

THESIS

3

2003

54068427

This is to certify that the

dissertation entitled

LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA DEL
DICTADOR. UN ESTUDIO DE LA AUTORIDAD DISCURSIVA

presented by

Maria Dolores Colomina - Garrigós

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D degree in Philosophy



Major professor

Date 4/21/03

**LIBRARY
Michigan State
University**

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA DEL DICTADOR. UN ESTUDIO DE
LA AUTORIDAD DISCURSIVA

By

María Dolores Colomina-Garrigós

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

2003

ABSTRACT

LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA DEL DICTADOR. UN ESTUDIO DE LA AUTORIDAD DISCURSIVA

By

María Dolores Colomina-Garrigós

This dissertation provides a framework for analyzing the evolution of some of the most significant ‘novels of the dictator’ produced during the past quarter century since 1985. This narrative genre has been previously studied from a thematic perspective. Critics have principally focused on the depiction of tyranny, but have not analyzed how the authors approach the question of authority from a discursive point of view. I undertake a discursive approach to explore how different narrative strategies of the authors in question allow them either to impose their view on the reader or undermine it. Based on a close-reading of a representative corpus, I contend that ‘novels of the dictator’ written after 1990 have gradually returned to a unifying narrative perspective that sets aside the self-reflexive multi-perspectivism that was typical of the ‘novels of the dictator’ written during the 1970s and 1980s. This study establishes the evolutionary trajectory of this literary genre while providing new data on how contemporary Latin American narrative deals with issues of power and historical representation.

Chapter 1 provides the methodological framework that will be used to undertake the discursive analysis of the narrative corpus. Chapter 2, entitled “La problematización de la autoridad discursiva en La novela de Perón: el proceso textual como objeto del discurso narrativo,” examines multi-perspectivism as well as the polyphonic and metafictional nature of the discursive strategies utilized by the author, Tomás Eloy

Martínez. This examination brings to the fore the anti-authoritarian nature of a discourse that calls into question its own 'truth value' when it exposes both the process of writing and the interested inclinations implicit in any given version of the past. This more 'democratic' narrative discourse questions "official" historiographies while it interrogates and undermines its own discursive authority through self-reflexive narrative.

Chapter 3, "Los cuatro reyes de la baraja o la imagen alegórica como mecanismo de codificación y mediación histórica," studies the discursive techniques used by Francisco Herrera Luque to convey a codified image of Venezuelan dictators José Antonio Páez, Antonio Guzmán Blanco, Juan Vicente Gómez and president Rómulo Betancourt. Chapter 4, "Estrategias de legitimación y verosimilitud de la autoridad discursiva en El seductor de la patria, de Enrique Serna" analyzes how the information on the life of General Santa Anna - taken from both the Mexican dictator and his detractors - is collected, integrated and hierarchized into the compiler's unifying vision of 'what really happened.' Chapter 5, "La fragmentación totalizante de La Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa," studies how the novel offers a collective historical account of the assassination of Dominican dictator Trujillo whose evidence is self-corroborating: there are no gaps in the tale, nor is the recounting of events in any way interrogated.

Copyright by

MARIA DOLORES COLOMINA-GARRIGOS

2003

**A mi abuelo Julián,
por su infinita capacidad de sacrificio por los demás.**

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que con su apoyo, aportaciones y consejos han hecho posible la realización de esta tesis doctoral. Quiero agradecer especialmente a mi directora de tesis, Prof. María Eugenia Mudrovcic, la confianza puesta en mí para realizar este proyecto de investigación así como su dedicación y esfuerzos por que agudizara mi sentido crítico y de autocrítica. A los profesores George Mansour, Rocío Quispe-Agnoli, y Joseph Francese, por toda la ayuda prestada y por sus valiosas observaciones al proyecto. Al profesorado así como a los estudiantes graduados del departamento de español de Michigan State University, por el apoyo brindado a lo largo de todos estos años y por haberme inspirado a seguir la carrera crítica y docente.

También me gustaría agradecer el apoyo incondicional que he recibido de mi familia y amigos. A mi madre, Loli, y a mi abuelo Julián, por su amor, fe y comprensión. A mis familias española y americana. Finalmente, a Nathan por creer en mí y ayudarme así a creer en mí, y por su amor, paciencia y apoyo infinitos, todo lo cual ha contribuido en gran manera a la realización de esta tesis doctoral.

INDICE

I.	INTRODUCCION.....	1
II.	CAPITULO UNO - CRITERIO METODOLOGICO PARA UN ESTUDIO DE LA AUTORIDAD DISCURSIVA EN LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL DICTADOR.....	18
III.	CAPITULO DOS - LA PROBLEMATIZACION DE LA AUTORIDAD DISCURSIVA EN <u>LA NOVELA DE PERON</u> : EL PROCESO TEXTUAL COMO OBJETO DEL DISCURSO NARRATIVO.....	39
IV.	CAPITULO TRES - <u>LOS CUATRO REYES DE LA BARAJA</u> O LA IMAGEN ALEGORICA COMO MECANISMO DE CODIFICACION Y MEDIACION HISTORICA.....	75
V.	CAPITULO CUATRO - ESTRATEGIAS DE LEGITIMACION Y VEROSIMILITUD DE LA AUTORIDAD DISCURSIVA EN <u>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</u> DE ENRIQUE SERNA.....	114
VI.	CAPITULO CINCO – LA FRAGMENTACION TOTALIZANTE DE <u>LA FIESTA DEL CHIVO</u> DE MARIO VARGAS LLOSA	156
VII.	CONCLUSIONES.....	205
VIII.	OBRAS CITADAS.....	226

Introducción

A pesar de la opinión de algunos críticos sobre un decrecimiento en la producción narrativa del ciclo del dictador durante los ochenta, y que en opinión de Carlos Pacheco tiene que ver con el giro a regímenes democráticos de muchos países a partir de esta década (Narrativa de la dictadura, 7-8), la creciente tendencia literaria hacia un revisionismo histórico¹ durante las últimas décadas ha favorecido, a su vez, una mayor producción de novelas del dictador. Así lo demuestran el gran número de novelas publicadas recientemente, que tocan en mayor o menor grado el tema del dictador o de la dictadura:² La novela de Perón (1985) de Tomás Eloy Martínez; Los cuatro reyes de la baraja (1991) de Francisco Herrera Luque; Las memorias de Holofernes (1992) de Félix Alfonso del Granado; En el tiempo de las mariposas (1994) de Julia Alvarez; Melgarejo (1997) de Juan Carlos Martelli; Margarita, está linda la mar (1998) de Sergio Ramírez; El

¹ Véase artículo de Fernando Aínsa “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, La nueva novela histórica hispanoamericana de Hermans y Steenmeijer, o Latin America’s New Historical Novel de Seymour Menton.

² Alain Rouquié replantea el concepto *dictadura* dado que “no es siempre evidente que una dictadura dada sea más ilegítima que el poder ‘normal’ al que sustituye” (11). Esto lleva a Rouquié a hacer un análisis más específico de la cuestión, que le lleva a defender que “en su gran mayoría, los sistemas políticos latinoamericanos descansan sobre mecanismos de exclusión de los ‘dominados’ (...) cualquier intento de participación no controlada, es decir, no derivada de un acuerdo de los participantes correspondientes a la ‘escena privada’ es percibido como una amenaza para el ‘pacto de dominación’ y por lo tanto como ilegítimo” (14). De aquí se deduce que el triunfo del poder autoritario depende del consenso que exista sobre una legitimidad gubernamental en una sociedad dada, y que “en última instancia, no resulta exagerado considerar que cualquier gobierno puede ser calificado de dictadura por un grupo social, cualesquiera sean sus orígenes, en la medida que perjudica los intereses de ese grupo mediante medidas de excepción que, por otra parte, pueden ser adoptadas legalmente” (16-17). Para Rouquié, la personalización del régimen en la figura del dictador y la duración del régimen constituyen los dos elementos fundamentales de una dictadura. Cabe, sin embargo, no caer en una homogeneización del término, especialmente cuando se incluye en una misma categoría a distintos personajes históricos y sus respectivos regímenes políticos como sería el caso en Los cuatro reyes de la baraja. Esta cuestión será tratada en el capítulo tercero.

seductor de la patria (1999) de Enrique Serna; La tempestad y la sombra (2000), de Néstor Taboada Terán; La Fiesta del Chivo (2000) de Mario Vargas Llosa; El príncipe (2000) de Federico Andahazi; y Tengo miedo torero (2000) de Pedro Lemebel. Esta última hornada de novelas del dictador no es más que una muestra de la significativa producción literaria que en torno a esta temática se ha dado, especialmente a lo largo del siglo XX, y que ha llevado a parte de la crítica a elevar a este grupo de novelas a la categoría de género narrativo. Con respecto a la problemática que la categorización de “novela de la dictadura o del dictador”³ conlleva y que ha llevado a invalidar en ocasiones dicha categoría -pues parece que desde una teoría moderna la temática no constituye un criterio de definición- Carlos Pacheco defiende que el criterio temático ha funcionado como uno de los más importantes criterios de organización en la narrativa latinoamericana: “es en razón de la temática predominante que puede hablarse de ‘novela indigenista’, ‘novela de la revolución mexicana’ [...]. Desde una óptica similar parece también posible, por tanto, hablar de ‘narrativa de la dictadura’” (Narrativa de la dictadura, 20-1). El crítico argumenta también sobre la gran aceptación que este sistema temático ha tenido por parte de la crítica en los últimos años, una aceptación de la que participa este estudio.⁴

El tratamiento genérico de una determinada temática suele provocar un interés en abordar los cambios que se van produciendo en dicho tratamiento. En el caso de la novela del dictador, sin embargo, y a pesar del gran interés que por parte de público y crítica ha

³ Rosalía Cornejo Parriego elige utilizar “novela de dictadura” por la mayor amplitud del término, que “permite expresar más adecuadamente la evolución que se ha producido en este género o subgénero novelístico del dominio hispano” (Historia, mito y ficción en novelas de dictadura, 3).

