que prevalece en *Tirano Banderas* es, en todo caso, la *palabra del autor*.

Cuando en el contexto del autor existe el discurso directo, supongamos, de un personaje, nos enfrentamos a dos centros discursivos y a dos unidades de discurso dentro de los límites de uno solo: unidad del enunciado del autor y unidad del enunciado del personaje. Ésta no es independiente, se subordina a la primera y está incluida en ella como uno de sus momentos. El aspecto estilístico de ambos enunciados es diferente; la palabra del personaje se presenta precisamente como palabra ajena, como discurso de una persona definida en cuanto a su carácter o tipo, es decir, se elabora como objeto de la intención del autor y no desde el punto de vista de su propia orientación temática. Por el contrario, la palabra del autor se elabora estilísticamente según la orientación de su significado objetual directo; debe adecuarse a su objeto (cognoscitivo, poético u otro), debe ser expresiva, fuerte, significante, elegante, etc., y, desde el punto de vista de su tarea temática directa, debe significar, comunicar, expresar, representar algo. Su elaboración estilística está orientada hacia una comprensión puramente

objetiva. En el caso de que la palabra del autor se presente de modo que se perciba su caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada, con una cierta posición social, con una manera artística especial, estamos frente a una estilización, ya sea ésta una estilización literaria habitual, ya un discurso oral (*skaz*) estilizado (Bajtín, 2017: p. 344).

Como veremos en el próximo apartado, en su novela del dictador, Valle-Inclán, acostumbrado a escribir teatro, tiende a hablar por sus personajes; en ésta, su “manera artística especial”, son sus cuerdas vocales las que vibran en lugar de las de ellos. He aquí la razón por la cual, en una reseña literaria que apareció en un periódico norteamericano, Martín Luis Guzmán (1927), quien al cabo de un par de años publicaría su propia novela del dictador hispanoamericano, *La sombra del caudillo*, observa:

Para los mexicanos, por ejemplo, los mexicanismos de *Tirano Banderas* llegan a no ser mexicanismos, o a serlo sin sabor, sin matiz, con un ligerísimo error de ajuste que, al darles demasiado resalte, los exhibe. Son acaso, a menudo, los mexicanismos que oyen los oídos no mexicanos, no los que brotan perfectamente afinados y equilibrados en la estructura de nuestra frase, mexicanismos sin los sutiles reflejos semánticos, y, en consecuencia, detestables y grotescos, pese a la maestría vigorosa con que responden, en su intrínseco valor gramatical, al perfil de los personajes de *Tirano Banderas*, siempre pletóricos de vida (p. 3).

En concreto, el dictador valleinclanesco expresa usualmente, no su visión del mundo, sino la del autor. De ahí que se refiera a sí mismo, en público, en la tercera persona del singular: “Santos Banderas no tiene la ambición de mando que le critican sus adversarios: Santos Banderas les garantiza que el día más feliz de su vida será cuando pueda retirarse y sumirse en la oscuridad a labrar su predio, como Cincinato” (Valle-Inclán, 1926: p. 26). Palabra bivocal abortada, la falta de empalme vocal es notoria, perceptible, a la manera de un calco en el que la superficie no coincide con el fondo.

2.3. ¿Novela teatral o teatro novelado?

Dialéctica y dialogismo

En un texto publicado antes, incluso, que las primeras entregas en *El Estudiante salmantino*, Cipriano Rivas Cherif (1924) apunta: “Digámoslo sin ambages: *Tirano Banderas* es la mejor obra del autor de las *Sonatas*, de las *Comedias bárbaras*, de las últimas sátiras, que él llama esperpentos, asignándoles una intención que es casi un nuevo género literario” (p. 1).

Dividida en siete partes (cada una de las cuales oscila entre los tres, los cinco y los siete libros),³ *Tirano Banderas* empieza con un prólogo y concluye con un epílogo. El prólogo, que revela los preparativos militares del “criollo ranchero” Filomeno Cuevas y del bando insurrecto, se asemeja a una tabla de personajes, como las que anteceden, en dramaturgia, a los guiones o a los libretos. En él, Filomeno Cuevas, reflejo literario de Álvaro Obregón (Díaz Migoyo, 1985), pasa revista a sus hombres:

Saliendo a Jarote Quemado con una tropilla de mayores, arrendó su montura el patrón y a la luz de una linterna pasó lista:

—Manuel Romero.

—¡Presente!

[...]

—El patrón repasó el listín:

—Benito San Juan.

—¡Presente!

[...]

Y puesto el papel en el cono luminoso de la linterna, aplicó los ojos el patrón:

—Atilio Palmieri.

—¡Presente! (Valle-Inclán, 1926: pp. 9-10).

Que el teatro moldeó, como una corriente fluvial hace con su cauce, a la narrativa de Valle-Inclán, con más fuerza y con más profundidad a partir de *Tirano Banderas*, ha sido resaltado por diversos estudiosos de su obra.

Habría que esperar casi diez años más, a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*, para que el escritor volviera a la novela con el problema resuelto. Entretanto sólo escribe para el teatro.

³ Es prudente añadir, en mi opinión, que el dictador valleinclanesco aparece en la primera y en la segunda y, luego de ausentarse en la tercera, en la cuarta y en la quinta, reaparece en la sexta y en la séptima.

Prácticamente todas sus obras teatrales importantes. Completa así los, aproximadamente, veinte años de dramaturgia que quedan entre *La guerra carlista* y *Tirano Banderas*. En esos años intermedios se consolida dramáticamente su dominio narrativo (Díaz Migoyo, 1985: p. 66).

Sandoval (1989), en el mismo talante, anota:

Formalmente, *Tirano Banderas* no parece mucho una novela, estrictamente hablando. Se ha dicho que esta libertad de experimentación con los géneros y la forma es precisamente una de las características de la técnica de Valle que llamó esperpento. Esta novela —el propio Valle se refirió a *Tirano Banderas* como una novela de tierra caliente— tiene una fuerte forma dramática; predomina el diálogo, mientras que los pasajes narrativos que relacionan una sección dialogada con otra son escasos y frecuentemente se asemejan a direcciones de escena más que a una narración (p. 36).

Por último, Pi Orozco (2009) respalda:

Evidente en toda la obra es la síntesis que el autor logra en la narración, situación que ha dado lugar a que muchos se refieran a ella como una expresión literaria del arte cubista. El desarrollo de la historia se presenta en cuadros o actos de tipo teatral y hasta hay acotaciones de esta índole. Valle-Inclán se encuentra ubicado en un plano superior a sus personajes, por lo que se puede afirmar que en *Tirano Banderas* está presente a plenitud su visión esperpéntica (p. 62).

Desde el ángulo de apreciación de la metalingüística, la influencia de ese género literario en la novela del dictador de Valle-Inclán constituye, más que un catalizador, un lastre para la bivocalidad. La *dialéctica*, que en ausencia de una voz narrativa caracteriza al teatro, está lejos de ser equivalente, no obstante la paronimia de los términos, al *dialogismo*, propio, en presencia de una voz narrativa, de la novela. “Tal imagen dialogizada puede encontrar un lugar (aunque sin dar el tono), en todos los géneros poéticos, incluso en la poesía lírica. Pero esa imagen sólo puede desarrollarse, llegar [...] a la perfección artística, en las condiciones del género novelesco” (Bajtín, 1989: p. 95).

El dialogismo, la “imagen dialogizada”, pertenece, pues, a la novela, y supera a la dialéctica, una “imagen *no* dialogizada”, en razón de su “desarrollo” y de su “perfección”. Ahora bien, hay, por lo menos, dos relaciones vocales que marcan la diferencia: la de la voz del autor con las de la obra y la de estas voces entre sí. A juicio de Bajtín (2017), el dramaturgo, en contraste con el novelista, se sitúa un escalón más arriba que sus personajes y, por jerarquía, se toma la atribución de hablar por ellos:

La literatura contemporánea sólo conoce el diálogo dramático y en parte el filosófico, reducido a una simple forma de exposición, a un procedimiento didáctico. No obstante, el diálogo dramático en el teatro y el dramatizado en las formas narrativas siempre están enmarcados en un monólogo sólido e inexpugnable. A pesar de que en el drama ese marco monológico carezca de una expresión verbal directa, es precisamente en el drama donde resulta sobre todo monolítico. Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos; por el contrario, para ser auténticamente dramáticas, precisan de la unidad monolítica de este mundo. En el drama, el diálogo debe ser de una sola pieza; cualquier debilidad de ese carácter monolítico lleva a una debilidad del dramatismo. Los héroes convergen dialógicamente en el horizonte unificado del autor, director de escena, espectador, y sobre el nítido fondo de un mundo unitario. La concepción de la acción dramática que resuelve todas las oposiciones dialógicas es totalmente monológica. Una auténtica multiplicidad de planos destruiría el drama, porque la acción dramática que se apoya en la unidad del universo ya no lo podría trabar ni resolver. Es imposible que en el drama los horizontes globales se integren en la unidad de un meta-horizonte, puesto que la estructura dramática no ofrece un punto de apoyo para tal unificación (pp. 77-78).

A semejanza de Platón, que en los *Diálogos* mira a Sócrates y a sus contertulios desde arriba y que pergeña las intervenciones de éstos y las de aquél a fin de que su maestro salga siempre victorioso, Valle-Inclán otea a Santa Fe de Tierra Firme y a todos los que en ella radican; por eso una de las críticas de las artes escénicas de José Monleón (1975) lleva por título “*Tirano Banderas* o Valle en los altares”. Dada su elevación de autor teatral o, si se prefiere, *semiteatral*, el primer apartado (I) del primer libro (“Icono del tirano”) de la primera parte (“Sinfonía del Trópico”) es una suerte de imagen cartográfica, registrada a vista de pájaro —“Santa Fe de Tierra Firme, arenales, pitas, manglares, chumberas, en las cartas

antiguas, Punta de las Serpientes” (Valle-Inclán, 1926: p. 21)—, y el plano general lo toma, la mayoría de las veces, alguien encaramado en el “campanario sin campanas” de San Martín de los Mostenses (Díaz-Plaja, 1965), antaño recinto del poder religioso, un convento de frailes, hoy día sede del poder cívico militar, el Cuartel del Presidente.

Por otra parte, las voces de la obra, es decir, las de los personajes, se interrelacionan de forma distinta, asimismo, en el teatro y en la novela. Horizontal más que verticalmente, tales voces, en un esquema de preguntas y de respuestas, colindan en la dialéctica, se alternan y erigen barreras mutuas; en el dialogismo, por el contrario, convergen y se compenetran. “Para el prosista [para el escritor, léase, de ‘prosa novelesca’], el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística, ‘no tienen resonancia’” (Bajtín, 1989: p. 96).

Así pues, ni el cultivo de voces hispanoamericanas ni la construcción de una estructura teatral favorecen, en rigor, a la palabra bivocal en *Tirano Banderas*. La presencia de este fenómeno metalingüístico en una creación tan estimada por Valle-Inclán —“Les digo a ustedes que [mis libros anteriores son] ‘musiquilla’ y mala musiquilla de violín. *Tirano Banderas* es la primera obra que escribo. Mi labor empieza ahora” (citado por Madrid, 1943: p. 114)— se debe, más bien, a otras razones, una de las cuales estudiaremos enseguida.

2.4. La palabra ajena reflejada

Como traté de explicar en el tercer apartado del primer capítulo, se aprecia una diferencia sustancial entre la orientación hacia el *habla* ajena y la orientación hacia la *palabra* ajena en el *skaz*: aquélla produce una voz acorde, en su forma más que en su contenido, a la de un tercero, a su diapasón; ésta reproduce, más bien, la voz de otro, con su orientación de sentido y con su visión del mundo.

Pero insistimos en una cosa: es absolutamente necesaria una diferenciación estricta entre la orientación hacia la palabra ajena y la orientación hacia el habla [ajena] en el relato oral representado. Ver en éste tan sólo el habla significa no ver lo más importante; es más, toda una serie de fenómenos de entonación, sintaxis y otros de índole lingüística se explican en el

relato oral (con orientación hacia la palabra ajena), precisamente gracias a su carácter bivocal, por el cruce de dos voces y dos acentos (Bajtín, 2017: p. 353).

Cuando la lexicografía subcontinental y la estructura teatral (dos manifestaciones, dicho sea de paso, del habla ajena) se lo permiten, un tipo especial de palabra ajena, la *palabra ajena reflejada*, hace manar a la bivocalidad en la novela del dictador de Valle-Inclán. Según Bajtín (2017), los yacimientos más ricos de la palabra ajena reflejada se hallan en las cartas, porque la escritura de éstas precisa las constantes consideraciones y deferencias del remitente a su lector: “La epístola se caracteriza por una aguda sensación del interlocutor, del destinatario. Al igual que la réplica de un diálogo, la epístola va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta, etc.” (p. 374).

Hay un claro ejemplo de la acción de la palabra ajena reflejada en *Tirano Banderas*. Al promediar la segunda parte, Currito Mi-Alma, un “niño bonito que entra y sale como perro faldero en la Legación de España” (Valle-Inclán, 1926: p. 88), es arrestado por faltas a la moral. En el operativo de aprehensión, un cateo domiciliario, las fuerzas del orden público le decomisan una serie de pertenencias personales. El Inspector de Policía, Coronel Licenciado López de Salamanca, le informa a Santos Banderas: “—Un paquete de cartas. Dos retratos con dedicatoria. Un bastón con puño de oro y cifras. Una cigarrera con cifras y corona. Un collar, dos brazaletes. Una peluca con rizos rubios, otra morena. Una caja de lunares. Dos trajes de señora. Alguna ropa interior de seda, con lazadas” (Valle-Inclán, 1926: pp. 88-89).

El “paquete de cartas” es singularmente relevante. Su autor, el Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés, se desempeña como Ministro de España en Santa Fe de Tierra Firme y sostiene una rivalidad añeja con Santos Banderas. Corren rumores de que el dictador valleinclanesco está en posesión de ése, su epistolario amoroso, y de que, más aún, puede usarlo en su contra, con ayuda de la prensa. En la sexta parte, Currito Mi-Alma, su efebo, lo pone al tanto de lo acontecido y los dos amantes discuten:

—¿Dónde tenías mis cartas?

—En una valija con siete candados mecánicos.

—¡Nos conocemos, Curro! Te vienes con ese infundio idiota para sacarme dinero.

—¡Que no es combina, Isabelita!

—Curro, tú te pasas de sinvergüenza.

—Isabelita, agradezco el requiebro, pero en esta corrida sólo es empresa el Licenciado López de Salamanca.

—¡Currito, eres un canalla!

—¡Que me coja un toro y me mate!

—¡Esas cartas se queman! ¡Deben quemarse! ¡Es lo correcto!

—Pero siempre se guardan.

—¡Si anda en esto la mano del Presidente! ¡No quiero pensarlo! ¡Es una situación muy difícil y muy complicada! (Valle-Inclán, 1926: p. 285).

Si bien el código postal al que van dirigidas las cartas en cuestión no es el de San Martín de los Mostenses, “sobre una loma, entre granados y palmas, mirando al vasto mar y al sol poniente” (Valle-Inclán, 1926: p. 21), aunque el destinatario no es, en desatención a la fórmula descriptiva de Bajtín, Santos Banderas, la reacción del Barón de Benicarlés llama la atención: “—¡Si anda en esto la mano del Presidente! ¡No quiero pensarlo! ¡Es una situación muy difícil y muy complicada!” Su preocupación obedece, justamente, a la respuesta (no necesariamente epistolar, por cierto) que su contrincante político pueda emitir, es decir, se adelanta, de algún modo, a su dictado.

Esta preocupación no es exclusiva, por supuesto, del Ministro de España; antes bien, se extiende al resto de los personajes, quienes proyectan con ingenio, por regla general, cuál será la contestación de Santos Banderas a todos ellos, o en qué consistirá su réplica a cada uno. Uno de ellos se figura especialmente receptivo: el Coronel Domiciano de la Gándara, militar al servicio del régimen que, luego de pasarse de copas y de provocar un altercado en el negocio de doña Lupita, comienza a ser perseguido por indicación de Sóstenes Carrillo, Secretario de Tribunales.

Durante su huida, el Coronelito de la Gándara, como también le nombran, decide buscar al indígena Zacarías San José, o Zacarías el Cruzado (mote debido a una cicatriz que le atraviesa el rostro), esposo de la “chinita” y padre de un niño de brazos. El Coronel Domiciano de la Gándara lo pone al corriente de su situación y le pide ayuda, a bocajarro, a fin de poder escapar definitivamente. Consciente de que está involucrando a alguien inocente, le advierte:

—¿Zacarías, quieres ayudarme a salir de un mal paso?

—¡Patroncito, bastante lo sabe!

—La cabeza me huele a pólvora. Envidias son de mi compadre Santos Banderas. ¿Tú quieres ayudarme?

—¡Nomás que diga, y obedecerle!

—¿Cómo proporcionarme un caballo?

—Tres veredas hay, patroncito: se compra, se pide a un amigo o se le toma.

—Sin plata no se compra. El amigo nos falta. ¿Y dónde descubres tú un guaco para bolearle? Tengo sobre los pasos una punta de cabrones. ¡Verás no más! La idea que traía formada es que me subieses en canoa a Potrero Negrete.

—Pues a no dilatarlo, mi jefe. La canoa tengo en los bejucales.

—Debo decirte que te juegas la respiración, Zacarías.

—¡Para lo que dan por ella, patroncito! (Valle-Inclán, 1926: pp. 147-148).

Previo a su despedida, el Coronelito de la Gándara le regala un anillo a su salvador, el cual acaba, por azares del destino, de embarrarlo en la contienda. (La chinita lleva esa “tumbaga” a la tienda de empeños de don Quintín Pereda, el “honrado gachupín”, pero éste, en lugar de entregarle una suma de dinero a cambio, le anuncia que la pieza de joyería ha sido robada, da aviso a los “gendarmes” y se cerciora de que la detengan, de tal suerte que al lactante, abandonado en la vía pública, lo devora una piara, un grupo de “chanchos”.) La importancia de este fragmento es, sin embargo, la palabra ajena reflejada, la certeza del Coronel Domiciano de la Gándara de que, si son atrapados in fraganti, Santos Banderas pronunciará la palabra *muerte* y el indio, en efecto, morirá.

Cuando el Coronelito de la Gándara se brinca al lado de los sublevados, conserva la capacidad de oír lo que todavía no ha sido dicho. Al igual que él y que el Barón de Benicarlés, los demás personajes de la novela del dictador de Valle-Inclán se mantienen insertos en esta dinámica. Ellos piensan que, al hablar, propiciarán, por obra de la función apelativa o conativa, el acto de sus semejantes y que éstos, al actuar, harán hablar al dictador, su superior, quien eventualmente emitirá un dictado para castigar con sadismo y con violencia a todos los eslabones de esta cadena de locuciones y de acciones. Hasta cierto punto, tienen razón: Santos Banderas lo sabe todo, pero, tal cual indica Sandoval (1989), “en una manera

omnisciente, divina, lograda probablemente a través de una eficiente y vasta red de espías y policía secreta y no debido a sus cualidades sobrenaturales” (p. 34).

2.5. El secretario balbuciente: retrato hablado de don Celestino Galindo

Sandoval (1989) observa que, a diferencia de algunos autócratas de la novela del dictador hispanoamericano —por ejemplo, el de *El señor presidente*, de Asturias, que es “un personaje con un solo lado, todo maldad y provocador de terror” (p. 35)—, el de Valle-Inclán se figura particularmente hábil y maquiavélico. En efecto, Santos Banderas no da un paso en falso: pone su firma, única y exclusivamente, en el calce de los documentos de mayor trascendencia (a lo largo de la obra, de hecho, nada más hay indicios de que la ha estampado en un par, en uno a fin de decretar los “fusilamientos de Zamalpoa”, y en otro con el objetivo de sellar un pacto con el diablo) y, en vez de emitir órdenes a diestra y siniestra, delega su autoridad en una sofisticada red de cómplices. Entre sus coagentes más destacados se encuentra, por cierto, don Celestino Galindo.

Don Celestino Galindo, don Celeste o don Celes, es miembro representante de la colonia española, pero Santos Banderas reconoce en él a un aliado estratégico. En consecuencia, procura dispensarle un trato amable y privilegiado.

—Quédese, Don Celes, y echaremos un partido de ranita.

—¡Muy complacido!

Tirano Banderas, tras mudándose sobre su última palabra, hacía a los otros gachupines un saludo frío y parco:

—A ustedes, amigos, no quiero distraerles de sus ocupaciones. Me dejan mandado (Valle-Inclán, 1926: p. 28).

En retribución, don Celestino aprovecha cualquier oportunidad, por mínima que parezca, para resaltar sus coincidencias con Santos Banderas. Una vez, cuando éste le ofrece, por mediación de una de sus trabajadoras domésticas, una bebida fabricada con base en una mezcla agri dulce de limón y de chocolate, le externa su empatía con efusivas exclamaciones:

“—¡Cabal, es mi propio refresco! Tenemos los gustos parejos y me siento orgulloso. ¡Cómo no!” (Valle-Inclán, 1926: p. 29).

Don Celes es un hombre de complexión gruesa, rolliza, calvo y de bigote mal despuntado. Su nombre, el de pila más que los apocopados, “recuerda ya a un personaje clásico, a la correveidile antonomástica, la vieja Celestina” (Díaz Migoyo, 1985: pp. 160-161), una Celestina, conviene agregar, cuyo propósito no es encender una pasión amorosa, sino apagar las pasiones políticas. Luego de entrevistarse con él en privado, don Celeste ayuda al dictador valleinclanescos a establecer contacto con una dupla de personalidades influyentes (es, por decirlo en la jerga de la ingeniería en audio, un dispositivo con un puerto de *input* y con dos de *output*): por un lado, con el Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, y, por otro, con Don Nicolás Díaz del Rivero, Director-Propietario de *El Criterio Español*, periódico dirigido a la comunidad española afincada en Santa Fe de Tierra Firme y casi homónimo del rotativo en el cual Valle-Inclán había colaborado en su primera visita a México, en 1892: *El Correo Español* (Schneider, 1992).

Al periodista le busca mientras tiene lugar un mitin político opositor, en la pista del Circo Harris, que el mismo Santos Banderas ha consentido; el organizador de la manifestación es Roque Cepeda y el Licenciado (a veces ascendido su grado académico, Doctor) Alfredo Sánchez Ocaña es uno de los oradores más aplaudidos. Don Celestino sabe que Díaz del Rivero, creador de opinión pública entre la “gachupía de empenistas y abarroteros” (Valle-Inclán, 1926: p. 70), le puede ser de utilidad. Mientras conversan, recién salido del mitin susodicho, el Vate Larrañaga, un joven poeta que se gana la vida en el ejercicio del periodismo, llega al lugar en el que ellos se encuentran y le enseña las notas que ha elaborado a su editor en jefe, quien se apresura a corregir su “redacción”:

Le falta a usted intención política. Nosotros no podemos decir que el público premió con una ovación la presencia del Licenciado Sánchez Ocaña. Puede usted escribir: Los aplausos oficiosos de algunos amigos no lograron ocultar el fracaso de tan difusa pieza oratoria, que tuvo de todo, menos de ciceroniana. Es una redacción de elemental formulario. ¡Cada día es usted menos periodista! (Valle-Inclán, 1926: p. 73).

Al enterarse de que el evento aún no termina, Díaz del Rivero envía al Vate Larrañaga a continuar con su cobertura. Antes de que el improvisado reportero se retire a cumplir con su deber informativo, el Director-Propietario de *El Criterio Español* le da tres consejos profesionales: 1) que ridiculice el discurso de los tribunos, que los exhiba como “loros amaestrados”, 2) que pula su estilo de escritura y, lo más importante, 3) que eclipse la idea central de la noticia —esto es, el descontento y la inconformidad multitudinarios por el gobierno del dictador— con una felicitación a la compañía circense de los hermanos Harris. Don Celes, si bien no empuña el bolígrafo del censor, sí expresa su conformidad y su beneplácito con la línea editorial del medio de comunicación de Díaz del Rivero: “—¡Ya apareció el periodista de raza!” (Valle-Inclán, 1926: p. 74).

Por otro lado, don Celes trata de convencer al Barón de Benicarlés de la importancia de llevar la fiesta en paz con el presidente de la República, en beneficio de la comunidad extranjera a la cual representa. El Ministro de España, al que el narrador describe como un individuo pomposo y fatuo que “tenía la voz de cotorrón y el pisar de bailarín” (Valle-Inclán, 1926: p. 39), no traga al emisario de Santos Banderas y, aunque se esfuerza por disimular su desagrado, Merlín, un perro que si fuera por él sería condecorado con un nombramiento oficial como el caballo Incitatus de Calígula, lo delata con frecuencia.

—Señor Ministro, si interrumpo, me retiro.

—Pase usted, ilustre Don Celestino.

El faldero dió un ladrido, y el carcamal diplomático, rasgando la boca, le tiró de una oreja:

—¡Calla, Merlín! Don Celes, tan contadas son sus visitas, que ya le desconoce el Primer Secretario (Valle-Inclán, 1926: pp. 41-42).

Hacia el final de esta novela del dictador en Hispanoamérica, Santos Banderas pierde a su valioso aliado. El Barón de Benicarlés lo tima haciéndole creer que su nombre, en España, suena en calidad de candidato al Ministerio de Hacienda y don Celeste decide, así, partir. Con su retirada, el dictador valleinclanesco se queda solo y, por el bloqueo de sus canales de comunicación, se enclaustra en San Martín de los Mostenses —“Tirano Banderas intentó cubrir el portillo, pero las tropas se le desertaban, y tuvo que volver a encerrarse en sus cuarteles” (Valle-Inclán, 1926: pp. 360-361)—, donde muere acribillado, en un balcón, por los facciosos.

Siempre en movimiento, don Celestino Galindo escucha las palabras del dictador valleinclanescos y las repite allende su diámetro de alcance, más allá de su cuerpo físico. Receptor y transmisor a un tiempo, él presagia a una figura que habría de convertirse, en las venideras novelas del dictador hispanoamericano, en una constante: el secretario.⁴

⁴ Considero razonable adelantar que este personaje, factótum del gobernante opresor en turno, suele interpretar originales demostraciones de la palabra bivocal.

3. *EL SEÑOR PRESIDENTE*, DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: LA ESCRITURA DEL GRAN LENGUA

Hay una figura del mundo del mestizaje que reaparece con frecuencia en la obra de Asturias, es la del “Gran Lengua”, el trujamán sagrado que traduce en palabras lo que estaba borrosamente en la percepción de los sentidos.

Arturo Usler Pietri, “El brujo de Guatemala”, *Nuevo Mundo. Mundo Nuevo*

Miguel Ángel Asturias Rosales tenía veinticuatro años cuando debutó en tribunales con el pie izquierdo. Acababa de egresar de la Escuela Facultativa de Derecho, Notariado y Ciencias Políticas y Sociales, y planeaba asociarse con su excompañero de universidad Pablo Porres para montar un despacho jurídico. Cierta día, en calidad de prueba de fuego, asumió la defensa de un soldado que había asesinado a su superior al mando y que ahora, nervioso y trémulo, lloroso y reflexivo, se encontraba a disposición de la ley marcial.

En esa época aconteció en Guatemala que un suboficial que llevaba una patrulla un domingo por la tarde, mató a un general. Naturalmente, lo capturaron. Hubo de parte nuestra el propósito de defenderlo.

El oficial estaba armando escándalo con su patrulla en un barrio y los vecinos fueron a pedirle a un general que interviniera, pero, cuando el general pretendió apoderarse del mando de la patrulla, el suboficial dijo que no podía entregársela a nadie, ya que estaba en acto de servicio y, como el general le quisiera pegar, él se hizo para atrás y dijo a los soldados: “apunten, ¡fuego!” ¡Y se fue el general...! Nosotros empezamos a tratar el asunto para su defensa jurídica, basándonos en el hecho de que el jefe de una patrulla sólo puede entregarla a su regreso al cuartel. Se luchó mucho, pero el Consejo Militar lo sentenció a muerte, y lo fusilaron (citado por López Álvarez, 1974: p. 114).

Aunque el artículo 124 del Código Militar de la República de Guatemala de 1878, vigente hasta hoy día, reduce al mínimo las posibilidades de interpretación o de lectura entre líneas, Asturias llegó a la conclusión de que al proceso del teniente Garrido —tales eran el rango y el apellido de su cliente— le había faltado transparencia, más aún, que había estado

plagado de irregularidades y de triquiñuelas. En consecuencia, en compañía de dos de sus amigos, Epaminondas Quintana, Pumusfundas, y Clemente Marroquín Rojas, Clemenceau,¹ el novel abogado se dio a la tarea de cuestionar, por medio de varios artículos de opinión, la evidente militarización del país y los intrincados laberintos del poder.

Las represalias no se hicieron esperar: en el Callejón de Jesús, cinco hombres encapuchados le tendieron una emboscada a Pumusfundas y le propinaron un vapuleo brutal. Los golpes a puño limpio y con diferentes objetos contusos fueron asestados con extraordinarias fuerza y precisión. Como resultado, el fundador, editor y habitual colaborador de *Claridad*, revista de inspiración barbusiana, y del periódico *Tiempos Nuevos*, tribuna para los estudiantes de la capital, quedó prácticamente sordo y el ojo izquierdo le explotó en la cuenca (López Álvarez, 1974: p. 114).

Hacía tres años que la dictadura había resurgido en Guatemala. En 1921, el Partido Unionista y su tentativa de transición democrática, que contemplaba la integración de cinco países centroamericanos (de arriba abajo en el mapa, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica), habían sido avasallados. Con el respaldo de la United Fruit Company, el general José María Orellana había derrocado, por vía de un violento golpe de Estado, al empresario azucarero Carlos Herrera y Luna, efímero titular del poder ejecutivo, y había hecho suya la agenda del último gobierno dictatorial (Arévalo Martínez, 1945).

Persuadido por su familia e intimidado en sus adentros, Asturias, luego de pasar varios días recluido en prisión, se reunió con José Antonio Encinas, pedagogo peruano e íntimo de sus padres, y ambos zarparon de Puerto Barrios con rumbo a Inglaterra (López Álvarez, 1974). En el Viejo Mundo, Asturias abandonó Liverpool, se mudó a la Europa continental, a París, y alquiló un pequeño departamento a orillas del río Sena. Sin mayor dilación, el 3 de octubre de 1924, le envió una carta ológrafa a Miguel de Unamuno, en la que le compartía, con el objetivo de romper el hielo, un tema de su personal interés: el del Consejo Directivo de la Universidad Popular.² Semanas más tarde, el 24 de noviembre, Asturias llegó a la

¹ A principios del siglo pasado, la denominada generación del 20 reunió a los más destacados artistas, intelectuales y universitarios de Guatemala. Sus miembros, a fin de ponerse a salvo de sus predadores políticos, acordaron emplear diversos nombres apelativos para referirse los unos a los otros. En este ambiente de juventud y de fraternidad, Asturias era conocido como Moyas o bien, en grado superlativo, como el Gran Moyas (Quintana, 1971).

² En sintonía con el espíritu de la época, Asturias, en su carácter de promotor de la democracia, creía que sólo un proyecto de educación de grandes proporciones, que contemplara a los sectores más necesitados y más desfavorecidos de la población, podría desanudar los amarres y soltar definitivamente el lastre de las dictaduras

morada de Unamuno en la *Ville Lumière*, donde también él padecía el exilio, y procedió a entrevistarle en persona; ahora era corresponsal del diario *El Imparcial*, de Guatemala, en París.³ El entrevistador encauzó el diálogo por un derrotero que tal vez, con un poco de fortuna, devendría en empatía y acaso en hermanamiento: la dictadura.

Maestro en el arte de la conversación, Unamuno pronunció unas cuantas palabras de cortesía, habló de la importancia de las universidades y de los libros en el mundo contemporáneo, brindó algunos elogios a Hispanoamérica (sobre todo a México, otrora país de residencia, durante casi un tercio de siglo, de su padre, Félix María de Unamuno Larraza) y, una vez que se sintió cómodo, sentenció: “Este Primo de Rivera tiene la charlatanería de los andaluces; y, como casi siempre habla borracho, en sus discursos dice cosas muy cómicas” (citado por Asturias, 1997: p. 3).

Gracias a los ingresos que obtenía del periodismo (tal vez no cuantiosos pero sí seguros), así como a las sugerencias y a los consejos de sus nuevas amistades, Asturias tomó la decisión de retornar a la vida académica: con veinticinco años cumplidos, se matriculó en la Universidad de La Sorbona, en diversos cursos de etnología y de culturas precolombinas, bajo la tutela de Georges Raynaud. El ambiente universitario, la libertad y la gran cantidad de estímulos intelectuales que lo caracterizan, le permitió realizar importantes descubrimientos y redescubrimientos. Antes de salir de Guatemala, verbigracia, había dejado un relato inconcluso, inacabado. “Al final de 1923, felices años, había preparado un cuento para un concurso literario de uno de los periódicos de Guatemala. Este cuento se llamaba ‘Los mendigos políticos’. El cuento se quedó en cartera y fue parte de mi equipaje, cuando me trasladé a Europa” (Asturias, 1999: pp. 215-216).

Así, Asturias recuperó ese texto diminuto y se dispuso a injertar carne sobre su esqueleto, alargándolo, ensanchándolo. Al ritmo de múltiples interrupciones e intermitencias —la retraducción del *Popol Vuh* (del francés del maestro Raynaud al español) junto a José María González de Mendoza o la preparación de las conferencias de *La arquitectura de la*

en su país de origen. Fieles a esta convicción, él y sus compañeros habían fundado esa entidad educativa en 1922, un par de años atrás. La Universidad Popular emulaba, con ciertos sellos distintivos (el perfil de sus alumnos, por ejemplo, quienes pertenecían a las clases indígena y obrera), la estructura y los propósitos de la Institución Libre de Enseñanza, el mítico proyecto pedagógico y didáctico del krausismo español, en cuya principal sede Unamuno había sido un visitante regular: la Residencia de Estudiantes de Madrid (Couffon, 1978).