⁴ También en ámbitos académicos comienza a observarse la aceptación de una visión de conjunto sobre este corpus temático. Su categorización, sin embargo, bien como género o como subgénero narrativo, que viene condicionada por la mayor o menor relevancia concedida, sigue debatiéndose.

suscitado dicho género a lo largo de las últimas décadas, son escasos los estudios que han abordado las obras en su conjunto con el objetivo de trazar posibles nuevas directrices del género. La mayoría de los estudios genéricos han analizado las novelas de manera individual o han establecido semejanzas y/o diferencias entre ellas en base a un criterio temático que, en muchas ocasiones, no ha resultado demasiado útil para proponer una línea de desarrollo en este tipo de narrativa. Un ejemplo de este tipo de estudios es La novela del dictador en Hispanoamérica (1985), de Julio Calviño, donde el autor procede a hacer un repaso de las denominadas “novelas del dictador o de la dictadura”⁵ más significativas. El recuento de Calviño comienza con El matadero (1838), de Esteban Echevarría, y finaliza en 1981 con Y los dioses se volvieron hombres, de Carlos de la Torre Reyes, incluyendo un total de noventa y cuatro obras.⁶ El crítico clasifica las novelas de acuerdo a su país de producción y ofrece a continuación un breve resumen del argumento y de algunos aspectos temáticos relevantes. Por último, Calviño establece algunas comparaciones a manera de esquema entre las diferentes novelas a partir de parámetros semánticos y estructurales, tales como los sustantivos utilizados en las novelas para designar a los dictadores, el tipo de focalización narrativa o las claves míticas empleadas. Unos parámetros que distinguen las novelas individualmente lo que

⁵ Calviño incluye no sólo obras ambientadas en dictaduras sino que recoge otras obras que problematizan la cuestión del poder individual y sus efectos, sea en forma de caudillismo, caciquismo, etc., de ahí que en ocasiones denomine a esta narrativa “novelística del poder personal”.

⁶ Calviño menciona el no haber incluido diecisiete obras, por diversos motivos, y entre las que se encuentran precisamente las -tradicionalmente consideradas- cuatro grandes “novelas del dictador” latinoamericanas, a las que el crítico les dedica su Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea (1987), y que han sido gran objeto de estudio y aclamación por parte de la crítica: El señor presidente (1946) de Miguel Ángel Asturias; El recurso del método (1974) de Alejo Carpentier; Yo el Supremo (1974) de Augusto Roa Bastos; y El otoño del patriarca (1975) de Gabriel García Márquez.

impide, en cualquier caso, establecer una hipótesis con respecto al desarrollo del género desde sus orígenes hasta el presente.

En un estudio similar, Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978) (1989), Adriana Sandoval ofrece un recuento de las novelas del dictador más relevantes desde sus inicios hasta casi los años ochenta, deteniéndose en aquéllas⁷ que a su parecer merecen mayor atención. Aunque Sandoval se aventura algo más que Calviño en la comparación entre novelas del dictador de distintas épocas, continúa valiéndose -como ella misma confiesa- de un criterio descriptivo y temático, tanto cuando evalúa las obras individualmente como cuando las compara. Algunos de los puntos temáticos de su estudio comparativo -al que dedica el capítulo quinto- son la relación entre autor y personaje -basada en el enfoque crítico con que los diferentes autores se aproximan hacia la figura del dictador, donde mayormente se le presenta “bajo una luz desfavorable, si bien los matices varían” (230)-, el tema de la represión, el de los militares o la cuestión de los dictadores y la muerte -donde Sandoval se dedica a clasificar a los dictadores representados en las diferentes novelas de acuerdo a la manera en que mueren (241-42). El estudio de éstos y otros puntos temáticos resulta, sin embargo, infructuoso para poder establecer un estudio comparativo serio sobre la novela del dictador. Principalmente, porque muchos de estos temas son comunes a la mayoría de las dictaduras y, en cualquier caso, vienen determinados por la mayor o menor “fidelidad histórica” con que cada una de estas novelas se aproxima, o no, a un cierto modelo -o modelos- histórico dado. En este sentido, la mayoría de los puntos

⁷ Estas son Amalia (1851), El señor presidente (1946), Tirano Banderas (1926), El gran Burundú-Burundá ha muerto (1952), La fiesta del rey Acab (1959), Oficio de difuntos (1976), La sombra del caudillo (1929), Casa de campo (1978), Yo el Supremo (1974), El recurso del método (1974) y El otoño del patriarca (1975).

temáticos mencionados no dejan de ser elementos extraliterarios que a menudo tienen que ver con las circunstancias particulares del contexto histórico en el que se inspira el autor y no con los recursos propiamente literarios de la obra en cuestión.

Las obras de Sandoval y Calviño son así ejemplos ⁸ representativos de cómo los estudios críticos sobre la novela del dictador han recurrido a criterios de comparación primordialmente temáticos que, en su mayor parte, no han ayudado a desarrollar la labor analítica y comparativa con respecto a este género narrativo. Carlos Pacheco, en un acercamiento a la narrativa del dictador y a sus estudios críticos que lleva por título Narrativa de la dictadura y crítica literaria (1987), ha observado el carácter “errado y heterogéneo” (41) de estos principios o criterios de comparación utilizados por la mayor parte de la crítica literaria. Así por ejemplo, critica el que Conrado Zuloaga, en su Novelas de dictadores/dictadores de novela (1977), base la gran parte de su estudio sobre El recurso del método, El otoño del patriarca y Yo, el Supremo en el grado de efectividad con que estas novelas reflejan la realidad histórica. Para Pacheco este criterio comparativo invalida el estudio de Zuloaga ya que “deviene así en una especie de (inútil) tabla de equivalencias entre los productos literarios y la serie histórico-política que actúa como su referente” (41).⁹ Urge, pues, encontrar un criterio que ayude a establecer una línea de desarrollo en cuanto al tratamiento narrativo del dictador, lo que al mismo tiempo servirá para comprender mejor la dirección que la novela del dictador contemporánea está tomando. Carlos Pacheco emprende esta labor sirviéndose de un

⁸ Otro crítico que también se concentra en el aspecto temático pero que estudia el contexto histórico y las causas del surgimiento de la novela del dictador así como ciertas características del género y las novelas más importantes, es Juan José Amate Blanco en su artículo “La novela del dictador en Hispanoamérica”.

⁹ Pacheco también menciona la invalidez del procedimiento comparativo utilizado por Aída Cometta Manzoni, quien recurre a patrones de comparación tales como la sofisticación, el carácter revolucionario o la “imagen del dictador” (42).

corpus de ciento veintiséis novelas y observando las obras en su conjunto. Previamente, el crítico utiliza un doble criterio de pertinencia para delimitar el *corpus* a estudiar. Por un lado, el género, donde opina que el *corpus* no debería restringirse exclusivamente a la novela y al cuento sino que debería incluir todo texto literario de carácter narrativo, desde las biografías noveladas pasando por las memorias, testimonios, crónicas y reportajes literarios. Por otro, el tema central, donde considera como parte del *corpus* a toda aquella obra narrativa cuyo tema principal sea la figura del dictador -sea o no éste el protagonista- o el régimen dictatorial.