³ Su sección se llamaba “La caza del hombre” y él estaría al frente de ella hasta 1933 (Couffon, 1978).

vida nueva (1928) y la escritura de sus *Leyendas de Guatemala* (1931)—, el desarrollo y la culminación de ésta, que sería su primera novela, simulaba un horizonte que se aleja a cada paso, una meta que rehúye de quien busca alcanzarla, una especie de eterno, cansino y peliagudo viaje a Ítaca. “*El señor presidente* no fue escrito en siete días, sino en siete años” (Asturias, 1999: p. 215).⁴

En las primeras páginas de *El señor presidente*, el *Pelele*, un indigente que deambula a la sombra del Portal del Señor y que enloquece cada vez que escucha a alguien pronunciar el sustantivo común “madre”, asesina al coronel José Parrales Sonriente, brazo armado del dictador. “Arrancado del suelo por el grito, el *Pelele* se le fue encima y, sin darle tiempo a que hiciera uso de sus armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentelladas y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte” (Asturias, 1985: p. 41).

Este sanguinario homicidio, probablemente una alteración ficcional del episodio del teniente Garrido y de su superior al mando, el general que trató de arrebatárle el control de la patrulla aquella malhadada tarde de domingo, supone el arranque de la línea argumental, un estado de excepción permanente en el que las voces del autor y del dictador colisionan con frecuencia.

3.1. Repetición, ritmo y resonancia: los tres pilares de la narración oral

Aristóteles (1999) esgrime, en la *Poética*, que todos los géneros literarios se dedican a la imitación, aunque cada uno realiza la suya propia de manera particular. La narración como estrategia de imitación data, en este sentido, de la Antigüedad clásica. A diferencia de la dramaturgia, que literalmente *presenta* el espacio, el tiempo y los personajes a los ojos del

⁴ Comparándolo con el de su creación, el proceso de edición de *El señor presidente* fue igualmente accidentado. A lo largo de los años treinta y todavía en la primera mitad de la década de los cuarenta, Asturias no pudo dar a conocer esta obra en su país natal. El general Jorge Ubico Castañeda, a quien apodaban El Número Cinco o Napoleón de Centroamérica, había establecido una asfixiante atmósfera de prohibición y, decidido a escapar de ella, o simplemente a burlarla, Asturias remitió su manuscrito a México, al Fondo de Cultura Económica. Fundada en 1934, con un catálogo reducido y compacto por la brevedad de su tiempo de vida, dicha casa editorial publicaba libros de economía, de ciencias sociales y de humanidades; Asturias recibió, como era previsible, un dictamen negativo. *El señor presidente* apareció más de una década después, por fin, en la Editorial Costa-Amic, también con sede en México. Sin embargo, debido a las características de su tiraje (pequeño y con frugales posibilidades de difusión), lograría captar la atención del mundo hispanohablante, en realidad, hasta 1948, año de su relanzamiento en la Editorial Losada de Argentina, la voz de los exiliados españoles.

espectador, la narración aspira, única y exclusivamente, a *representarlos*. La *mimesis* da imágenes y la *diégesis* pide imaginación, disposición de crearlas en el interior de la cabeza. El Estagirita distingue a la épica, lo más parecido que hubo a la narrativa moderna en el mundo heleno,⁵ de la tragedia: “En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (Aristóteles, 1999: p. 133).

Resistente a los años, a los siglos y a los milenios, esta clasificación aún se conserva, con ciertos matices, en los textos lexicográficos, en los diccionarios escolares y en las enciclopedias especializadas. Hoy día, el vocablo *narración* hace referencia, al menos en una de sus acepciones posibles, al relato que muestra un espacio y unos personajes determinados sobre la dimensión del tiempo, trasfondo unitario o fragmentado. Así, el espacio puede ser extenso o restringido; los personajes, uno o varios; breve o dilatado el tiempo. La narrativa, que de acuerdo con la actual taxonomía de los géneros literarios engloba a la novela, a la novela corta (*nouvelle*) y al cuento, la necesita para subsistir.

Así como la escultura es realizada por un escultor y la pintura por un pintor, la narración es llevada a cabo por un narrador, quien “(en la mayoría de las novelas) es una ausencia, a lo sumo una voz” (Tacca, 2000: p. 12). Esta ausencia o esta voz, sin embargo, precisan de una huella, de un signo, de la evidencia, cualquiera que ésta sea, de que alguien pasó por esas sendas. En la literatura occidental, esa huella, ese signo, esa evidencia ha sido, tradicionalmente, la palabra escrita. En el siglo XIX, la escritura alfabética todavía era considerada como la materia prima de la literatura, equivalente al mármol o al lienzo.

El concepto de *narración oral* ingresó en el horizonte de los estudios literarios, de forma tardía, apenas en el siglo XX. Gracias al rescate de las lenguas autóctonas y al auge de la denominada literatura indigenista, Hispanoamérica contribuyó significativamente a la

⁵ Marcelino Menéndez y Pelayo (1905) afirma que ésta fue, precisamente, el antecedente directo de la novela contemporánea: “Narración mucho más grandiosa, y compañera también de las primitivas civilizaciones, es la epopeya, teogónica primero y después heroica, divina al principio y humana luego, pero representación entonces de una humanidad más excelsa y vigorosa que la de las edades históricas. En estos géneros espontáneos se agota la actividad estética de las razas vírgenes y de los pueblos jóvenes, y salvo la poesía lírica, ninguna otra forma del arte literario coexiste con ellos. La novela, el teatro mismo, todas las formas narrativas y representativas que hoy cultivamos, son la antigua epopeya destronada, la poesía objetiva del mundo moderno, cada vez más ceñida a los límites de la realidad actual, cada vez más despojada del fondo tradicional, ya hierático, ya simbólico, ya meramente heroico” (p. IV).

causa. Más que azaroso, este aporte estuvo condicionado por una historia centenaria. Antes de la Conquista, las civilizaciones prehispánicas no habían desarrollado escritura alfabética alguna y, en el mejor de los casos (piénsese en el de los habitantes del Valle de México), únicamente habían dominado el uso de la pictografía. Alrededor de los siglos XVI y XVII, los signos gráficos del latín, traídos por los colonizadores europeos, posibilitaron la redacción (¿o la transliteración?) de los libros sagrados guatemaltecos: el *Popol Vuh*, el *Título de los Señores de Totonicapán*, el *Memorial de Sololá*, etc. Hasta entonces la narración oral había sido la manera más extendida de transmitir mitos e historias, tradiciones y saberes, de protegerlos de la caducidad y de salvarlos de una conminadora extinción.

En tal contexto, a Asturias se le ha ligado a la narración oral de los pueblos aborígenes de Guatemala, una de las más fructíferas de este hemisferio. Su fisonomía revela su pertenencia a esa lengua genealogía prehispánica. Luis Cardoza y Aragón (1991), su íntimo amigo y autor de una de sus biografías más detalladas, lo describe en estos términos: “[Asturias] se parecía a los hombres que vemos en la Cruz Foliada de Palenque: cabeza de glifo de inclemente nariz aguileña, con atractiva fealdad hermosa sostenida por ojos voraces. Su perfil atraía, era el perfil de Guatemala, el perfil del dios del maíz” (p. 12).

La narración oral tiene características únicas e inconfundibles. Complemento y a la vez contrapunto de la palabra escrita, sus artificios son menores que los de ésta: en la narración oral, en efecto, los vocablos no se eligen con premeditación, sino que se cogen en el aire y se urden con rapidez. (Compuesta por un tejido flexible, carente de hueso, la lengua es un órgano infinitamente más raudo que la mano.) En vista de que no presta especial atención a la forma ni tampoco a la estructura, rasgos que podrían ser estudiados con cuidado y con detenimiento por el formalismo y por el estructuralismo, respectivamente, la narración oral escapa, a la usanza de una sustancia evanescente, a las diversas teorías literarias que ha propuesto el pensamiento occidental (Lepe Lira, 2010).

Debido a su carácter efímero, la narración oral ha tenido que desarrollar una serie de ejercicios para estimular su sobrevivencia. En *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Walter J. Ong (2006) señala que la narración oral consigue su anhelada perdurabilidad gracias, entre otros, a tres recursos: 1) a la repetición, 2) al ritmo y 3) a la pronunciación en voz alta. A falta de soportes escriturales (papiro, pergamino, papel común y corriente), surge la necesidad de un interlocutor y “la redundancia, la repetición de lo

apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía” (Ong, 2006: p. 46). Si la palabra escrita depende de la reproducción (impresa o, más recientemente, digital), la narración oral confía en la recurrencia. De conformidad con esta lógica, Asturias acude a la repetición, no nada más de relatos, de párrafos o de oraciones, sino de frases aisladas o de palabras sueltas. Por vía de estas reiteraciones, su singular voz narrativa consigue dos cometidos importantes a un tiempo: por un lado, expresa la sobreabundancia de la naturaleza latinoamericana y por otro, tal cual predicen las culturas orales, crea imágenes acústicas que difícilmente se pueden olvidar.

A fin de que surta mejores efectos, a la repetición le conviene la compañía de un ritmo bien construido, que haga las veces de auxiliar de la memoria. Por supuesto, no hay una memoria más eficaz que la escritura, pero cuando semejante sistema de signos gráficos no existe, cuando todavía no se ha inventado, resulta de gran apoyo una base rítmica. En la actualidad, hasta las sociedades que generan, acumulan y transmiten el conocimiento por medio de la palabra escrita utilizan el ritmo en sus procesos didácticos y en sus dinámicas pedagógicas. Los niños de preescolar aprenden el abecedario pronunciando cada una de las veintisiete letras que lo componen encima de una canción de fondo: *a* (a), *b* (be), *c* (ce), *d* (de), *e* (e), *f* (efe), *g* (ge)... Asimismo, conocen las tablas de multiplicar, del 0 al 9, con un método análogo, que fomenta la musicalidad y el trabajo del oído. “El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente” (Ong, 2006: p. 41).

En la historia de la literatura occidental, la diferencia entre la prosa y el verso suele ser de orden visual y su apreciación, por ende, adquiere mayor nitidez en la escritura; durante siglos, *La Ilíada* y *La Odisea*, incluso *La Eneida*, se han resistido a su catalogación como piezas narrativas por su rigurosa presentación poética en hexámetros dactílicos. En la narración oral, en contraste, dicha diferencia ha sido tradicionalmente inexistente o bien muy difícil de percibir. He aquí la razón por la cual diversos investigadores y críticos literarios han observado con tino que la prosa de Asturias generalmente se confunde o, más aún, se funde con su verso. Raúl Leiva (1969) emite un juicio, un oxímoron valorativo, sobre *Hombres de maíz* (1951): “Esta obra en prosa nos parece, paradójicamente, el libro más *poético* del autor: las palabras se ven cargadas de tensión y verdadera calidad lírica: rebasan

su contenido natural al hacerse materiales de un lenguaje naciente, hasta ese momento desconocido” (pp. 88-89; cursivas en el original).

El ritmo, que la literatura marca, en ausencia de pentagramas y de instrumentos musicales, con un compás de fonemas y de silencios que se entreveran con particular armonía, también hace acto de presencia en *El señor presidente*.

¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra, sobre la podredumbra! ¡Alumbra, lumbré de alumbra, sobre la podredumbra, Luzbel de piedralumbra! ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbra... alumbra..., alumbra..., alumbra, lumbré de alumbra..., alumbra..., alumbra..., alumbra..., lumbré de alumbra..., alumbra..., alumbra...! (Asturias, 1985: p. 37).

Ahora bien, la narración oral hace uso de la pronunciación en voz alta, de la resonancia, una de las pruebas más claras de su generosidad. Amén de mantenerlas despiertas, la narración oral trata de difundir el conocimiento a la mayor cantidad posible de personas. En *El señor presidente*, de consuno con el narrador, varios personajes encuentran un óptimo canal de expresión en ella. “Asturias ha afirmado que sabía de memoria capítulos enteros de *El señor presidente*, tan frecuentemente los repetía en voz alta para probar sus propiedades sonoras” (Sandoval, 1989: p. 36). En voz alta, el dictador profiere órdenes; Lengua de Vaca, elogios y zalamerías; los prisioneros políticos, súplicas y lamentaciones; el Auditor de Guerra, más y más sentencias condenatorias.

En ocasiones ese volumen magnificado amenaza con reventar los tímpanos, su membrana vibratoria. Por ejemplo, cuando Fedina de Rodas es detenida por un presunto vínculo con el general Eusebio Canales (el militar injustamente inculcado por el señor presidente del asesinato del coronel Parrales Sonriente), imposibilitada para amamantar a su niño de brazos, su voz, que pasa de la naturalidad a la teatralidad, se vuelve un extraordinario aluvión de clamores: “—¡Ay, mi hijo se me muere! ¡Ay, mi hijo se muere! ¡Ay, mi vida, mi pedacito, mi vida!... ¡Vengan, por Dios! ¡Abran! ¡Por Dios, abran! ¡Se me muere mi hijo! ¡Virgen Santísima! ¡San Antonio bendito! ¡Jesús de Santa Catarina!” (Asturias, 1985: p. 148).

En resumen, a través de la repetición, del ritmo y de la resonancia producida por la pronunciación en voz alta, la narración oral se infiltra en la novela de Asturias y, al momento de su lectura, confunde la potestad de los signos gráficos con la de las cuerdas vocales, como si el ojo, debido a un hábil proceso de sinestesia, se transformara en oreja o, más todavía, como si la vista transmutara en oído. “Es por eso [...] que [en *El señor presidente*] se oye la voz humana en cada página. La narración fluye siempre espontánea, inmediata e inesperada como el lenguaje oral” (citado por Harss y Dohmann, 1966: pp. 98-99).

3.2. Hablar un libro: tradición y creación ágrafas

Los estudios sobre el influjo de la narración oral en la literatura de Asturias son profusos y variopintos. Es entendible: desde su punto de vista, Guatemala, más que un país, era un clan; él, en vez de un escritor, un portavoz. Se hacía llamar el Gran Lengua porque “entre los indios existe una creencia en el Gran Lengua. El Gran Lengua es el vocero de la tribu. Y en cierto modo eso es lo que yo he sido: el vocero de mi tribu” (citado por Harss y Dohmann, 1966: p. 127). La influencia aludida tiene, en *El señor presidente*, dos procedencias distintas, una general y otra particular: la primera viene, por supuesto, de la tradición maya quiché; la segunda, más bien, de su proceso creativo, de la peculiar manera en que Asturias le dio forma a la novela.

La procedencia general cobró impulso gracias a una suerte de destino atávico. Hijo de Ernesto Asturias Girón y de María Rosales, Asturias nació el 19 de octubre de 1899, en la Ciudad de Guatemala. Su padre había ganado prestigio como abogado litigante al servicio del presidente de la república, Manuel Estrada Cabrera. En el umbral del siglo XX, sin embargo, el dictador solicitó su colaboración para suprimir, por vía de la promulgación y de la ulterior aplicación de ingeniosos ardidés nomotéticos, las manifestaciones de la comunidad universitaria guatemalteca y el licenciado Asturias Girón, apelando a su alto sentido de la responsabilidad, se negó de manera firme y categórica. Como era de esperarse, Estrada Cabrera no se quedó con los brazos cruzados: despidió al funcionario por rebeldía e insubordinación y, a través de sus palancas y de sus círculos de influencia, se encargó de que también su esposa, María, perdiera su plaza magisterial de educadora de nivel básico.

Víctima de semejante persecución política, la familia Asturias Rosales se vio orillada a abandonar la Ciudad de Guatemala, su amplia casona de cuatro patios con domicilio en el barrio de la Parroquia, y a trasladarse a la provincia. “[Mis padres] tuvieron que dejar la capital y mudarse al interior de la ciudad de Salamá, capital de la provincia de Baja Verapaz” (citado por Harss y Dohmann, 1966: p. 90).

En aquellos tiempos Salamá era, como de hecho lo es ahora, un asentamiento con una fuerte presencia indígena. Ahí, con la guía de su abuelo materno, “un hombre apegado a la tierra que conocía todos los secretos de la región” (citado por Harss y Dohmann, 1966: p. 91), Asturias estableció contacto con la “Guatemala profunda”. A partir de ese momento, la leyenda, una forma de narración oral que se transmite de generación en generación, se adueñó de sus intereses artísticos. La circularidad de su producción literaria (su trayecto por el mundo editorial comenzó con *Leyendas de Guatemala* y perfiló su fin, en 1967, con *El espejo de Lida Sal*, que incluye “Leyenda de las tablillas que cantan”, “Leyenda de la máscara de cristal”, “Leyenda de la campana difunta” y “Leyenda de Matachines”) muestra, en este sentido, la amalgama alquímica que Asturias fraguó entre la narración oral y la palabra escrita.

Los cuentos y las novelas de Asturias, a la usanza del *Popol Vuh*, subrayan la importancia de la narración oral. Una breve comparación, basada en los correspondientes registros de la voz, no se figura, en este orden de ideas, baladí. En el también llamado *Libro del Consejo*, los Progenitores les conceden el don de la palabra lo mismo a los hombres que a los animales, esperando a trueque alabanzas de sus bocas y de sus hocicos. Por razones ajenas a su control, sólo los seres humanos cumplen con esa expectativa y se posicionan, en consecuencia, en la cúspide de la Creación. Así pues, a diferencia de los textos sagrados de Occidente, en el *Popol Vuh* la voz tiene una función primordialmente estética: los integrantes de la “cuarta humanidad” no conquistan a la naturaleza con el uso del lenguaje, como Adán (Gn 2, 19-20), sino que lo emplean para cantarle.

En la mitología maya los Dioses se preocupan por crear artistas, ya el *Popol Vuh* nos habla en sus primeros capítulos de la creación de los artistas, y en distintos textos indígenas encontramos la preocupación de los dioses mayas por la creación de los hombres que van a cultivar el arte, así vemos que crean, poetas, pintores, músicos, escultores, danzarines,

acróbatas, plumistas, jicareros; todos los que van al cultivo de las artes (Barrientos, 1967: p. 24).

Transliterada a los signos gráficos de Occidente, al alfabeto latino de Cicerón y de Séneca, la narración oral, modelo de imitación, se advierte en las páginas de *El señor presidente*, como si éstas fueran traslúcidas.

En Asturias, que es en cierto modo un lazo de unión entre la generación de Gallegos y la mía, puesto que va de los treinta a los cincuenta más o menos, en Asturias la influencia del *Popol Vuh* es constante, de los libros del *Chilam Balam*, del *Libro de los Cachikeles*: toda la gran mitología, la gran cosmogonía del nuevo continente inspira las imágenes de Asturias en su prosa (Carpentier, 2003: p. 86).

Asturias logró acoplar, en una suerte de espiral ascendente, a dos dominios que en la teoría y en la crítica literaria europeas acostumbraban a guardar las distancias: la oralidad y la escritura. Su legado cristaliza, enunciado tras enunciado, la propuesta de Bajtín a propósito de la inoculación de la voz en el texto impreso. Según Tatiana Bubnova (2006), para Bajtín “la escritura no es sino la transcripción codificada de las voces capaz de transmitir los sentidos de este diálogo ontológico [...] y no un medio autónomo que genere sentidos propios” (p. 100). Descendiente de los antiguos mayas quiché, su legítimo heredero y no su hijo putativo, Asturias, más que escribir sus libros, los dijo o, mejor aún, los habló. Aunque existen algunos títulos aparentemente más ligados a este singular proceso creativo, *Leyendas de Guatemala* u *Hombres de maíz*, *El señor presidente* es una poderosa exhortación al reconocimiento de la unidad entre la oralidad y la escritura. En este tenor, en *Miguel Ángel Asturias: el Gran Lengua. La voz más clara de Guatemala*, Otto-Raúl González (1999) propone: “*El señor presidente* [consigue] recrear un mundo mítico, el del pasado maya quiché, que rompe con los modos realistas imperantes en el momento en la narrativa hispanoamericana” (p. 114).

La vena maya quiché no es la única que palpita en *El señor presidente*. En esta novela hay otro tipo de narración oral que no es, en lo absoluto, menos importante. Tan pronto como llegó a París, en el otoño de 1924, Asturias trabó amistad con varios escritores hispanoamericanos, clientes asiduos del legendario Café de la Rotonda. Apparentemente, los

artistas europeos estaban maravillados con su presencia y con la de sus conterráneos que radicaban en la capital del país galo: Alejo Carpentier, Arturo Usler Pietri, Luis Cardoza y Aragón, *et alia*.

Perseguido político durante la administración del general José María Orellana, como referí más arriba, Asturias había dejado un relato a medias en Guatemala: “Los mendigos políticos”. Éste conservaba, todavía, una extraña elasticidad y daba para más. Esbozo narrativo, su mayor valor estribaba, pues, en su potencia más que en su acto. Entonces el Pelele y compañía no eran más que un puñado de personajes sometidos con cierta tendencia al masoquismo y, debido a su naturaleza, echaban de menos a un opresor, a un dominador que justificara su condición de pobreza extrema, de miseria infrahumana.

De repente caído en suspenso, “Los mendigos políticos” se había convertido en una anécdota literaria. Por fortuna, Asturias recibió los incentivos necesarios, por parte de la Ciudad de la Luz, para rescatar ese proyecto de los riesgos perentorios de la amnesia. Desde que se unieron el Viejo y el Nuevo Mundos, en las postrimerías del siglo XV, los europeos han sentido una poderosa fascinación por este hemisferio (las crónicas de Indias son un buen ejemplo) y ésta, cuatro centurias después, no constituyó una excepción. En la década de los veinte, los amigos cercanos de Asturias mostraban un verdadero interés por “Los mendigos políticos” y cada noche lo alentaban con la intención de que les expusiera cuál había sido su origen y cuál era su contexto.

Este año, 1924, coincidimos en París varios escritores latinoamericanos, con quienes nos reuníamos casi todas las noches a charlar en el Café de la Rotonda. Cada cual, en estas charlas, contaba anécdotas pintorescas, picantes o trágicas de su país. Insensiblemente, como una reacción a esa América pintoresca que tanto gusta a los europeos, acentuábanse los tonos sombríos en tales relatos, llegándose a rivalizar en historias escalofrantes de cárceles, persecuciones, barbarie y vandalismo de los sistemas dictatoriales latinoamericanos. En este ejercicio macabro, a tiranos tan espectaculares como Juan Vicente Gómez, yo tenía que oponer el mío, y como en una pizarra limpia, sobre la negrura, fueron apareciendo escritas con tiza de memoria blanca, historias de las cosas, relatos contados en voz baja, después de cerrar todas las puertas (Asturias, 1999: pp. 215-216).

Como resultado de la adición de ambas procedencias, la general y la particular, *El señor presidente* emula a una conciencia ágrafa. Asturias, quien la cargó con la voz de sus antepasados (mayas) y con la de sus contemporáneos (hispanoamericanos), confirma: “Más que una novela escrita, *El señor presidente* fue una novela conversada” (citado por Alegría, 1971: p. 71).

3.3. El dialogismo oculto

Augusto Monterroso (2003) transcribe y escribe:

“Alumbra lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbré, sobre la podredumbre. Alumbre, alumbra, lumbré de alumbre... alumbre... alumbra... alumbre...” Son las primeras palabras de *El señor presidente*. No se sabe quién las dice. No las dice ningún personaje. No las dice el autor. Sencillamente, están allí. Pero no es posible dudar de que son palabras infernales, de que quien las siga entrara de cierta manera en el Infierno (p. 72).

De las oscuras profundidades de *El señor presidente* tira una poderosa fuerza de arrastre: el dictador. Los policías y los militares lo protegen a ultranza; dispuestos a su alrededor, guardia de espíritus luciferinos, iracundos y armados hasta los dientes, lo vuelven intocable. Sometidos, aliados y enemigos doblan indistintamente la rodilla delante de él, genuflexión multitudinaria y crujiente, en señal de acatamiento y de obediencia a su draconiana voluntad. A la usanza de Plutón en el séptimo círculo dantesco, incluso hay posesos que parecen invocarlo en una lengua críptica e indescifrable: “Pape satán, pape satán aleppe”.

El dictador asturiano tiene un confidente, un *Geheimrat*.⁶ Miguel Cara de Ángel. En cierta ocasión, en su lujoso comedor imperial, inmediatamente después de dar la orden de flagelar a un funcionario inepto (*ese animal*) con doscientos golpes en la espalda, de

⁶ Traducido al español como “consejero áulico”, éste era un título que ostentaban algunos ministros encargados de guiar o de tutelar, a veces a través del ocultamiento y de la manipulación, a los miembros de la realeza germana durante la Baja Edad Media. El vocablo, que proviene del alemán, ha sido absorbido por la ciencia política moderna para designar a los funcionarios que desempeñan una tarea análoga en el mundo político contemporáneo.

propinarle un verdadero jubón de azotes, el señor presidente le comparte el plan que ha concebido y desarrollado con el objeto de aniquilar a sus principales opositores políticos:

—Te llamé, Miguel, para algo que me interesa que se arregle esta misma noche. Las autoridades competentes han ordenado la captura de ese pícaro de Eusebio Canales, el general que tú conoces, y lo prenderán en su casa mañana a primera hora. Por razones particulares, aunque es uno de los que asesinaron a Parrales Sonriente, no conviene al gobierno que vaya a la cárcel y necesito su fuga inmediata. Corre a buscarlo, cuéntale lo que sabes y aconséjale, como cosa tuya, que se escape esta misma noche. Puedes prestarle ayuda para que lo haga, pues, como todo militar de escuela, cree en el honor, se va a querer pasar de vivo y si lo agarran mañana le quito la cabeza. Ni él debe saber esta conversación; solamente tú y yo... Y tú ten cuidado que la policía no se entere que andas por ahí; mira cómo te las arreglas para no dar el cuerpo y que este pícaro se largue. Puedes retirarte (Asturias, 1985: pp. 67-68).

Con esta jugada maestra, el dictador pretende matar dos pájaros de un tiro: amén de eliminar al general Canales, con evidencias fabricadas del homicidio doloso del coronel Parrales Sonriente, el “hombre de la mulita”, su dulce y hermosa hija, Camila, deberá ser sustraída de su morada y puesta a su disposición. A la hora de cumplir la peligrosa misión que le ha sido asignada, sin embargo, el íncubo Cara de Ángel, a quien el narrador describe con frecuencia con dos modificadores predicativos y con una comparación, “era bello y malo como Satán”, una “personificación un poco obvia de la *‘beauté du diable’*” (Rodríguez Monegal, 1969: p. 16), se enamora de ella y decide ir en contra, por primera vez en su existencia servil y sumisa, de la voluntad omnímoda de su amo.

Cazador experimentado, sigiloso y con cautela, el dictador le tiende una trampa a Cara de Ángel: consiente su unión en matrimonio con Camila, le aumenta el salario considerablemente, lo nombra representante diplomático de su gobierno en el extranjero, en Washington D. C., y, justo el día de su partida, en el vagón de ferrocarril donde se traslada al puerto marítimo correspondiente, le da luz verde a su sorpresivo y arbitrario prendimiento. “—¡De parte del Señor Presiente —le dijo Farfán con el revólver en la mano—, queda usted detenido!” (Asturias, 1985: p. 298).

La del dictador asturiano es una voz en *off* que repercute con fuerza en el resto de los personajes. A lo largo de la novela, él aparece con discreción o, simple y sencillamente,

desaparece. El narrador enumera sus atavíos y sus facciones: “El presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados” (Asturias, 1985: p. 66).

Anderson Imbert (1969) escribe: “Aparece [el dictador] sólo seis veces (V-VI, XIV, XIX, XXXII, XXXV, XXXVII), pero motiva todos los capítulos como Satán reina en todos los círculos del infierno y un dictador real domina todas las actividades de un país” (p. 53). En pareja tesisura, Rama (1976) indica: “En ella ‘el señor presidente’ se esfuma constantemente, se pierde en las sombras, en los sueños, en las palabras que dibujan un paisaje enmarañado y neblinoso por donde pasa el escritor sin llegar a la conciencia de su personaje” (p. 42).

No obstante su predilección por esconderse detrás de un robusto aparato burocrático, es posible oír a este dictador, escucharle. El instrumento que le permite a su voz prescindir de un cuerpo físico, la caja de resonancia gracias a la cual él está “presente invisiblemente”, es lo que Bajtín (2017) denomina *dialogismo oculto*:

Imaginémonos un diálogo de dos en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten de tal manera que el sentido general no se altera. El segundo interlocutor está presente invisiblemente; sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que habla sólo una persona, sentimos que se trata de una conversación, y además muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, apuntando fuera de sí misma, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena no pronunciada (p. 361).

La voz del dictador, que parece inaudible en una primera instancia, ahí está, vibrando, y, a la luz del caso hipotético de Bajtín, le pertenece al “segundo interlocutor” o bien al “interlocutor invisible”. Si Cara de Ángel mantiene un lugar privilegiado en el relato, si en la carrera por el papel protagónico le pisa los talones a la figura central de *El señor presidente* (Sandoval, 1989), se debe, precisamente, a que la atención del dictador se focaliza en “el favorito”, en sus acciones y en sus omisiones, en su obediencia y en su desobediencia, en su lealtad y en su felonía, y a que la voz de éste, en virtud del dialogismo oculto que sostiene

con el vicario del autor, es decir, con el narrador (heterodiegético, por su posición, y, por su información, omnisciente), cobra relieve en cada uno de sus actos y en los de sus homólogos literarios.

De las nueve categorías gramaticales que existen en el español castellano, el artículo, el sustantivo, el adjetivo, el pronombre, el verbo, el adverbio, la preposición, la conjunción y la interjección, la quinta, es decir, el verbo, parece ser la clave, por lo que este dialogismo oculto deja entreoír, de la gramática del dictador. Hay, *sensu stricto*, tres modos verbales: indicativo, subjuntivo e imperativo. El primero, el indicativo, afirma la realidad de una acción. El subjuntivo, el segundo, manifiesta una probabilidad (una acción posible pero no comprobada). El tercero, el imperativo, expresa un mandato y pretende incidir en el colocutor, de tal suerte que éste lleve a cabo la acción requerida. En *El señor presidente* los hechos de los personajes, su *factualidad*, muestran, así, una doble arista: 1) la imperativa, porque son *prescritos* por el dictador —que brilla por su ausencia—, y 2) la indicativa, porque son *escritos* por el autor —quien no goza, en el ámbito de la novela, de mayor consistencia material—, con la apariencia acústica de la voz del narrador.

La estrategia textual es interesante, toda vez que demuestra el sofisticado mecanismo de la palabra bivocal en *El señor presidente*. Partícipes de un diálogo a la manera bajtiniana, no platónica, lo que el autor (narrador) narra es exactamente lo que el dictador ha dictado y, en sentido inverso, lo que el dictador ha dictado es justamente lo que el autor (narrador) narra. La dinámica es constatable capítulo por capítulo pero, tal vez por su temática y por su fuerza, se distingue con más claridad en el que trata de la tortura y del asesinato del Mosco, y en el que se ocupa del castigo infligido a Cara de Ángel, el cual revisaré a continuación.

3.4. Hagiografía mundana de Miguel Cara de Ángel: la escritura como prisión

En la novela inaugural de Asturias (1985), Cara de Ángel, el “hombre de toda la confianza del presidente” (p. 66), tiene los rasgos anatómicos (o, mejor dicho, *iconográficos*) de un ser espiritual. El narrador lo describe: “Tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de

bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma” (Asturias, 1985: pp. 56-57).

Además de su cegadora luminosidad, de ese intenso resplandor que irradia en sus apariciones *cuasi* religiosas —“En el basurero encontré un ángel...” (Asturias, 1985: p. 59), atestigua un humilde leñador, minutos después de habérselo topado en las inmediaciones de un bosque espeso y neblinoso—, a Cara de Ángel lo hace impar y señero su nunciatura, esto es, su irrenunciable labor de heraldo oficial. Paloma mensajera, precioso ypreciado ejemplar de colombofilia, este personaje de Asturias entra en la oficina del dictador y sale de ella de forma recurrente, siempre con un aviso o con un recado (esquela, carta o telegrama) que debe entregar con urgencia, a la mayor brevedad posible.

Cara de Ángel no suele tomar dictado; no existe constancia de que domine, por ende, el complicado arte de la estenografía. Aun así, sabe al dedillo qué hay en el alma del dictador, conoce cada uno de sus *arcana imperii*. (El vínculo de estos dos sujetos es más estrecho, pues, que el de Santos Banderas con don Celestino Galindo.) Está enterado de quién mató al coronel Parrales Sonriente, de que el general Canales no es culpable, de que el señor presidente se encuentra decidido a destrozarse su vida familiar y de que el paroxismo de sus ardidese y de sus embustes es el plagio de Camila. Al tanto de los más antiguos y de los más recientes sucesos de su entorno, lo más probable es que Cara de Ángel sepa cosas, incluso, que el narrador nunca revela y que el lector, observante del pacto ficcional, jamás advierte.⁷

⁷ En *La audiencia de los confines*, una obra de teatro que Miguel Ángel Asturias publicó en 1957, hay un ejemplo más de esta clase de funcionario. Transmutado en una suerte de Gobernador anónimo, provisto sólo de su título nobiliario, Pedro de Alvarado, un dictador furibundo contra las nuevas leyes de Indias, las Leyes de Burgos, dicta una carta, cuyo destinatario será el emperador Carlos I, a su leal letrado, Pedrales. El objetivo de esta carta, una suerte de epístola absolutoria, es doble: por un lado, el Gobernador pretende limpiar su nombre de las que él llama “falsas acusaciones” (mantener indios esclavizados en sus propiedades) y, por otro, quiere adjudicar responsabilidades al apóstol defensor de los aborígenes, fray Bartolomé de las Casas. La primera escena se divide en dos lugares perfectamente reconocibles entre sí: el despacho del Gobernador y el adoratorio de los ídolos mayas; el dictado, la voz del Gobernador, acontece en aquél. En el transcurso de la escena aludida se observan, por lo menos, dos constantes: 1) el Gobernador, aficionado a la expresión oral, una verdadera madeja de contradicciones, habla y se desdice una y otra vez, y 2) Pedrales, que domina la escritura, su sintaxis y su ortografía, lo corrige con tacto y con cautela. “Perdón, no quise que a más de lo que de vos dicen, se os fuera a tomar por plagiario. Pero todo tiene arreglo. (*Alarga la pluma sobre el papel.*) ¡Unas comillitas!” (Asturias, 1986: p. 61). Con mucha habilidad e incisión, Asturias deja en claro que el dictador no es un autor, toda vez que el Gobernador no puede producir sus propias ideas, ni defenderse de fray Bartolomé de las Casas y ni siquiera contraatacarlo posteriormente con la saña que desea en su fuero interno. Mentalmente imposibilitado, el Gobernador toma prestadas las arremetidas verbales de fray Toribio de Benavente, Motolinía, sin darle ningún crédito al religioso mendicante y evangelizador. Pedrales, en contraste, ofrece sobradas muestras de su inteligencia y de su destreza, a pesar de que su oficio implica un mayor grado de dificultad. Mientras elabora el documento en turno, el leal Pedrales hace las veces de censor y trata de salvar, en la medida de lo posible, el mérito creativo de Motolinía sin entrar en conflicto con la dudosa honorabilidad de su superior:

Sus sentimientos por Camila interfieren, sin embargo, con su secretariado y con su servicio postal y, cuando eso ocurre, Cara de Ángel es despojado de la luz, símbolo, acaso, de la información del Estado. Hombre pájaro, la rama sobre la cual se posa en su correspondiente jerarquía celeste, el escaño que ocupa en ese organigrama político, se agrieta, cruje, y al final se rompe por la mitad: entonces Cara de Ángel, incapaz de remontar el vuelo, sufre un proceso de degradación o, más aún, de desintegración (Navarro, 1969). En su degradación o en su desintegración puede vislumbrarse una versión regional de la historia de Luzbel,⁸ aunque el dictador asturiano lo equipara, bajo los efectos del alcohol, con un insecto alado más que con el ángel caído:

Su Excelencia perseguía una mosca.