A partir de esta idea de conjunto, Pacheco se propone explicar el surgimiento y persistencia de la temática dictatorial desde sus orígenes hasta los años setenta, así como establecer una línea evolutiva de la novela del dictador. Para ello, el crítico emplea un criterio comparativo relacionado con la cuestión del poder y su tratamiento tanto en el plano de la historia o de contenido como en el plano formal o narratológico. Este mismo criterio es el empleado por aquellos críticos cuyo análisis comparativo de la novela del dictador ha reportado unos resultados más fructíferos. Entre estos críticos destacan Roberto González Echevarría y Rosalía Cornejo Parriego. González Echevarría dedica el capítulo tercero de su The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature (1987) a analizar las novelas del dictador más representativas, enfocándose en cómo problematizan la cuestión del poder y la autoridad tanto al nivel de la historia como de la narración. En este tercer capítulo, “The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship”, González Echevarría comienza por sentar las bases de lo que él considera novela “moderna” del dictador: aquella que establece una identificación entre la noción de *autor* y la de *dictador* al exponer el grado de poder

ejercido por el narrador en el nivel discursivo, convirtiéndole en una especie de “dictador” narrativo. El mismo criterio parece adoptar Cornejo Parriego en su tesis doctoral Historia, mito y ficción en novelas de dictadura (1991) así como en su posterior Escritura posmoderna del poder¹⁰ (1993). Para la crítica, la posición de las novelas de la dictadura con respecto a las cuestiones de poder y escritura y, más concretamente, con respecto a la noción de *autor* y los paralelos que se establecen con la noción de *dictador*, constituirán los parámetros a partir de los cuales se compararán dichas novelas (Historia, mito y ficción, 4-5).

A partir de este criterio comparativo y en líneas generales, la mayoría de estos críticos coinciden en distinguir tres etapas bien diferenciadas en la evolución de la novela latinoamericana del dictador. Una primera etapa sería la denominada “literatura antirosista” de la generación romántica argentina de primera mitad del siglo XIX, cuya producción narrativa se encuentra caracterizada, entre otros aspectos, por lo que Pacheco califica un “excesivo intervencionismo” (56), donde predomina el *contar* sobre el *mostrar*¹¹ y que se asemeja a un panfleto político. En este sentido, las primeras obras narrativas del género, entre las que destacan El matadero (1838) de Esteban Echevarría, Facundo¹² (1845) de Domingo F. Sarmiento, y Amalia (1851) de José Mármol,

¹⁰ La crítica se enfoca también en novelas del dictador o que giran alrededor de este tema para, apoyándose en las teorías de Linda Hutcheon, analizar el uso y subversión de tres discursos tradicionalmente autoritarios -el histórico, el mítico y el ficticio- en lo que ella denomina la “narrativa del poder” en cuatro novelas históricas: Muertes de perro (1958) de Francisco Ayala, El otoño del patriarca (1975) de Gabriel García Márquez, Yo el Supremo (1974) de Augusto Roa Bastos, y Las virtudes del pájaro solitario (1988) de Juan Goytisolo.

¹¹ Basándose en los conceptos de *telling* y *showing* que Wayne Booth expone en su Rhetoric of Fiction (1961), donde el *mostrar* sería una forma más artística para Booth pues la historia es presentada objetivamente, de manera que el lector extraiga sus propias conclusiones (7).

¹² Para Echevarría, sin embargo, Facundo sería la primera obra que pone de manifiesto esta identificación entre autor y dictador y por tanto introduce el elemento de autorreflexión sobre la autoridad discursiva ya que al proclamar “Yo soy Facundo Quiroga”, “Sarmiento realizes that the power of his own consciousness in the book, the energy allowing him to interpret history in order to write it, is analogous to the power of his

constituyen novelas de tesis, tal y como las define Susan Rubin Suleiman: “*a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verosimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine*” (Authoritarian Fictions, 7). Es decir, la instrumentalización política del mensaje de estas obras apunta hacia una identificación entre los conceptos de *autor* y *dictador*, donde el primero reproduce el poder que denuncia en el segundo, pero a nivel discursivo. Para Pacheco, esta estrechez de perspectivas y el carácter maniqueísta de esta narrativa tienden a descalificarla estéticamente (57).

En 1926, con la publicación del Tirano Banderas de Valle-Inclán, se inaugura lo que Pacheco considera “una nueva manera de enfrentar el tema del dictador en la literatura en lengua española” (60). En este nuevo período,¹³ se superará el utilitarismo político inmediato y se producirá un distanciamiento y ampliación del universo representado. Además, la perspectiva de narración, aunque todavía externa, se acerca un poco más a la figura dictatorial. A estos elementos innovadores hay que añadir una mayor elaboración y experimentación narrativa y lingüística que culminará en obras como El Señor Presidente (1946) de Miguel Angel Asturias, cuyo empleo de técnicas surrealistas como la escritura automática y de elementos de la narrativa indigenista como la superposición de lo real y lo onírico-fantástico, contribuye a conformar su versión mítico-antropológica de la dictadura guatemalteca de Manuel Estrada Cabrera. Otra de las

own creature, Facundo Quiroga” (“The Dictatorship of Rhetoric”, 68). Esta narrativización de la autoconciencia del poder discursivo del escritor es, en cualquier caso, desarrollada y perfeccionada durante los años 70, con el surgimiento de la llamada “novela posmoderna”.

¹³ Pacheco distingue una cuarta etapa entre ésta segunda y la anterior que estaría caracterizada según el crítico por la evasión y la glosa adulatoria del tirano en el período modernista.

grandes contribuciones de esta novela no sólo al ciclo del dictador sino a toda la narrativa latinoamericana es la fragmentación del eje espacio-temporal y, especialmente, del eje discursivo, donde el uso de una multiplicidad de voces y perspectivas permite avanzar en la problemática autor-dictador: “El narrador se limita casi por completo a mostrar, a describir, evitando sus opiniones. Situados como en una pantalla cinematográfica, los personajes adquieren una insólita libertad, que contrasta con la descarnada opresión que soportan; desprendidos de la omnisciencia del narrador, que les concede la interpretación de los acontecimientos, los personajes parecen aún más monstruosamente sujetos al dictador” (Francini 266).

Durante los años sesenta y setenta puede percibirse un mayor auge de la producción novelística así como del interés por parte de crítica y público sobre este tema y que según Pacheco se debe al renovado predominio de gobiernos dictatoriales durante dicha época (34-35). Esta tercera etapa se caracteriza, desde el punto de vista narratológico, por un acercamiento e internalización de la perspectiva narrativa en el personaje del dictador y una mayor complejidad del punto de vista narrativo. Angel Rama señalaba hace décadas las diferencias en cuanto a la aproximación narrativa de obras como El señor presidente, que parecen contemplar desde lejos las figuras de los tiranos, y textos más actuales cuya unidad radica “en que interrogan directamente el poder omnímodo, ven su pleno funcionamiento, descubren los motivos ignorados de sus acciones, las benéficas y las perversas, diseñan los mecanismos de su terca y en apariencia ilógica continuidad histórica” (Los dictadores latinoamericanos, 16). Este sería el caso de algunas de las obras producidas en los 70 y entre las que destacan El recurso del método (1974) de Alejo Carpentier, El otoño del patriarca (1975) y Yo el Supremo

(1974) de Augusto Roa Bastos, novelas que intentan ofrecer una caracterización más íntima, más completa, que también muestre las flaquezas del dictador, su lado más humano y vulnerable.

Probablemente el elemento innovador más importante de esta nueva etapa es el de la nueva actitud adoptada por el escritor ante su obra, quien abandona “su antiguo papel de dictador ideológico absoluto. El novelista se apea así de su podio magistral y dogmático e intenta compartir con un lector adulto y activo la responsabilidad crítica” (Pacheco 70). El reiterado uso de estos elementos dará lugar al surgimiento de una tendencia discursiva “antiautoritaria” que caracteriza a las novelas antes citadas y donde cada una recurre a una serie de estrategias discursivas y de contenido particulares a la hora de exponer al lector las estructuras de poder que controlan el discurso y de destruir “la noción misma de Autor(idad), el correlato literario del Dictador” (Cornejo, Escritura posmoderna, 15).¹⁴ Para González Echevarría, si en El recurso se desmitifica la autoridad a través de la parodia de la retórica política y de la identificación del autor con el dictador, en El otoño, la multiplicidad de voces narrativas provoca un “caos sintáctico” (75) que, junto con la “carnavalización” y consiguiente degradación sufrida por el personaje, consigue deconstruir la figura del dictador a la vez que la posición de control y autoridad narrativos. La novela más representativa de esta tendencia antiautoritaria es Yo el Supremo, obra polifónica¹⁵ cuya estructura narrativa es una compleja red de relatos

¹⁴ Según Roberto González Echevarría, la novela latinoamericana del dictador experimenta un proceso evolutivo similar al de la novela posmoderna: “The postmodern novel, even going as far back as Flaubert, holds a mirror, so to speak, up to that image of the author-dictator, of the author-rhetor, and reveals instead a weak and fragmented *scriptor*, who is the secretary of a voice no longer enthroned, no longer his or hers. The Latin American dictator-novel undergoes and reflects a similar process” (“The Dictatorship of Rhetoric”, 71).