—Miguel, ¿tú no conoces el juego de la mosca...?

—No, Señor Presidente...

—¡Ah, es verdad que túuuUUU..., en artículo de muerte...! ¡Já! ¡já! ¡já! ¡já!... ¡Ji! ¡ji! ¡ji! ¡ji!... ¡Jó! ¡jó! ¡jó! ¡jó!... ¡Jú! ¡jú! ¡jú! ¡jú!...

Y carcajeándole continuó persiguiendo la mosca que iba y venía de un punto a otro, la falda de la camisa al aire, la bragueta abierta, los zapatos sin abrochar, la boca untada de babas y los ojos de excrecencias color de yema de huevo.

—Miguel —se detuvo a decir sofocado, sin lograr darle caza—, el juego de la mosca es de lo más divertido y fácil de aprender; lo que se necesita es paciencia. En mi pueblo yo me entretenía de chico jugando reales a la mosca (Asturias, 1985: pp. 252-253).

“Un pequeño robo a fray Toribio de Motolinía, con eso de que el De las Casas se atreve a mucho por ser grande su desorden y poca su humildad” (Asturias, 1986: p. 60). Por lo demás, al dictador no le preocupa en lo más mínimo no ser un autor. Testarudo y voluntarioso, a lo único que aspira es a posicionarse con firmeza en su puesto. El plagio es el delito menos grave entre todos los que ha cometido con desvergüenza, entre los miles que figuran en su haber. Objeto de terribles acusaciones, la mayoría verdaderas e irrefutables, por cierto, el dictador tiende al cinismo y al descaro: “¡Poned cuantas comillas queráis, pues tantas veces y con tanto gusto me he leído lo que ese franciscano escribió sobre las Casas, que me lo tengo en la memoria y apropiado como mío!” (Asturias, 1986: p. 62). Pedrales es un letrado fiel, consciente de sus impostergables obligaciones. Dispone de información a la que nadie, aparte de él, tiene acceso; sabe datos, incluso, que el Gobernador le dictó y que ahora se le han olvidado, vaporizados por el calor febril de su cabeza alucinante.

⁸ La historia del ángel caído, en su calidad de “personaje literario”, es remota, antiquísima. Harold Bloom (2008) sostiene que ésta debió de dar inicio en Persia, con las prédicas de Zoroastro. Su popularización en Medio Oriente fue inevitable y su transmisión a Occidente, también. Isaías, el primero de los profetas mayores, pregunta, con un dejo de extrañamiento: “¿Cómo caíste del cielo, lucero brillante, hijo de la aurora?” (Is 14, 12). Más de siete centurias después, Juan el Evangelista refiere: “Y fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamado Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados” (Ap 12, 9).

La debacle de Cara de Ángel da inicio cuando la escritura, paradójicamente, se vuelve en su contra, en el momento en el que esa arma de doble filo obra en detrimento de su integridad. Ricardo Gutiérrez Mouat (1987) sugiere que en esta novela del dictador hispanoamericano hay un deslizamiento de la “letra oral” a la “letra escrita” y que la prevalencia de la segunda asfixia, tarde o temprano, a la “libertad creativa”: “La palabra escrita, a diferencia de la oral, no expresa, sino que apresa” (p. 644).

La trama se desenvuelve en derredor de la desdicha de Camila Canales, hija del general del mismo apellido, quien es perseguido por el “señor presidente”. Miguel Cara de Ángel, valido del tirano, es el encargado de cumplir sus órdenes de persecución; rapta a Camila y se casa con ella; pero el “señor presidente” tiene decidido desembarazarse de su sicario, a quien ya no considera útil y, bajo el anuncio de haberlo enviado a Washington, lo secuestra en una pocilga y lo enfrenta a los mismos procedimientos crueles de que antes fuera él mismo “inspirador y ejecutor”. La figura del Auditor de Guerra, sus mendaces interrogatorios, el ambiente de la pobreza en las calles, del terror en las almas, de la sevicia y triste lujuria en los burdeles, de la adulación en Palacio, aparecen, bajo la pluma poética de Asturias, envueltos en una atmósfera de irrealidad, que evoca algunos de los episodios de Valle-Inclán, mas con un temple distinto (Sánchez, 1976: pp. 430-431).

La voz del dictador, al adquirir consistencia en la escritura de sus sentencias condenatorias, se torna una carga pesada y onerosa que hunde a los habitantes de ese país innominado en el inframundo del sistema penal (Bellini, 1982). Cuerda tendida, diría Nietzsche, entre el animal y el superhombre, ni mensajero divino ni bicho sucio y abyecto, Cara de Ángel es ahora, para su desgracia, un hombre común y corriente, un ser humano de carne y hueso, y está a la puerta de un idéntico destino. “¡Ser hombre, cuando mejor sería ser árbol, nube, libélula, burbuja o burrión!...” (Asturias, 1985: p. 269). Antes que él, el licenciado Abel Carvajal, amigo del general Canales, ya ha sido blanco de confabulaciones ridículas y a la vez terribles:

El proceso seguido contra Canales y Carvajal por sedición, rebelión y traición con todas sus agravantes, se hinchó de folios; tantos, que era imposible leerlo de un tirón. Catorce testigos declaraban bajo juramento que encontrándose la noche del 21 de abril en el Portal del Señor,

sitio en el que se recogían a dormir habitualmente por ser pobres de solemnidad, vieron al general Eusebio Canales y al licenciado Abel Carvajal lanzarse sobre un militar que, identificado, resultó ser el coronel José Parrales Sonriente, y estrangularlo a pesar de la resistencia que éste les opuso cuerpo a cuerpo, hecho un león, al no poderse defender con sus armas, agredido como fue con superiores fuerzas y a mansalva. Declaraban, además, que una vez perpetrado el asesinato, el licenciado Carvajal se dirigió al general Canales en éstos o parecidos términos: “Ahora que ya quitamos de en medio al de la mulita, los jefes de los cuarteles no tendrán inconveniente en entregar las armas y reconocerlo a usted, general, como Jefe Supremo del Ejército. Corramos, pues, que puede amanecer y hagámoslo saber a los que en mi casa están reunidos, para que se proceda a la captura y muerte del presidente de la República y a la organización de un nuevo gobierno”.

Carvajal no salía de su asombro. Cada página del proceso le reservaba una sorpresa. No, si mejor le daba risa. Pero era muy grave el cargo para reírse. Y seguía leyendo. Leía a la luz de una ventana con vistas a un patio poco abierto, en la salita sin muebles de los condenados a muerte. Esa noche se reuniría el Consejo de Guerra de Oficiales Generales que iba a fallar la causa y le había dejado allí a solas con el proceso para que preparara su defensa. Pero esperaron la última hora. Le temblaba el cuerpo. Leía sin entender ni detenerse, atormentado por la sombra que le devoraba el manuscrito, ceniza húmeda que se le iba deshaciendo poco a poco entre las manos. No alcanzó a leer gran cosa. Cayó el sol, consintióse la luz y una angustia de astro que se pierde le nubló los ojos. El último renglón, dos palabras, una rúbrica, una fecha, el folio... Vanamente intentó ver el número del folio; la noche se regaba en los pliegos como una mancha de tinta negra, y, extenuado, quedó sobre el mamotreto, como si en lugar de leerlo se lo hubiesen atado al cuello al tiempo de arrojarlo a un abismo (Asturias, 1985: pp. 233-234).

En *El señor presidente* hay, sin contar a Cara de Ángel, tres letrados importantes, los cuales compiten entre sí por el reconocimiento del dictador y por las consecuentes gratificaciones: el coronel José Parrales Sonriente, el Auditor de Guerra y el Director de la Policía Secreta. El coronel Parrales Sonriente, el primero, muere muy pronto; atacado por “una fuerza ciega” (Asturias, 1985: p. 41), desaparece al despuntar el alba del relato. Su forma de tomar dictado es un enigma pero, a juzgar por la vigencia de su memoria —“el Señor Presidente estaba como endemoniado con el asesinato de Parrales Sonriente”

(Asturias, 1985: p. 64)—, cabe suponer que fue, en vida, un letrado ejemplar, un oficial modelo.

El segundo, el Auditor de Guerra, es un militar colérico y envidioso, que desea, movido por un odio corrosivo y personal, cobrar venganza de Cara de Ángel, “un personaje que se las debía” (Asturias, 1985: p. 163). Encargado de interpelar a los sospechosos de algún crimen, específicamente a los del homicidio de Parrales Sonriente, le traspasa la responsabilidad de redactar los testimonios a un amanuense. En cierta ocasión, en el interrogatorio de Fedina de Rodas, el Auditor de Guerra hostiga a la esposa de Genaro Rodas (uno de los presuntos implicados en la fuga del general Canales) con cuestionamientos incómodos y fuera de lugar. Esta práctica inquisitorial, si bien no basta para inducirla a la confesión, sí condiciona sus respuestas. El amanuense, que registra hasta la postrera coma de la exhaustiva sesión de preguntas, somatiza aquella violencia verbal que padece la mujer y la refleja en su semblante: “[El amanuense tenía] una cara pálida y pecosa, de secante blanco que se ha bebido muchos puntos suspensivos” (Asturias, 1985: p. 162).

El Director de la Policía Secreta, el tercero y el último de los letrados mencionados, es un burócrata que efectúa sus deberes con puntualidad y con esmero. A través de la correspondencia, le contesta al dictador y, día con día, lo pone al tanto de lo que ocurre en las instalaciones penitenciarias. Aunque no difama ni calumnia, como el Auditor de Guerra, viola el derecho a la privacidad con holgura. Escribe mucho, a mano, por encima de las dificultades técnicas:

El Director de la Policía Secreta reculó la silla en que estaba sentado, metió los pies debajo, se apoyó en las puntas echándose de codos sobre la mesa canela negra, trajo la pluma a la luz de la lámpara y con la pinza de dos dedos, de un pellizquito, le quitó el hilo que le hacía escribir las letras como camaroncillos bigotudos, no sin acompañar el gesto de una enseñadita de dientes. Luego continuó escribiendo (Asturias, 1985: pp. 314-315).

Si su expediente sepulta al licenciado Carvajal, los partes al señor presidente, autoría del Director de la Policía Secreta, hacen lo propio con Cara de Ángel. Por tales escritos, hacia el final de la novela, se sabe que él fue encerrado en una húmeda, oscura y fría mazmorra (el “calabozo número diecisiete”), que ahí conoció a un reo de nacionalidad extranjera y de nombre Vich, un infiltrado que fingió ser su amigo y que le hizo creer que Camila se había

enredado en una relación por despecho con el señor presidente, que desarrolló la manía de rascarse el cuerpo y que su causa de muerte, debidamente asentada en el acta de defunción, fue una infección por amebas, la disentería pútrida.

“Es cuanto tengo el honor de informar —concluye sus partes— al señor presidente...”
(Asturias, 1985: p. 316).

3.5. Hacerse oír: del documento oficial a la nota oficiosa

Antes de devenir en escritura, en *documento oficial*, la principal cualidad del dictador asturiano es, como se ha sugerido, la oralidad. Dirigente de masas carentes de espíritu democrático y republicano, su voz tiene más consistencia que su cuerpo: casi nadie lo ve; todos lo escuchan (Rama, 1976). Este personaje es, según Asturias (1999), quien “llena las funciones del jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues entre menos corporal aparezca más mitológico se le considerará” (p. 217). Su dominio con la pluma, imposible de negar por falta de pruebas, tampoco puede afirmarse por idénticas razones.

En *El señor presidente*, la voz del dictador trasmina, entonces, en el pueblo, capa por capa. Sistemáticamente humillados y vilipendiados, los ciudadanos (o los vasallos) siempre hablan de él, de ese “hombre-mito”, de ese “ser-superior” (Asturias, 1999: p. 217), y así, de manera colaborativa y recíproca, divulgan el miedo y el terror. El señor presidente está consciente, por su parte, de que goza de esa ventaja comunicativa: a semejanza de los murciélagos, ratas aéreas que con la *ecolocación* determinan dónde están posicionadas en la oscuridad, lo que diga llegará a los confines de la nación y luego, reflejo acústico, regresará a sus oídos, permitiéndole valorar la salud de su régimen. Para Juan Carlos Rodríguez Gómez (1968), éste es el resultado de una estructura narrativa, uno de los aciertos literarios de Asturias, el “cuento *encadenado*”:

El cuento “encadenado” presenta la fórmula *Aa-Bb-Cc...* Es decir, A (persona) hace *a* (acción), motivo para que B haga *b*, motivo para que C haga *c*, etc., hasta desembocar de nuevo en el origen o motivo primordial. Es una estructura de cadena, de red. Nos habla de una comunidad donde todos los miembros están anudados, actuando por y en “función de”;

serviría para los mundos compactos: feudalismo, masificación decimonónica. O bien para el símbolo del pueblo guatemalteco-suramericano, bajo el señor presidente (p. 6; cursivas en el original).

Frío y calculador, el señor presidente avanza poco a poco en la ejecución de sus planes. Después de acabar con el licenciado Carvajal en el paredón de fusilamiento (a partir del capítulo XXXIII, el narrador empieza a mentar a su mujer la “viuda” de Carvajal en lugar de la “esposa” de Carvajal), y antes de aniquilar a Cara de Ángel enterrándolo vivo, toca el turno del general Canales. En su calidad de miembro de la milicia —un estamento al que Asturias, de acuerdo con Saúl Hurtado Heras (2006), acostumbra a caricaturizar y a parodiar—, el padre de Camila, incluso cuando profiere el juramento de “hacer la revolución completa, total, de abajo arriba y de arriba abajo” (Asturias, 1985: p. 224), persigue, más que la consecución de un proyecto político generoso y altruista, la satisfacción de sus intereses personales.

El dictador asturiano, cansado de buscarle por doquier, decide mudar de estrategia: a sabiendas de la ríspida relación de Chamarrita con Cara de Ángel, de sus viejas rencillas, manda publicar la noticia del matrimonio de éste con la hija de aquél en los periódicos de mayor circulación. A la par de extenderle sus felicitaciones, con tono de mofa y de escarnio, el Subsecretario de Guerra hace del conocimiento del recién casado esta disposición presidencial, asegurándole que ésa es la razón por la cual el nombre del señor presidente abre la lista de padrinos y, para que lo vea con sus propios ojos, a fin de que pueda dar crédito, le entrega un ejemplar del día de *El Nacional*. Cara de Ángel realiza una lectura rápida e incómoda:

Boda en el gran mundo. Ayer por la noche contrajeron matrimonio la bella señorita Camila Canales y el señor don Miguel Cara de Ángel. Ambos contrayentes... —de aquí pasó los ojos a la lista de los padrinos—... boda que fue apadrinada ante la Ley por el Excelentísimo Señor Presidente Constitucional de la República, en cuya casa-habitación tuvo lugar la ceremonia, por los señores Ministros de Estado, por los generales (saltó la lista) y por los apreciables tíos de la novia, ingeniero don Juan Canales y don José Antonio del mismo apellido. *El Nacional*, concluía, ilustra las sociales de hoy con el retrato de la señorita Canales y augura a los

contrayentes, al felicitarles, toda clase de bienandanzas en su nuevo hogar (Asturias, 1985: p. 254).

Arma de largo alcance, *El Nacional* llega a manos del prófugo de la (in)justicia y la ingrata sorpresa le detiene, de súbito, el corazón. “Aunque sólo aparece en seis ocasiones, el dictador trasciende y condiciona casi todas las acciones de la novela, y a su régimen inquisitorial no escapa nadie” (Pi Orozco, 2009: p. 74). Más que un expediente integrado por el Auditor de Guerra o que los partes signados por el Director de la Policía Secreta, lo que termina con la vida del general Canales es la oralidad del señor presidente enquistada en la escritura, esta vez en una *nota oficiosa*. Como apunté en el apartado inmediato anterior, a Cara de Ángel, confinado en el calabozo número diecisiete, lo destruye, en realidad, el rumor sobre Camila que le transmite el prisionero de la celda contigua, Vich, y al general Canales, este diario y su manipulación de la opinión pública que, más allá de su muerte biológica, lo obligan a levantarse de su tumba y a entrar en ella una y otra vez (imagen que simboliza, claramente, su dificultad de descansar en paz).

Y con cada uno de los que contaban lo sucedido, el general Canales salía de su tumba a repetir su muerte: sentábase a comer delante de una mesa sin mantel a la luz de un quinqué, se oía el ruido de los cubiertos, de los platos, de los pies del asistente, se oía servir un vaso de agua, desdoblar un periódico y... nada más, ni un quejido. Sobre la mesa lo encontraron muerto, el cachete aplastado sobre *El Nacional*, los ojos entreabiertos, vidriosos, absortos en una visión que no estaba allí (Asturias, 1985: p. 281).

A diferencia del tirano creado por Ramón María del Valle-Inclán, Santos Banderas, que es incapaz de contrarrestar la sedición en Santa Fe de Tierra Firme y de ocupar la máxima magistratura de esa patria ficcional de forma perenne, el señor presidente de Asturias supera los límites del relato, les sobrevive: su poder se extiende, en efecto, hacia atrás y hacia delante, y esta novela del dictador hispanoamericano cierra, con la redondez de un círculo perfecto, con un grupo de mujeres rezando el *Kyrie eleison*, una oración de origen paleocristiano, que contrasta con la invocación demoníaca del comienzo.

EL *BOOM* DE LA NOVELA DEL DICTADOR EN HISPANOAMÉRICA
UN ESTUDIO SINCRÓNICO (1974-1975)

4. AUTOR DE MUCHAS PALABRAS:

ALEJO CARPENTIER Y *EL RECURSO DEL MÉTODO*

It is Swedenborg's theory, that every organ is made up of homogeneous particles; or, as it is sometimes expressed, every whole is made of similars; that is, the lungs are composed of infinitely small lungs; the liver, of infinitely small livers; the kidney, of little kidneys, &c. Following this analogy, if any man is found to carry with him the power and affections of vast numbers, if Napoleon is France, if Napoleon is Europe, it is because the people whom he sways are little Napoleons.

Ralph Waldo Emerson, "Napoleon; or, the Man of the World", *Representative Men. Seven Lectures*

El primer dictador al que Alejo Carpentier y Valmont conoció de *viva voz* fue Gerardo Machado y Morales, otrora soldado independentista, quinto presidente de la República de Cuba a partir del 20 de mayo de 1925 y a quien “posteriormente se le conocería como el notorio ‘Carnicero de Las Villas’” (Dolgoff, 1978: p. 53). En calidad de opositor a su régimen, Carpentier dirigió dos publicaciones periódicas en la segunda mitad de la década de los veinte: en 1925, *Carteles*, y en 1927, al cabo de una estancia en prisión de más de seis meses por motivos políticos, *revista de avances* (en minúsculas y con el año de publicación correspondiente haciendo las veces de título principal). En esta última, con el objetivo de matizar su línea editorial contraria al *statu quo*, Carpentier y el resto de los editores (Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello) procuraron deslizarse, al lado de la impronta política, recurrentes y explícitas alusiones a las vanguardias artísticas y literarias, a la sazón en boga. Esta maniobra, camuflar sus verdaderas intenciones políticas, no surtió el efecto esperado. El dictador en turno, Machado y Morales, continuó con el acecho al equipo editorial y en el verano de 1928, tan sólo un año después del inicio de esa lozana empresa cultural, Carpentier, con la colaboración del poeta Robert Desnos, se vio en la imperiosa necesidad de exiliarse en París, donde entró en contacto con el suprarrealismo (o surrealismo) francés y donde se quedaría a vivir por más de un decenio (Harss y Dohmann, 1966).

En la capital del país galo, Carpentier se desempeñó como director de la compañía disquera de Paul Deharme, Foniric, y en 1931, codo a codo con Elvira de Alvear, escritora bonaerense, estuvo al frente de otra revista: *Imán*. El propósito de *Imán* era, al parecer,

compendiar la opinión de diversos autores, la mayoría de ellos europeos, sobre un tema en específico: el futuro de América Latina. Justamente ahí Carpentier, el secretario de redacción, dio a conocer en el primer número, que salió a la luz el 30 de abril de 1931 y cuyo tiraje fue nada más de veintiún ejemplares impresos en papel Japón antiguo, un sugerente adelanto de su novela inaugural: *Ecue-Yamba-O* (1933).

Amo y señor de Cuba, la isla con más extensión territorial de las denominadas Antillas Mayores, Machado y Morales había caído en una tentación que, curiosamente, es común a los integrantes de su gremio: el culto a la personalidad. En un artículo publicado en la revista *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, Carpentier (1933) cuenta: “Hacia apenas un año que [Machado y Morales] había tomado posesión del poder, y ya se estaba proyectando la erección de su estatua” (p. 5).

Durante los próximos tres lustros, Carpentier se dedicó a estudiar la figura del dictador hispanoamericano. En el “Prefacio” a su segunda novela, *El reino de este mundo* (1949), el autor cubano, a la par de exponer su afamada teoría de lo *real maravilloso* (un patrimonio exclusivo de Latinoamérica, donde lo maravilloso, el milagro y la magia, se mezclan con lo real a cada paso y a cada instante), asevera que los dictadores son, precisamente, una de las partes constitutivas de esta inhóspita y apabullante naturaleza subcontinental, una de sus piezas clave. De acuerdo con sus propias declaraciones, él había realizado tal hallazgo en el transcurso de su mítico viaje a la porción occidental de La Española, a Haití, en el año de 1943. “Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas” (Carpentier, 1982: p. 55).

En opinión de Mario Benedetti (1976), *El reino de este mundo* no es una novela del dictador propiamente dicha, “porque en [ésta] Henri Christophe es un personaje importante, pero no el protagonista, ya que tal categoría corresponde sin duda a Ti Noel, esclavo negro” (p. 55). Su novela del dictador por antonomasia, *El recurso del método*, tardó más tiempo en salir a la luz, hasta el mes de abril de 1974, mientras Carpentier ocupaba un importante puesto diplomático en la embajada de Cuba en París: ministro consejero encargado de los asuntos culturales.

Autodenominado heredero de Miguel Ángel Asturias, quien, al igual que con el costumbrismo y con el indigenismo, le había abierto camino a la “etapa contemporánea” de la novela del dictador en Hispanoamérica (Herrera, 1998), Carpentier se situó en esa obra, no *en contra de* ni *junto a* su protagonista, el Primer Magistrado, sino *dentro de* él, situación que, como veremos enseguida, permite escuchar su voz, su expansión y su reverberación, en nuevas manifestaciones de bivocalidad.

4.1. Oído absoluto: el Primer Magistrado y la me(ga)lomanía

La erudición musicológica de Carpentier es consabida. Cuatro años antes de la publicación de *El reino de este mundo*, en 1945, había dado a conocer, por ejemplo, *La música en Cuba*, un ensayo donde repasa la luenga tradición musical de la isla del Caribe, desde la centuria secena hasta la asunción (o aceptación) del afrocubanismo en el primer tercio del siglo XX. En vísperas de su muerte, reeditaría ese texto, sin prolongar su desenlace, marcado con la vida y con las obras de Amadeo Roldán y Gardes (*La rebambaramba*, *Rítmica número 5*, *Tres toques*) y con las de Alejandro García Caturla (*La rumba*, *Bembé*, *Elegía del Enkiko*) (Carpentier, 1979). En 1974, es decir, prácticamente a la par de *El recurso del método*, mandó a la estampa *Concierto barroco*, una *nouvelle* de tema musical.

Además de un “enciclopédico conocimiento de la cultura francesa”, en palabras de Leonardo Padura (2002), un “regalo que generosamente le hace Carpentier” (p. 390), el autor nacido en Lausana, Suiza, le transfiere esta afición artística, por completo, a su personaje principal: si de algo sabe el Primer Magistrado, que se la pasa en una constante fluctuación entre el Viejo Mundo y el Nuevo y que trata de permanecer en el poder sobreponiéndose a las incesantes sacudidas revolucionarias en su suelo patrio, es de música. La que fuera su esposa, doña Hermenegilda, finada y objeto de un culto religioso que su viudo se ha obstinado en promover, solía tocar el piano, y ahora su hija, Ofelia, mantiene viva esa tradición. Gustosas intérpretes de *Für Elise*, de Ludwig van Beethoven, ésta suele fallar, a criterio del Primer Magistrado, en el mismo compás que aquélla (Carpentier, 1978).

Más que de las bagatelas románticas, el Primer Magistrado disfruta de la “gran ópera”, a la que asiste con regularidad y de la cual es un crítico implacable. Una noche, en Nueva

York, a punto de salir con rumbo a su país para arrostrar el golpe de Estado de su Ministro de Guerra, el general Ataúlfo Galván, decide tomar un respiro y va con su secretario, el Doctor Peralta,¹ y con una selecta comitiva a la Metropolitan Opera House. Es su oportunidad de presenciar una obra que, asegura, le han recomendado con insistencia, *Peleas y Melisenda*, letra de Maurice Maeterlinck y música de Claude Debussy. Sentado en primerísima fila, espectador privilegiado del talento y de la belleza de Mary Garden en el papel estelar de Melisenda, el Primer Magistrado despotrica:

Aquí nadie acaba de cantar; nadie es barítono, tenor o bajo... No hay un aria... No hay un ballet... No hay una escena de conjunto... Y el carajillo ese, americana nalgona vestida de niño, que mira por una ventana lo que pasa en el cuarto donde, no hay que decirlo, el jovencito buen mozo y la rubia de pelo largo están en lo suyo... Y el cabrón de abajo que se desespera. Y el viejo ese, con cara de Carlos Darwin, que dice que si fuese Dios se apiadaría del corazón de los hombres... Mira: aunque nuestro amigo, el Académico, y el otro, D'Annunzio, me digan que esto es una maravilla, me quedo con *Manón*, *La Traviata* y *Carmen*... Y ya que hablamos de putas, llévenme a una casa de putas... (Carpentier, 1978: pp. 39-40).

Carlos Villanueva (2005) esboza un croquis con las tres principales “orientaciones” de la crítica a propósito de la función de la música en la narrativa del autor cubano: 1) transliterar los signos musicales a los signos lingüísticos, 2) rebobinar el carrete de la historia hasta dar con los orígenes de la música caribeña y 3) caracterizar, con la mejor calidad de imagen posible, una sociedad o incluso un personaje. Él se decanta por la tercera y argumenta, con la apoyatura de Roberto González Echevarría, que los “fondos musicales” crean atmósferas, en esta novela del dictador en Hispanoamérica, la “obra [de Carpentier] más refinada y densamente poblada de referencias a la ópera y a la vanguardia musical” (Villanueva, 2005: p. 121), deformadas y enrarecidas por la dictadura.

El Primer Magistrado alienta a Ofelia, una joven agraciada que tiene problemas de control de ira, para que viaje a Bayreuth, al levante alemán, y para que se eduque con la temporada wagneriana en el *Festspielhaus*, “algo que toda persona culta tenía el deber de realizar, aunque no fuese más que una vez en la existencia —como iban los mahometanos a

¹ Este letrado es una pieza clave del gobierno autocrático, un engrane que no se puede reemplazar con facilidad.

la Meca o ascendían los japoneses al Fusiyama” (Carpentier, 1978: p. 28). Admirador del concepto de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), su devoción por Richard Wagner apenas matiza su francofilia pero contrasta, violentamente, con su animadversión por las vanguardias musicales.

La actitud del Primer Magistrado respecto a las evoluciones del mundo y del arte tampoco compagina con la de Carpentier. En una conferencia impartida en la Universidad de Yale, en 1979 (fecha de la reedición de *La música en Cuba*), Carpentier divide a la historia de la novela latinoamericana, a partir de la época finisecular decimonónica, en cuatro fases: 1) su eclipse, en el ocaso del siglo XIX y en el amanecer del XX, por otros géneros literarios (específicamente por la poesía modernista y, en menor medida, por el ensayo arielista); 2) la publicación de tres “novelas claves”: *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; 3) el auge del regionalismo, del nativismo y de la politización, de los años treinta a los cincuenta; y, de los cincuenta a los setenta, 4) la innovación de formas narrativas. Con estos precedentes, frescos todavía, Carpentier vaticina que, en el postrero cuarto de siglo, el autor latinoamericano, superado por la tecnología (como los músicos, en general), deberá documentarse con profusión, a fin de emparejar su arte con el horizonte que le ha tocado en suerte. El dictador subcontinental, de conformidad con el reverso de este augurio, intentará, sin éxito, guarecerse en la inmovilidad y en la fijeza de su entorno.

Si yo creyese que las abominables dictaduras que hoy padecen, en este siglo, muchos países de nuestro continente, constituyen un mal endémico, fatalmente latinoamericano, inseparable de nuestro destino continental, yo renegaría de mi condición de latinoamericano.

Creo, por el contrario, que por lo mismo que son anacrónicas y desaforadas, esas dictaduras están preparando (a costa de mucho dolor, de mucho sufrimiento, desde luego) una época en que unos pueblos que han evolucionado enormemente en cuanto a una toma de conciencia política, habrán de situarse, tras de reacciones a menudo tumultuosas y brutales, en un polo enteramente opuesto (Carpentier, 1981: p. 19).

Pi Orozco (2009) destaca que en *El recurso del método*, al principio, a la mitad y al final, aproximadamente, el Primer Magistrado experimenta serias dificultades al mirar las manecillas de su reloj despertador: “Puede conjeturarse que el autor trató de enfatizar por

medio de estas secuencias la permanente desubicación temporal del dictador y sus aprietos para establecer con acierto la hora de su circunstancia” (p. 150).

En cualquier caso, el capital cultural del Primer Magistrado, del que su bagaje musical es sólo una prueba, lo convierte en un “dictador ilustrado”, “personaje que, aun siendo capaz de cometer las mismas crueldades que el dictador de fusta y medallas, oculta sus atrocidades tras el manto de culto benefactor del país, sin que por ello pueda esconder del todo su cola de pícaro” (Padura, 2002: p. 390), con un pie en cada una de las orillas del Atlántico, con una voz *allá* y con otra *acá*.

4.2. El *Icherzählung* o la narración en primera persona: el narrador multiplicado

Otro de los fenómenos artísticos discursivos que le interesan a la metalingüística, amén del *skaz*, es el *Icherzählung*. Bajtín (2017) lo describe en estos términos: “El *Icherzählung* (narración en primera persona) es la forma análoga al relato del narrador: a veces la determina la orientación hacia la palabra ajena y a veces (como la narración en Turguénev) puede acercarse a la palabra directa del autor para posteriormente fundirse con ella, es decir, para trabajar en el registro del discurso univocal de primer tipo” (p. 354).

Aunque, como amonesta Bajtín, el *Icherzählung* no garantiza el adecuado funcionamiento de la bivocalidad, sí propende a ella. A la hora de contar alguien su historia, privada y personal, protagoniza la acción e interpreta, asimismo, el acto de locución. Juez y parte a un tiempo, pues, el narrador del *Icherzählung* siente debilidad por la confesión, por el “*Icherzählung* de carácter confesional”, que produce la “palabra polemizada internamente” o, lo que es lo mismo, la “polémica implícita” o la “polémica interna”.

En el discurso literario, la importancia de una polémica implícita es enorme. En realidad, en todo estilo hay un elemento de polémica interna; la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener. Toda palabra literaria percibe, con una mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc. Además, el discurso literario percibe a su lado otro discurso literario, otro estilo. El elemento de la llamada reacción a un estilo literario anterior, existente en todo estilo nuevo, representa una polémica interna semejante, una suerte de antiestilización

del estilo ajeno que a menudo se conjuga con su parodia. La importancia de la polémica interna, como formadora de estilo, es grande sobre todo en las autobiografías y en las formas del *Icherzählung* de carácter confesional (Bajtín, 2017: p. 360).

A la luz de estas consideraciones, en *El recurso del método* se alternan, en esencia, tres voces narrativas: la del Primer Magistrado, un narrador-protagonista; la de un narrador heterodiegético y omnisciente; y la del Doctor Peralta, un narrador-deuteragonista. A diferencia de la del segundo, la del primero y la del tercero ejercen el *Icherzählung*, de ahí que John S. Brushwood (1984) esquematice: “Se utiliza un contraste en el punto de vista, fundamentalmente entre la primera persona y la tercera. La gran mayoría de las 22 secciones de los siete capítulos son narrados por un narrador omnisciente fuera de la historia” (p. 323).

El Primer Magistrado —exalumno del Colegio de los Hermanos Maristas del Surgidero de la Verónica, periodista antes que Presidente, devoto de su difunta esposa doña Hermenegilda, padre de cuatro hijos (un trío de varones, aparte de Ofelia, Ariel, Marco Antonio y Radamés) y quien ha hecho de su epíteto, a fuerza de la insistencia, un nombre propio— replica, con exactitud, el habla de Carpentier (Menton, 1998), hijo de un arquitecto francés y de una mujer rusa con estudios en música de cámara, un autor “europeizado”. En una temprana reseña a la edición española de la novela, la escritora compostelana Concha Castroviejo (1975) observa: “Lo que sucede en ésta es que de manera notoria pesa en ella la carga cultural, que es una constante en la obra de Carpentier: la cultura vivida, recreada, asimilada, se convierte en tentación, en inevitable paso para acercarse a la realidad” (p. 14). En *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home* (1977), González Echevarría subraya, también, este punto: “Carpentier’s dictator is a *déspota ilustrado*, as opposed to Asturias’s, who appears as the personification of latent telluric forces in the tradition of Sarmiento’s portrayal of Rosas or Carpentier’s own Henri Christophe” (pp. 260-261).