¹⁵ Por novela polifónica entendemos aquella que, de acuerdo a la definición de Mikhail Bakhtin en Problems of Dostoevsky's Poetics, ofrece “a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices” (6).

yuxtapuestos, provenientes de múltiples fuentes, voces y formatos narrativos, por encima de los cuales se halla la paródica figura del compilador. Este compilador funciona como agente des-autorizador no sólo de los distintos relatos que componen la novela sino también de su propio discurso, al satirizar su propia función de compilador y subvertir así su propia autoridad como agente organizador y co-autor del macrodiscurso. Yo el Supremo destaca, además, por su revisionismo histórico, en contraste con obras anteriores como Tirano Banderas o El señor presidente y coetáneas como El otoño o El recurso, que optan por universalizar el fenómeno sociopolítico de la dictadura.¹⁶ La novela de Roa Bastos no sólo presenta interés por la veracidad histórica al basarse en personajes y circunstancias históricas, sino que ambiciona un revisionismo histórico que se traduce en la recuperación y/o reescritura de sucesos pasados en torno a la dictadura representada, que a menudo contradice la versión historiográfica oficial. La fuerte tendencia revisionista se refleja en esta novela en la yuxtaposición de textos contradictorios entre sí, y que resultan en el cuestionamiento y deslegitimización no sólo del discurso historiográfico oficial, del discurso autoritario del régimen dictatorial, sino

¹⁶ Así por ejemplo, El otoño del patriarca recurre a un discurso mítico, que no proporciona un marco histórico, un contexto espaciotemporal concreto, en el que situar la figura del dictador, ni tampoco busca identificar al dictador con un personaje histórico en particular. Mediante distintas técnicas discursivas y temáticas, la novela de García Márquez pretende dar a la figura del dictador un carácter universal y atemporal, que refleje el carácter cíclico y omnipresente de la figura del tirano (Proaño 393). En cualquier caso, esta atemporalidad no impide que estas novelas participen también de un carácter histórico ya que se trata, al fin y al cabo, de procesos y personajes históricos cuyas circunstancias o rasgos han sido al menos parcialmente incorporados a los personajes, como en ocasiones los mismos autores han confesado. Es el caso de García Márquez, cuyo Otoño del patriarca recrea “un dictador imaginario del Caribe construido con pedazos de muchos, pero con el modelo central del venezolano Juan Vicente Gómez” (Cambio, 1). Lydia D. Hazera y Seymour Menton, entre otros, han observado y estudiado los rasgos característicos de dictadores reales que autores como García Márquez han inyectado en sus personajes. En el caso de El otoño, Menton percibe rasgos de dictadores como Manuel Estrada Cabrera, Anastasio Somoza, Juan Vicente Gómez, Trujillo, Fidel Castro, etc., en la personalidad del patriarca (“Ver para no creer” 208-9). En el caso del Recurso, Mario Benedetti apunta cómo “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” (11).

también en la deconstrucción del carácter unívoco de todo discurso, incluido el histórico. De esta manera, a la fragmentación interna, al desdoblamiento en diferentes voces e identidades que sufre el protagonista -el dictador decimonónico del Paraguay José Gaspar Rodríguez de Francia- y que ya podía verse en El otoño, Roa Bastos añade la fragmentación externa, del discurso, que tiene como último objetivo mostrar la no correspondencia entre texto y referente a través de lo que Carlos Pacheco describe como “la múltiple y variable estructura de la realidad” (“Introducción a Yo el Supremo”, xiv). Es precisamente en torno a la problematización de la relación entre pasado, historia y ficción, así como de la relativización de la autoridad discursiva, que la novela de Roa Bastos ha sido considerada una obra innovadora y de ahí que constituya una de las primeras novelas latinoamericanas sobre la dictadura en haber sido analizadas bajo una perspectiva crítica posmoderna.¹⁷

La deconstrucción que de los conceptos de *verdad*, *historia* y *autoridad* se lleva a cabo en parte de la novela del dictador de los setenta, particularmente en Yo el Supremo, contrasta con una tendencia narrativa previa, más tradicional, que ha cuestionado y denunciado las estructuras de poder de los regímenes dictatoriales, pero que al mismo

¹⁷ El presente trabajo se abstiene, sin embargo, de aplicar la categoría de *novela posmoderna* a aquellas novelas del dictador estudiadas aquí y que problematizan cuestiones de poder y discurso, por diversos motivos. En primer lugar, debido a la “maleabilidad” del concepto de *posmodernismo*, donde cada crítico construye su propia concepción del término a partir de un contexto particular y bajo una perspectiva diferente -McHale y Hutcheon hacen referencia al carácter ficcional del término y a las teorías que sobre el postmodernismo han propuesto un gran número de críticos como, por ejemplo, Fredric Jameson, John Barth, Jean-Francois Lyotard, Ihab Hassan así como los mismos McHale y Hutcheon, entre otros. A esto hay que añadir la inviabilidad de aplicar libremente el concepto a un tipo de literatura sin tener muy en cuenta los rasgos propios de cada contexto geográfico, socioeconómico y político. En este sentido, Williams considera que la variedad y heterogeneidad de la narrativa latinoamericana reciente hace del estudio sobre las posmodernidades una tarea arriesgada. Además, considera que parte de la literatura contemporánea continúa valiéndose de estrategias narrativas “tradicionales o modernistas” (126), con lo que no existe una separación clara entre las prácticas modernistas y posmodernas y un mismo autor, en muchas ocasiones, tiende a utilizar técnicas de ambas corrientes. Lo mismo puede decirse de la mayoría de novelas que aquí nos ocupan, de ahí que optemos por hablar del grado de autoridad discursiva desplegado en este género narrativo.

tiempo ha legitimado la acumulación de poder de la voz autorial a través del uso de una sola voz narrativa, de un único discurso, provocando lo que Rosalía Cornejo Parriego ha definido como “narrativas, supuestamente anti-totalitarias que, sin embargo, repiten el mito de la autoridad” (La escritura posmoderna del poder, 15). El cambio hacia una menor autoridad discursiva que tiene lugar en al menos parte de la narrativa del dictador de los setenta constituye así el punto de partida del presente trabajo. Mi intención en esta tesis es demostrar cómo esta tendencia antiautoritaria que caracteriza a las novelas del dictador más representativas de los setenta, y que también puede percibirse en al menos parte de la narrativa de los ochenta, es en su mayor parte abandonada hacia finales de siglo. La relativización que de cuestiones como la representación histórica y la autoridad discursiva llevaba a cabo la narrativa de los setenta es reemplazada en los noventa por un mayor interés en recuperar versiones históricas marginadas y contraponerlas a la versión historiográfica oficial. A pesar del tono contestatario implícito en la yuxtaposición de versiones históricas contradictorias, la novela del dictador de los noventa tiende a legitimar una o varias versiones por encima de otras por lo que recae, tal y como era típico de la novela del dictador tradicional, en la imposición al lector de una mirada interpretativa particular. De esta manera, y a pesar del tono parcialmente contestatario y revisionista, la narrativa del dictador actual tiende a caer nuevamente en un discurso que ejerce una autoridad narrativa que no se plantea o cuestiona y, por lo tanto, tiende a alejarse de esa tendencia antiautoritaria que caracterizó a la producción literaria anterior.

El siguiente estudio analizará así las novelas del dictador más representativas de los últimos veinte años sobre todo con énfasis en el plano discursivo con el fin de cubrir, al menos parcialmente, la escasez de estudios sobre este enfoque y proponer la dirección

que la novela del dictador contemporánea está tomando en su tratamiento de las cuestiones de poder y discurso, y representación histórica. El *corpus* seleccionado incluye La novela de Perón (1985) de Tomás Eloy Martínez; Los cuatro reyes de la baraja (1991) de Francisco Herrera Luque; El seductor de la patria (1999) de Enrique Serna; y La Fiesta del Chivo (2000) de Mario Vargas Llosa. El criterio de selección de este *corpus* ha venido determinado por su relativa coetaneidad, por el enfoque temático -todas ellas tienen como figura protagónica a uno o más dictadores históricos- así como por el objetivo revisionista con que todas ellas se aproximan a estos personajes históricos. Todas estas obras recuperan y reinterpretan varios de los momentos más significativos en las vidas de algunos de los más populares y, al mismo tiempo, controvertidos dictadores latinoamericanos del último siglo y medio: la novela de Martínez revisa ciertos momentos históricos trascendentales en la historia argentina al recrear fragmentos de la vida de Juan Domingo Perón; el título de la obra de Herrera Luque, Los cuatro reyes de la baraja, alude a los cuatro hombres más poderosos que han gobernado Venezuela desde 1830 hasta recientemente, aunque la novela se enfoca primordialmente en Antonio Guzmán Blanco; El seductor de la patria constituye una especie de autobiografía novelada de Antonio López de Santa Anna; finalmente, la novela de Vargas Llosa recupera los últimos días en la vida de Rafael Leónidas Trujillo, enfocándose especialmente en la noche de su asesinato, el 30 de mayo de 1961.