La del Primer Magistrado, entonces, le da pauta a las dos voces narrativas restantes. Los cambios de aquella a éstas y viceversa, o bien entre éstas nada más, carecen de anuncios explícitos; por instantes, uno de los narradores guarda silencio y uno más le sustituye. Cuando el narrador heterodiegético y omnisciente toma la palabra, el *Icherzählung* del Primer Magistrado entra en suspenso, en *stand-by*, y cuando el Doctor Peralta, narrador suficiente

(es decir, menos informado) y homodiegético (esto es, más involucrado), lo hace, lo reactiva.² En este sentido, Pi Orozco (2009) apuntala: “Las escasas intervenciones de Peralta en la narración se dan como extensión, o reemplazo, de la mirada y el parecer del dictador con respecto al ámbito y situación que los envuelven” (p. 152).

El “otro discurso literario”, el “otro estilo”, lo aporta el narrador que no es el Primer Magistrado ni el Doctor Peralta. Como trataré de demostrar en el apartado inmediato posterior, éste lleva la batuta del relato, por regla general, en los momentos en los que el Primer Magistrado, acorralado o hasta vencido por sus adversarios, pierde sus dotes de mando, la palabra hablada, ora por reducción, ora por extinción. Por ahora basta con mencionar que, tal cual formula Julio Calviño Iglesias (1983), hay, en *El recurso del método*, una “matriz inicial bimembre por encadenamiento de hechos transformatorios paralelos y de semantismo opositivo”, una suerte de doble dirección que conduce al Primer Magistrado de la certidumbre del poder a la incertidumbre del sometimiento y que traslada a El Estudiante (símbolo de las fuerzas populares), a la inversa, de la incertidumbre del sometimiento a la certidumbre del poder:

Esta disyunción actancial y funcional cobrará todo su poder simbólico en la secuencia 15, con la entrevista del Primer Magistrado y El Estudiante, donde los programas políticos y los esquemas ideológicos alcanzan su clímax opositivo: El Estudiante, representante del progresismo revolucionario, y el Primer Magistrado, vicario y personero de la reacción y la hipoteca del imperialismo, actúan dos éticas y dos praxis en pugna, irreconciliables, verbalizadas en los monólogos encabalgados en paralelo y simultaneidad de los que, para G. Pogolotti, “El Estudiante resulta triunfador” (p. 74).

El crítico español identifica, pues, el cruce de caminos del Primer Magistrado y de El Estudiante en la “secuencia 15”, la cual pertenece, dicho sea de paso, al quinto capítulo. Parte “crucial”, de cierto, tan pronto como inicia se descubre el porqué de la entrevista en cuestión: el movimiento social impulsado por El Estudiante tiene de cabeza al país que, otrora, el

² El secretario particular del Presidente es, así, su enlace con el mundo, funge de eslabón entre su persona y la realidad. Sus consejos son, las más de las veces, certeros. Éstos proceden de los grandes tratados políticos de la historia. Por practicidad, supongo, a veces los enuncia él, y en ocasiones, mejor, le presta los libros que los contienen en sus páginas. “—‘Dame de beber’ —dijo a Peralta—: ‘Y alcánzame el tomo aquel’” (Carpentier, 1978: p. 55).

Primer Magistrado solía *gobernar* (de acuerdo con la etimología del verbo, κυβερνᾶν o *kybernân*, ‘pilotar una nave’). Subsidiario del *Icherzählung*, el narrador carpentieriano pinta un cuadro caótico y apocalíptico que deja sin palabras, literalmente, al Presidente y a su secretario:

Entonces se abrió una época de mixtificaciones, bromas odiosas, difusión de rumores, hecha para crear un clima de desconcierto, inquietud, desconfianza y malestar, en todo el país. Se recibían calaveras por correo; llegaban coronas mortuorias a donde nadie hubiese muerto; sonaba un teléfono, a media noche, para avisar que el dueño de la casa, ausente, había muerto de infarto en un burdel. Y eran cartas anónimas, misivas confeccionadas con letras recortadas de periódicos, que llevaban amenazas de secuestros y atentados, señalamientos —casi siempre veraces— de homosexualidad o adulterio, falsas noticias de alzamientos en provincias, disidencias en el Alto Mando Militar, quiebras inminentes, cierre de compañías de seguros, y próximos racionamientos de alimentos indispensables. Y eran, en tono menor, para promover aglomeraciones, colas, protestas, altercados con la policía, avisos de trueques ventajosos —cazuelas usadas por máquinas de coser, herramientas por relojes suizos, carretillas por bicicletas— en tiendas de clientela pudiente o un *American Grocery* recién abierto. Se solicitaban trabajadores con magníficos jornales en fábricas de mucho tiempo cerradas. “No consuma carne de reses aftosas” —advertía un volante repartido a mediodía. “Suspende operaciones el Banco Nacional” —anunciaba otro, dado al crepúsculo a fin de que mañana se atropellaran las gentes frente a las ventanillas. Y se vivía en una ciudad revuelta, de nociones falseadas, de direcciones trastocadas, de alambres cruzados, donde el teléfono de la morgue se conectaba, inexplicablemente, con la oficina del Primer Magistrado y el número de la casa de putas despertaba, de madrugada, al Nuncio de Su Santidad (Carpentier, 1978: pp. 228-229).

La organización nacional, bajo el cuidado y la supervisión del Poder Central, se ve alterada, de esta manera, por una serie de escritos que circulan a hurtadillas y por una tanda de habladurías que se esparcen con la rapidez de un reguero de pólvora. El que calla otorga, reza una máxima, y, en *El recurso del método*, los *lapsus linguae* del Primer Magistrado y el mutismo del Doctor Peralta le dan cabida al complemento del *Icherzählung*, al relato del narrador heterodiegético y omnisciente, a la “antiestilización del estilo ajeno que a menudo se conjuga con su parodia”.

4.3. El protagonista dividido: la voz de *acá* y la voz de *allá*

Según Bernardo Subercaseaux (1980), *El recurso del método* se ambienta, cronológicamente, entre los años de 1912 y de 1927. Hay varios indicios que así lo sugieren. El Primer Magistrado se jacta de su amistad, por ejemplo, con José Yves Limantour Marquet, Secretario de Hacienda y Crédito Público durante la mayor parte del Porfiriato, y con el escritor prefascista Gabriele D'Annunzio, fallecidos en 1935 y en 1938, respectivamente. En cierta ocasión, mientras habla con el Académico, recuerda, en su fuero interno, que una vez, en el Café Vachette, Jean Moréas lo acusó, aturdido por el consumo de bebidas espirituosas, de haber fusilado al emperador Maximiliano de Habsburgo, el 19 de junio de 1867, en una de las cumbres orográficas del actual territorio de Querétaro: “[...] aunque yo tratara de demostrarle que, por una razón de edad, me hubiese sido imposible estar, aquel día, en el Cerro de las Campanas..., ‘*Vous êtes tous des sauvages!*’ —había respondido, entonces, el poeta, con ímpetus de ajenjo en la voz...” (Carpentier, 1978: pp. 21-22). Más aún, *Les cent mille verges*, una de sus lecturas de cabecera, apareció, carente de firma y de datos de identificación, en 1907, y hasta 1924 se supo en realidad, con rostro, con nombre y con apellido, quién era su autor: Guillaume Apollinaire.

Dada la temporalidad interna de la novela de Carpentier, susceptible de reconocimiento y de empalme con el tiempo histórico, cabría suponer, quizá, que el Primer Magistrado es el correlato ficcional de alguno de los caudillos de los anales de Hispanoamérica. Sin embargo, Carpentier, “siguiendo más al Valle-Inclán de *Tirano Banderas* que no a Asturias” (Bellini, 1982: p. 40), armó un *collage* de rasgos psicológicos y de conductas arquetípicas,³ es decir, configuró un dictador polifacético, un personaje literario con el ADN, no de un único personaje histórico, sino de muchos de ellos. En “El dictador: objeto narrativo en *El recurso del método*”, Domingo Miliani (1981) da cuenta y razón de este carácter *sintético*:

³ “El país, los personajes, las peripecias del relato, están elaborados todos ellos a base de conjuntar retazos —tomados de la realidad— de diferentes países, de diversos personajes históricos, de anécdotas o hechos efectivamente acaecidos” (Velayos Zurdo, 1985: p. 131).

El objeto dictatorial está concebido narrativamente como una síntesis cualitativa de dictadores latinoamericanos, con énfasis en sus exponentes históricos de finales del siglo pasado y del presente; aunque el autor haya tratado de circunscribir la cronología abarcada por su novela en un período que va desde 1913 hasta 1972 —nótese el significativo desajuste temporal con el período propuesto por Subercaseaux—, su intencionalidad queda rebasada por los contextos mismos que abarcan la totalidad del objeto, cuya clase, en expresión del propio autor, está integrada en Hispanoamérica por más de mil individuos (p. 210).

En virtud de la considerable extensión de la nómina de los dictadores hispanoamericanos, Carpentier afina sus criterios de selección y elige a sus referentes de un abanico de posibilidades que se abre entre la víspera de la Primera Guerra Mundial y la plenitud de la Operación Cóndor. Con una aritmética más precisa, con matemáticas más exactas, Benedetti (1976) fracciona:

Medio en serio, medio en broma, Carpentier incluso ha llegado a decir que su novela está construida con un 40 % de Machado, un 10 % de Guzmán Blanco, un 10 % de Cipriano Castro, un 10 % de Estrada Cabrera, un 20 % de Trujillo y un 10 % de Porfirio Díaz, sin perjuicio de reconocer que el personaje contiene, además, ciertas características de Somoza y de Juan Vicente Gómez (p. 113).⁴

Al margen de semejante problema, el de determinar el grado de certeza de estos números porcentuales, lo interesante es que el Primer Magistrado parece equidistar, por un lado, del déspota ilustrado (Federico II de Prusia o Carlos III de España), y, por otro, del dictador bananero. Carpentier explica:

Ahora bien, en lo que se refiere a los dictadores de América Latina hay que distinguir entre tres tipos. Hay sencillamente el general de pistola y fusta, ese personaje que Alcides Arguedas en un libro admirable llama sencillamente “El Caudillo Bárbaro”. Ejemplo: López, del Paraguay, que desencadenó una guerra insensata por saciar estúpidas ambiciones, o bien

⁴ En la novela Gómez es compadre del Presidente, con quien se comunica poco y nada más por la “vía confidencial-verbal, pues el dictador venezolano temía que se mofaran de su ortografía” (Carpentier, 1978: p. 113).

Melgarejo con su caballo Holofernes, o bien Juan Vicente Gómez, que nunca fue capaz de escribir una carta, y cuando tomaba notas de algo, lo hacía con una letra de niño de seis años. Hay el dictador a secas. Ese señor, como fue Machado en Cuba, perfectamente inculto, pero que una Universidad maniatada y dominada por él, antes de que el estudiantado se le alzara, y muy valientemente —y contribuyera a su caída— lo nombrara Doctor Honoris Causa. ¿Honoris Causa de qué? Quisiera yo saberlo. Pero hay un tercer personaje que es más complejo y acaso más interesante, que es el Tirano Ilustrado. El Tirano Ilustrado es Estrada Cabrera en Guatemala, que, teniendo las cárceles de su país llenas de gente, erigía nada menos que un templo a Minerva, y se preocupaba mucho por recibir regiamente en su país a Santos Chocano. (Santos Chocano habría de matar un poco más adelante a uno de los hombres jóvenes más admirables que produjo nuestra América, me refiero a Edwin Elmore.)

El Tirano Ilustrado es Guzmán Blanco, que tiene una cierta cultura, que lee libros famosos, tiene casa en París, viaja, vuelve, opina, etc., y da una impresión de que protege las artes, las letras, etc., y en fin de cuentas por otras manos, a través de sus hombres, comete los mismos atropellos del general de pistola o del dictador a secas, que no sabe ni por qué está en el poder (citado en Casa de las Américas y Centro de Investigaciones Literarias, 1977: pp. 36-37).

Al analizar la bivocalidad en *El recurso del método*, el desafío consiste, en consecuencia, en encontrar los puntos de ruptura, de quiebre, en los que la palabra del dictador se impone a la del déspota y emerge a la superficie. Es justamente ahí, en el habla del protagonista dividido, donde se necesita formular las indagaciones correspondientes. Hacia el final del capítulo inicial, verbigracia, la notificación del levantamiento armado del general Ataúlfo Galván, Ministro de la Guerra, hace que el Primer Magistrado pierda su riqueza léxica y su elocuencia:

—¡Coño de madre! ¡Hijo de puta! —aulló el Primer Magistrado, arrojando los cables al suelo.
—“Le sigo leyendo” —dijo el Cholo Mendoza, recogiendo papeles. El movimiento se había extendido a tres provincias del Norte, amenazando la banda del Pacífico. Pero las guarniciones y la oficialidad del Centro seguían fieles al Gobierno —aseguraba Hoffmann. Nueva Córdoba no se había movido. Las tropas patrullaban las calles de Puerto Araguato. Habíase decretado el toque de queda, suspendiéndose, por supuesto, las garantías constitucionales. El periódico *Progreso* estaba clausurado. La moral de las tropas gubernamentales era buena, pero el armamento resultaba insuficiente, sobre todo en lo que

se refería a artillería ligera y ametralladoras Maxim. Su Excelencia sabía cuán adicta le era la capital, se esperaban instrucciones. —“¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!” —repetía el Primer Magistrado, como si a estas únicas palabras se hubiese limitado su vocabulario, al pensar en la felonía de quien había sacado de la mugre de un cuartel de provincia, chácharo de mierda, sorche de segunda, amparándolo, enriqueciéndolo, enseñándole a usar un tenedor, a halar la cadena del retrete, haciéndolo gente, dándole galones y charretera, nombrándolo finalmente Ministro de la Guerra, y que ahora se aprovechaba de su ausencia para... El hombre que, tantas veces, en las recepciones de Palacio, muy metido en copas, lo hubiese llamado benefactor, providencia, más que padre, compadre, padrino de mis hijos, carne de mi carne, se le alzaba así, a la boliviana, remozando los pinches alzamientos de una época ya rebasada, clamando por el respeto a una Constitución que ningún gobernante había observado nunca, desde las Guerras de Independencia, por aquello de que, como bien decimos allá, “la teoría siempre se jode ante la práctica”, y “jefe con cojones no se guía por papelitos”... —“¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!” —repetía el Primer Magistrado, ya vuelto al Gran Salón, echándose grandes lamparazos de Ron Santa Inés —un ron que no era ya el aliento de patrióticas nostalgias en el París del dejarse vivir, sino, de repente, caña peleona, de la caliente y recia, anunciadora de próximas, trabajosas, fregadas marchas y contramarchas, en olores de caballo, sobaquina de tropa y pólvora de balaceras (Carpentier, 1978: pp. 31-32).

Decidido a demostrar de qué está hecho, el Primer Magistrado realiza un esfuerzo sobrehumano por volver a su rol de dirigente político frío y ecuánime: sienta a sus letrados frente a él, al Doctor Peralta y al Cholo Mendoza, y les dicta telegramas y otros mensajes igualmente entrecortados. Entonces su mundo ficcional se polariza, se segmenta, por un meridiano único, en sentido vertical, y un adverbio de lugar designa a cada uno de los hemisferios resultantes: “acá”, Europa, donde su lenguaje se robustece y se vigoriza, y “allá”, su nación en Hispanoamérica, donde éste enflaquece y se debilita. Con un ligero error de citación, que consiste en trocar “acá” por “aquí”, Rama (1976) expone: “El Primer Magistrado oscila entre el ‘allá’ y el ‘aquí’, París y la capital de su pequeña república” (p. 45).

La contracción de su repertorio lingüístico no es, en realidad, un episodio aislado; antes bien, se repite con relativa frecuencia. Después de una breve escala en Nueva York, en medio de ese ambiente que se le figura difícil de soportar, el Primer Magistrado viaja de regreso a París y se percata de que la prensa nacional está al tanto de las anomalías de su

gobierno. Rechazado por sus amigos (por la señora del Quai Conti, por Morel, el violinista, por Louisa de Mornand, etc.), quienes ahora lo ven con recelo y con desconfianza, el Primer Magistrado se refugia en la casa del Académico. Ahí, con tan sólo recordar la revuelta, es presa de una cólera que le calienta la boca:

Vuelto a su entereza, puesto en combativo ánimo por lo escuchado, se desencarriló de pronto el Primer Magistrado de su francés hartó medido, hartó cuidado de la pronunciación y de la justeza del vocablo, para lanzarse, impetuoso, por el disparadero de un alud de improprios criollos que el otro veía llegar, atónito, como una invasión verbal de ideogramas ajenos a su entendimiento. Indios, negros, sí; zambos, cholos, pelados, atorrantes, rotos, guajiros, léperos, jijos de la chingada, chusma y morralla (y trataba de traducir el Doctor Peralta, con su idioma perfeccionado en el *Bois-Charbons* de Monsieur Musard: *des propres-à-rien, des pignoufs, des galvaudeux, des jeanfoutres, des salopards, des poivrots, des caves, des voyous, des escarpes, de la racaille, de la pègre, de la merde...*) [...] (Carpentier, 1978: p. 98).

En las últimas páginas del séptimo apartado, al promediar el capítulo tercero, el Doctor Peralta le entrega un cable, enviado desde “allá” por el Presidente del Senado Roque García, con malas nuevas: con el apoyo de un trío de oficiales germanófilos, el coronel Walter Hoffmann, otrora Presidente del Consejo de Ministros y ahora Ministro de la Guerra, se ha tornado mono de imitación del general Ataúlfo Galván y ha dado su propio golpe de Estado. Esta noticia bomba le arranca una vez más, de forma pasajera, la lengua al “Tirano Ilustrado”:

—“¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!”, aulló el Primer Magistrado. Pero eso no era todo: tres de los “Segundos Federiquitos” —Breker, el catire buen mozo, tan favorecido siempre por notas e instrucciones venidas de arriba; González, que había sido agregado militar en Alemania; Martorell, artillero catalán hecho criollo por su odio a la monarquía española—, esos tres militarcitos, halagados, distinguidos, rápidamente aupados en jerarquía, también estaban en el golpe. —“¡Hijos de puta! ¡Hijos de puta!”... Y, puesto repentinamente en paroxismo de ira, gritaba, clamaba, se atremolinaba [sic] el Primer Magistrado, cayendo luego a los abismos del desconsuelo, gimiente, herido, escupido en las entrañas, buscando, en lenguaje de tartamudo, los infamantes adjetivos que mejor calificaran la traición, la felonía, el olvido de bondades, la máscara y el engaño. Su monólogo alcanzaba las cimas de la exasperación, para volver al lamento, próximo al sollozo, que no encuentra ya vocablos a la

medida del desengaño, para recobrase de pronto, acalorarse, ascender, reventar nuevamente en imprecaciones y tremebundas amenazas (Carpentier, 1978: pp. 117-118).

Depositorio de dos voces diametralmente opuestas, el Primer Magistrado alumbra una bivocalidad sui géneris: mientras que “acá”, en la capital del país galo, en las cercanías del Arco de Triunfo, su voz se asocia con la de Carpentier, “allá”, en su patria innominada, en las inmediaciones del Volcán Tutelar, se disocia de ésta. Para decirlo en el argot bajtiniano, cuando renuncia a su sofisticación y a su refinamiento, el Presidente abandona la “palabra convergente a dos voces” y adopta la “palabra divergente a dos voces” (Bajtín, 2017: pp. 364-365).

4.4. El dictador y el diccionario

Carpentier (1977) señala: “Y en lo que se refiere a *El recurso del método*, es *El discurso del método* de Descartes puesto al revés, porque creo que la América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse” (p. 39). Semejante aseveración tiene, por supuesto, sus causas (fuera de la novela) y sus consecuencias (dentro de ella).

En el *Discurso del método*, René Descartes reconoce en el ser humano, en vista de la posesión de su lenguaje, la facultad de la razón. (La escritura de la obra en francés, en sustitución del latín, y su carácter explícito, no son, en este sentido, detalles baladíes.) La quinta parte del libro en cuestión desarrolla, con base en esta premisa, una serie de argumentos que intentan responder, con la mayor claridad posible, a una pregunta: ¿por qué el hombre debe dominar a la naturaleza? (Descartes, 2008).

Al trasluz de la tradición del racionalismo cartesiano, los diccionarios son obras rectoras porque, en su interior, en forma de lemas (usualmente dispuestos en orden alfabético) y de acepciones (habitualmente presentadas por materias), se halla todo el conocimiento humano habido y por haber. Al acudir a ellos, sean de carácter común o especializado, los usuarios vinculan, relacionan y combinan tal conocimiento, de acuerdo con sus capacidades lingüísticas, de distintas maneras. El Primer Magistrado, consciente de esta premisa, alimenta un anhelo que roza con la obsesión: ver su nombre —el cual nunca menciona nadie en la novela— inscrito en esos vastos y orgánicos repertorios de palabras. Pi Orozco (2009)

observa: “[...] el único lugar donde le duele la denominación de dictador es en la patria de Descartes. Sus mayores frustraciones son no aparecer en el diccionario *Pequeño Larousse* y no encontrar su figura de cera en el Museo Grevin” (p. 157).

Al final del sexto capítulo, el Presidente confiesa: “Y aquella tarde lloré. Lloré sobre un diccionario —‘*Je sème à tout vent*’— que me ignoraba” (Carpentier, 1978: p. 293). La imagen resulta ilustrativa porque el dictador, cuya voz se interseca a menudo con la del narrador heterodiegético y omnisciente —en una continua alternancia de la primera y de la tercera persona del singular, como ya he anotado—, asume que esta ausencia, este vacío o esta laguna en uno de los proyectos insignia de la editorial fundada en 1852 por Pierre Larousse, representa su definitiva expulsión del porvenir.

¿En qué consiste la expulsión susodicha? El Primer Magistrado obtiene la respuesta por vía de un personaje secundario.

Ahora, esas estatuas tuyas descansarán en el fondo del mar; serán verdecidas por el salitre, abrazadas por los corales, recubiertas por la arena. Y allá por el año 2500 o 3000 las encontrará la pala de una draga, devolviéndolas a la luz. Y preguntarán las gentes, en tono de *Soneto* de Arvers: “¿Y quién fue ese hombre?” Y acaso no habrá quien pueda responderles. Pasará lo mismo que con las esculturas romanas de mala época que pueden verse en muchos museos: sólo se sabe de ellas que son imágenes de *Un Gladiador*, *Un Patricio*, *Un Centurión*. Los nombres se perdieron. En el caso suyo se dirá: “Busto, estatua, de *Un Dictador*. Fueron tantos y serán tantos todavía, en este hemisferio, que el nombre será lo de menos” (Carpentier, 1978: p. 293).

El Primer Magistrado teme que su nombre propio degenera en sustantivo común, que se degrade hasta ese nivel, que quede, como sus estatuas, a ras del suelo marino. Con el ánimo de paliar su legítima preocupación, una vez instalado en “la casa de la Rue de Tilsitt”, su residencia del exilio, comienza a autodenominarse “*El Ex*, con crispada ironía” (Carpentier, 1978: p. 297).

El duodécimo apartado es digno de destacar. Después de una serie de conatos de subversión, del general Ataúlfo Galván, de Miguel Estatua, del coronel Walter Hoffmann, etc., y de brutales sofocamientos, “un joven de apellido Álvarez, o Álvaro, o Alvarado” (Carpentier, 1978: p. 186), mejor conocido como El Estudiante, orquesta una revolución

ideológica que, ahora sí, infunde miedo y terror en el Primer Magistrado. Éste, que tiembla al pensar en la posibilidad de su derrocamiento, emite una orden cuyo cumplimiento se adivina urgente: censurar todos y cada uno de los libros que defiendan o que hagan apología del marxismo, del comunismo, del anarquismo o de cualquier otra filosofía política semejante. Pronto el Doctor Peralta, el principal responsable de esa medida inquisitorial, le lleva los títulos de Karl Marx. “¿Entendiste algo? —le pregunta a su secretario, al cabo de leer un críptico pasaje de *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*—. Yo tampoco” (Carpentier, 1978: p. 188).

Una vez que determina el carácter inocuo de esos libros (porque, amén de oscuros y sibilinos, son absolutamente inaccesibles, por sus altos costos en el mercado, para el consumidor promedio), el Primer Magistrado levanta la censura, el interdicto, e incluso fomenta, convencido de que no hay de qué preocuparse, su venta libre. No obstante, el Doctor Peralta repara en uno de los ejemplares que, ataviado con el ingenioso disfraz de un tratado de avicultura, oculta su verdadera identidad, *El manifiesto comunista*. El Presidente le da una lectura rápida y la sencillez de su redacción lo inquieta y lo perturba. Dictador paranoico, incapaz de entender la consigna “¡Proletarios de todos los países, uníos!”, sentencia: “El anarquismo de siempre; bombas en París, bombas en Madrid; atentados a reyes y reinas; el anarcosindicalismo, el comunismo, el R. S. A., el M-D-M, el D-M-D, el P. O. S. D. R. y el Y. M. C. A. El desorden del alfabeto, la proliferación de las siglas, indicio de la decadencia de los tiempos” (Carpentier, 1978: p. 190).

Entrar en las páginas del diccionario es, para desgracia del Presidente, un objetivo inalcanzable. “Todo el poder del Primer Magistrado no logra entreabrir las páginas del *Pequeño Larousse* para que su nombre resuene hacia el futuro” (Dorfman, 1981: p. 111). Bien mirado, éste es un símbolo de su conflicto permanente con el lenguaje escrito, de su relación de amor y de odio con él. A campo abierto, entre un sentimiento y otro se suscita, según algunos investigadores, un trastorno del lenguaje, que examinaré en la recta final de este capítulo.

4.5. El pícaro afásico: naturaleza y neobarroco

En entrevista para *Granma*, una vez expuesta su predilección por la novela picaresca, Carpentier declara: “En mi novela [*El recurso del método*] quise hacer la picaresca del dictador” (citado por Roa, 1974: p. 4). Ahora bien, a fin de comprender esta aserción a cabalidad, es necesario revisar, aunque sea de forma panorámica, las principales características de ese subgénero narrativo.

De acuerdo con el hispanista francés Marcel Bataillon (1969), su personaje principal, el pícaro ibérico, es producto, además de un ambiente extendido de pobreza y de miseria, de una relación tensa y conflictiva con el código de “la honra”. En otras palabras, el pícaro es una especie de superficie azogada que refleja, con nitidez, la preocupación excesiva de la España renacentista y de la áurea por conservar el buen gusto y las buenas maneras.

El pícaro, para no morir de hambre, vive sólo de expedientes, y si no mata a nadie para robar, eleva el arte del hurto hasta el virtuosismo y la ociosidad desocupada al nivel de una filosofía. En héroes tan distintos como Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, Rinconete y Cortadillo o el buscón, Pablillos de Segovia, hay siempre algo de esto. Pero, últimamente, al llevar a cabo un amplio estudio de la materia picaresca en la época de su gran moda en España, fines del siglo XVI y comienzos del XVII, pude comprobar cómo los temas favoritos picarescos se organizaban no alrededor del tema del hambre, de la indigencia y de la lucha por la vida, sino alrededor de *la honra*, es decir, alrededor de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, el tren de vida y la calidad social heredada, ya que el pícaro es la negación viva de esta honra externa, o porque desprecia tales vanidades, como el joven Guzmán convertido en pícaro-filósofo, o porque la usurpa con audacia como el Buscón (Bataillon, 1969: pp. 215-216; cursivas en el original).

González Echevarría (2011), por su lado, sugiere que la narrativa picaresca, en particular, y la novela moderna, en general, proceden, más que de una *evolución diacrónica*, de una *imitación sincrónica*. Desde su punto de vista, las obras más representativas de ambas tradiciones, *El Lazarillo de Tormes* (1544), de autor anónimo, y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) —junto con su secuela de 1615—, de Miguel de Cervantes Saavedra, respectivamente, son, en el fondo, emulaciones de un discurso hegemónico que la corona española, durante la administración de los reyes católicos, Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, puso en auge: la ley escrita. Por tal motivo, tanto el *Lazarillo* como el

Quijote pueden leerse al tamiz de su relación con las fuerzas coactivas de la legalidad: aquél como una confesión, cuyo destinatario es ni más ni menos que “Vuestra Merced”; éste, más bien, como una persecución policiaca (al menos a partir del capítulo vigésimo segundo, cuando el Quijote libera a los galeotes que se dirigen a Alcázar y se vuelve el blanco de la Santa Hermandad, un cuerpo policiaco instituido en Europa hacia finales del siglo XV).

En *Mito y archivo* propongo una teoría acerca del origen y evolución de la narrativa latinoamericana y el nacimiento de la novela moderna. Postulo que la novela se derivó del discurso legal del imperio español durante el siglo XVI. La picaresca, que imitó el discurso de documentos en los que los criminales confesaban sus delitos para obtener el perdón y la legitimidad por parte de las autoridades, constituye la primera simulación novelesca de la autoridad textual (González Echevarría, 2011: p. 15).⁵

Antes de su relación con las normas jurídicas (González Echevarría *dixit*) y con las normas sociales (Bataillon *dixit*), sin embargo, el pícaro y la novela que protagoniza sostienen un vínculo estrecho con la naturaleza; “el pícaro es un tipo que no se puede ni se debe aislar de la naturaleza que lo produce” (Salillas, 1898: p. 22). Carpentier (1974), al parecer, coincide con el criminólogo positivista y con base en este reconocimiento fundamenta, en *El recurso del método*, su tesis acerca del dictador hispanoamericano.

En un continente inmenso —argumenta en el prólogo a la edición cubana—, con ríos inmensos, con montañas inmensas, con inmensas tierras, el pícaro cobraba apetencias nuevas y dejaba de ser aquel personajillo medio culto y gracioso (personaje de sainete) para transformarse primero en el político anunciador del politiquero; después en el presidente de las elecciones amañadas; después en el general de los cuartelazos y, finalmente, civil o general, en el dictador (p. 14).

⁵ Al cabo de esta emulación, que tuvo lugar entre los siglos XVI y XVII, el suceso se repitió al menos en dos ocasiones: con el relato de viajes de la centuria decimonónica y con el reporte antropológico del siglo XX. Éstos fueron los antecedentes de las *ficciones del archivo*: *Los pasos perdidos* (1954), de Alejo Carpentier, y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. Las dos obras recapitulan todas las técnicas narrativas, estéticas y estilísticas cultivadas en el continente a raíz del choque de los mundos. Por otra parte, vuelven al mito de la ley como semilla fundacional de América Latina (González Echevarría, 2011).

La lectura que Carpentier hace del dictador hispanoamericano difiere, de manera significativa, de la de Carlos Fuentes: donde éste reconoce un avatar del conquistador del siglo XVI,⁶ aquél identifica, más bien, la evolución de su contemporáneo, el pícaro seceno.

Al pasar de un continente a otro, el pícaro se alzaba al plano histórico, se hacía desmedido y terrible. Ya no se trataba para él de conseguirse la “uña de vaca” del *Lazarillo de Tormes*, sino de forzar las puertas de la política. De manejar las trácalas y mentiras de la politiquería. Y de pasar de ser Jefe de Gobierno —fuese civil o militar— por mágica operación de cuartelazo, elección amañada, plebiscito trucado, golpe de Estado [...] El pícaro se nos hizo Dictador Vitalicio, General Defensor de las Instituciones, Tirano Ilustrado (citado por Chao, 1974: p. 50).

A juicio de Carpentier, pues, el pícaro, gracias a la vía de escape que supone el océano Atlántico y al destino que representa el Nuevo Mundo, deja el *orden civil*, cada vez más expandido y atestado en el territorio español, y se interna, como el viajero romántico de Esteban Echeverría lo haría tres siglos después, aproximadamente, en el *orden natural* de este hemisferio. La admiración de Carpentier por Echeverría se encuentra, por lo demás, bastante documentada (Pi Orozco, 2009). El entorno, ahora abundante y copioso, fértil y sobrecogedor, estimula su ambición personal y entonces, sin límites o frenos que lo contengan, deviene en dictador.

Cuando el Primer Magistrado regresa a su país con el propósito de hacer frente al levantamiento armado del general Ataúlfo Galván, poco antes de enterarse de que los estudiantes de la Universidad de San Lucas han aprovechado ese episodio para publicar un manifiesto en su contra y para organizar mítines en las instalaciones del claustro académico, aborda un ferrocarril con destino a la Capital y, conforme avanza la máquina locomotora de

⁶ El escritor mexicano menciona que la naturaleza y el dictador, protagonistas de la novela hispanoamericana, sostienen un antagonismo que se remonta al umbral de la Modernidad. Los conquistadores españoles y portugueses llegaron en busca de una naturaleza insólita y, movidos por sus instintos étnicos, convencidos por sus ideas culturales, intentaron domoñarla rápidamente. Nunca lo lograron; no había igualdad de condiciones en la batalla. Más tarde, reacios a aceptar su derrota, se convirtieron en dictadores pretorianos, militares o cívico-militares, y emprendieron una nueva lucha, esta vez para quedarse con el control y con el dominio de las masas populares, que hasta la fecha llevan la peor parte. “Al lado de la naturaleza devoradora, la novela hispanoamericana crea su segundo arquetipo, el dictador a la escala nacional o regional. El tercero sólo podía ser la masa explotada que sufría los rigores tanto de la naturaleza impenetrable como del cacique sanguinario” (Fuentes, 1974: p. 11).

datación finisecular, redescubre la naturaleza desaforada del subcontinente, inhallable en Europa, y experimenta una especie de hipóstasis con el paisaje.