El primer capítulo se enfoca en el criterio metodológico y en los conceptos críticos empleados para llevar a cabo el análisis discursivo del siguiente *corpus* narrativo. El segundo capítulo analizará el tratamiento de la cuestión del poder en La novela de Perón (1985) del argentino Tomás Eloy Martínez. La obra, escrita todavía durante los

últimos años de represión y los primeros de transición democrática en Argentina, reproduce a nivel discursivo la crisis de la verdad histórica que según Raymond L. Williams afectó a todos aquellos países oprimidos por las dictaduras militares, especialmente los países del Cono Sur. Para reproducir esta crisis de verdad histórica, la novela se vale de la yuxtaposición de textos y voces narrativas que subvierten todo discurso, especialmente el discurso oficial historiográfico del régimen peronista. Este capítulo analizará el carácter revisionista, polifónico y metaficcional que la novela posee y que pone de manifiesto en distintos planos de la narración, desde el proceso de reescritura -y reinención- de las “Memorias” que Perón y su secretario López Rega llevan a cabo, pasando por la constante revisión y cuestionamiento de otros textos que componen la novela, hasta llegar al elemento autorreferencial que desemboca en un autocuestionamiento de la novela en sí y en una deconstrucción de su propia autoridad discursiva. También se estudiarán la similitud entre el discurso literario y el histórico que el autor propone en su novela a partir de la constante revisión y reescritura histórica, y también al contrastarla con otra obra suya sobre Perón, Las memorias del general (1996).

El capítulo tercero se enfocará en Los cuatro reyes de la baraja (1991) del venezolano Francisco Herrera Luque. Aunque la novela se concentra especialmente en reconstruir el relato biográfico del dictador decimonónico Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), también abarca otros periodos en la historia de Venezuela, periodos caracterizados por los regímenes autoritarios de otros presidentes, concretamente los de José Antonio Páez, Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez. Se estudiará la lectura histórica propuesta en la novela a partir de la inclusión en un mismo grupo de los cuatro

personajes históricos anteriormente citados, así como las diferentes estrategias discursivas que permiten al narrador ficcionalizado justificar su omnisciencia y legitimar su relato histórico y su particular visión de los diferentes dictadores.

El capítulo cuarto analiza la novela del escritor mexicano Enrique Serna El seductor de la patria (1999), obra que reconstruye la vida de uno de los personajes más controvertidos de la historia mexicana decimonónica, el militar y dictador mexicano Antonio López de Santa Anna (1794-1876). La novela se presenta en forma epistolar, donde los diferentes personajes se intercambian cartas, aunque también encontramos fragmentos de diarios, decretos y otros documentos de carácter histórico que tienen la función de completar la información obtenida por los protagonistas y/o refutar la versión histórica que nos ofrece Santa Anna de su vida pública y privada. La variedad de textos de diferente naturaleza que se encuentra en la obra, conforma lo que viene a ser una especie de biografía novelada de Santa Anna, en la que se yuxtaponen las memorias del personaje a los testimonios de otros personajes cercanos al dictador. Este capítulo estudiará las diferentes estrategias discursivas de los diferentes narradores ficcionalizados para legitimar su particular versión histórica, así como las “fallas” discursivas que evidencian la manipulación discursiva del compilador y sus efectos en la verosimilitud del relato.

En el capítulo quinto se estudiará La Fiesta del Chivo (2000) de Mario Vargas Llosa. Esta novela presenta una yuxtaposición de perspectivas narrativas, espacios y tiempos: la protagonista, Urania Cabral, regresa a su tierra natal, Santo Domingo, después de haber estado alejada de su país durante 35 años. El regreso espacial supone también un regreso temporal, donde el personaje recupera sus memorias del pasado, un pasado muy

doloroso para ella como para la mayoría de dominicanos. Pero no está sola. En su viaje al pasado la acompañan otros personajes que juegan un papel primordial en los acontecimientos históricos que recrea la novela. De esta manera, la obra se presenta en forma de *collage*, aunque ordenada en capítulos, donde el relato de Urania se entremezcla con el de otros protagonistas de la historia dominicana en 1961, y más concretamente en los días cercanos y la noche del asesinato del dictador Rafael Leónidas Trujillo. Este capítulo analizará el estilo discursivo y las diferentes técnicas narrativas empleadas en la novela para reconstruir los hechos históricos, ofreciendo una visión abarcadora del pasado y, al mismo tiempo, lograr el efecto multiperspectivista y polifónico anunciado en la contraportada de la misma novela. También se estudiará el enfoque temático de la obra y la caracterización de ciertos personajes, especialmente de Trujillo y Urania, que ayudarán a mostrar cierta posicionalidad ideológica por parte del autor. Finalmente, el capítulo sexto, se concentrará en exponer las conclusiones del presente trabajo.

Capítulo I

Criterio metodológico para un estudio de la autoridad discursiva en la nueva narrativa latinoamericana del dictador

- I. La problematización de la representación histórica a través de la metaficción historiográfica. Estudios sobre poder y discurso, historia y ficción.

Rasgo común a todas las novelas a estudiar es su dimensión histórica, su interés por recuperar y reescribir circunstancias y personajes históricos bajo nuevas perspectivas. El tratamiento que cada novela da a la cuestión histórica, la aproximación de cada texto a la historia y la manera en que reconstruyen los sucesos del pasado incorporados al mundo novelesco, determina en gran medida la postura de cada autor frente al tema de la autoridad discursiva. Esto se debe al vínculo que se llega a establecer entre los conceptos de *historia*, *verdad*, y *poder* en el discurso, como veremos a continuación.

El renovado interés en la reescritura histórica debe en parte vincularse, según Fernando Aínsa, a la preocupación de la narrativa actual por una “búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana (...). La narrativa concilia las raíces didácticas e históricas del género novelesco con la recuperación estética de formas anteriores como la oralidad, mitos y tradiciones y la actualización de los sub-géneros que están en el origen del discurso ficcional (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, ‘caracteres’, etcétera), la mayoría de los cuales no habían tenido expresiones americanas o estaban olvidados o en desuso” (“La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, 13-14).

Aparte de la recuperación de tradiciones estéticas, surge la necesidad de visitar el pasado y recuperar versiones históricas olvidadas o enterradas por la historiografía oficial. En muchos casos, este interés por la reconstrucción histórica entronca con el surgimiento de una literatura de tipo contestatario que tiene lugar especialmente en los países del Cono Sur, a raíz de lo que Raymond L. Williams califica como una “crisis nacional de verdad” provocada por las dictaduras militares de los años 70 y 80. Tomando el caso de Argentina, Williams defiende que la represión que tuvo lugar durante las dictaduras militares que comenzaron en 1966 y terminaron durante los 80, “made it impossible to affirm truth publicly within Argentina and created a crisis of authority and truth equivalent to 1968 Mexico and 1973 Chile” (The postmodern novel in Latin America, 69). Esta crisis de autoridad y verdad se reflejará en el campo literario a través de una relativización de dichos conceptos en un discurso donde “there is no privileged narrator upon whom the reader can rely for complete information, nor is there an authoritative discourse or figure to whom we can turn for something like an objective, final truth regarding its fiction” (Williams 80). Es decir, en un intento por destronar al narrador omnisciente en tercera persona de su tradicional posición de autoridad, se buscarán estilos narrativos alternativos así como una polifonía que destruya o al menos cuestione la autoridad de este narrador omnisciente. Este carácter polifónico se traduce a menudo en una yuxtaposición de voces narrativas que ayuda a problematizar la cuestión epistemológica a través de diferentes versiones contradictorias que imposibilitan en última instancia el conocimiento de una realidad dada, deconstruyendo así la autoridad y univocidad de cualquier texto. Aplicada a la narrativa de carácter histórico, esta relativización epistemológica busca cuestionar la posibilidad de acceder a un

conocimiento total de los hechos del pasado, lo que conllevaría a su vez un replanteamiento del carácter unívoco y “de verdad” que tradicionalmente se le ha otorgado al texto histórico. La problematización de los conceptos de *historia* y *verdad* que este tipo de narrativa busca se encuentra vinculada al cuestionamiento del concepto de *poder* o *autoridad discursiva* en la medida en que este discurso novelístico busca poner de manifiesto el que nuestro conocimiento de la historia sea a través de textos, no de hechos. Este carácter textual de nuestro conocimiento histórico implica una subjetividad y parcialidad inherente al proceso de narración de los hechos del pasado y, por lo tanto, un determinado grado de poder discursivo. Como observa Rosalía Cornejo Parriego, el proceso de codificación y contextualización de los hechos históricos “no sólo conduce a una representación fragmentaria, sino también ‘culpable’ e interesada donde la noción de exclusión funciona como criterio determinante y sirve a los intereses del poder” (Escritura posmoderna, 13). Este carácter codificador y mediatizador de la historia común a todo texto trae consigo una serie de planteamientos con respecto a la tradicional oposición entre el discurso histórico y el literario. Estas y otras cuestiones son problematizadas por aquella narrativa -especialmente a partir de los setenta- que comparte un objetivo revisionista y que participa de una preocupación por la cuestión de la representación histórica.