Y ahora que el tren sube, sube, siempre en curvas y en túneles, haciendo breves paradas, a veces, entre los riscos y breñales de las Tierras Calientes, ver, con los ojos del olfato, el dibujo de las hojas que crecen en oficio de tinieblas; representarme la arquitectura del árbol por la quejumbrosa flexión de una rama; saber del amaranto hongo de cortezas por la permanencia de su hálito recobrado... Cómo desnudo, inerme, ablandado, llevado a la indulgencia, el acomodo, la posible conciliación —cosas aún debidas a un *allá* que, de hora en hora, me iba quedando más lejos, al pie de su Arco de Triunfo—, a medida que ascendía hacia el Sillón Presidencial, recobrando una agresividad acaso debida al reencuentro con las vegetaciones cercanas, trabadas en una ininterrumpida lucha por reconquistar el claro de la carrilera por donde resoplaba nuestra locomotora, consideraba yo los acontecimientos con mayor encono y pasión. Cada doscientos metros escalados por la máquina me acrecía en mando y estatura, tonificado por un aire delgado, caído ya de las cimas. Había que ser duro, implacable: lo exigían las Fuerzas implacables, inmisericordes, que eran todavía la obscura y todopoderosa razón de ser —la pulsión visceral— de su mundo en gestación, aun problemático en cuanto a formas, voliciones, impulsos y límites. Porque *allá* —ahora allá de *allá*— seguía el puerto marítimo de Basilea en sus quehaceres renanos del Año Mil, en tanto que el Sena de los *bateaux-mouches* seguía medido por los inmutables trancos del Pont-Neuf de los chamarileros y tabarines renacentistas, mientras que aquí, en la hora de ahora, se trepaban las selvas sobre las selvas, se trastocaban los estuarios, mudaban de curso los ríos abandonando sus cauces de la noche a la mañana, en tanto que veinte ciudades construidas en un día, llevadas del embostado al mármol, de la zahúrda al alcázar, de la guitarra payadora a la voz de Enrico Caruso, caían en ruinas, de repente, andrajosas y abandonadas, apenas un salitre cualquiera hubiese dejado de interesar al mundo, apenas algún excremento de pájaros marinos —de esos que nievan los arrecifes de lechosas garúas— hubiese dejado de cotizarse en las Altas Bolsas, de muchas pizarras y gritos, pujas y sobrepujas, sustituido por algún invento en probeta de químicos alemanes... A medida que me henchía del aire de mi aire, me iba haciendo más Presidente... (Carpentier, 1978: pp. 45-46; cursivas en el original).

En *El recurso del método*, este desplazamiento tiene verificación, no una, sino varias veces. El Primer Magistrado es un pícaro o un dictador de acuerdo con las circunstancias. “La vida del Primer Magistrado, en *El recurso del método*, es un continuo ir y venir de su

‘país de mugre y grajo’, al París de sus encantos, de la indolencia y el buen vivir” (Velayos Zurdo, 1985: p. 19). Los modales del Presidente, las normas de etiqueta que guarda impoluto se turnan con la brutalidad más aberrante y son precisamente sus opositores y los extranjeros, no por casualidad, quienes perciben y difunden esa imagen suya con mayor agudeza.

En el tercer capítulo, por ejemplo, el Primer Magistrado —una vez que ha derrotado al general Ataúlfo Galván, fusilándolo y arrojando su cuerpo inerte a un tanque de tiburones, y al barrenero que jamás aceptó tallar su efigie en piedra, Miguel Estatua, orillándolo a dinamitarse a sí mismo—, llega a París con un brazo lastimado (producto, de conformidad con la opinión profesional del doctor Fournier, de la artritis reumatoide) y, después de ser rechazado por su círculo de amigos, se comunica por teléfono con Reynaldo Hahn, célebre compositor venezolano de la primera mitad del siglo XX. Éste, a sabiendas de que los problemas de su interlocutor no le competen, le comparte una noticia que acaba de poner en circulación uno de los diarios más importantes de la capital francesa:

Después de los saludos usuales, Reynaldo, en el tono blando, lento y como perezoso, que era el suyo, y como quien habla de otra cosa, le informó que *Le Matin* había publicado, sobre los acontecimientos de “ajyá”, una serie de reportajes feroces, donde su “paisano” era calificado de “Carnicero de Nueva Córdoba”. Todas las fotografías de Monsieur Garcin habían salido a tres, cuatro columnas, mostrando los cadáveres tirados en las calles, los cadáveres mutilados, los cadáveres arrastrados, los cadáveres colgados de los garfios del Matadero Municipal, por las axilas, por las barbas, por los costillares, hincados de picas, tridentes, hierros y facas. Y las mujeres combatientes, obligadas a correr desnudas, a bayonetazos en el lomo, por las calles de la ciudad. Y las otras, violadas en amparo de templo. Y las otras, tumbadas en corrales. Y los mineros ametrallados en masa, frente al muro del cementerio, con música de bandas militares y alegrías de cornetas. Todo esto, acompañado de retratos del Primer Magistrado, en traje de campaña, de perfil, de medio perfil, a veces de espalda, pero siempre identificable por la corpulenta estampa [...] (Carpentier, 1978: p. 94).

Además de condicionar su comportamiento y sus acciones, esta naturaleza determina, en última instancia, la singular forma de comunicarse de este “Carnicero de Nueva Córdoba” (mote que recuerda, sin duda, al de Machado y Morales), su indisimulable adscripción al neobarroco.

Severo Sarduy (2011) propone que el neobarroco, el cual se desborda a semejanza de la naturaleza, toma el lugar de ésta o, mejor dicho, lo usurpa, en la literatura, con tres recursos perfectamente reconocibles entre sí: 1) la “sustitución”, 2) la “proliferación” y 3) la “condensación”. La sustitución consiste, *grosso modo*, en el reemplazo de un referente específico y concreto por otro más amplio y más abigarrado; Sarduy (2011) ofrece, en calidad de prueba, la nombradía que José Lezama Lima le da, en *Paradiso*, al falo: “el aguijón del leptosomático macrogenitoma” (p. 9). La proliferación es, por su parte, el tumultuoso conjunto de datos dentro de un texto; cualquier fragmento de una novela de Carpentier. Por último, la condensación se refiere a la unión de elementos disímiles y variopintos que, desde el punto de vista de Sarduy (2011), habría alcanzado su culmen en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante y que es una fuente potencial de nuevas palabras, de neologismos: “[...] condensaciones como *amosclavo* o *maquinoscrito*, para citar las más simples, vigilan a cada página la libertad, hoy en día total —la retórica ha desaparecido— del autor y a esta ‘censura’ la obra de Cabrera Infante debe su sentido” (p. 16; cursivas en el original).

Paráfrasis de Carpentier, más que de Sarduy, Alexis Márquez Rodríguez (1984) dice que el neobarroco se caracteriza, en esencia, por tres atributos: 1) la ausencia o bien la imposibilidad de reconocer un centro en el espacio artístico, 2) la sobresaturación de elementos en éste y 3) la impresión, ora real, ora ilusoria, de desplazar sus fronteras e incluso, a fuerza de empujarlas una y otra vez, de desbordarlas.

Esta naturaleza indomable se encuentra presente, en sus vastas dimensiones, en *El recurso del método*. Además del selvático escenario que se ciñe a ambos lados de las vías del ferrocarril, hay una zona denominada Las Tembladeras, “con sus lagunas violáceas en perpetuo burbujeo y borborismo de animales y reptiles ocultos bajo la engañosa quietud de las victoriarregias” (Carpentier, 1978: p. 121). En compañía del resto de sus fuerzas armadas, el Primer Magistrado acorrala ahí al coronel Walter Hoffmann, traidor y apóstata, y lo deja que se hunda, montado en su caballo, en unas voraces y antropofágicas arenas movedizas. “Cuando sólo quedó flotando el quepis, uno de los espectadores arrojó sobre él un pequeño crucifijo, pronto tragado por la tembladera, vuelta ahora a su glauca quietud” (Carpentier, 1978: p. 137).

El barroco, contracara del clasicismo, es una corriente artística y literaria que pretende absorber a la naturaleza y proyectarla luego, en este caso puntual y preciso por medio del

lenguaje, en sus desmesuradas dimensiones (Chiampi, 2001). La naturaleza del subcontinente latinoamericano, en este sentido, estimula el agrandamiento patológico de la lengua, la multiplicación vírica de las palabras. Así, lejos de cumplir su sueño, ingresar en el *Pequeño Larousse* y ordenar el mundo en atención a los rigurosos preceptos de la lexicografía, el Primer Magistrado sufre, en realidad, de un trastorno del lenguaje: la afasia.

La historia de Europa, un continente que ha hecho las veces, por regla general, de conquistador y no de conquistado, proveyó a determinados vocablos de un poder de expresión mayúsculo. La voz *pino*, verbigracia, que designa a un determinado tipo de árbol que abunda en el Viejo Mundo, específicamente en la frontera que separa a Francia de España, en los montes Pirineos, es capaz de producir, en la cabeza de cualquier lector a nivel global, una imagen mental.⁷ La palabra *ceiba*, en cambio, que alude a un ser vegetal de origen caribeño o antillano, no cuenta con ese espectro de alcance ni con ese valor referencial. Alejo Carpentier dice: “Estos árboles existen pero no tienen la ventura de llamarse *pino*, ni *palmera*, ni *nogal* ni *abedul*. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Pouchkine [extraña manera de transcribir Pushkin] le ha dedicado uno que otro verso” (citado por Chiampi, 2001: p. 101).

Para dirigirse a las grandes audiencias, el Primer Magistrado, un pícaro de lengua inagotable, debe echar mano de todos sus dotes en la oratoria. Su repertorio de términos “rebuscados” es vasto y, más aún, en su habilidad para hilarlos y para darles cierta entonación, traslucen su ejercicio y su entrenamiento con la palabra hablada. El narrador en tercera persona relata:

Cuando el Primer Magistrado apareció en el balcón de honor, fue saludado por aclamaciones que levantaron un gran revuelo de palomas sobre los tejados y azoteas que, en blanco y rojo, ajedrezaban el valle, entre sus treinta y dos campanarios de mayor o menor ambición... Acallados los vítores, el Presidente, arrancando en tiempo lento, marcando las pausas, como era su costumbre, empezó a pronunciar un discurso bien articulado, sonoro en su atenorado

⁷ Quiero recordar que, en el campo de la lógica, las imágenes mentales, también llamadas conceptos, están compuestas por tres elementos infaltables: 1) el referente, 2) el significante y 3) el significado. El referente es el objeto que se encuentra presente en la realidad, en el horizonte inmediato. El significante, por su lado, es la palabra con la cual se le llama a ese objeto, su nombre. Por remate, el significado es la definición de esa palabra. Si y sólo si esos elementos se conjugan, si trabajan en coordinación y en armonía, se materializa el concepto o la imagen mental correspondiente.

diapasón, preciso en sus intenciones, aunque se adornara demasiado —éste era el parecer de muchos— de expresiones tales como “trashumante”, “mirobolante”, “rocambolesco”, “erístico”, “apodáctico”, antes de que, subido de tono en una relumbrante movilización de horcas caudinas, espadas de Damocles, pasos del Rubicón, trompetas de Jericó, Cyranos, Tartarines y Clavileños, revueltos con altivas palmeras, señeros cóndores y onicrótales alcatraces, se diese a increpar a los “jenizaros del nepotismo”, a los “miméticos demagogos”, a los “condotieros de alfeñique” siempre dispuestos a mellar sus espadas en descabelladas empresas, generadores de discordia donde la laboriosidad, un concepto patriarcal de la vida, nos hacían, a todos, miembros de una gran familia —pero de una Gran Familia que, por lo sensata y unida, era siempre severa, inexorable, para los Hijos Pródigos que, en vez de arrepentirse de sus yerros, como en la parábola bíblica, pretendían incendiar y asolar la Casa Solariega donde, colmados de grados y honores, se habían hecho Hombres... Muchas burlas debía el Primer Magistrado a los rebuscados giros de su oratoria. Pero (y así lo entendía Peralta) no usaba de ellos por mero barroquismo verbal; sabía que con tales artificios del lenguaje había creado un estilo que ostentaba su cuño y que el empleo de palabras, adjetivos, epítetos inusitados, que malentendían sus oyentes, lejos de perjudicarlo, halagaba, en ellos, un atávico culto a lo preciosista y floreado, cobrando, con esto, una fama de maestro del idioma cuyo tono contrastaba con el de las machaconas, cuartelarias y mal redactadas proclamas de su[s] adversario[s]... (Carpentier, 1978: pp. 47-48).

Palabra tras palabra, el sentido gramatical se desvanece en este neobarroquismo afásico, los mensajes se disgregan uno a uno. Si este recurso puede funcionar como un arma retórica, en virtud de que mantiene la atención de los oyentes sin entrar en temas escabrosos, hipnosis sin compromiso, pronto se vuelve una enfermedad. Después de tanto y tanto hablar (en directa proporcionalidad a la actividad escrituraria de Carpentier, autor de muchas palabras), el Primer Magistrado muere en el exilio, acompañado sólo por Ofelia, por la Mayorala Elmira, por el doctor Fournier y por el Cholo Mendoza. Ahora se llama *El Ex* y padece graves problemas de memoria. Sepultado en el célebre Cementerio de Montparnasse, relativamente cerca de las tumbas de Porfirio Díaz y de Charles Baudelaire, su última voluntad ha sido precisa: que su muerte, pase lo que pase, quede debidamente asentada por escrito. “—‘Ya se entiende’ —dijo la Mayorala [esforzándose por interpretar sus últimos balbuceos, sus postreros latinismos]—: ‘Que no lo vayan a enterrar sin acta de defunción’” (Carpentier, 1978: p. 338).

5. UNA NOVELA CORAL:

EL OTOÑO DEL PATRIARCA, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Más tarde, Laberinto —pueblo de mil vericuetos, fácil entrada, difícil salida, enredadera de estómagos hambrientos y cerebros cautivos— se integraba en un monólogo. Los miles de voces se hacían una.
Demetrio Aguilera-Malta, *El secuestro del general*

En uno de los capítulos de *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ángel Rama (1982) escribe: “[1967] puede considerarse glorioso en las letras latinoamericanas porque vio el Premio Nobel para Miguel Ángel Asturias, la publicación de los *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y un nutrido conjunto de fundamentales obras literarias” (p. 241). Con casi tres décadas de diferencia, los autores guatemalteco y colombiano formaban parte, respectivamente, de la primera y de la tercera generación de novelistas hispanoamericanos contemporáneos (Rodríguez Monegal, 2003). Dada la simultaneidad de sus éxitos literario y editorial, de su perfecta sincronía, ahora los dos habían quedado unidos, de manera involuntaria, por los caprichosos hilos de la historia.

La ruptura y la separación fueron inmediatas y se remontan, por lo menos, a 1969. En la primavera de ese año, Gabriel García Márquez, con domicilio en la calle Caponata número 6, en el barrio de Sarrià, en Barcelona, le concedió una entrevista al periodista argentino Francisco Urondo. García Márquez aprovechó la ocasión para anunciar su próxima novela —una que había suspendido en México, hacia 1962, y cuya salida a la luz demoraría, no obstante la poderosa y absoluta acometida de su creatividad, el doble de tiempo—, *El otoño del patriarca* (1975). Según él, la obra en cuestión tenía un carácter necesario e imperativo, tal vez urgente, no por ser la sucesora inevitable de *Cien años de soledad*, sino porque la novela del dictador hispanoamericano, un subgénero narrativo con múltiples cualidades intrínsecas, todavía tenía promesas que cumplir.

García Márquez, por supuesto, no hablaba por hablar. A fin de darle fundamento a su juicio, sacó a colación la que, desde su punto de vista, constituía una prueba irrefutable de aquella deuda histórica: la primera novela de Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*. En

“La buena hora de García Márquez”, Urendo (1969), parafraseando a su célebre entrevistado, anota: “Para García Márquez, Asturias ha sido uno de los sustentadores de la mala retórica, ‘es la apoteosis de la mala poesía’” (p. 165).

Semejante veredicto, que rebasaba los límites de la crítica literaria, que incursionaba en los escabrosos dominios del ámbito extraliterario, desató una guerra de declaraciones bidireccionales y mutuamente excluyentes, la cual, magnificada por la prensa cultural iberoamericana, acabaría por perder sus justas proporciones. Dos años después, en el marco del Festival del Libro de Niza, donde Asturias había sido investido como miembro del jurado seleccionador del premio Gran Águila de Oro, Ramón Luis Chao lo abordó en los pasillos. Chao era corresponsal del semanario madrileño *Triunfo*, en París, y había viajado al sudeste de Francia, a la región de los Alpes Marítimos, con la comisión de cubrir el evento. Mientras trataba de responder a sus interrogantes, el novelista guatemalteco, ya un hombre de la tercera edad —de setenta y un años—, entró en un pantano de detalles del que, a la postre, le sería imposible salir bien librado:

En cuanto a *Cien años de soledad* ha ocurrido que últimamente se han hecho denuncias sobre la semejanza entre *Cien años de soledad* y *La recherche de l’absolu*, de Balzac. Quiere decir que estas semejanzas que han sido ya denunciadas en América y también en el coloquio que hubo en Berlín el año pasado se habló del asunto, esto me hace pensar que va a haber que estudiar y reestudiar de nuevo, y yo creo que sería interesante que un crítico tomara los dos libros con un juicio objetivo y estableciera hasta dónde García Márquez copió a Balzac. Porque, según me han dicho, no se trata de una inspiración; uno puede inspirarse en un texto distinto. Pero, en este caso, parece ser que hay un paralelo enorme entre los dos personajes de la novela de Balzac y la de García Márquez. La trama es la misma: buscan el oro, buscan la piedra filosofal, las mujeres sufren los mismos abandonos, ambos se arruinan en la búsqueda de estos metales y hay, pues, una serie de semejanzas que hacen pensar que se trata de... casi un plagio (citado por Chao, 1971: 54).

Con palabras desafortunadas, quizá mal escogidas, Asturias se refería al balzaquiano aprendiz de alquimia, Balthazar Claës, y al patriarca garciamarqueano, José Arcadio Buendía. Los vientos comenzaron a soplar en favor del acusado. Asturias, quien había perdido el apoyo de los intelectuales del ala izquierda latinoamericana a la hora de aceptar el

cargo de embajador de Guatemala en Francia de manos del presidente Julio César Méndez Montenegro y de su “gobierno represivo”,¹ no soportó la presión mediática y esta vez sí, reculando, hizo lo posible por corregir su yerro, por enmendar su equivocación. Sus polémicas hipótesis, sin embargo, habían quedado grabadas en una cinta magnética y era imposible borrarlas de un plumazo. ¡La oralidad superpuesta a la escritura! (“Asturias, Chao y un magnetófono”, 1971).

Las carreras de los dos escritores caribeños tomaron direcciones diametralmente opuestas: la de Asturias, en descenso, en franco declive; la de García Márquez, en ascenso, con destino al estrellato. El primero murió el 9 de junio de 1974, víctima de un agresivo cáncer en el estómago. El segundo, por el contrario, gozó de una vida larga y próspera. Adaptó decenas de sus piezas narrativas a la pantalla grande. Ganó el Premio Nobel de Literatura en 1982. Dio a la estampa otra exitosa entrega literaria sin precedentes, *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Y, lo más importante, satisfizo el deseo que había manifestado en una conversación con Mario Vargas Llosa, en la Universidad Nacional de Ingeniería, en Lima, en septiembre de 1967 (el año “glorioso en las letras latinoamericanas”): “Escribo para que mis amigos me quieran más” (García Márquez y Vargas Llosa, 1988: p. 21).

5.1. Bio(a)grafía o relato oral de una vida larga y recién extinta

García Márquez afirma: “Literariamente hablando, el trabajo más importante, el que puede salvarme del olvido, es *El otoño del patriarca*” (Mendoza, 1982: p. 64). Hay pruebas de que el autor colombiano mantuvo esta convicción hasta los últimos años de su vida. Germán Marquín Argote (2009) cita, por ejemplo, algunas de sus palabras para la televisión nacional, específicamente para el canal Señal Colombia: “Cuando salió [*El otoño del patriarca*] fue una desilusión total, no se vendió nada, la gente dijo: ‘eso no tiene nada que

¹ El poeta salvadoreño Roque Dalton (1982), su antiguo admirador, expone por qué Asturias cayó de su gracia: “La máxima fidelidad al contenido de esta frase (‘el poeta es una conducta moral’) llevó a Otto René Castillo a la tortura y a la muerte. La más absoluta traición a los principios que esta frase involucra, ha llevado en cambio a quien la emitió y la acuñó, Miguel Ángel Asturias, a recibir los máximos honores de la sociedad burguesa: a la embajada parisina de la criminal dictadura militar guatemalteca que asesinó a Otto René Castillo, al goce, uso y usufructo del Premio Nobel de Literatura... de ahora en adelante siempre tendrá (el escritor centroamericano, quienquiera que éste sea) que escoger entre el camino de Otto René Castillo y el de Miguel Ángel Asturias” (p. 29).

ver con *Cien años de soledad*’, y ahora es mi libro más estudiado” (p. 100). Obra experimental, ésta no sólo se distingue de la propia y personalísima producción bibliográfica de García Márquez, sino que también guarda las distancias, con celo y con resolución, de las de sus antecesores, de sus contemporáneos y de sus sucesores.

En comparación con otras novelas del dictador hispanoamericano, efectivamente, la de García Márquez, *El otoño del patriarca*, posee un rasgo único e inconfundible: desde los primeros capítulo, párrafo y enunciado, el protagonista, ese dictador que recibe el título de patriarca (epíteto que pone de relieve, en cualquier caso, el estadio primitivo y tribal del país que gobierna), hijo de una mujer llamada Bendición Alvarado y cuyo nombre de pila (pronunciado en un par de ocasiones, nada más, a lo largo de la narración) es Zacarías,² aparece muerto.

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza (García Márquez, 1975: p. 5).

A diferencia de lo que sucede en *Cien años de soledad*, su novela inmediata anterior, y en *Crónica de una muerte anunciada* (1981), su *nouvelle* inmediata posterior, donde la muerte toca a la puerta, respectivamente, del coronel Aureliano Buendía y de Santiago Nasar, aquí el personaje literario, el patriarca, ya no muestra signos vitales —temperatura basal, respiración o pulso cardíaco— y, más aún, su cuerpo es festín y manjar de gallinazos. Desde el punto de vista de la geografía lingüística, el sustantivo común “gallinazos” es un modismo con el que se les denomina, en Colombia y en determinados países más del Cono Sur, a los zopilotes, aves carroñeras con carácter endémico en la región, y de ahí que Zacarías pueda compararse con un Prometeo debidamente aclimatado.) La singular apertura de *El otoño del*

² El significado onomástico (“Dios recuerda”) es relevante porque, como observa Carlos Fuentes (1990), esta novela es, en esencia, un esfuerzo de reconstrucción de la memoria: “En *El otoño del patriarca*, García Márquez nos introduce en este mundo de la utopía derrotada, la épica degradada y el mito latente, donde todo tiene que ser nombrado una y otra vez a fin de no ser olvidado; donde todo tiene que ser escrito una y otra vez para que la vida pueda seguir adelante y no ser, nunca, letra muerta, letra sólo de poder, sino letra viva, compartida con la imaginación de los sujetos de poder” (p. 202).

patriarca, que bien puede leerse como un reporte de la medicina legal o forense, condiciona la *sujet*, por usar un término de los formalistas rusos, y convierte a esta novela del dictador hispanoamericano en una biografía sui géneris, en una *bio(a)grafía*. Según parece, este relato de vida aún no está escrito, mucho menos impreso, encuadernado o puesto en un estante o en un entrepaño; antes bien, de naturaleza fuera de lo ordinario, peculiar, se escribe sobre la marcha, esto es, mientras se habla o, mejor, en tanto se dicta. “Un pueblo sin historia escrita se reconstruye [en esa novela de García Márquez] desde esta primera escena en la historia oral: es en su propio relato donde conoce, reconoce y discierne” (Ortega, 1992: p. 288).

Finado en el tiempo narrativo (toda vez que ha exhalado su último suspiro previo al inicio de la obra), el patriarca se presenta, así, como un mito, el cual ha gobernado, generación tras generación, un país caribeño sin nombre. Un mito es una narración fantástica con fines explicativos, que pretende iluminar fenómenos que escapan a la comprensión humana, y, en tal sentido, Graciela Reyes (1984) apunta: “Obsérvese que el patriarca, desmesuradamente longevo, poderoso y solo, es el [mito] que da realidad a la realidad” (p. 139n). Bastante dilatada, su existencia forma un bucle que gira una y otra vez en derredor del mismo eje. Miembro del gremio de los dictadores hispanoamericanos, quienes suelen reclamar exuberantes y exageradas biografías para trascender a la muerte, para eternizar su memoria, este personaje protagónico aspira, asimismo, a ser objeto o, más bien dicho, sujeto de un estudio análogo. Pero hay un problema: sus copiosos años de vida, que desbordan la capacidad de las memorias individual y colectiva.

Sus únicos contactos con la realidad de este mundo eran entonces unas cuantas piltrafas sueltas de sus recuerdos más grandes, sólo ellos lo mantuvieron vivo después de que se despojó de los asuntos del gobierno y se quedó nadando en el estado de inocencia del limbo del poder, sólo con ellos se enfrentaba al soplo devastador de sus años excesivos cuando deambulaba al anochecer por la casa desierta, se escondía en las oficinas apagadas, arrancaba los márgenes de los memoriales y en ellos escribía con su letra florida los residuos sobrantes de los últimos recuerdos que lo preservaban de la muerte, una noche había escrito que me llamo Zacarías, lo había vuelto a leer bajo el resplandor fugitivo del faro, lo había leído otra vez muchas veces y el nombre tantas veces repetido terminó por parecerle remoto y ajeno, qué carajo, se dijo, haciendo trizas la tira de papel, yo soy yo, se dijo, y escribió en otra tira que había cumplido cien años por los tiempos en que volvió a pasar el cometa aunque

entonces no estaba seguro de cuántas veces lo había visto pasar [...] (García Márquez, 1975: p. 132).

Zacarías escribe (éste es un detalle de suma importancia), pues, con el objeto de no olvidar quién es: “yo soy yo”, *Ego Sum qui Sum*. Con base en este ejercicio mnemotécnico, los errores aritméticos de su edad superlativa, que trata de computar con la contemplación del movimiento de los astros y no con el desprendimiento de las hojas del calendario, salen a flote. El narrador refiere que el patriarca tiene una “edad indefinida entre los 107 y los 232 años” (García Márquez, 1975: p. 87). Éste es un cálculo modesto: al trasluz de sus incontables hazañas y de sus gestas innumerables, la línea cronológica de su historia particular se figura más larga, más luenga, que la línea cronológica de la historia universal.

En contraste con su existencia prolongada, sobresale la brevedad del período que media entre la muerte del patriarca y el acto de locución. El de Zacarías es un cadáver fresco que, en las páginas de la novela, permanece insepulto. La narración, que empieza con el hallazgo de su fiambre tendido en el piso de su despacho de la casa presidencial y que concluye con su excéntrica exhibición en una vitrina de paneles transparentes, preexiste al procedimiento de taxidermia, transcurre “mientras se adelantaban los trámites para componer y embalsamar el cuerpo” (García Márquez, 1975: p. 129), tiempo insuficiente para realizar una investigación biográfica exhaustiva. *El otoño del patriarca* es, en consecuencia, un cúmulo de testimonios orales, las primeras impresiones, todavía desorganizadas, en torno a la muerte natural de un dictador.

Por eso varios investigadores han relacionado *El otoño del patriarca* con la entrevista o bien con el reportaje, géneros periodísticos en los que prevalece la oralidad.

Podría decirse que *El otoño [del patriarca]* se basa en la convención de un grupo de testimonios orales contados a un entrevistador invisible. Parecería que la única tarea del reportero en este caso sería la de plantear preguntas —que los lectores nunca escuchamos— y/o estimular una vasta y arbitraria muestra de los habitantes del país caribeño a hablar de su vida bajo el dictador que acaba de morir, y sobre la vida del dictador mismo. En este sentido, uno de los propósitos de García Márquez sería mostrar los efectos de una dictadura, saber cómo se vive bajo un régimen tal, concentrándose en los sobrevivientes, los resultados y consecuencias [...] Las personas nos dicen lo que saben, vieron, oyeron y/o inventaron, o

suponen cierto. En algunos puntos rompen en memorias líricas frente al supuesto reportero, contándose más bien la historia a sí mismos (Sandoval, 1989: p. 171).

Si Cayo Suetonio Tranquilo escribió las *Vidas de los doce Césares*, biografías de los emperadores romanos pertenecientes a las dinastías julio-claudia y flavia, gracias a que nació entre los años 69 y 75 d. C. y a que gozó, en su adultez, de prosperidad y de abundancia durante el gobierno de los antoninos, específicamente de Adriano, al narrador de García Márquez se le va la lengua y revela, en cambio, una clara incertidumbre por el porvenir. En presencia del difunto, incapaz de dar crédito de lo que sus ojos (muchos más que un par) ven, cuenta:

Así lo encontraron en las vísperas de su otoño, cuando el cadáver era en realidad el de Patricio Aragonés, y así volvimos a encontrarlo muchos años más tarde en una época de tantas incertidumbres que nadie podía rendirse a la evidencia de que fuera suyo aquel cuerpo senil carcomido de gallinazos y plagado de parásitos de fondo de mar (García Márquez, 1975: p. 89).

Zacarías, por su parte, luce optimista. Después de tanto y de tanto esperarla, sabe que le ha llegado su hora, por fin, y, en actitud estoica, senequista, acepta ese hecho ineluctable. A raíz de un sueño bastante extraño o, más bien, de sus posibles significaciones, el futuro, ya sin él, le inspira confianza, le brinda calma y sosiego.

[...] se vio a sí mismo en la casa grande y vacía de un mal sueño circundado por unos hombres pálidos de levitas grises que lo punzaban sonriendo con cuchillos de carnicero, lo acosaban con tanta saña que adondequiera que él volviese la vista se encontraba con un hierro dispuesto para herirlo en la cara y en los ojos, se vio acorralado como una fiera por los asesinos silenciosos y sonrientes que se disputaban el privilegio de tomar parte en el sacrificio y de gozarse en su sangre, pero él no sentía rabia ni miedo sino un alivio inmenso que se iba haciendo más hondo a medida que se le desaguaba la vida, se sentía ingrátido y puro, de modo que él también sonreía mientras lo mataban, sonreía por ellos y por él en el ámbito de la casa del sueño cuyas paredes de cal viva se teñían de las salpicaduras de mi sangre, hasta que alguien que era hijo suyo en el sueño le dio un tajo en la ingle por donde se me salió el último aire que me quedaba [...] (García Márquez, 1975: p. 94).

Debido a la similitud de tal escena de oniromancia con el famoso asesinato perpetrado, camino del Capitolio, en los idus de marzo de 44 a. C., Katalin Kulin (1980) compara a este soñador con Julio César y matiza: “El motivo César-Bruto, al que alude el mencionado sueño, está también deformado, puesto que el patriarca se siente feliz desangrándose entre los asesinos silenciosos y sonrientes” (p. 253). El patriarca se parece, un poco más, a Tito Flavio Domiciano, quien, de acuerdo con Suetonio (1992), soñó, a escasas jornadas de ser apuñalado hasta la muerte por miembros de la Guardia Pretoriana, que, al mirarse en el espejo, se le encorvaba la espalda y le salía una joroba de oro puro, símbolo de la grandeza que le deparaba al Imperio. Lo que separa al emperador romano del dictador hispanoamericano es que, protagonistas de una biografía hecha y de una por hacer, respectivamente, la historia deja en duda el vaticinio de éste y prueba la certeza del de aquél.

5.2. El plural mayestático:

¿bivocalidad o polifonía?

Si la bivocalidad es el encuentro de dos voces en una palabra, la polifonía es el de muchas en una novela. En apoyo de Anatoli Vasilievich Lunacharski, Bajtín (2017) sostiene que la novela polifónica nació en el siglo XVI, con François Rabelais, y que alcanzó su madurez plena con Dostoievski, en las postrimerías del XIX:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se despliega la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma concepción artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado propio (p. 59; cursivas en el original).

Más que de naturaleza, la diferencia entre la bivocalidad y la polifonía es, entonces, de grado: la primera construye a la segunda y ésta, en retribución, le da hospedaje a aquélla, la alberga. Dadas sus cualidades narrativas, ambos fenómenos metalingüísticos figuran en *El otoño del patriarca*, novela del dictador hispanoamericano que, si bien ha sido considerada una actualización de la tragedia griega (Camacho Delgado, 1998), rebasa los límites monológicos o monovocales de las obras dramáticas inspiradas por la musa Melpómene por las razones que argumentaré a continuación.

El mundo griego conoció y cultivó dos géneros literarios: la poesía y el teatro. La poesía se subdividía, a su vez, en épica (o epopeya) y en lírica y el teatro, en tragedia y en comedia. En la *Poética*, Aristóteles (1999) estudia, *in extenso*, sólo a la tragedia, cuyas secciones se encarga de reconocer y de organizar:

Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los cornos (pp. 166-167).

En la tragedia griega, el coro marcaba el ritmo de la pieza. Se entonaba luego del párodo, entre los diferentes episodios y antes del éxodo. Por lo demás, aunque estaba compuesto por varias personas (y, en consecuencia, por distintas voces), el coro también era un personaje. “En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles” (Aristóteles, 1999: pp. 194-195).

Amplísimo conocedor y visitador asiduo de las fuentes literarias de Occidente,³ García Márquez rescata este elemento, el coro, de la tragedia griega, y le concede un papel

³ “Para un estudioso de la literatura como yo parte de la sorpresa y mucha de la admiración provenía de cómo García Márquez había asimilado sus fuentes. Éstas son visibles, citadas, aludidas, incorporadas sin mayor recato ni respeto. Éstas eran: Borges con sus ardidés literarios y laberintos; Carpentier con su transmutación de la historia latinoamericana en ficción, y lo que vino a llamarse el ‘realismo mágico’; Rulfo con su Comala, pueblo de fantasmas locuaces; Cervantes, desde luego, con su ironía y juegos autorales; Neruda con su *Canto general*, abarcadora épica continental; Octavio Paz con sus ideas sobre el amor y la psicología de la soledad; Faulkner con su fatalismo rural, pero a través de todos ellos la tradición occidental entera, pasando por Dante y llegando a Homero, y muy especialmente a la Biblia y a la tragedia griega” (González Echevarría, 2008: p. 338).

preponderante en *El otoño del patriarca*. “Sigue el narrador (o los narradores, como el coro de una tragedia clásica), contando los varios episodios de la vida del patriarca, quien por aquella época ya no se veía en público, hasta llegar al episodio de la llegada de los gallinazos ‘el último viernes’” (Palencia-Roth, 1983: p. 249). Hay una diferencia importante, total: si, en el subgénero teatral de la Antigüedad clásica, el coro se volvía audible al término y al inicio de cada escena, en favor de un encuadre o de una enmarcación, en el subgénero narrativo de la Modernidad, o por lo menos en este título, se extiende hacia atrás y hacia delante, de tal suerte que cubre (o recubre) la diégesis de principio a fin. En la novela del dictador hispanoamericano de García Márquez, pues, el coro no hace las veces de *contexto*, sino las de *texto* propiamente dicho.