Entre aquellas técnicas discursivas que han sido empleadas para problematizar la ambigua relación entre los discursos literario e histórico y entre la ficción y la realidad destaca la metaficción. El elemento metaficcional busca el cuestionamiento de toda autoridad textual tanto del discurso literario como del histórico, llegando a proponer otros discursos alternativos, provenientes de sectores sociales marginados y relegados al

olvido, a la vez que defender la imposibilidad de ofrecer una imagen del pasado “completa y verdadera”. De la idea de que sólo puede accederse a conocer el pasado de manera limitada se deduce que toda representación o recreación de los hechos históricos tendrá un carácter limitado e inconcluso. Esto se ha traducido en un esfuerzo por romper el mito de una identidad entre pasado e historia (Juan-Navarro 46) y por problematizar la cuestión de la representación histórica. Este objetivo, como ya se ha mencionado, se consigue en muchas ocasiones a través del carácter metaficcional,¹⁸ reflexivo, de la obra en cuestión. Patricia Waugh describe la metaficción como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Metafiction, 2). Es decir, el proceso metaficcional se caracteriza por exponer el proceso de escritura dentro de otra escritura, dentro de la narración. En un primer momento, la literatura se vuelve sobre sí misma y parece desvincularse de cuestiones exteriores a ella misma, del mundo exterior, para concentrarse en cuestiones estéticas, lingüísticas y de estilo. En este sentido, las obras metaficcionales han sido criticadas por aislarse de los problemas de la sociedad actual y por no evidenciar un compromiso sociopolítico. Sin embargo, esta reflexividad implícita de la obra metaficcional no la despoja automáticamente de toda referencialidad al mundo exterior o de toda carga crítica sino que puede revelar una serie de implicaciones a nivel ideológico.

En primer lugar, el hecho de que un texto o discurso reproduzca el acto de escritura dentro de sí mismo -“transformando la escritura como *proceso* en la escritura

¹⁸ Aunque la metaficción no es un fenómeno exclusivo de la narrativa contemporánea y forma parte de una antigua tradición literaria -un ejemplo temprano de ello sería Don Quijote y uno más reciente, las Ficciones de Borges-, lo que distingue a la obra metaficcional contemporánea es el carácter provisional que hoy día se le concede a la realidad o la historia. (Archival reflections, 42).

como *sujeto*” (Francese 50)- implica ya una reevaluación discursiva, que tradicionalmente no ha sido cuestionada o reexaminada. Este sería uno de los rasgos contradictorios de lo metaficcional y que ha sido asociado particularmente con la obra posmoderna, en opinión de Linda Hutcheon y Raymond L. Williams: “the cultural phenomenon of postmodernism is contradictory, for it installs and then subverts the very concepts it challenges” (The postmodern novel, 10). Es decir, la metaficción trata de subvertir la tradicional autoridad de un discurso dado valiéndose precisamente de otro discurso autoritario. Y esto es así porque, al plantear cuestiones de lenguaje y estilo, el autor está exponiendo el carácter artificial, de construcción lingüística, inherente a todo texto o discurso de cualquier tipo o género. Esta exposición de la naturaleza artificial del texto revela, a su vez, una serie de implicaciones ideológicas por parte del creador del texto quien recoge, selecciona, ordena y reescribe una serie de datos. En este sentido, la obra metaficcional revela el carácter subjetivo y la carga ideológica que existe detrás de toda decisión de reproducir el proceso de escritura dentro de la narración.

En el caso de la ficción histórica, estos textos metaficcionales subrayan, mediante su reflexividad, el hecho de que todo discurso, incluso en el caso de textos que se autoproclaman “objetivos” como los textos históricos, es una construcción lingüística donde la misma selección de datos implica un criterio de selección por parte del historiador que puede o no responder a objetivos personales o satisfacer las necesidades informativas de un lector potencial. Una selección de datos que, en cualquier caso, ya implica una limitación obvia y la consiguiente carga ideológica añadida por el historiador. En este sentido, Linda Hutcheon menciona cómo Hayden White “points to how the historians suppress, repeat, subordinate, highlight, and order those facts, but once

again, the result is to endow the events of the past with a certain meaning. To call this act a literary act is, for White, in no way to detract from its significance” (Politics of Postmodernism, 67-8). Es decir, que en muchos sentidos, el discurso literario y el histórico no se diferencian tanto, pues ambos son construcciones lingüísticas, que siguen pautas narrativas convencionales, que poseen carácter limitado y que portan determinada ideología al tomar la narración un camino determinado, dependiendo de cuánta “historia” quieran abarcar sus autores.

Es con el fin de exponer la base narrativa y, por tanto, mediatizada, común tanto al género literario como al histórico, que el concepto de *metaficción historiográfica*¹⁹ es empleado. Linda Hutcheon lo usa para referirse a “novels that are intensely self-reflexive but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge. [...] this kind of novel [...] forces us to recall that history and fiction are themselves historical terms and their definitions and interrelations are historically determined and vary with time” (“The Pastime of Past Time”, 285-86). Hutcheon señala cómo en el siglo XIX la literatura y la historia eran ramas pertenecientes a un mismo árbol de aprendizaje. Más tarde, vino la separación en distintas disciplinas. Es esta separación de lo literario y lo histórico que se cuestiona en la actualidad, precisamente por la semejanza que ambas disciplinas presentan: “They have both been seen to derive their force more from verosimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their

¹⁹ Amalia Pulgarín, que precisamente titula su obra Metaficción historiográfica (1995), es una de las primeras críticas en aplicar el concepto de Hutcheon a cuatro novelas históricas de los 80: La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza; Los perros del paraíso, de Abel Posse; El general en su laberinto, de Gabriel García Márquez; y Urraca, de Lourdes Ortiz. El propósito de Pulgarín es el de estudiar la dificultad de la representación de la historia en la novela española y latinoamericana contemporáneas y los mecanismos de que se sirven estas novelas para representar esta cuestión.

narrative forms, and not all transparent, either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality” (285). Según Hutcheon, el uso común de recursos y técnicas narrativas así como sus implicaciones ideológicas son sólo algunas de las semejanzas de aproximación tanto formal como estilística de ambas disciplinas y que la metaficción historiográfica pretende mostrar al confrontar el discurso literario con el histórico.²⁰

En este sentido, una de las cuestiones más relevantes que la metaficción historiográfica ayuda a proponer es lo que Hutcheon denomina “narrative emplotting”, término con el que se refiere al proceso de narrativización a través del cual se ordena y da coherencia a una cadena de sucesos, manipulando consecuentemente la realidad al imponerle un significado específico (300-301). De ahí que distinga entre *events* y *facts*: “Historiography and fiction, [...] decide which events will become facts [...]. It is this very difference between events (which have no meaning in themselves) and facts (which are given meaning) that postmodernism foregrounds” (302). En este sentido, el aspecto metaficcional pondría de relieve el proceso selectivo e interpretativo que tiene lugar en toda textualización de un referente, lo que a su vez lleva a replantear el concepto de *verdad histórica*. Hutcheon sugiere que “truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction, [...]. Postmodern novels imply that there are only truths in the plural, and never one truth; and there is rarely falseness *per se*, just other truths” (290). La metaficción historiográfica cuestionaría precisamente estas “verdades

²⁰ Louis Mink señala que la diferencia fundamental entre el texto histórico y el literario reside en que el primero declara ser una representación verdadera, y así es entendido tanto por el autor como por el lector, mientras que el segundo no (Historical Understanding, 183).

absolutas” que la Historia propone, siendo ésta una de las diferencias fundamentales entre este tipo de textos metaficticiales y la novela histórica (294-95).²¹

La problematización de la *verdad histórica* cobra una gran importancia sobre todo en el caso de novelas que recuperan versiones históricas marginadas o silenciadas por regímenes políticos totalitarios. Este es el caso de novelas como Yo el Supremo y La novela de Perón, donde los dictadores proceden a reescribir sus memorias exponiendo la manipulación histórica que llevan a cabo para conseguir un juicio benévolo de generaciones futuras. La yuxtaposición de sus propias versiones históricas, aquellas que forman parte de la historiografía oficial, contrasta con aquellas proporcionadas por voces marginales, y en ocasiones anónimas, que denuncian el autoritarismo del régimen. Esta yuxtaposición de versiones históricas²² contrarias no sólo sirve para mostrar al lector la manipulación histórica que llevan a cabo estos personajes sino también para cuestionar la linealidad y univocidad de los textos históricos, que se han autoproclamado tradicionalmente como los portadores de la “verdad” sobre el pasado. De ahí se deduce que este tipo de novelas van a presentar el pasado como un espacio abierto y siempre susceptible a nuevas interpretaciones.

La cuestión de la aproximación al pasado y el cuestionamiento o no del acceso al conocimiento de los sucesos históricos en la obra narrativa será otra de las cuestiones a

²¹ Hay que destacar, sin embargo, que críticos como Fernando Aínsa consideran la metaficción historiográfica como una implementación reciente dentro del corpus de la novela histórica latinoamericana. Sin embargo, tampoco toda nueva novela histórica participa de este carácter reflexivo, metaficcional. Este es el caso de algunas de las novelas a estudiar aquí, como por ejemplo Melgarejo o La Fiesta del Chivo, que no presentan un carácter metaficcional en última instancia.

²² Ahora bien, no siempre la yuxtaposición de versiones históricas contradictorias tiene como objetivo relativizar toda versión histórica. Frecuentemente, el narrador principal o compilador legitima una o varias versiones por encima de otras. Este sería el caso de El seductor de la patria (1999) de Enrique Serna, como se verá en el tercer capítulo. De ahí que la yuxtaposición textual no resulte *per se* un modo efectivo de distinguir las metaficciones historiográficas.

estudiar en el presente trabajo, y que sirva para determinar el grado de autoridad discursiva desplegado en esta nueva novela del dictador. El estudio del tratamiento del concepto de *verdad histórica* que las metaficciones historiográficas intentan cuestionar y deconstruir, no debe confundirse con el seguimiento de una fidelidad histórica a la cual la novela no se haya sujeta. Es en este sentido que Michel Foucault ofrece la siguiente definición de *verdad*: “por verdad no quiero decir ‘el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o hacer aceptar’ sino ‘el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder”” (Microfísica del poder, 188). Por consiguiente, Foucault no cree que el problema resida en separar la verdad de la no verdad en un discurso, sino en “ver históricamente cómo se producen los efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos” (181-82). Aplicando esta cuestión a nuestro *corpus*, se deduce que lo que interesa no es saber cuánta “verdad histórica” aportan estas novelas sino cuál es el combate por la “verdad” de los discursos incluidos dentro de esta narrativa, qué efectos de poder y, por tanto, de “verdad”, produce la yuxtaposición de discursos en las novelas a estudiar. En este sentido, no se va a estudiar la correspondencia exacta entre los hechos narrados y la realidad histórica, una correspondencia a la que el género novelístico no se haya sujeto ni siquiera cuando se trabaja el género de novela histórica. Tal y como explica Tomás Eloy Martínez, “La historia se hace con palabras, como la ficción. Las armas del duelo son, pues, idénticas. Y tanto en la historia como en la ficción toda palabra *alude* a la realidad pero *no es* la realidad. Ficción e historia, entonces, pueden considerarse metáforas de la realidad: una, la historia, luchando por afirmar su principio de verdad; la otra, por imponer su principio de ilusión” (“La batalla de las versiones

narrativas”, 27). El discurso literario, incluso cuando presenta un carácter de revisionismo histórico, se rige por unas reglas de verosimilitud distintas a las del discurso histórico: se trata de hacer creer al lector que el mundo ficcional representado en la novela es susceptible de haber ocurrido pero que no necesariamente constituye una versión fiel de los hechos históricos. Para lograr este objetivo, este “principio de ilusión” del que habla Tomás Eloy Martínez, el texto debe mantener una consistencia interna al emplear una serie de estrategias narrativas y de contenido para que el lector no descubra precisamente la estructura artificial y ficcional que supone la base del mundo novelesco. En este sentido, son dos las acepciones de *verosimilitud* que interesan al siguiente trabajo: una en la que se entiende lo verosímil en referencia a las reglas particulares del género cultivado, y otra en la que se entiende la “verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (Lo verosímil, 13). Este pacto que la novela establece con el lector no tiene que ver necesariamente con la veracidad histórica, por lo que el presente trabajo tampoco busca establecer si las novelas a estudiar guardan en mayor o menor grado una fidelidad con respecto a su referente histórico.²³ En cambio, nuestro objetivo reside en analizar cómo estas obras tratan la cuestión del acceso al conocimiento del pasado, si problematizan o no el proceso de representación histórica, lo

²³ Irónicamente es frecuente que las escenas verídicas de una historia sean menos verosímiles que otras escenas fabuladas. Este es el caso de Fernando del Paso y su novela histórica Noticias del Imperio, de quien Fernando Ainsa comenta que “los episodios reales y verídicos de su historia son tan surrealistas que se ha visto obligado a tratar de convencer al lector por todos los medios de que todo lo que cuenta fue cierto” (“La reescritura de la historia”, 21). Ainsa también hace alusión a “la escasa verosimilitud que puede tener lo verídico” en La novela de Perón, pues “testimonios, declaraciones y documentos adquieren una dimensión ficticia, si bien son en realidad auténticos” (21), una cuestión que comenta el propio Tomás Eloy Martínez en su artículo “Ficción e historia en La novela de Perón”.

que a su vez desemboca en el grado de autoridad que el mismo autor concede a su texto para ofrecer una o múltiples versiones históricas. Es en este sentido que el tratamiento de la cuestión histórica determina el grado de verosimilitud y de autoridad discursiva desplegado en cada novela. Del mismo modo, tampoco nos interesa distinguir entre el grado de autoridad desplegado por cada dictador y su gobierno, o profundizar en las diferencias entre los distintos tipos de regímenes políticos que las novelas a estudiar recuperan.²⁴ El presente trabajo quiere concentrarse en el estudio del tratamiento de la autoridad a nivel discursivo para poder establecer si dichas obras optan por reproducir la autoridad del dictador a nivel narrativo o bien cuestionan y deconstruyen su propia autoridad textual tal y como hacían novelas del dictador de los setenta como Yo el Supremo o El otoño del patriarca.

²⁴ González Echevarría destaca la importancia del tratamiento de la cuestión de la autoridad por encima de especificaciones históricas en la novela del dictador: “Novels dealing with dictators do not establish clear-cut distinctions between the various types that appear in history but tend to deal more abstractly with authority figures and with the question of authority” (“The Dictatorship of Rhetoric”, 65).

II. El enfoque discursivo y sus efectos en el estudio de poder y escritura en la novela del dictador

The study of verbal art can and must overcome the divorce between an abstract 'formal' approach and an equally abstract 'ideological' approach. Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon.

- Mikhail Bakhtin, The Dialogical Imagination (259)

Para llevar a cabo un análisis de la autoridad discursiva en la novela del dictador, necesitamos estudiar la obra literaria en su totalidad, para trascender lo que Fredric Jameson considera “that sterile and static opposition between formalism and a sociological or historical use of literature between which we have so often been asked to choose” (Marxism and Form, 331). Para Jameson, el primer problema pendiente a la hora de desarrollar una teoría dialéctica de la obra literaria reside precisamente en la reconciliación entre la aproximación formalista y la sociológica. Una reconciliación ya propuesta por las corrientes hegeliana y marxista que, a pesar de sus diferencias,²⁵ coinciden en considerar que la perfección histórica de la obra artística reside en la perfecta adecuación entre forma y contenido (Marxism and Form, 331). Es por este empleo de un doble criterio analítico que ahora nos vamos a enfocar en el aspecto discursivo. Un aspecto que, como explicamos anteriormente, resulta fundamental a la hora de analizar la cuestión del poder en este tipo de novela, al poner de relieve las semejanzas y/o diferencias existentes entre el abuso de poder ejercido por el dictador o su

²⁵ El pensamiento dialéctico hegeliano se enfoca fundamentalmente en la manera en que los procesos mentales del individuo determinan y delimitan los resultados de sus pensamientos, mientras que la dialéctica marxista se concentra en el reconocimiento o la autoconciencia por parte del individuo de su posición social e histórica y de los límites ideológicos impuestos por esta posición sociohistórica (Marxism and Form, 331).

régimen autoritario, y el tratamiento de lo mismo a nivel narrativo. La cercanía o distanciamiento entre el tratamiento concedido a la cuestión de la autoridad en estos dos planos determinará también el grado de autoridad discursiva desplegada en la actual novela del dictador.

Muchos han sido los intentos críticos por aproximarse al estudio del discurso novelístico y ofrecer una serie de conceptos que ayuden a distinguir las unidades estilísticas y narrativas de estas novelas para lograr un análisis crítico más pertinente. Cabe, en primer lugar, concretar la acepción de *discurso* que emplearemos en el presente trabajo, por cuanto que determina el tipo de criterio metodológico a seguir. Por *discurso* vamos a entender la actualización -en nuestro caso, la producción lingüística- de una serie de procesos semióticos y su ordenación narrativa. El proceso de ordenación narrativa forma parte del conjunto de elecciones que posee la enunciación²⁶ para transformar los hechos en discurso.²⁷ Este conjunto de elecciones incluye el orden al que los hechos a narrar van a ser sometidos (el *argumento* o *fábula*), el modelo narrativo,²⁸ así como la elección de una retórica particular. Con respecto a esta elección retórica, para José María

²⁶ Concepción Otalola define *enunciación* como “acto de producción de un enunciado, el proceso complejo que lo engendra o, dicho de otra manera, el acto individual de utilización de la lengua, opuesto al *enunciado*, producto de esta enunciación. Por tanto, en líneas generales, el análisis de la enunciación consistirá en el estudio de las huellas del sujeto enunciadador en el enunciado” (“La modalidad”, 97).