A semejanza del de Alejo Carpentier, en *El recurso del método*, el narrador garciamarqueano, aquí, se multiplica. Su multiplicación es, en lugar de lineal, exponencial. Sandoval (1989) filtra sus voces y cataloga unas cuantas de ellas:

Esta historia no se cuenta desde un solo y constante punto de vista con una perspectiva unificada y coherente. El flujo corriente de pensamientos, opiniones, comentarios y memorias cambia constantemente de una persona de la comunidad en la que se desarrolla la historia a otra, y comprende una larga lista de personas que van desde una jovencita asomada por la ventana, viendo pasar el ejército en las calles, al Presidente mismo. El cambio de una persona a otra es abrupto, disloca la concordancia gramatical en búsqueda de un punto de vista más amplio, capaz de incluir a todo este país tropical situado en alguna parte del mar Caribe. La perspectiva se crea, así, con la suma de un contador de historias que da lugar a otro, algunas veces en la misma oración. El cambio puede apreciarse por momentos, de una palabra a la siguiente, como en la expresión recurrente “su madre de mi vida”, siguiendo una técnica polifónica semejante a la que Vargas Llosa usa en *Los cachorros*, en un esfuerzo de ofrecer una visión omni-incluyente, multifacética (pp. 169-170).

El narrador garciamarqueano se hace pasar, en ocasiones, por un personaje individual, por una “jovencita asomada por la ventana” o por el “Presidente mismo”, pero, de cuando en cuando, también asume la forma del plural mayestático. El plural mayestático es un número gramatical que traslapa cuantiosas voces con una sola, que consiste, diríase, en un solapamiento multivocal. De uso frecuente, sobre todo, durante la Baja Edad Media, su

objetivo era (o es) poner de manifiesto el respaldo popular, por medio de la expresión oral o de la escrita, a una autoridad civil o, en su defecto, a una eclesiástica. María Moliner (1998) lo define: “Se aplica al plural del pronombre personal de primera persona empleado en vez del singular por los reyes o soberanos o por el papa: ‘Nos, el rey’” (p. 301).

Este camaleónico “narrador colectivo” da cuenta y razón de la historia novelesca, en *El otoño del patriarca*, a través, principalmente, de la “evocación” (Barsy, 1989). La evocación, el acto de recordar acontecimientos de los pasados remoto, reciente e inmediato, devuelve al patriarca a la vida una y otra vez. De ahí que Rama (1976), en el capítulo que le dedica a esta novela del dictador en Hispanoamérica, insista en el tema de la soledad y que ubique a Zacarías, atrapado y profundamente solitario, en el centro de un “poema cíclico” (p. 52).

En virtud de que lo que se dice del patriarca no está sujeto a verificación, el plural mayestático trata de legitimar a la voluntad memorística, dotándola de credibilidad. En un artículo acerca de la obra narrativa que media entre *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), Elsa Cajiao (2001) establece: “A nivel lingüístico, donde mejor se ejemplifica esta potestad es en el plural mayestático, prerrogativa de reyes, papas y otros altos mandatarios. Ese ‘nosotros’ engloba al rey [...] y a los súbditos, y metaboliza cualesquiera que puedan ser los discursos ajenos” (p. 111). El plural mayestático también sirve para ventilar información de los seres queridos de Zacarías, de sus seres amados, y, por si no fuera suficiente, suele entrar en contacto, en su calidad de accidente gramatical, con verbos que intentan acreditar la veracidad de tales datos (por ejemplo, *ver*).

En el dormitorio de Bendición Alvarado, de quien apenas recordábamos la fábula de su canonización por decreto, encontramos algunas jaulas desportilladas con huesecitos de pájaros convertidos en piedra por los años, *vimos* un sillón de mimbre mordisqueado por las vacas, *vimos* estuches de pinturas de agua y vasos de pinceles de los que usaban las pajareras de los páramos para vender en las ferias a otros pájaros descoloridos haciéndolos pasar por oropéndolas, *vimos* una tinaja con una mata de toronjil que había seguido creciendo en el olvido cuyas ramas se trepaban por las paredes y se asomaban por los ojos de los retratos y se salieron por la ventana y habían terminado por embrollarse con la fronda montuna de los

patios posteriores, pero no hallamos ni la rastra menos significativa de que él hubiera estado nunca en ese cuarto (García Márquez, 1975: p. 48; cursivas mías).

Como un narrador multivocal, es decir, que contiene muchas voces dentro de sí, o como diversos narradores personales, que se liberan por conducto de una voz única y exclusiva, *El otoño del patriarca* se erige, en diferentes niveles, sobre las bases de la bivocalidad y de la polifonía.

5.3. De Marcos Pérez Jiménez a Augusto Pinochet: la parodia (del poder) y el poder (de la parodia)

A diferencia de *Cien años de soledad*, cuya intensa elaboración tomó un tiempo aproximado de un año y medio,⁴ García Márquez escribió *El otoño del patriarca* a pausas, a lo largo, más allá de la inscripción temporal en el último folio (“1968-1975”), de diecisiete años contantes y sonantes. Según él, concibió su idea el 23 de enero de 1958, cuando por azares del destino le tocó ser testigo presencial, en la ciudad de Caracas, de la manera precipitada en la que Marcos Pérez Jiménez, dictador de Venezuela al que apodaban el Tarugo (por su baja estatura y por su robusta complexión), partió al exilio. “Fue en ese instante, en el instante en que aquel militar salía de un cuarto donde se discutía cómo iba a formarse definitivamente el nuevo gobierno, cuando tuve la intuición del poder, del misterio del poder” (citado por Mendoza, 1982: pp. 84-85).

De ahí en adelante, García Márquez se zambulló en una vasta y profunda documentación perteneciente o relativa a los principales arquetipos del dictador hispanoamericano.

Sin embargo, mi experiencia de escritor más difícil fue la preparación de *El otoño del patriarca*. Durante casi 10 años leí todo lo que me fue posible sobre los dictadores de América Latina, y en especial del Caribe, con el propósito de que el libro que pensaba escribir se pareciera lo menos posible a la realidad. Cada paso era una desilusión. La intuición de Juan

⁴ “Una mañana de octubre de 1965, cansado de verme y no encontrarme, me senté frente a la máquina de escribir, como todos los días, pero esa vez no volví a levantarme sino al cabo de dieciocho meses, con los originales terminados de *Cien años de soledad*” (García Márquez, 1996: p. 434).

Vicente Gómez era mucho más penetrante que una verdadera facultad adivinatoria. El doctor Duvalier, en Haití, había hecho exterminar los perros negros en el país, porque uno de sus enemigos, tratando de escapar a la persecución del tirano, se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia, cuyo prestigio de filósofo era tan extenso que mereció un estudio de Carlyle, cerró a la república del Paraguay como si fuera una casa, y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo. Nuestro Antonio López de Santa Anna enterró su propia pierna en funerales espléndidos. La mano cortada de Lope Aguirre navegó río abajo durante varios días, y quienes la veían pasar se estremecían de horror, pensando que aun en aquel estado aquella mano asesina podía blandir un puñal. Anastasio Somoza García, padre del actual, tenía en el patio de su casa un jardín zoológico con jaulas de dos compartimientos: en uno estaban encerradas las fieras, y en el otro, separado apenas por una reja de hierro, estaban sus enemigos políticos. Maximiliano Hernández Martínez, el dictador teósofo de El Salvador, hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los alimentos antes de comer, para averiguar si no estaban envenenados. La estatua de Morazán que aún existe en Tegucigalpa es en realidad del mariscal Ney: la comisión oficial que viajó a Londres a buscarla, resolvió que era más barato comprar esa estatua olvidada en un depósito, que mandar a hacer una auténtica de Morazán (García Márquez, 1979: p. 8).

A principios de 1959 García Márquez cambió sus proyecciones creativas y, con el insumo de los juicios de Jesús Sosa Blanco (uno de los más importantes colaboradores del dictador cubano Fulgencio Batista) en el Coliseo de la Ciudad Deportiva, en La Habana, redactó un primer borrador de su novela, donde el patriarca rendía su declaración monológica o monovocalmente, sentado en el banquillo de los acusados, en el centro de un estadio vacío (Saldívar, 1997). Suspendida en 1962, hacia finales de 1967 García Márquez se desplazó a Barcelona, en compañía de su familia, en pos de una atmósfera más propicia para reanudar, para desarrollar y para concluir, ahora sí, *El otoño del patriarca*. El general Francisco Franco aún vivía y la Madre Patria, allende el océano Atlántico, le ofrecía lo que ninguno de los países de América Latina: perspectiva.

Un cuatrienio antes de la publicación de *El otoño del patriarca*, Mario Vargas Llosa dio a la estampa su ensayo *García Márquez: historia de un deicidio*. Ahí, sobre las vicisitudes de ese manuscrito proteico y acerca de su definitiva superación, el autor peruano revela:

El éxito resonante [de *Cien años de soledad*] deja a García Márquez mareado y algo incrédulo. Meses atrás le había confesado a un periodista que probablemente demoraría muchos años en reunir el dinero suficiente para pagar la deuda doméstica contraída por Mercedes el año y medio que estuvo recluido en la “Cueva de la Mafia”, y ahora resulta que, recién publicada la novela, puede hacer algo que siempre acarició de lejos, como una quimera: dedicarse exclusivamente a escribir. Decide instalarse en Barcelona y escribir allí su próxima novela, la del dictador, para la que ya tiene título: *El otoño del patriarca* (Vargas Llosa, 1971: 83).

Ángel Esteban y Stéphanie Panichelli (2004) afirman que 1975, además de ser el año de lanzamiento de *El otoño del patriarca*, fue, asimismo, el de la llegada de García Márquez a Cuba, y que, si existe una denuncia del poder en esta novela del dictador hispanoamericano —como se ha propuesto en iterativas ocasiones—, no es al régimen izquierdista de Fidel Castro sino, más bien, al derechista de Augusto Pinochet, en Chile, fruto de un golpe de Estado y de la invasión al Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973.

Con el objeto de representar artísticamente a Pérez Jiménez, a Sosa Blanco, a Franco y a Pinochet, García Márquez determinó, en algún momento de estos tres lustros y medio, que el mejor modo de hacerlo era a través de la parodia. Ahora bien, la parodia es otro de los fenómenos artísticos discursivos que le interesan a Bajtín. El teórico literario ruso dice que en ésta, en la parodia, la palabra bivocal adquiere una tesitura bastante peculiar:

En la parodia la situación es distinta. Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización o en el relato del narrador (por ejemplo, en Turguénev); en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia ha de ser particularmente ostensible y marcada. Los propósitos del autor, por su parte, deben ser más individualizados y completos (Bajtín, 2017: pp. 354-355).

En la parodia, la bivalidad se basa, pues, en la arrogación de una voz, en la superposición de una más y en el aseguramiento de que ambas se orienten en dos direcciones diametralmente opuestas. Prestar atención a la palabra bivalida en este fenómeno artístico discursivo es, por lo tanto, fundamental; de lo contrario, la parodia parecerá inferior, siempre e indefectiblemente, a su referente parodiado. “Si no conocemos este segundo contexto [...] no comprenderemos la esencia de estos fenómenos; la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra” (Bajtín, 2017: p. 341).

A la luz de lo expuesto, el éxito de García Márquez puede ser atribuible, en *El otoño del patriarca*, a la ríspida relación de la voz política (la del dictador) y de la literaria (la del autor), a sus fricciones, en apariencia, irreconciliables.

El lenguaje, de esta manera, es origen común de la literatura y del poder. El genio de Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* consiste en participar, patéticamente, de esta grandeza y de esta servidumbre: lo que sirve para liberarnos sirve también para sojuzgarnos. El escritor no tiene otro instrumento que este del lenguaje y lo recibe, no con la pureza formal del color, la nota musical o la piedra por esculpir, sino cargado de significados previos, usado como una moneda corriente y desgastada por el tacto con todos los dedos: limpios o sucios, dignos o indignos. ¿Será revelado el poder con las armas del lenguaje literario (o será revelado éste con las armas del lenguaje político)? (Fuentes, 1990: p. 202).

García Márquez retornó un par de veces más, hasta donde se sabe, al tema del dictador en Hispanoamérica: con *El general en su laberinto* (1989) y con “Buen viaje, señor presidente”, relato inaugural de *Doce cuentos peregrinos* (1992). Aunque la parodia es un excelente medio para rivalizar con la “palabra ajena”, no echó mano de ella, con tanta vehemencia, en estas narraciones. Parodia del poder que muestra el poder de la parodia, *El otoño del patriarca* es considerada, con justicia, su novela del dictador hispanoamericano por antonomasia.

5.4. Cuerpo anatómico y cuerpo textual: la desproporción como medida de la escritura

En una reseña bibliográfica de la novela del dictador en Hispanoamérica de García Márquez, puesta en circulación a tan sólo un año de su publicación, María Guadalupe García Barragán (1976) observa:

En *El otoño del patriarca* reconocemos ciertos rasgos peculiares de García Márquez en *Cien años de soledad*, tales como algunos ejemplos de hipérbole rabelesiana, que traspasa los límites de la verosimilitud; la ironía humorística, y la desbordante exuberancia del discurso, de la prosa, del léxico y de la imaginación. Pero ahora su técnica es más avanzada, más audaz y alejada de lo tradicional. La superposición y la simultaneidad de hechos. Los únicos signos de puntuación que se emplean son la coma y el punto. Las oraciones y las clausulas, larguísimas —alcanzan a veces una extensión hasta de tres páginas—; páginas de trescientas a trescientas setenta palabras. El vocativo se encuentra intempestivamente y a menudo casi confundido con el nominativo. La narración está hecha generalmente en tercera persona. Aunque seguimos considerando que *Cien años de soledad* es muy superior a *El otoño del patriarca*, creemos que, sin repetirse exactamente, Gabriel García Márquez afirma aquí algunos de sus mejores rasgos distintivos, logrando superarse en originalidad y destreza en el terreno de la nueva técnica narrativa (pp. 275-276).

La “hipérbole rabelesiana”, figura retórica o tropo literario usado a la manera de François Rabelais, tiene su ejemplo más claro, en *El otoño del patriarca*, en el cuerpo del protagonista. Zacarías es, presuntamente, un hombre con una anatomía extraordinaria, fuera de lo común. Más que un ser humano, parece un titán, un gigante de muchísimos pies de altura; su talla excede, con facilidad, a la del varón latinoamericano promedio. Hay quienes aseguran que ésa y no otra es la razón por la que él, a pesar de su poder, vive en la soledad más absoluta, prácticamente sin contacto humano, confinado en su casa presidencial —la cual cada vez se torna más oscura y más fría—: “Al contrario de la ropa, las descripciones de sus historiadores le quedaban grandes, pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas [...]” (García Márquez, 1975: p. 50).

El patriarca posee, no una fisonomía acromegálica, sino un *cuerpo grotesco*. En opinión de Bajtín (2003), éste, el cuerpo grotesco, es propio de la literatura carnavalizada y,

contrario a su homólogo de las *belles-lettres*, el *cuerpo canónico*, se encuentra abierto, susceptible de profanación:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (pp. 29-30).

En *El otoño del patriarca*, los gallinazos que horadan el cadáver hallado al inicio de la obra, en la oficina contigua a la sala de audiencias de la casa presidencial, propician la comunicación entre los mundos interno y externo, conectan al dictador con la dictadura, y vuelven a Zacarías todavía más grande, en consecuencia, de lo que enseñan los “textos oficiales de los parvularios”.

Al igual que el cuerpo anatómico del patriarca, el cuerpo textual de la novela del dictador hispanoamericano que estelariza carece de proporciones. La primera edición de *El otoño del patriarca*, que es la que cito en este ensayo, salió a la luz el 28 de mayo de 1975, y contó con un tiraje de cien mil ejemplares más sobrantes para reposición. Objeto de múltiples ediciones posteriores, sus páginas ascienden, en ésta, a 271, con números impresos en las esquinas superiores externas. Lo interesante es que semejante cantidad, casi tres centenas, se distribuye, nada más, en seis párrafos, cada uno de los cuales constituye un capítulo sin rótulo ni numeración arábiga o romana. Rama (1976) atribuye la desproporción aludida a la intención lírica que hay detrás, paradójicamente, de esta narración:

El otoño del patriarca cumple con esa larga y postergada ambición y quiere ser —es— un poema, un largo poema cuya extensión no es hija de la narratividad como era de uso entre los poetas de gran aliento del XIX (Victor Hugo) sino de la empecinada y siempre frustrada tentativa de decir una única y breve cosa con las palabras justas, la que se rehúsa y se escapa y exige nuevos abordajes. Si es un largo poema por las condiciones antes apuntadas relativas a su estructura y a la ordenación de los materiales narrativos, lo es mucho más por su escritura. En las antípodas de *El coronel no tiene quien le escriba* y también de los *Cien años de*

soledad, aquí es la palabra, a la cual la imagen pone en libertad, la que es piedra constitutiva del vasto edificio (p. 61).

Efecto más que causa, esta falta de proporciones trae consigo implicaciones, amén de metalingüísticas y gramaticales, ortotipográficas. El manejo de los signos de puntuación es una de ellas, acaso la más evidente. Por regla general, los signos de puntuación se clasifican en tres tipos: los de ordenación (coma, punto y coma, punto), los de entonación (exclamación e interrogación) y los de distribución (comillas, paréntesis, raya). En *El otoño del patriarca*, la segunda y la tercera clases están erradicadas y, como señala García Barragán, los “únicos signos de puntuación que se emplean son la coma y el punto”.

Dado que la lectura es, entre otras cosas, un ejercicio de respiración, Alejandro Rossi (2007) dice:

La palabra literaria es a la vez objeto e instrumento. Hay libros en que las palabras casi desaparecen y sólo queda lo que ellas convocan. Pero hay otros que nunca dejan de ser un “texto”. Así es *El otoño del patriarca*: una cerrada red lingüística que en ocasiones ahoga, aunque con modales impecables, a la materia narrativa. Un libro excesivamente compacto, sin aire, sin zonas muertas, donde nunca sentimos que la realidad de alguna manera rebasa al novelista y que éste es un fragmento de ella, una comprensión parcial y limitada (pp. 175-176).

El otoño del patriarca fue la última novela que García Márquez tecleó en una máquina de escribir —*Crónica de una muerte anunciada* es apenas una novela corta— y *El amor en los tiempos del cólera*, con su medio millar de cuartillas, la primera en ordenador.⁵

⁵ En el verano de 1982, en el diario español *El País*, García Márquez dio a conocer una íntima reflexión acerca de su transición personal de la *mecanografía* (escritura en máquina de escribir) a la *dactilografía* (escritura en computadora). Después de mencionar los casos de Jean-Paul Sartre, filósofo francés que escribía a mano, en lugares públicos (regularmente en cafés) y frente a nutridos grupos de turistas curiosos, de Ernest Hemingway, escritor estadounidense que lo hacía en máquina de escribir, sentado, o a mano, de pie (cuando le punzaba un dolor muscular), y de dos novelistas hispanoamericanos, de Carpentier, que escribía a máquina, mayoritariamente, con intervalos a mano para desembrollar párrafos con un alto grado de dificultad, y de Fuentes, quien, aunque se servía de la máquina de escribir, pulsaba las letras con el mismo dedo, el índice derecho, el autor colombiano se sincera: “En general, los escritores a máquina lo hacemos con los dos índices, y algunos buscando la letra en el teclado, igual que las gallinas escarban el patio buscando las lombrices ocultas. Sus originales suelen estar plagados de enmiendas y tachaduras, y en un tiempo fueron el horror de los linotipistas, que tantos y tan útiles secretos del oficio nos enseñaron en la juventud, y que hoy han sido reemplazados por las hermosas mecanógrafas de la composición fotográfica, que ojalá nos enseñaran también

Si, salvo contadas excepciones, todas las novelas cierran con un *único* punto final, ésta se desarrolla, *únicamente*, con cinco puntos y aparte, lo que promueve la confusión del vocativo y del nominativo (García Barragán *dixit*) y hasta el sofocamiento (Rossi *dixit*), una estrategia muy eficaz de García Márquez para sumergir al lector en la inmunda ciénaga de la dictadura.

5.5. El secreto y los secretarios

Durante su niñez, en los dorados años de su infancia, Zacarías, quien procede de los estratos sociales más modestos y más humildes, no recibió instrucción formal alguna. Su madre, Bendición Alvarado, canonizada por “decreto oficial” por su bondad, por su austeridad y por su extraña capacidad de hablar con los pájaros, se lamenta amargamente por esta carencia: “[...] si yo hubiera sabido que mi hijo iba a ser presidente de la república lo hubiera mandado a la escuela, señor [...]” (García Márquez, 1975: p. 52). Sus habilidades en la lectura y en la escritura, bastante cuestionables, las adquirió, en consecuencia, a una edad mayor. “[El patriarca] escribía las pocas cosas que recordaba para estar seguro de no olvidarlas nunca, Leticia Nazareno, escribía, mi única y legítima esposa que lo había enseñado a leer y escribir en la plenitud de la vejez [...]” (García Márquez, 1975: p. 133).

Antes de conocer a esa mujer alfabetizadora, es decir, a Leticia Nazareno,⁶ hay tres secretarios que, en *El otoño del patriarca*, transforman la oralidad de Zacarías en escritura: Patricio Aragonés, Rodrigo de Aguilar y José Ignacio Sáenz de la Barra, nombrado con más frecuencia por su hipocorístico Nacho. Aunque sus figuras desaparecen con cierta periodicidad —a causa de sus desavenencias con el patriarca—, de tal suerte que sus voces y sus textos terminan sepultados bajo la poderosa avalancha del narrador colectivo, examinar sus características con calma, con detenimiento y con mesura promete ser provechoso.

otros tantos y apetitosos secretos de la vejez. Algunos originales eran tan difíciles de descifrar, que muchos escritores tenían que ser encomendados siempre a un linotipista de cabecera que conociera a fondo sus jeroglíficos personales. Yo era uno de aquellos escritores, pero no por lo intrincado de mis originales, sino por mis desastres ortográficos, de los cuales no estoy a salvo todavía en estos tiempos de gloria” (García Márquez, 6 de julio de 1982, recuperado de https://elpais.com/diario/1982/07/07/opinion/394840813_850215.html).

⁶ Su “única y legítima esposa” también le comparte su afición por la literatura, con más ahínco por la poesía modernista de Rubén Darío. “[...] cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella —se pregunta el patriarca, la noche que escucha al vate nicaragüense declamar en el Teatro Nacional— con la misma mano con que se limpia el culo, se decía, tan exaltado por la revelación de la belleza escrita que arrastraba sus grandes patas de elefante cautivo al compás de los golpes marciales de los timbaleros, se adormilaba al ritmo de las voces de gloria del canto sonoro del cálido coro que Leticia Nazareno recitaba para él a la sombra de los arcos triunfales de la ceiba del patio [...]” (García Márquez, 1975: p. 195).

En principio, Patricio Aragonés es el doble exacto del patriarca.⁷ En todo se le parece, en el más mínimo detalle, con dos excepciones: los surcos de la palma de la mano, y, por supuesto, el registro de la voz.

[Patricio Aragonés era] su doble perfecto, que había sido encontrado sin que nadie lo buscara cuando le vinieron con la novedad mi general de que una falsa carroza presidencial andaba por pueblos de indios haciendo un próspero negocio de suplantación, que habían visto los ojos taciturnos en la penumbra mortuoria, que habían visto los labios pálidos, la mano de novia sensitiva con un guante de raso que iba echando puñados de sal a los enfermos arrodillados en la calle, y que detrás de la carroza iban dos falsos oficiales de a caballo cobrando en moneda dura el favor de la salud, imagínese mi general, qué sacrilegio, pero él no dio ninguna orden contra el suplantador sino que había pedido que lo llevaran en secreto a la casa presidencial con la cabeza metida en un talego de fique para que no fueran a confundirlo, y entonces padeció la humillación de verse a sí mismo en semejante estado de igualdad, carajo, si este hombre soy yo, dijo, porque era en realidad como si lo fuera, salvo por la autoridad de la voz, que el otro no logró imitar nunca, y por la nitidez de las líneas de la mano en donde el arco de la vida se prolongaba sin tropiezos en torno a la base del pulgar [...] (García Márquez, 1975: p. 14).

Patricio Aragonés simula estar de su lado y, mientras Zacarías se mantiene encerrado en la casa presidencial, él hace sus incursiones en el mundo, proveyendo a su *alter ego*, a la versión original y primigenia, de una suerte de poder de bilocación o, incluso, de ubicuidad. Luego, transformado en su *Doppelgänger*, su traición sale a relucir, y, debido a su apariencia física, el patriarca le da muerte y lo disfraza de sí mismo, fiel a su indumentaria, para fingir la suya propia.

El general Rodrigo de Aguilar sostiene una relación de compadrazgo con el patriarca, quien, con base en una nociva y deletérea dinámica de nepotismo, lo ha favorecido ampliamente. Rodrigo de Aguilar es un secretario que confía, a ciegas, en la palabra escrita.

⁷ El cuerpo grotesco posee, amén de su tamaño y de sus aberturas, dos características descollantes más: la *duplicidad* y, más allá de la muerte, la *incorruptibilidad*. El cuerpo grotesco muestra, ciertamente, un semblante jánico; está dotado, en otras palabras, de un anverso y de un reverso. Emisor de dos voces al unísono, congrega a su alrededor, por si fuera poco, a más y más (Bajtín, 2003).

Grafómano, él le extiende y le recoge documentos legales al patriarca, y se asegura, de forma velada o revelada, de agenciarse su visto bueno.

[El general Rodrigo de Aguilar era] la única persona de quien él aceptaba papeles para firmar, lo hacía leer en voz alta las órdenes ejecutivas y las leyes ministeriales que sólo yo podía expedir, le indicaba las enmiendas, firmaba con la huella del pulgar y ponía debajo el sello del anillo que entonces guardaba en una caja fuerte cuya combinación no conocía nadie más que él, a su salud, compadre, le decía siempre al entregarle los papeles firmados, ahí tiene para que se limpie, le decía riendo, y era así como el general Rodrigo de Aguilar había logrado establecer otro sistema de poder dentro del poder tan dilatado y fructífero como el mío... (García Márquez, 1975: p. 124).

Enfermo de poder, Rodrigo de Aguilar trata de darle una puñalada traperera a Zacarías. Con el alegato de su avanzada edad, pretende internarlo en un asilo de ancianos, en un hogar de retiro. Descubierto, atrapado con las manos en la masa, él es el segundo secretario en caer. El patriarca le impone un castigo ejemplar:

[...] entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores (García Márquez, 1975: pp. 126-127).

Por último, José Ignacio Sáenz de la Barra es el heredero de una familia aristocrática que vino a menos con las guerras civiles. Entre diversas virtudes más, domina, a la perfección, doce idiomas, y, en vista de su poliglotismo, Zacarías le concede facultades extraordinarias. Por ejemplo, le encarga escribir y editar los argumentos de las radionovelas y, como a Rodrigo de Aguilar, lo beneficia con un imperio privado en el interior de su imperio

público. Una vez que José Ignacio Sáenz de la Barra lo traiciona, el patriarca lo manda matar y un día Nacho, el tercero de sus secretarios, aparece “macerado a golpes, colgado de los tobillos en un farol de la Plaza de Armas y con sus propios órganos genitales metidos en la boca” (García Márquez, 1975: p. 239).

En diferentes momentos del relato, Patricio Aragonés, Rodrigo de Aguilar y José Ignacio Sáenz de la Barra participan de algún secreto del patriarca, cualquiera que éste sea. Los tres son piezas clave, pues, de la dictadura y de la novela. Por filtrar esos *arcana imperii*, algo que está reservado para el dictador o para el autor, reciben su merecido. Quién emite sus sentencias correspondientes, el dictador o el autor, es una interrogante que saca a relucir, de nuevo, el fenómeno metalingüístico de la palabra bivocal.

6. *YO EL SUPREMO*, DE AUGUSTO ROA BASTOS: DEL DICTADO A LA REESCRITURA

On me demandera si je suis prince ou législateur pour écrire sur la Politique? Je réponds que non, & que c'est pour cela que j'écris sur la Politique. Si j'étois prince ou législateur, je ne perdrois pas mon temps à dire ce qu'il faut faire; je le ferois, ou je me taisois.
J. J. Rousseau, *Du contract social; ou principes du Droit Politique*

En el texto introductorio a *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2004), el filósofo del idealismo alemán que profesó una enorme admiración por el máximo dictador de su tiempo, Napoleón Bonaparte, sentencia: “El búho de Minerva recién alza su vuelo en el ocaso” (p. 20). Ahora bien, esta imagen poética, esta metáfora ornitológica, entraña, en el fondo, una valiosa lección: el conocimiento humano (simbolizado por “el búho de Minerva”) sólo es posible al declinar de una época (cuya representación es “el ocaso”), esto es, cuando una era ha entrado de lleno en su recta final, cuando está a punto de concluir.

La literatura no es, de modo alguno, ajena a esta interpretación. Sus obras maestras son más corolarios que planteamientos; tienen más de remate que de piedra angular. Al igual que la categoría teórica de “ficciones del archivo”, propuesta y desarrollada por Roberto González Echevarría, el subgénero narrativo de la novela del dictador en Hispanoamérica ofrece ejemplos iluminadores.

Publicada en junio de 1974, *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, es, precisamente, uno de ellos. Adriana Sandoval (1989) la asocia con las novelas del dictador hispanoamericano de Gabriel García Márquez y de Alejo Carpentier y, tras un recuento ultrasónico de varias de sus predecesoras, reconoce su avance compartido, a la usanza de una triga:

Yo el Supremo, junto con *El otoño [del patriarca]* y *El recurso [del método]*, cambian radicalmente la perspectiva en las novelas sobre el tema de las dictaduras y los dictadores. Un gran camino se ha recorrido desde *Amalia*, pasando por *Tirano Banderas* y *El señor*

presidente. La figura del dictador ya no es un ente lejano, mítico, casi metafísico —no en *Amalia*, por cierto—. Es un personaje de carne y hueso, complejo y rico, multifacético, visto desde dentro (pp. 110-111).

En una semblanza de autor, escrita a raíz de la muerte de Roa Bastos, Sergio R. Franco (2005) respalda esta opinión, aunque lo hace con una proxémica vertical más que con una horizontal: “Representa, además, el pináculo de la novela del dictador, modalidad en boga en las letras de Hispanoamérica durante la década del setenta” (p. 595).

Así pues, *Yo el Supremo* revela, debido a esta prerrogativa, a su ventaja de mirar hacia atrás (según la analogía de Sandoval) o hacia abajo (de acuerdo con la de Franco), una serie de recursos literarios innovadores y disruptivos, los cuales suponen, en conjunto, una reescritura del subgénero narrativo en cuestión. Gracias a tales recursos, a unos cuantos de ellos con más acierto, la palabra bivocal adquiere, en sus más de cuatro centenares de páginas, una alta fidelidad.

Dos grandes debates se superponen y se confunden en este libro: el del “Dictador Supremo” que trata de salvaguardar una doctrina trasmutándola en la vida de un pueblo, encarnándola en un proceso histórico que se expande hacia el futuro y defendiéndola de enemigos embozados o confesos, y el de Augusto Roa Bastos, procurando llevar adelante su convicción de una literatura viva, moderna e inserta en la sociedad, defendiéndola de la nube de confusiones y engaños en que vive circundada la operación literaria actual, proyectándola hacia un porvenir abierto y transformado. Siendo combates muy distintos, hay entre ellos un paralelismo que ha permitido a Roa Bastos trasfundirse por un momento en su personaje (para de inmediato distanciarse y verlo críticamente) y dotarlo de un erizado espíritu beligerante que establece un imprevisto y original sistema de equivalencias entre el dirigente político y el escritor militante: cada uno de ellos cumple su propia lucha, en sus específicos campos, pero esas tareas son estructuralmente afines y concurren a resultados emparentados (Rama, 1976: p. 23).

En la vasta nómina de la novela del dictador hispanoamericano, *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, es, en resumen, el título donde se aprecia o se percibe con mayor detalle la consonancia del dictador y del autor, estos “dos grandes debates [que] se superponen y se

confunden”, la estrecha relación de la oralidad con la escritura, su vínculo, en apariencia, indisoluble.

6.1. *Sic semper tyrannis*:

letra manuscrita y usurpación de identidad

Personaje histórico, el protagonista de *Yo el Supremo*, José Gaspar Rodríguez de Francia, mejor conocido como Doctor Francia, nació veintisiete años antes que Juan Manuel de Rosas, el 6 de enero de 1766 (Chaves, 1942). Este dato biográfico, por más simple que parezca, es significativo, toda vez que pone de relieve un punto de suyo importante: que ambos soberanos decimonónicos, coetáneos prácticamente, le confieren a la tradición de la novela del dictador en Hispanoamérica un eminente carácter circular, una trayectoria editorial cíclica.

Francia es el primero. Surge de la descomposición del sistema español, de las peculiaridades geográficas de un país interior, cerrado a las costas y con el originalísimo pasado del gobierno jesuítico. También del enfrentamiento de ciudades y campo, de burguesía ilustrada y de masa ignorante en la que el dictador se apoya frente a los enemigos aristocráticos que miran con ojos de nostalgia a la Colonia, o los porteñistas que ven en los criollos de Buenos Aires un porvenir de progreso. (De hecho ya está vivo el dilema entre civilización y barbarie, que Sarmiento descubriría no muchos años adelante) (Campos, 1976: p. 20).

Los extremos, ¿qué duda cabe?, se tocan. Por esta razón, además de las figuras centrales, *Civilización i barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, y *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, sostienen otros nexos, dos de los más notables, quizá, su resistencia a la taxonomía literaria ortodoxa y el paralelismo —no exento de matices— de sus correspondientes aperturas. Acerca del primero, Rama (1976) asegura que, a semejanza de la obra del autor argentino, la del paraguay engloba, heterogénea, por poco omnicomprendiva, una multiplicidad de registros de escritura:

[...] esta desmesurada invención, este inclasificable libro (historia, novela, ensayo sociológico, filosofía moral, biografía novelada, panfleto revolucionario, documento justificativo, poema en prosa, confesión autobiográfica, debate sobre los límites de la

literatura, cuestionamiento del sistema verbal) que es en los hechos una infatigable requisitoria nacida de una conciencia en vilo, revuelta y convulsionada como su tiempo, a la que pone en llaga viva haber asumido todos los conflictos de un hombre latinoamericano (p. 21).

El segundo nexo resulta, habida cuenta del interés de este ensayo, más sugestivo: en el umbral del libro de Sarmiento, el autor, enemigo “real” del dictador, escribe una breve defensa de su propia cabeza, grabada con un trozo de carbón; en cambio, en el de Roa Bastos, también en el limen, un grupo de personajes sediciosos (se infiere que son varios, no uno solo), enemigos “fccionales” del dictador, dejan clavada en la puerta de la Catedral de Asunción —como hizo Martín Lutero con su *Cuestionamiento al poder y eficacia de las indulgencias*, el 31 de octubre de 1517, en la de la Iglesia de Todos los Santos, en Wittenberg— una arenga en contra de la ajena, la del Supremo.

Yo el Supremo Dictador de la Repub^{ca}

Ordeno q’ al acaecer mi muerte, mi cadáver sea decapitado; la cabeza puesta en una pica por tres dias en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas al vuelo.

Todos mis servidores civiles y militares sufrirán pena de horca. Sus cadáveres serán enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca q’ memore sus nombres.

Al término del dicho plazo, mando q’ mis restos sean quemados y las cenizas arrojadas al río... (Roa Bastos, 1975: p. 7).

Este documento, de apenas ochenta y ocho palabras y con un estilo de escritura perteneciente al siglo XIX (“Repub^{ca}”, “q’”, “dias”), hace estallar la paranoia del dictador roabastiano, quien, precisamente, pregunta: “¿Dónde encontraron eso?” (Roa Bastos, 1975: p. 7). Éste es su cuestionamiento inaugural. Aunque una “partida de granaderos” lo quitó con rapidez, sin dar oportunidad a que alguien viera su contenido (salvo el lector en turno, claro está), el Supremo no se queda tranquilo. Al igual que los paleógrafos improvisados del Restaurador de la Ley, que no pudieron descodificar el “jeroglífico” de Sarmiento, los del Supremo se muestran incapaces, más que de descifrar su mensaje (explícito, en realidad), de descubrir quiénes están detrás de su escritura.

Francia mueve cielo, mar y tierra para dar con los artífices de lo que él llama, con desprecio y hasta con repugnancia, “pasquín”. Pone a Policarpo Patiño, su secretario, al frente de una comisión creada ex profeso para hurgar en archivos y en bibliotecas, para examinar soportes de escritura y tintas, para cotejar caligrafías y rúbricas. “Déjate de seguir gimoteando. Empéñate más vale en cazar al pérfido escriba. Veamos, Patiño, ¿no se te ocurre que los curas, el propio provisor, podrían ser los autores? Con los curas nunca se sabe, Señor. Tejen muy delgado, muy tupido. La letra y hasta la firma del pasquín, tales iguales a las tuyas, Señor” (Roa Bastos, 1975: p. 20).

Ahora bien, que el inicio sea una falsificación, una usurpación de la identidad del dictador, es un guiño bastante claro del “desdoblamiento” entre los pronombres personales “YO” y “ÉL” que rige a la novela.

Comenzamos así por la descripción y explicación del desdoblamiento inicial entre el YO — dolorosa conciencia crítica encerrada— y ÉL —majestática e invulnerable apariencia del poder absoluto— cuya confrontación boicotea sistemáticamente la entronización de una perspectiva monológica sólo laudatoria o sólo denostadora con relación al dictador (Pacheco, 1984: p. 47).

Los falsarios anónimos, al adueñarse de la voz del Supremo, al copiar su forma escrita con tanta precisión, lo parten en dos mitades, lo presentan, por un lado, como un *Yo* omnipotente que se juzga a sí mismo con rigor y con implacabilidad, y, por otro, en calidad de un *Él* juzgado con no menores rigor e implacabilidad a causa de ésa, su omnipotencia, por el pueblo. “‘Yo-Supremo’ es el individuo en pugna con la historia, con sus propias debilidades humanas; ‘Él-Supremo’ es el personaje histórico, mítico, parte integral de la conciencia colectiva de su país” (Vila Barnés, 1984: p. 125).

La única ocasión en la que se ve la caligrafía del dictador roabastiano es, en verdad, un engaño, un embuste. Su garigoleada letra manuscrita y aun su voz atronadora pasan, en el resto de las páginas, a la tipografía redonda o, como también se le llama en la industria de la impresión, de molde. Tras el velo de estos *týpos* uniformes y homogéneos (que no necesariamente cubre, por cierto, a otras escrituras y a otras voces), se gesta una bivocalidad particular, en la que concurren el uno y el todo.

6.2. Hablar solo como acto público

Roa Bastos había delineado el perfil novelesco del Supremo, con anterioridad, en *Hijo de hombre* (1960). En ésta, su primera novela, en general, y la inaugural también, en particular, de su trilogía sobre la historia patria de Paraguay —saga que continuaría, casi tres lustros más tarde, con *Yo el Supremo*, y que concluiría, en 1993, con *El fiscal*—, Macario, “un maravilloso contador de cuentos”, “la memoria viviente del pueblo”, habla de él con insistencia y con apasionamiento:

—El Karaí Guasú mandó tumbar las casas de los ricos y voltear los árboles —contaba—. Quería verlo todo. A toda hora. Los movimientos y hasta el pensamiento de sus contrarios, vendidos a los mamelucos y porteños. Conspiraban día y noche para destruirlo a él. Formaban el estero que se quería tragar a nuestra nación. Por eso él los perseguía y destruía. Tapaba con tierra el estero... (Roa Bastos, 1960: p. 15).

La biografía de este personaje, que hace las veces de narrador vicario o bien de segundo narrador por orden de importancia, está envuelta por un hálito de misterio, por una nube de arcanos: hay quien lo considera “un hijo mostrenco de Francia”, pero él, por su parte, reconoce como su legítimo progenitor a Pilar, siervo y catador oficial del Supremo. Generalmente frente a un auditorio compuesto por niños pequeños, Macario se expresa, de manera única y exclusiva, en idioma guaraní y, cuando el tema central de sus relatos es el dictador roabastiano, acostumbra a enfatizar, tal cual se observa en el fragmento precedente, la tercera persona del singular. “Conspiraban día y noche para destruirlo a *él*”, por ejemplo. “Por eso *él* —verbigracia— los perseguía y destruía”.

El “Karaí Guasú”, en la ópera magna de Roa Bastos, toma la palabra y se presenta, no con un nombre propio ni con apellidos de un rancio abolengo, sino, más bien, con un pronombre personal: Yo. El cambio en el matiz de la bivocalidad se distingue a simple vista o, mejor dicho, de oído. “Además, el rotundo enunciado ‘Yo el Supremo’ sólo puede producirse (como el modo verbal del imperativo) en el tiempo verbal del presente, en un tiempo simultáneo al de la emisión del enunciado” (Andreu, 1976: p. 69).

Si *Tirano Banderas*, de Ramón María del Valle-Inclán,¹ fue el resultado, en buena medida, de un reposicionamiento autoral, *Yo el Supremo* dio pie, cuarenta y ocho años después y en calidad de causante, a un *reposicionamiento dictatorial*, esto es, a un reacomodo del personaje del dictador —que pasa de ser referido por alguien más en la tercera persona del singular (él) a referirse a sí mismo en la primera persona del singular (yo)— y acarrea un efecto de orden metalingüístico: el desdibujamiento de la polémica oculta, tan socorrida en títulos anteriores de la novela del dictador en Hispanoamérica.

Octavio Paz (1970) escribe: “Toda dictadura, sea de un hombre o de un partido, desemboca en las dos formas predilectas de la esquizofrenia: el monólogo y el mausoleo” (p. 31). En efecto, el dictador hispanoamericano, puntualmente el Supremo, es proclive a hablar solo,² en primera persona del singular. Profundamente ególatra, en su gramática no figuran el *tú*, el *él*, el *nosotros*, el *ustedes*, el *ellos*, y, si acaso hacen acto de presencia, permanecen en lontananza, en un lugar secundario, accesorio, apenas perceptible. El dictador roabastiano es un *yo* absoluto, un *yo* hegeliano, protagonista con el ego tan infla(ma)do que declara sin reservas, como el rey Luis XIV, “El estado soy yo”, o, con mayor originalidad, “YO soy el SUPREMO PERSONAJE” (Roa Bastos, 1975: p. 345).

En la primera anotación de su “Cuaderno Privado”, Francia realiza las siguientes observaciones: “Si el hombre común nunca habla consigo mismo, el Supremo Dictador habla siempre a los demás. Dirige su voz delante de sí para ser oído, escuchado, obedecido. Aunque parezca callado, silencioso, mudo, su silencio es de mando. Lo que significa que en El Supremo por lo menos hay dos” (Roa Bastos, 1975: p. 24).

Desdibujando el dialogismo oculto, recurso narrativo que propicia la palabra bivocal entre el dictador (y su función imperativa) y el narrador (y su función referencial) en “El matadero”, de Esteban Echeverría, en *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y en *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* llega a la bivocalidad por un canal

¹ Considero importante apuntalar que Roa Bastos sentía admiración por el autor gallego: “La temática del dictador o de la dictadura fue iniciada en América Latina, en sus formas modernas que casi todos los novelistas han repetido, por el español don Ramón del Valle-Inclán que, a mi juicio continúa siendo el más importante de todos. Él nos enseñó además, a los escritores latinoamericanos, el poder significativo y corrosivo del humor guiñolesco o esperpéntico que ha neutralizado bastante nuestra propensión al maniqueísmo, al énfasis barroco, el tono de arenga o de sermón laico como el de un Sarmiento, por ejemplo” (citado por Sicard, 1979: p. 11).

² Evadiendo la comunicación interpersonal, en ocasiones habla con su mascota doméstica, Sultán, un perro con un rostro que, no por coincidencia, se “parecía mucho al mío en los últimos tiempos, sobre todo un poco antes de morir” (Roa Bastos, 1975: p. 14).

alterno: por el desdoblamiento del dictador, que hace las veces, en perfecta sincronía, de narrador.

El dictador de Roa Bastos se asemeja a un profeta semítico: en la Sagrada Escritura, éste *predice* el futuro; en la “escritura profana”, que es *Yo el Supremo*, aquél lo *produce*.

El personaje literario del dictador reúne, pero cómicamente, los rasgos típicos de los profetas antiguos: origen divino (el Supremo rechaza la genealogía humana que se le atribuye), autocreación o reencarnación a partir de una calavera [...] discurso profético. Pero el discurso novelesco global desconstruye, a través de su polifonía, la integridad del personaje y acaba desconstruyendo y desmitificando, al mismo tiempo, la función “karaística” (Lienhard, 1991: p. 214).

Más que en un desierto de Medio Oriente en un país sudamericano sin salida al mar, Francia monologa; de hecho, grandes extensiones de su novela del dictador en Hispanoamérica son, curiosamente, discursos proferidos en solitario. “Para empezar a comprender la estructura secuencial de *Yo el Supremo* tenemos que considerar que, básicamente, la novela consiste en un largo y complejo *monólogo*, es decir, el ‘habla’, el soliloquio de ‘alguien’; ese alguien pertenece a la ficción” (Marcos, 1983: p. 434). Sin embargo, al hablar para sí, el Supremo arrastra, por completo, al mundo ficcional. En este ejercicio de locución, por la dualidad *yo-él*, Francia es, también, arrastrado. Como asevera Patiño: “Uno se siente siempre otro al hablar” (Roa Bastos, 1975: p. 430).

6.3. La mano que mece la pluma:

hacia una bivocalidad inversa

A semejanza de las otras novelas del dictador hispanoamericano, a partir, por lo menos, de *Tirano Banderas*, *Yo el Supremo* cuenta con la valiosa participación de un secretario: Policarpo Patiño. Francia suele menospreciarlo, subestimarle, pisotear su dignidad: en lugar de secretario, le llama “amanuense”,³ o, peor aún, “fiel de fechos”, en alusión al funcionario

³ En la Baja Edad Media, los transcriptoros más populares, los copistas y los amanuenses, reproducían libros en períodos muy dilatados: meses, años, lustros o décadas. Más que el contenido, más que la *imagen acústica* o la *imagen sonora*, ellos veían las formas de las vocales y de las consonantes (los grafemas) y trataban de apegarse a los modelos primigenios; dominaban la redonda, la cursiva y, tan pronto como fue diseñada, la cancellaresca.

que, en los inicios de la España borbónica, sabía leer y escribir y que, a falta de alguien con más sobresalientes capacidad e instrucción, hacía las veces de escribano en tierra de analfabetos. Heredero de don Mateo Fleitas, sucesor de quien fuera el fiel de fechos inaugural del dictador paraguayo, Patiño es, en realidad, un superviviente de la persecución encarnizada a la *república de las letras*, por usar una expresión prefabricada, y de su eventual exterminio. “Aquí en el Paraguay —dice el Supremo—, antes de la Dictadura Perpetua, estábamos llenos de escribientes, de doctores, de hombres cultos, no de cultivadores, agricultores, hombres trabajadores, como debiera ser y ahora lo es” (Roa Bastos, 1975: p. 38). Personaje de docilidad y de mansedumbre proverbiales, Patiño representa, más que el límite o el coto del iracundo dictador roabastiano, su prolongación, su extensión, su apéndice.

¿Qué le digo si siento que hasta se me duerme la mano? Dámela. Voy a darle cuerda, ponerla tensa de nuevo. Medianoche. Las doce en punto y sereno. Bajo el cono blanco de la vela sólo se ven nuestras dos manos encabalgadas. Para que descanse tu menguada memoria mientras te instruyo con el mágico poder de los aparecidos guiaré tu mano como si escribiera yo. Cierra los ojos. Tienes en la mano la pluma. Cierra tu mente a todo otro pensamiento. ¿Sientes el peso? ¡Sí, Excelencia! ¡Pesa terriblemente! No es solamente la pluma, Excelencia; es también su mano... un bloque de hierro. No pienses en la mano. Piensa únicamente en la pluma. La pluma es metal puntiagudo-frío. El papel, una superficie pasiva-caliente. Aprieta. Aprieta más. Yo aprieto tu mano. Empujo. Prenso. Oprimo. Comprimo. Presiono. La presión funde nuestras manos. Una sola son en este momento. Apretamos con fuerza. Vaivén. Ritmo sin pausa. Cada vez más fuerte. Cada vez más hondo. No hay nada más que este movimiento. Nada fuera de él. El fierro de la punta rasga la hoja. Derecha/izquierda. Arriba/abajo. Estás escribiendo empezando a escribir hace cinco mil años. Los primeros signos. Dibujos. Cretinográficos palotes. Islas con árboles altos envueltos en humareda, en llovizna. El cuerno de un toro embistiendo en una caverna. Aprieta. Sigue. Descarga todo el peso de tu ser en la punta de la pluma. Toda tu fuerza en cada movimiento en cada rasgo. Móntala a horcajadillas, a la bastarda, a la estradiota. ¡No no! No hagas pie a tierra todavía. Siento, Señor, no veo pero siento que están saliendo letras muy extrañas. No te extrañes. Lo más extraño es lo que más naturalmente sucede. Escribes. Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa

Es altamente probable que algunos copistas y amanuenses no hayan sabido leer, que hayan ignorado el significado de las palabras, de los enunciados, de los párrafos y de las páginas que reproducían con ingenuidad y con devoción fotostáticas.

palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno. Acabas de escribir soñoliento YO EL SUPREMO (Roa Bastos, 1975: pp. 66-67).

En una etapa muy avanzada de su vida, anciano y enfermo, el Supremo carece de la energía y de la fuerza suficientes para pararse detrás de Patiño, a su espalda, para encorvarse y para llevar paso a paso su mano diestra, firmemente asida, por los caminos no asendereados de las fojas; al contrario, Patiño, amén de su fiel de fechos, se desempeña como su cuidador gerontológico. Letrado por improvisación, preparado al vapor de las urgencias políticas, este empleado gubernamental desconoce las notas tironianas —tampoco domina, cabe agregar, los sistemas de taquigrafía modernos (el de Samuel Taylor, el de Francisco de Paula Martí, el de Isaac Pitman, etc.)— y por esa razón, cada vez que ejerce su oficio por cuenta propia, pierde el hilo del discurso.

Mientras escribo lo que me dicta no puedo agarrar el sentido de las palabras. Ocupado en formar con cuidado las letras de la manera más uniforme y clara posible, se me escapa lo que dicen. En cuanto quiero entender lo que escucho me sale torcido el renglón. Se me traspapelan las palabras, las frases. Escribo a reculones. Usted, Señor, va siempre adelante. Yo, al menor descuido, me ataranto, me atoro. Caen gotas. Se forman lagunas sobre el papel. Luego con toda justicia Vucencia se enoja (Roa Bastos, 1975: p. 41).

Por lo demás, Patiño ayuda a resaltar la voz del dictador, principalmente, de dos maneras: con el diálogo y con la escritura. Exento, las más de las veces, de rayas o de guiones largos (—), de comillas —latinas o españolas («»), inglesas (“”) o simples (‘’)— o de cualquier otro elemento tipográfico aplicado a la separación de voces, el diálogo entre el Supremo y Patiño, dos interlocutores acompasados, le debe su orden, en buena medida, al uso recurrente de una expresión nominal, los vocativos: “Excelencia”, “Vucencia”, “Su (o Vuestra o Vuesa) Merced”, “Señor” y “Usía” acompañan, al principio, en medio o al final, a los afables mensajes de éste; “Patiño”, “amanuense” y “fiel de fechos”, como ya he dicho, van, asimismo en posiciones distintas, junto con los de aquél.

En la escritura el contraste vocal es igualmente notorio. La frontera de demarcación es, sin embargo, distinta: en lugar del vocativo, las reprensiones, los regaños y las llamadas de atención de Francia se encargan de dividir, en este canal de comunicación, a su palabra

hablada del registro gráfico del amanuense, de liberar su afluente de oralidad de la represa alfabética del fiel de fechos. En la “Circular Perpetua”, oficio que el Supremo le dicta a Patiño en tiempo real y que se escribe en la medida que se va leyendo (o quizá, al revés, que se lee mientras se va escribiendo), la pauta de las intervenciones la dan, precisamente, sendas manifestaciones de la función fática.

Ahora bien, en el texto de la Circular que tenemos delante no encontramos la escritura propiamente dicha —la supuestamente definitiva—, sino el proceso de esa escritura: el momento en que esa escritura es dictada, momento previo, algo así como el borrador donde aparecen los enunciados, las tachaduras y las rectificaciones involucrados en la misma red (Dorra, 1978: p. 62).

En el Cuaderno Privado, donde el Supremo practica la marginalia, donde “había asentado [...] inconexamente, incoherentemente, hechos, ideas, reflexiones, menudas y casi maniáticas observaciones sobre los más distintos temas y asuntos; los que a su juicio eran positivos en la columna del Haber; los negativos, en la columna del Debe” (Roa Bastos, 1975: pp. 22-23), esta dinámica va aún más lejos, toda vez que el sentido de la bivocalidad se invierte: ya no es el secretario, o el fiel de fechos, el que encapsula las palabras del dictador, como había ocurrido tradicionalmente en los títulos que integran el subgénero narrativo aquí analizado, sino que, más bien, el dictador es quien hace lo propio con las palabras del secretario.⁴

6.4. La neo(nomo)logía: el dictador y el lenguaje adámico

A diferencia del Primer Magistrado de Carpentier, obseso por leer su nombre y su reseña biográfica en el diccionario, el Supremo siente una profunda aversión por ése y por el resto de los documentos lexicográficos existentes, los desprecia y los abomina. A Manuel Pedro de Peña, uno de los primeros sospechosos de haber falsificado su letra y su rúbrica, lo mantiene encerrado en un calabozo, donde lo ha obligado a estudiar uno de la lengua

⁴ El Supremo atesora un artículo de escritura predilecto, con funciones extraordinarias: el “portapluma-recuerdo”.

castellana, probablemente el más conocido, de principio a fin: “Aprendió allí a recitar sin equivocarse desde la A a la Z los cien mil vocablos del diccionario de la Real Academia. De este modo ejercita su memoria en el cementerio de las palabras” (Roa Bastos, 1975: p. 10). Más adelante, el protagonista remacha, con un carácter lapidario, esta definición: “El diccionario es un osario de palabras vacías” (Roa Bastos, 1975: p. 15).

Si bien Francia se declara enemigo del lenguaje articulado —a la manera del Gran Burundún-Burundá de Jorge Zalamea,⁵ ensalza el natural contacto que establecen y que sostienen las alimañas (parpar, balar, ulular, gluglutear, musitar, crotorar, barritar, arruar): “Ninguna historia puede ser contada [...] Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico” (Roa Bastos, 1975: p. 15)—, su verdadero némesis es la escritura.

La escritura como instrumento y medio de la creación dirigida en contra, tiene un defecto principal, y más cuando se basa en un lenguaje humano futuro, es decir, en la posible utopía. Si el lenguaje otorga la posibilidad de poner todo en una dimensión utópica, de dis-locar y des-atar la realidad, la escritura, al contrario, fija las cosas en estático estado: lo escrito, por lo pronto, permanece. La escritura, mientras sea acto y actuación de escribir, se mueve —una vez hecha texto, mata lo vivo— (Pappe, 1987: p. 136).

En vista del oneroso peso de la escritura, movido por el miedo de quedar sepultado bajo su loza o tapiado (o emparedado) entre sus muros, el dictador roabastiano implementa, a lo largo de la novela, dos estrategias complementarias: por un lado, la de escribir sin tregua, *ad infinitum*, y, por otro, la de censurar la escritura de terceros, la que no ha salido de su

⁵ La desgracia del gran Burundún-Burundá es, curiosamente, la pérdida del habla. El diagnóstico es incierto: “Todavía no hemos podido establecer exactamente si fue la parcial insensibilidad de un paladar estragado, o cierta ataxia mandibular, o una especie de bisojismo de los labios, o, acaso, algún engrosamiento o hipertrofia de la lengua; o, tal vez, un complejo desajuste de lengua, labios, mandíbula y paladar” (Zalamea, 1952: p. 39). Lo cierto es que al gran Burundún-Burundá se le da por odiar a la palabra articulada, y por esa razón (o sinrazón) ordena su destierro. Este dictador, de nacionalidad latinoamericana (aunque tal vez no hispanoamericana), descree, igual que sus congéneres, de la división de poderes que el Barón de Montesquieu propuso en el siglo XVIII y, más que someter su radical decisión a consenso, en lugar de organizar un plebiscito para determinar su aprobación o su desaprobación, la planea y la transmite a sus propagandistas en secreto, a hurtadillas. Al final el gran Burundún-Burundá, degradado de parlanchín desquiciado a mudo y ascendido de bufón a mimo, se sale con la suya: “el Gran Extirpador de la Lengua Nacional” impone el silencio absoluto y transforma a los habitantes de su país innominado en bestias mansas.

pluma; “cosas ambas que pretende el Supremo” (Roa Bastos, 1975: p. 15). Con la primera, con la de la *creación* (propia), prolonga su vida; con la segunda, con la de la *destrucción* (ajena), posterga su muerte. Desde el inicio, con el pasquín fijado con tachuelas en la puerta de la Catedral de Asunción, se evidencia, sin embargo, el carácter falible de este par de estrategias. En cualquier instante, sus enemigos políticos, cuyo número se intuye no debe de ser nimio e insignificante, pueden despojarlo de su escritura personal, hacer uso de ella y sabotear, así, su poder. “[...] la tradición oral [...] es el único lenguaje —certifica el Supremo— que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla” (Roa Bastos, 1975: p. 64).

A sabiendas de estos peligros latentes, Francia busca y eventualmente encuentra una trinchera para proteger su autoridad: los neologismos. Los neologismos son, según una definición muy elemental, palabras de nuevo cuño que irrumpen, en determinado momento, en un idioma preexistente. Jacques Issorel (1978) asegura que el Supremo realiza, por lo menos, tres de las operaciones básicas de la aritmética en su construcción: la adición, la multiplicación y la división. Por su parte, cuando uno de estos neologismos aparece de forma escrita, Sandoval (1989) apunta: “Algunas veces es necesario alterar la ortografía para sugerir un nuevo significado: entreten-y-miento, si-viles, enferma-edad, venéficos, Montes-quién, ¡Oh-mero!, para mencionar sólo algunos” (p. 101). Si lo que se quiere es gobernar, si lo que se desea es llevar las riendas de un país, hay que nombrar al mundo desde cero, *ab ovo*. En consecuencia, crear una lengua privada, una que nadie más haya proferido antes, es el máximo anhelo del dictador roabastiano.

Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos (Roa Bastos, 1975: p. 16).

Nombrar equivale, pues, a dominar. A semejanza de Adán, quien de acuerdo con la Escritura les dio nombre a todos y a cada uno de los seres de la creación con el objeto de ejercer poder sobre ellos (Gn 2, 20), el Supremo es la fuente de la que dimanan prístinas

voces, vocablos inéditos. Hay investigadores que atribuyen esta tendencia a los neologismos, más que a la aplicación del pensamiento matemático (Issorel) o a la suplantación de grafías convencionales por otras no convencionales (Sandoval), al lugar de ambientación de la novela, Paraguay (país sudamericano, sin costas marítimas, donde conviven, hombro con hombro y codo con codo, dos lenguas, una romance y una autóctona), y que subrayan que Roa Bastos, aunado a escribir narrativa en español, compuso poesía en guaraní.

Augusto Roa Bastos es uno de los que más ha contribuido, entre los escritores contemporáneos de América Latina, a esas renovaciones. La cantera de la que él extrae los materiales de su arquitectura verbal es justamente la lengua viva de un pueblo. El Paraguay conoce una situación lingüística particular en el continente latinoamericano: la vigencia de un bilingüismo en relativa condición de diglosia. La lengua indígena, el guaraní, ha sobrevivido, y aunque es el vínculo de la comunicación generalizada en el país, al mismo tiempo es víctima del proceso colonial. En efecto, el guaraní ha sido relegado a la condición de la oralidad, y de esta manera es transmisor de los sentimientos populares, especialmente a través de la canción. Es decir que se le atribuye una función exclusivamente folclórica, sin acordársele el acceso a la condición de lengua que vehicula el producto cultural elaborado, que en el caso paraguayo está marcado por el signo prestigioso de la escritura. En estas condiciones, la obra de arte [específicamente, *Yo el Supremo*] es obtenida únicamente en español, lengua del grupo dominante y símbolo de la dominación colonial (Bareiro Saguier, 1981: pp. 11-12).

Con citas intercaladas de Roa Bastos, Bareiro Saguier (1981) pone sobre la mesa, punto por punto, el proceso de elaboración de esos neologismos, de estas “unidades sémicas”, y el rol que desempeña el dialecto indígena en cuestión:

El segundo procedimiento es más complejo, y constituye el atributo principal de la lengua del Supremo Dictador Francia. Deriva de una reelaboración intelectual cuya base profunda es la estructura del guaraní: su condición de idioma polisintético o aglutinante, que le permite — con gran ductilidad— construir las unidades sémicas en función de un elemento central modificado por la adición múltiple de prefijos y/o sufijos. El autor aprovecha lúcidamente esta característica para obtener “la deformidad paródica, alternando la relación entre el significante y el significado”. Ello con el propósito de “contribuir a la organización fónica,

mejor dicho polifónica del texto”, en primer lugar; y, en segundo término, con el fin de “aproximar la escritura a la forma de la lengua hablada, que es la pertinencia del discurso narrativo: el texto es dialógico, puesto que está fundado en un sistema de contradicciones y oposiciones”. Este movimiento dialéctico, hecho de una síntesis de complementarios que se niegan y al mismo tiempo se ligan para integrarse en un sentido segundo complejo, se propone “rescatar la palabra viva, la palabra oral, de la fijeza cadavérica de la escritura”. Y el autor concluye mostrando la trama de ese tejido que le permite conseguir los efectos propuestos: “Los cambios se producen por adición, supresión e interpolación; por acoplamientos, aglutinación. He seguido en esto el sistema de cambios o transformaciones de la lengua guaraní, por el cual dos o más palabras forman una nueva, alterando radicalmente la relación entre significante y significado y designando una nueva realidad”. Es así como Roa Bastos ha logrado forjar el metal de una lengua propia, en cuya aleación profunda el guaraní da la temperatura de la fusión. Una voz que con el componente esencial del idioma indígena suena con tonalidades múltiples y en un registro de resonancia universal (pp. 15-16).

Al parecer, el Supremo trata de rebautizar a su entorno inmediato, intenta escapar, en el campo semántico que ha planteado este ensayo, de la bivocalidad bajtiniana. Su meta última es, dada su mala experiencia con el pasquín que detona su locura, poseer recursos de comunicación verbal infalsificables, de tal suerte que él sea el único soberano del orbe ficcional en el que se encuentra. Paradójicamente, su esfuerzo por volver al origen de la expresión humana, por impulsar una *neo(nomo)logía* —esto es, un sistema de leyes original y disruptivo, incluso en su formulación (meta)lingüística—, termina por demostrar la bivocalidad de Bajtín: al inventar una palabra, cualquiera que ésta sea, la escribe Patiño o bien la lee el lector que tiene el relato de su vida entre las manos.

6.5. La orden y el orden: de la supremacía del compilador

Delta en el cual desembocan las aguas de las precedentes y de las simultáneas novelas del dictador hispanoamericano, *Yo el Supremo* tiene una estructura singular: a falta de un índice, de un sumario o de una hoja de ruta, está integrada por los “monólogos de tono normal del Supremo”, por los “monólogos delirantes del Supremo”, por la “Circular Perpetua”, por la

“letra desconocida en la Circular Perpetua”, por el “Cuaderno Privado”, por la “letra desconocida en el Cuaderno Privado”, por los “diálogos con terceros (que no son Patiño)”, por la “voz tutorial”, por el “Cuaderno de Bitácora”, por los “comentarios históricos del Supremo”, por las “notas del compilador”, por las “notas de otros autores”, por las “notas del Supremo” y, por último, por los “documentos” (Marcos, 1983).

A lo largo de la novela hay una voluntad que, si bien se asoma con discreción y con mesura, se encarga de establecer esas “secuencias”, de determinar su sucesión, de decretar, en suma, qué partes van antes y cuáles después: el compilador. La presencia del compilador atraviesa, en efecto, los cuatro centenares de carillas de punta a cabo,⁶ o al menos, para decirlo con más rigor, desde una nota al pie, donde justifica prolijamente la lógica textual del Cuaderno Privado, hasta la “Nota final del compilador”, que marca el desenlace definitivo de la obra, su sobreseimiento.

El compilador, un personaje que ha sido identificado con el propio Roa Bastos (Bacarisse, 1985), está fuera de la historia, lo cual no impide que tenga injerencia en ella. Por lo que se ve y por lo que se escucha, él es el responsable directo del acomodo de las voces (de la oralidad) y de los textos (de la escritura). En otras palabras, si el dictador *ordena*, en el sentido de mandar o de preceptuar, el compilador *ordena*, en la acepción de organizar o de arreglar el caos. Tomás Eloy Martínez dice:

YO el Supremo es “una compilación de voces ajenas. La principal de esas voces es la del protagonista del libro, José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador del Paraguay entre 1814 y 1840. Roa Bastos ha elaborado un prodigioso fresco en el que Francia se juzga a sí mismo y a su época con un lenguaje delirante y absolutista. *Yo el Supremo* fue escrita no como una novela histórica, sino tomando a la historia como materia de ficción: *un texto a la vez real e imaginario que Roa Bastos presenta no como autor, sino como compilador, en una innovación significativa del concepto y del papel tradicional del autor en el campo de nuestra literatura narrativa iberoamericana*” (citado por Ferrer, 1977: p. 68; cursivas mías).

Más que *la* orden, lo importante es *el* orden. Para imponerlo, el compilador se arroga las palabras del dictador y, por si fuera poco, las limita. Ambas acciones, la arrogación y la

⁶ La primera edición, la de junio de 1974, tuvo 468 páginas.

limitación, constituyen una muestra de irrespeto y de irreverencia a la autoridad de Francia: la primera porque ignora su última voluntad, que como la de Franz Kafka fue quemar sus escritos en una pira,⁷ y la segunda porque, al disponer sus fragmentos orales y escriturales, delimita, necesariamente, el principio y el final de cada uno de ellos.

Así pues, el compilador le arrebató el poder absoluto al Supremo; es una especie de *exosecretario*. “Augusto Roa Bastos escribe sobre la escritura y para ello toma a Francia como excusa, al otro pretérito y significativo que habla, narra y dicta en un texto múltiple y singular, un discurso, sujeto a la responsabilidad de un compilador-autor último en el interior de las páginas, escalón que enlaza con ese otro supremo que no es sino la imagen de Roa” (Tovar, 1987: p. 59). Si, con anterioridad, el dictador le daba voz al autor, toda vez que el narrador (creación del segundo), reproducía la palabra del primero, en *Yo el Supremo* esta relación se ve profundamente alterada: el compilador, creación del autor, le da voz al dictador.

El proyecto de Roa Bastos para escribir la historia del doctor Francia, que empezaba siendo el de un modesto compilador, resulta ser sumamente ambicioso, ya que la lectura de un texto “no escrito” o “informulado” no se parece en nada al rastreo de legajos del historiador y, por tanto, no está al alcance de todos los mortales. No se trata de un dato empírico. De modo que, si por una parte el compilador se niega modestamente a sí mismo una función creadora, por otra parte se atribuye una sensibilidad receptiva que, en el fondo, por muy pasiva que parezca, es tan excepcional como la que rechaza. Recuerda hasta cierto punto la posición del poeta romántico que se atribuía dotes excepcionales para captar la belleza “informulada” que hay en el mundo (Bacarisse, 1985: p. 256).

La reescritura emprendida por Roa Bastos se manifiesta en la “Nota final del compilador”, que, debido a su fuerza y a su contundencia, hace las veces, asimismo, de conclusión de este ensayo:

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente

⁷ El compilador refiere: “El incendio originado en sus habitaciones, unos días antes de su muerte, destruyó en gran parte el Libro de Comercio, junto con otros legajos y papeles que él acostumbraba guardar en las arcas bajo siete llaves” (Roa Bastos, 1975: p. 23n).

lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera (Roa Bastos, 1975: p. 467).

Hoy en día la tradición de la *narrativa/novela* del dictador en Hispanoamérica se considera, al margen de las esporádicas publicaciones con cierta similitud temática,¹ cerrada. Jean Franco (1981) corta el catálogo en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, y Adriana Sandoval (1989), en *Casa de campo*, publicada en 1978, de José Donoso. Si bien establecer sus límites temporales —determinar su inicio y su final, sus títulos alfa y omega— parece un desafío irresoluble, en este subgénero narrativo, específicamente en las ocho obras que previamente hemos analizado, se aprecian varios procedimientos literarios que, utilizando los fenómenos artísticos discursivos, configuran una “estética de la creación verbal” (Bajtín, 1999), una poética propia, singular y distintiva.

Cuando se trata de la palabra bivocal, del entrecruzamiento de un par de voces en armonía o con hostilidad, tales procedimientos literarios pueden dividirse en dos clases distintas y perfectamente reconocibles entre sí: por un lado, la de los *comunes* o *genéricos*, y, por otro, la de los *particulares* o *casuísticos*. Los procedimientos comunes o genéricos son, como su nombre indica, los que están presentes en todas las narraciones o novelas del dictador en Hispanoamérica, con más baja o con más alta “claridad auditiva”. Los procedimientos particulares o casuísticos son, en cambio, los que se encuentran en algunas de ellas, en su individualidad, en su inalienabilidad.

Ahora bien, de acuerdo con esta clasificación o con esta taxonomía, existen, sin ánimo de exhaustividad, tres procedimientos comunes o genéricos que dan pie a la bivocalidad en el subgénero narrativo en cuestión. El primero es una doble ausencia, la del autor y la del dictador. En la óptica de Bajtín (2017), el autor le brinda una *autoconciencia* a su héroe, la cual, mientras más madura, propicia el distanciamiento entre ambos:

¹ Pienso, por arco reflejo, en *Margarita, está linda la mar* (1998), de Sergio Ramírez, en *La fiesta del Chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, en *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela y en *Mi abuelo y el dictador* (2017), de César Tejada.

La autoconciencia en cuanto dominante artística de la estructuración de la imagen del héroe es de por sí suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, pero con la condición de que el héroe como autoconciencia efectivamente se represente y no se exprese, es decir, que no se funda con el autor, que no llegue a ser su portavoz y, por consiguiente, con la condición de que los acentos de su autoconciencia estén realmente objetivados y de que en la misma obra se dé la distancia entre él y el autor. Si el cordón umbilical que lo une a su creador no se corta, estaremos frente al documento personal y no frente a una obra (p. 132).

El autor, en efecto, no se halla en la obra —intrigado por una línea de Samuel Beckett, “Qué importa quién habla —dijo alguien—, qué importa quién habla”, el artífice de *Final de partida*, una pieza dramática que versa sobre un gobernante opresor con un único ciudadano oprimido, Michel Foucault (2010) asevera que, con relación a ésta, aquél es “exterior y anterior” (p. 11)— y el dictador, con frecuencia, tampoco. (El Restaurador de la Ley, en *Amalia*, el Primer Magistrado, en *El recurso del método* y el Doctor Francia, en *Yo el Supremo*, constituyen, en este sentido, excepciones y no la regla.) En este subgénero narrativo, pues, los textos a los que el lector tiene acceso suelen ser, a la vez, la huella escrita del autor (es decir, la escritura) y la huella oral del dictador (esto es, el dictado).

El segundo procedimiento común o genérico de la palabra bivocal en las novelas del dictador hispanoamericano es la presencia del secretario, un personaje que, como hemos visto, ganó relevancia a través del tiempo, rasguñando, en ocasiones, el papel de protagonista. Desde el rudimentario y primitivo Juez de “El matadero” hasta el sumamente elaborado fiel de fechos Policarpo Patiño de *Yo el Supremo*, pasando por una larga plantilla de funcionarios estatales que se posicionan a caballo entre la oralidad y la escritura —Don Celestino Galindo, Miguel Cara de Ángel, el Doctor Peralta, Patricio Aragonés, Rodrigo de Aguilar y José Ignacio Sáenz de la Barra—, el secretario consume ese fenómeno metalingüístico: conductor del lenguaje, al igual que los metales del calor o bien que las disoluciones salinas de la electricidad, él recibe un dictado del dictador y de forma manuscrita, en tiempo real, lo convierte en un texto para la multitud (lectores, por supuesto, incluidos).

El tercero y último procedimiento de la bivocalidad en este subgénero narrativo tiene su explicación en su historia compartida y en su geografía comprimida. Si, de conformidad

con el planteamiento de este ensayo (uno entre tantos posibles, conviene la insistencia), la *narrativa* del dictador hispanoamericano arrancó, a mediados del siglo XIX, como un proyecto grupal —de la generación del 37—, la *novela* del dictador en Hispanoamérica rebasó la línea de meta, a la mitad de la década de los setenta, en calidad, asimismo, de una empresa colectiva —de la generación del *boom*—. Rama dice:

Yo no sé si hubo un encargo. Soy un poco partícipe de los orígenes del proyecto: recuerdo una carta de Mario Vargas Llosa diciéndome que estaban proyectando con Fuentes y con García Márquez hacer un libro de cuentos sobre distintos dictadores de América Latina e incluso me decía si no me entusiasmaba como para hacer una especie de visión introductoria de esa serie. La verdad que no hubo encargo ahí, sino el deseo de los escritores de realizar ellos una tarea que entendían era una necesidad de la sociedad; es decir, la sociedad debía ver a sus dictadores, debía examinarlos. El proyecto no se realizó, uno de los más entusiastas, que era Fuentes, lo abandonó, se dedicó a otros trabajos y quien no estaba en ese momento —Roa Bastos— fue quien sin embargo hizo una de las obras más originales (citado por Szichman, 1985: p. 217).

Por su parte, Gabriel García Márquez, uno de esos escritores deseosos y deseantes, confirma:

Hace unos seis años [en 1969] Carlos Fuentes tuvo la idea de promover un libro colectivo con el título de *Los padres de las patrias*, en el cual cada novelista de cada país escribiera la biografía breve de su dictador más notable. Fuentes se llevó una sorpresa, Alejo Carpentier estaba ya escribiendo sobre un dictador que en algo había de parecerse al cubano Machado, Roa Bastos estaba escribiendo sobre el doctor Francia, Cortázar andaba muy interesado en la suerte del cadáver de Eva Perón, Vargas Llosa indagaba sobre la vida de Sánchez Cerro, el propio Fuentes tenía un borrador sobre su compatriota Santa Anna, y yo estaba escribiendo ya *El otoño del patriarca*. El proyecto del libro colectivo se quedó en el cajón, pero ahora empiezan a salir los libros individuales, uno detrás del otro. No importa quién empezó primero ni quién llegará primero; la literatura, aunque a veces lo parezca, no es una carrera de caballos. Además, no se le puede quitar al arte el derecho de producir por lo menos tantos dictadores como la vida real (citado en “Gabo vuelve al periodismo”, 1975: p. 84).

Monterroso (2003), uno más de los convidados, confiesa que él declinó la invitación por motivos personales. Al parecer le dio miedo meterse en el pellejo de Somoza y quedar atrapado dentro de él. Con todo, se permite “suponer”, en concordancia con Rama y con García Márquez, que ese libro, aunque no llegó a concretarse, sí hizo las veces de pretexto —en su acepción más inocente, de texto encargado de preparar el advenimiento de otro— para las novelas del dictador hispanoamericano del lustro inmediato posterior: “Y sin embargo, y por eso cuento esto, no es aventurado suponer que ese proyecto que probablemente quedó en nada, haya sido el origen de tres grandes novelas hispanoamericanas de nuestro tiempo: *El recurso del método* de Carpentier, *Terra Nostra* de Fuentes y *Yo el Supremo* de Roa Bastos” (Monterroso, 2003: p. 52).

La estrecha relación entre éstos y otros autores hispanoamericanos, expresada como simpatía (por ejemplo, Alejo Carpentier por Esteban Echeverría) o bien como antipatía (verbigracia, García Márquez por Miguel Ángel Asturias), produjo una intertextualidad multidireccional, una comunicación constante sostenida por sus obras, la convergencia de sus voces, en suma, en la palabra bivocal.

Ahora bien, los procedimientos particulares o casuísticos despliegan, naturalmente, una gama de posibilidades más extensa. Este ensayo los ha presentado y los ha descrito a detalle, en su momento, pero, al perfilar su final, conviene repasarlos, siquiera en *El recurso del método*, de Carpentier, en *El otoño del patriarca*, de García Márquez y en *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, donde su habilidad técnica se observa más depurada y más fina.

En estas tres novelas del dictador en Hispanoamérica, los fenómenos artísticos discursivos del *Icherzählung* y de la parodia impulsan a tales procedimientos literarios. El Primer Magistrado, en *El recurso del método*, enuncia, originalmente, una “narración en primera persona”, y su voz, a partir de que “Carpentier lleva a cabo al final del capítulo [de apertura] un súbito cambio de perspectiva narrativa y el Primer Magistrado pasa a ser focalizado, visto externamente por un narrador heterodiegético que completa la visión multiaspectual que de su personaje nos ha querido entregar el autor” (Chaple, 2004: p. 38), se desplaza (o, mejor dicho, es desplazado) y se desdobra. Composición contrapuntística (expresión musical en honor a la pasión de Carpentier), en cualquier caso, el narrador se multiplica, el protagonista se divide y la palabra bivocal se revela.

Aunque es más difícil oírla en un ambiente de polifonía, al igual que es más complicado identificar un par de voces que dialogan en medio de la algazara y del bullicio, la bivocalidad también hace acto de presencia en *El otoño del patriarca*. En esta novela del dictador hispanoamericano, la voz del patriarca (o, dado que los muertos no hablan, ¿su eco?) se funde con la del pueblo al cual solía gobernar, de modo tal que éste, carrusel de voces, devuelve a la vida a aquél, montándolo, sobre el trasfondo de una parodia, en una especie de eterna rueda de samsara. García Márquez le confiere, así, un nuevo significado a la consigna latina *vox populi vox Dei*. “La alternancia en la narración de una variedad de voces obliga a que la obra sea leída en voz alta para que el lector pueda percibir con mayor facilidad la alteridad del narrador” (Zuluaga, 2006: p. 105).

Roa Bastos supera con creces las tentativas de Carpentier y de García Márquez en la tarea de replantear este subgénero narrativo. Amén de utilizar el *Icherzählung* y la parodia, de hacer sonar voces diferentes y de intercambiarlas de acuerdo con las exigencias de la propia narración, de cultivar, pues, los fenómenos artísticos discursivos teorizados por Bajtín y los procedimientos literarios puestos en práctica por el escritor cubano y por el colombiano, el autor paraguayo explota los recursos ortotipográficos —¿qué lejos está, en este sentido, su obra maestra de las vergonzosas erratas de *Civilizacion i barbarie*— y le abre caminos, hasta entonces inexplorados, a la palabra bivocal. Ana María Gazzolo (1991) subraya que *Yo el Supremo* empieza con la “reproducción facsimilar de un pasquín” (documento relacionado con la mentira) y que acaba con “informes de historiadores” (archivos vinculados con la verdad) y añade:

Entre ese pasquín y esos testimonios históricos de este siglo, corren otros tipos de textos, tales como relatos orales, partes, cartas, órdenes, informes, listas, declaraciones, memoriales, citas y notas, que se mueven en los niveles histórico, político, antropológico, literario y mítico. Casi todas esas modalidades tienen la particularidad de manifestarse como manuscritas y el tipo de letra con que se reproduce el pasquín pone el acento sobre este hecho (p. 313).

Históricamente, la dictadura ha representado la suspensión, temporal o permanente, de la ley (Schmitt, 1968). En las novelas del dictador en Hispanoamérica, en especial en las de Carpentier, de García Márquez y de Roa Bastos, la ley se halla, en efecto, en suspenso, reemplazada por la voluntad omnímoda, respectivamente, del Primer Magistrado, del

patriarca y del Supremo. Esta suspensión resulta interesante porque el vocablo *ley*, en alusión a un documento escrito —o incluso a uno impreso—, hunde su raíz etimológica en el mismo humus que la voz *leer*.² Quizá ésa sea la razón por la que, en las páginas de este subgénero narrativo, la oralidad pugna con la escritura por figurar en primer plano, el motivo por el cual, en beneficio del arte y de la experiencia estética, quien pasa los ojos por sus renglones tiene la sensación de no ser un lector, sino de convertirse más bien en un *escuchador*.

² Del latín, *legĕre*.

FUENTES

Bibliografía

- Alberdi, J. B. (1886). "Fragmento preliminar al estudio del derecho". *Obras completas. I*. Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Encuadernación de La Tribuna Nacional, pp. 99-256.
- Alegría, F. (1971). "Miguel Ángel Asturias, novelista del Viejo y del Nuevo Mundo". *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 65-91.
- Anderson Imbert, E. (1977). "El romanticismo argentino". *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La Colonia. Cien años de república* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 240-247.
- Andreu, J. L. (1976). "Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: lo dicho, el dictado y el *diktat*". En Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Poitiers: Autor, pp. 61-113.
- Arévalo Martínez, R. (1945). *¡Ecce Pericles!* Guatemala: Tipografía Nacional.
- Aristóteles (1999). *Poética* (Valentín García Yebra, trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Arrieta, R. A. (1958). "Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata". En Rafael Alberto Arrieta, Ricardo Sáenz-Hayes y Ezequiel Martínez Estrada, *Historia de la literatura argentina. II*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, pp. 19-111.
- Asturias, M. Á. (1999). "El señor presidente como mito". En Giuseppe Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche y Bulzoni Editore, pp. 211-232.

- Asturias, M. Á. (1997). “Entrevista con Miguel de Unamuno”. *París: 1924-1933. Periodismo y creación literaria* (2ª ed.). Madrid: ALLCA XX y Universidad de Costa Rica, pp. 3-4.
- Asturias, M. Á. (1986). “La audiencia de los confines”. *Torotumbo y otras obras*. Barcelona: Ediciones Orbis, pp. 53-119.
- Asturias, M. Á. (1985). *El señor presidente* (31ª ed.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Bajtín, M. (2017). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Tatiana Bubnova, trad.; 3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal* (Tatiana Bubnova, trad.; 10ª ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Bajtín, M. (1989). “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trad.). Madrid: Taurus, pp. 77-236.
- Bareiro Saguier, R. (1981). “Prólogo”. En Augusto Roa Bastos, *Antología personal* (2ª ed.). México: Editorial Nueva Imagen, pp. 9-24.
- Barsy, K. (1989). *La estructura dialéctica de El otoño del patriarca*. Santo Domingo: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Bataillon, M. (1969). *Pícaros y picaresca: La pícara Justina* (Francisco R. Vadillo, trad.). Madrid: Taurus Ediciones.
- Bellini, G. (1982). “El señor presidente, criadero de tiranos”. *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de M. Á. Asturias*. Roma: Bulzoni Editore, pp. 9-60.
- Blanco-Fombona, R. (1923). *La máscara heroica. Escenas de una barbarocracia*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- Blasi Brambilla, A. (1970). *José Mármol y la sombra de Rosas*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.
- Bloom, H. (2008). *El ángel caído* (Alicia Capel Tatjer, trad.). Barcelona: Paidós.
- Brushwood, J. S. (1984). “El año de *El recurso del método* (1974)”. *La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica* (Raymond L. Williams, trad.). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 322-333.

- Calviño Iglesias, J. (1985). *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica e Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Cardoza y Aragón, L. (1991). *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*. México: Ediciones Era.
- Carpentier, A. (2003). “Lo barroco y lo real maravilloso”. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 68-87.
- Carpentier, A. (1982). “Prefacio”. *El reino de este mundo* (4ª ed.). Barcelona: EDHASA, pp. 51-57.
- Carpentier, A. (1981). “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (2ª ed.). México: Siglo XXI Editores, pp. 7-32.
- Carpentier, A. (1979). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1978). *El recurso del método* (4ª ed.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Carpentier, A. (1974). “Al lector”. *El recurso del método*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, pp. 9-18.
- Casa de las Américas y Centro de Investigaciones Literarias (1977). “Habla Alejo Carpentier”. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Autores, pp. 15-55.
- Chaple, S. (2004). “Retrato de un dictador: método y recursos de un gran novelista para tipificarlo”. *Estudios carpenterianos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, Instituto Cubano del Libro e Instituto de Literatura y Lingüística, pp. 22-84.
- Chaves, J. C. (1942). *El supremo dictador: biografía de José Gaspar de Francia*. Buenos Aires: Editorial Difusam.
- Chiampi, I. (2001). “Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier”. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 98-117.
- Couffon, C. (1978). “Claves para una lectura”. En Miguel Ángel Asturias, *Viernes de Dolores*. Madrid: Fondo de Cultura Económica y Editions Klincksieck, pp. LXXI-LXXXV.
- Dalton, R. (1982). “Introducción”. En Otto René Castillo, *Informe de una injusticia. Antología poética* (2ª ed.). San José: Editorial Universitaria Centroamericana, pp. 9-30.

- Descartes, R. (2008). *Discurso del método* (Eduardo Bello Reguera, trad.; 6ª ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- Díaz Migoyo, G. (1985). *Guía de Tirano Banderas*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Díaz-Plaja, G. (1965). *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos.
- Dolgoff, S. (1978). “La dictadura de Machado: 1925-1933”. *La revolución cubana: un enfoque crítico*. Madrid: Campo Abierto Ediciones, pp. 53-55.
- Echeverría, E. (1874). “El matadero”. *Obras completas. V. Escritos en prosa*. Buenos Aires: Carlos Casavalle, Editor, Imprenta y Librería de Mayo, pp. 209-242.
- Echeverría, E. (1870). “La cautiva”. *Obras completas. I. Poemas varios*. Buenos Aires: Carlos Casavalle, Editor, Imprenta y Librería de Mayo, pp. 33-136.
- Echeverría, E. (1846). “Ojeada retrospectiva. Sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37”. *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*. Montevideo: Imprenta del Nacional, pp. I-XCIII.
- Eco, U. (1997). “Entre el autor y el texto”. *Interpretación y sobreinterpretación* (Juan Gabriel López Guix, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 80-103.
- Eichenbaum, B. (1995). “La ilusión del *skaz*”. En Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano. II*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 113-117.
- Esteban, Á. y Panichelli, S. (2004). *Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad*. Bogotá: Espasa.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* (Silvio Mattoni, trad.). Buenos Aires y Córdoba: El Cuenco de Plata y Ediciones Literales.
- Fuentes, C. (1990). “García Márquez: la figura del poder”. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 194-212.
- Fuentes, C. (1974). *La nueva novela hispanoamericana* (4ª ed.). México: Editorial Joaquín Mortiz.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- García Márquez, G. (1996). “La penumbra del escritor de cine”. *Notas de prensa: 1980-1984* (2ª ed.). Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, pp. 431-434.

- García Márquez, G. (1975). *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (1988). “La novela en América Latina (diálogo entre Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa)”. *Diálogo sobre la novela latinoamericana*. Lima: Editorial Perú Andino, pp. 19-45.
- García Mérou, M. (1894). “La vida de Echeverría y sus ideas políticas y artísticas”. *Ensayo sobre Echeverría*. Buenos Aires: Editor Jacobo Peuser, pp. 107-169.
- González, O. R. (1999). *Miguel Ángel Asturias: el Gran Lengua. La voz más clara de Guatemala*. Ciudad Antigua: Editorial Cultura.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (Virginia Aguirre Muñoz, trad.; 3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- González Echevarría, R. (2008). “Cuarenta años después. Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*”. *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 336-351.
- González Echevarría, R. (2001). *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna* (Roberto González Echevarría, trad.). Madrid: Editorial Verbum.
- González Echevarría, R. (1977). *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*. London: Cornell University Press.
- Harss, L. y Dohmann, B. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 87-127.
- Hegel, G. W. F. (2004). “Prefacio”. *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política* (Juan Luis Vermal, trad.; 2ª ed.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 9-21.
- Hurtado Heras, S. (2006). *La narrativa de Miguel Ángel Asturias: una revisión crítica*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- Jitrik, N. (1968). “Imagen de Rosas”. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 37-50.

- Kulin, K. (1980). "Poder y no-ser". *Creación mítica en la obra de García Márquez*. Budapest: Akadémia Kiadó y Editorial de la Academia de Ciencias de Hungría, pp. 240-263.
- Lepe Lira, L. M. (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León y Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Lienhard, M. (1991). "Catástrofes históricas y literatura en Paraguay (A. Ruíz de Montoya, A. Roa Bastos)". *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina: 1492-1988*. Hanover: Ediciones del Norte, pp. 201-219.
- López Álvarez, L. (1974). *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- Ludmer, J. (2000). "Sarmiento y las palabras del espacio exterior. El corazón del espacio histórico del género". *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, pp. 23-30.
- Madrid, F. (1943). "El estilo, el lenguaje y la palabra". *La vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, pp. 97-120.
- Magdaleno, M. (1979). "Ramón del Valle Inclán". *Escritores extranjeros en la Revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, pp. 77-80.
- Mármol, J. (1917). "Lamento". *Armonías*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, pp. 43-44.
- Mármol, J. (1877). *Amalia. II*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Mármol, J. (1877). *Amalia. I*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Márquez Rodríguez, A. (1984). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (2ª ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Marquínez Argote, G. (2009). "Patologías del poder". *El mundo mágico de García Márquez (siete ensayos)*. Bogotá: Editorial El Búho, pp. 97-116.
- Martínez Estrada, E. (1969). *Sarmiento* (3ª ed.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mendoza, P. A. (1982). *El olor de la guayaba*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- Menéndez y Pelayo, M. (1905). *Orígenes de la novela. I*. Madrid: Librería Editorial de Bailly/Bailliere e Hijos.

- Menton, S. (1998). “‘Lo real maravilloso’ de Alejo Carpentier”. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 162-170.
- Moliner, M. (1998). “Mayestático, -a”. *Diccionario de uso del español: I-Z* (2ª ed.). Madrid: Editorial Gredos, p. 301.
- Monleón, J. (1975). “*Tirano Banderas* o Valle en los altares”. *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 135-137.
- Monterroso, A. (2003). *La palabra mágica* (2ª ed.). México: Ediciones Era.
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Angélica Scherp, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, J. (1992). “*El otoño del patriarca*: texto y cultura”. *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 274-295.
- Pacheco, C. (1987). *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Padura, L. (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palencia-Roth, M. (1983). “El mundo del patriarca”. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 164-264.
- Pappe, S. (1987). “El hurto de la escritura”. *Desconfianza e insolencia. Estudio sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 134-149.
- Paz, O. (1970). “Olimpiada y Tlatelolco”. *Posdata* (2ª ed.). México: Siglo XXI Editores, pp. 19-41.
- Pérez, A. J. (2002). “Echeverría, la Revolución de Mayo y la literatura argentina”. *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina, siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, pp. 79-104.
- Pi Orozco, L. E. (2009). *El dictador latinoamericano en la narrativa*. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Quintana, E. (1971). *La generación de 1920*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rama, Á. (1982). “El boom en perspectiva”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 235-293.

- Rama, Á. (1976). *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1950). "Valle-Inclán, a México". *Tertulia de Madrid* (2ª ed.). México: Espasa-Calpe, pp. 61-67.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos.
- Roa Bastos, A. (1975). *Yo el Supremo* (3ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Roa Bastos, A. (1960). *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Rodríguez Monegal, E. (2003). "Los nuevos novelistas". *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 267-276.
- Rojas, R. (1957). "Vida de Esteban Echeverría". *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. V. Los proscriptos*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, pp. 155-174.
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rossi, A. (2007). "Vasto reino de pesadumbre". *Manual del distraído*. México: Debolsillo, pp. 169-176.
- Saldívar, D. (1997). *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara.
- Salillas, R. (1898). *El delincuente español. Hampa (antropología picaresca)*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Sánchez, L. A. (1976). "La novela política". *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (3ª ed.). Madrid: Editorial Gredos, pp. 426-451.
- Sandoval, A. (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Coordinación de Humanidades.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Sarlo, B. (2007). "En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 25-29.
- Sarmiento, D. F. (1900). "Facundo". *Obras. XLVI. Páginas literarias*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno, pp. 320-324.

- Sarmiento, D. F. (1849). *Viajes en Europa, África i América*. Santiago: Imprenta de Julio Belin i Compañía.
- Sarmiento, D. F. (1845). *Civilizacion i barbarie. Vida de Juan Facundo Qiroga. I aspecto físico, costumbres, i ábitos de la República Argentina*. Santiago: Imprenta del Progreso.
- Schmitt, C. (1968). *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria* (José Díaz García, trad.). Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Schneider, L. M. (1992). *Todo Valle-Inclán en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural y Dirección de Literatura.
- Slonim, M. (2014). *La literatura rusa* (Emma Susana Speratti, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Smither, W. J. (1986). *El mundo gallego de Valle-Inclán. Estudio de toponimia e indicaciones localizantes en las obras gallegas*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Souto Alabarce, A. (1986). “Introducción”. En Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* (4ª ed.). México: Editorial Porrúa, pp. VII-XIV.
- Speratti Piñero, E. S. (1957). *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México: El Colegio de México.
- Suetonio (1992). “Domiciano”. *Vidas de los doce Césares. II* (Rosa María Agudo Cubas, trad.). Madrid: Editorial Gredos, pp. 311-346.
- Szichman, M. (1985). “Ángel Rama. Más allá de la ciudad letrada”. *Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa*. Hanover: Ediciones del Norte, pp. 197-221.
- Tacca, Ó. (2000). *Las voces de la novela* (3ª ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- Torrente Ballester, G. (1984). “La generación del 98 e Hispanoamérica”. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 296-310.
- Tovar, F. (1987). *Las historias del dictador. Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Valle-Inclán, R. (1926). *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Madrid: Imprenta Rivadeneyra.

- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona y Caracas: Barral Editores y Monte Ávila Editores.
- Velayos Zurdo, Ó. (1985). *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*. Barcelona: Ediciones Península.
- Vila Barnés, G. (1984). “La consumación de los opuestos: *Yo el Supremo*”. *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Madrid: Editorial Orígenes, pp. 101-128.
- Zalamea, J. (1952). *El gran Burundún-Burundá ha muerto*. Buenos Aires: Banco de la República.
- Zuluaga, C. (2006). *Gabriel García Márquez: el vicio incurable de contar*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Zuluaga, C. (1977). *Novelas del dictador. Dictadores de novela*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Hemerografía

- Aira, C. (2012). “Amalia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 743, pp. 25-35.
- “Algunas opiniones de Valle-Inclán. Los intelectuales deben intervenir en la política” (1925). *Heraldo de Madrid*, núm. 12.296, p. 1.
- Amate Blanco, J. J. (1981). “La novela del dictador en Hispanoamérica”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 370, pp. 85-102.
- Anderson Imbert, E. (1969). “Análisis de *El señor presidente*”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXV, núm. 67, pp. 53-57.
- “Asturias, Chao y un magnetófono” (1971). *Triunfo*, núm. 475, p. 54.
- Bacarisse, S. (1985). “La filosofía de la historia del compilador de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos”. *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núms. 130-131, pp. 249-259.
- Baeza, R. (1927). “La resurrección de Valle-Inclán”. *La Gaceta Literaria*, núm. 12, p. 4.
- Barrientos, A. E. (1967). “La poesía de Miguel Ángel Asturias”. *Cultura. Revista del Ministerio de Educación*, núm. 46, pp. 19-28.
- Benedetti, M. (1976). “El recurso del supremo patriarca”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 3, pp. 55-67.

- Blanco-Fombona, R. (1927). "En torno a *Tirano Banderas*". *La Gaceta Literaria*, núm. 2, p. 2.
- Bubnova, T. (2006). "Voz, sentido y diálogo en Bajtín". *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, pp. 97-114.
- Cajiao, E. (2001). "El tema del poder en *La cándida Eréndira*". *Análisis Político*, núm. 43, pp. 100-112.
- Calviño Iglesias, J. (1983). "Alejo Carpentier: *El recurso del método*. El habla del Primer Magistrado". *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, núm. 29, pp. 73-84.
- Camacho Delgado, J. M. (1998). "Sófocles y el enigma de la identidad en *El otoño del patriarca*". *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 2, pp. 29-40.
- Campos, J. (1976). "La novela de una dictadura". *El País*, núm. 114, p. 20.
- Carpentier, A. (1933). "Retrato de un dictador". *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, núm. 3, pp. 5-10.
- Castroviejo, C. (1975). "Las Américas de Carpentier. Alejo Carpentier, *El recurso del método*, Siglo XXI Editores". *Hoja del Lunes*, tercera época, núm. 1.865, p. 14.
- Chao, R. (1974). "Alejo Carpentier. Una literatura inmensa". *Triunfo*, núm. 613, pp. 48-51.
- Chao, R. (1971). "Festival del Libro de Niza. *Cien años de soledad*, ¿plagio de Balzac? Pregunta M. Á. Asturias". *Triunfo*, núm. 472, p. 54.
- Dorfman, A. (1981). "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre *El recurso del método*". *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 114-115, pp. 95-128.
- Dorra, R. (1978). "Yo el Supremo: la Circular Perpetua". *Texto Crítico*, núm. 9, pp. 58-70.
- Ferrer, L. (1977). "Un libro escrito por todo un pueblo: Roa Bastos. Texto y contexto de *Yo el Supremo*". *Mundo Hispánico*, núm. 349, pp. 68-69.
- Franco, J. (1981). "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas". *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 114-115, pp. 129-148.
- Franco, S. R. (2005). "Augusto Roa Bastos: 1917-2005". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, núm. 211, pp. 595-596.

- “Gabo vuelve al periodismo” (1975). *Visión. La Revista Latinoamericana*, febrero, pp. 81-85.
- García Barragán, M. G. (1976). “El otoño del patriarca un año después”. *Ábside. Revista de Cultura Mejicana*, vol. XL, núm. 3, pp. 274-277.
- García Márquez, G. (6 de julio de 1982). “El amargo encanto de la máquina de escribir”. *El País*, recuperado de https://elpais.com/diario/1982/07/07/opinion/394840813_850215.html
- García Márquez, G. (1979). “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”. *Texto Crítico*, núm. 14, p. 8.
- Gazzolo, A. M. (1991). “Escritura y oralidad en *Yo el Supremo*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 493-494, pp. 313-327.
- Gómez de Baquero, E. (1927). “La novela de tierra caliente”. *El Sol*, núm. 2.952, p. 1.
- Gutiérrez Mouat, R. (1987). “La letra y el letrado en *El señor presidente*, de Asturias”. *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm. 140, pp. 643-650.
- Guzmán, M. L. (1927). “*Tirano Banderas*”. *La Opinión*, núm. 183, p. 3.
- Herrera, B. (1998). “Asturias y las vanguardias hispanoamericanas: ortodoxos y heterodoxos”. *Revista de la Universidad de San Carlos*, núm. 2, pp. 10-18.
- Issorel, J. (1978). “Las dos caras de la reflexión sobre el lenguaje en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, primera época, vol. 60, pp. 21-28.
- Leiva, R. (1969). “La poesía de Miguel Ángel Asturias”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXV, núm. 67, pp. 87-100.
- Marcos, J. M. (1983). “Estrategia textual de *Yo el Supremo*”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núms. 123-124, pp. 433-448.
- Miliani, D. (1981). “El dictador: objeto narrativo en *El recurso del método*”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núms. 114-115, pp. 189-225.
- Navarro, C. (1969). “La desintegración social en *El señor presidente*”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXV, núm. 67, pp. 59-76.
- Pacheco, C. (1984). “La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 19, pp. 47-72.

- Piglia, R. (1980). "Notas sobre *Facundo*". *Punto de Vista. Revista de Cultura*, núm. 8, pp. 15-18.
- Ramos, J. (1988). "Saber del *otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento". *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, núm. 143, pp. 551-569.
- Rivas Cherif, C. (1924). "Bradomín en la corte". *Heraldo de Madrid*, núm. 12.012, p. 1.
- Roa, M. F. (1974). "Alejo Carpentier: el recurso a Descartes". *Granma*, 18 de mayo, p. 4.
- Rodríguez Gómez, J. C. (1968). "Miguel Ángel Asturias: una estructura del subdesarrollo". *La Estafeta Literaria*, núm. 396, pp. 4-8.
- Rodríguez Monegal, E. (1969). "Los dos Asturias". *Revista Iberoamericana*, vol. XXXV, núm. 67, pp. 13-20.
- Sicard, A. (1979). "Augusto Roa Bastos sobre *Yo el Supremo*". *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 9, pp. 5-12.
- Speratti Piñero, E. S. (1954). "Evolución de *Tirano Banderas*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. VIII, núm. 4, pp. 389-413.
- Subercaseaux, B. (1980). "*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (la novela del dictador, 1926-1976)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 359, pp. 323-340.
- Torre, G. (1961). "Ángulos de Valle-Inclán". *Papeles de Son Armadans*, t. XXII, núm. LXIV, pp. 9-28.
- Urondo, F. (1969). "La buena hora de García Márquez". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 232, pp. 163-168.
- Villanueva, C. (2005). "Y el sonido se hizo palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier". *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 4, pp. 115-129.
- Xirau, R. (1981). "*Tirano Banderas* y algunos asuntos más". *Revista de la Universidad de México*, nueva época, vol. XXXVII, núm. 5, pp. 12-17.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00286

Matrícula: 2173801013

Autoridad y dictadura.
Escritura y oralidad en la
novela del dictador en
Hispanoamérica.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 13:00 horas
del día 3 del mes de marzo del año 2023 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DRA. MAYULI MORALES FAEDO
DR. CESAR ANDRES NÚÑEZ
DR. TARIK TORRES MOJICA



Francisco Gallardo Negrete
FRANCISCO GALLARDO NEGRETE
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretario el último, se reunieron a la presentación de la
Disertación Pública cuya denominación aparece al margen,
para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: FRANCISCO GALLARDO NEGRETE

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento
de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma
Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A p r o b a r

REVISÓ

Mtra. Rosalia Serrano de la Paz
MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al
interesado el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

Mtro. Jose Regulo Morales Calderon
MTRO. JOSE REGULO MORALES
CALDERON

PRESIDENTA

Dra. Mayuli Morales Faedo
DRA. MAYULI MORALES FAEDO

VOCAL

Dr. Cesar Andres Nunez
DR. CESAR ANDRES NÚÑEZ

SECRETARIO

Dr. Tarik Torres Mojica
DR. TARIK TORRES MOJICA