²⁷ Greimas y Courtés hacen referencia a este proceso selectivo en la “discursivización” de las estructuras semiológicas a que nos referimos arriba: “When the semio-narrative structures are viewed as the repertory of the forms which can be altered, the enunciation has then as its task the selection of those forms it needs ‘to make a discourse.’ Thus, the choice between the pragmatic or cognitive dimensions of the envisaged discourse, the choice between the forms which are appropriate for a discourse characterized by the construction of a subject (*cf.* The Bildungsroman) and those which are necessary for a discourse characterized by the construction of an object (*cf.* For example, the recipe for vegetable soup), etc., determine in advance the type of discourse which will finally be manifested” (*Semiotics and Language*, 85).

²⁸ Pozuelo considera el concepto de *modelo narrativo* clave para los estudios narratológicos, “pues implica que toda narración se desarrolla dentro de una lógica de acción y de un nivel de generalización que hay que tener en cuenta, puesto que no todos los relatos responden al mismo modelo y pueden constituir un mismo *corpus*. Hay diferentes *corpus* y según sea su modelo narrativo trae implicados unos conceptos clave y una lógica de acción concreta, no siempre extrapolable a otros *corpus*” (222).

Pozuelo, el principal foco de análisis de la teoría del discurso narrativo reside en el estudio de lo que denomina “pactos narrativos”, “que fijan las relaciones del ‘alguien que cuenta’ con el que escucha o lee”, y de “lo que podríamos llamar las ‘figuras de la narración’, el procedimiento retórico de esa disposición y elocución narrativa: la focalización o punto de vista, la voz, la modalidad de discurso elegido y la temporalidad que administra dicha narración” (“Teoría de la narración”, 228). El estudio de éstos y otros elementos narrativos son fundamentales para determinar la posición de la enunciación con respecto a cuestiones de autoridad discursiva, por lo que vamos a tratar más detenidamente cada uno de estos elementos.

Entre los teóricos que se han dedicado a distinguir y analizar las distintas unidades narrativas del discurso novelístico se encuentran Gérard Genette,²⁹ Tzvetan Todorov³⁰ y Mieke Bal.³¹ Genette apela a la interdependencia de los distintos elementos constitutivos de lo que puede entenderse por narración -texto narrativo (*narrative*), la historia que cuenta este texto (*story*) y el acto de narrar esta historia o enunciación (*narrating*)- para comprender la naturaleza de esta narración: “Story and narrating thus exist for me only by means of the intermediary of the narrative. But reciprocally the narrative (the narrated discourse) can only be such to the extent that it tells a story, without which it would not be narrative (...), and to the extent that it is uttered by someone, without which (...) it would not in itself be a discourse. As narrative, it lives by its relationship to the story that it recounts; as discourse, it lives by its relationship to the

²⁹ Narrative Discourse: An Essay in Method (Ithaca, New York: Cornell UP, 1980).

³⁰ Véase el capítulo 2, “Analysis of the Literary Text”, de Introduction to Poetics, de Todorov (Minneapolis: U of Minnesota P, 1981).

³¹ Véase su obra On Story-Telling: Essays in Narratology, especialmente la introducción y los capítulos 1 y 4. (Sonoma: polebridge P, 1991).

narrating that utters it” (29). El análisis del discurso narrativo requiere por lo tanto de las relaciones que se establecen entre estos elementos o niveles que definen una narración. Al mismo tiempo, Genette concibe la narración como “el desarrollo o expansión de una forma verbal” (30), lo que justifica la formulación de los problemas que puede presentar el análisis del discurso narrativo según tres parámetros o categorías verbales: tiempo (relaciones temporales entre el texto narrativo y la historia), modo (estudia las formas y niveles de la representación narrativa: el punto de vista que se ofrece de la historia así como el grado de distancia con que se cuenta dicha historia) y voz (relación entre el sujeto de la enunciación y la historia y el texto).

Todorov, por su parte, distingue entre el modo -“the degree of presence of the events evoked in the text” (28), el tiempo -“the relation between two temporal lines: that of the fictional discourse (figured for us by the linear thinking of the letters on the page and the pages in the volume) and that of the (much more complex) fictive universe” (28), y la perspectiva, que define como el punto de vista desde el que observamos un objeto y la calidad de esta observación: “the phenomena that compose the fictive universe are never presented to us ‘in themselves’ but from a certain perspective, a certain point of view, etc” (32).

Dentro de estas categorías que permiten analizar el discurso narrativo, destacan la perspectiva y la voz narrativa, por su estrecha relación con el grado de mayor o menor autoridad discursiva que proyectan en el texto. Dos categorías que no deben confundirse, según estos críticos, entre ellos Mieke Bal: “my narratology tries to produce a non-coincidence between technical speaker, or voice, and ideological ‘speaker,’ or focalizer. Thus it leaves room for ideological subjects intruding into the speaking subject’s

discourse while the latter, by virtue of the narrative mode, can continue to perceive and present itself as unified” (1). Es decir, que cabe la posibilidad de que se nos muestren varias perspectivas diferentes pero que todas estén representadas por una misma voz. Ese es el caso, por ejemplo, de La Fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa, que estudiaremos en el capítulo cuarto, donde puede decirse que existe una pluralidad de sujetos cuyas perspectivas vienen dadas por una sola voz narrativa que proviene de un narrador omnisciente en tercera persona. Este multiperspectivismo de la novela de Vargas Llosa sugiere un carácter polifónico que, en última instancia, no se corresponde con la autoridad discursiva del narrador en tercera persona.

Relacionado pues con la cuestión de la perspectiva pero en otro nivel diferente, en el nivel enunciativo, está el problema de la voz narrativa y el grado de autoridad que esta voz -o voces- presenta con respecto a la narración del relato y que puede variar enormemente:

It is the narrator who incarnates the principles from which judgments of value are brought to bear; he conceals or reveals the characters' thoughts, thereby letting us participate in his conception of 'psychology'; it is he who chooses between direct and transposed discourse, between chronological order and temporal disruptions. Yet the degrees of the narrator's presence can also vary a great deal. Not only because his interventions, (...), can be more or less discreet; but because the narrative possesses an additional means of rendering the narrator present: making him figure within the fictive universe. (Introduction to Poetics, 38)

Como afirma Todorov, el grado de libertad o autoridad discursiva que puede llegar a desplegar el narrador es casi ilimitado y puede representarse de múltiples maneras. Una de las más frecuentemente analizadas es la del grado de omnisciencia y subjetividad que el autor concede al narrador. Según Genette, esta cuestión se encuentra relacionada con el concepto de la focalización de la narración, donde se distinguen fundamentalmente tres tipos: focalización cero o narración no focalizada, donde el narrador es omnisciente; focalización interna,³² cuando la visión del narrador está limitada a la del personaje; y focalización externa, en la que el narrador cuenta menos de lo que sabe el personaje, pues se da una visión desde afuera (Narrative Discourse, 189-94). Sin embargo, para Mieke Bal esta categorización no viene definida por la focalización sino por el grado de conocimiento del narrador: “That typology, it is true, cannot be defined by focalization -whose definition needs more precision- but solely and entirely by the narrator’s knowledge, and this is betrayed by the very formulation Genette uses in defining his types: the narrator says more than, as much as, or less than the character *knows*. In that formulation, knowledge and speech go hand in glove with each other” (84). Según Bal, esta confusión de Genette queda más que demostrada con el tercer tipo de focalización, pues la focalización externa ya no depende del punto de vista del personaje sino del punto de vista del narrador: “In the second type, the ‘focalized’ character *sees*, in the third type, *s/he is seen*. The difference this time is not between the ‘seeing’ agents, but between the objects of that seeing” (“Narration and Focalization”, 83-84).

³² La focalización interna puede ser a su vez 1) fija en un personaje; 2) variable, donde pasa a varios personajes; o 3) múltiple, donde existe focalización en todos los personajes (Narrative Discourse, 189-90).

En cualquier caso, el grado de omnisciencia del narrador viene determinado generalmente, aunque no siempre, por la ‘ubicación’ del narrador, si es o no un personaje de la historia. Este factor suele influir, a su vez, en la persona narrativa utilizada. Usualmente, el narrador heterodiegético -ausente de la historia que cuenta- suele emplear la tercera persona gramatical³³ y es a menudo omnisciente, donde puede incluir juicios suyos o no. En cambio, el grado de omnisciencia del narrador homodiegético -personaje dentro de la historia- suele depender de si este narrador cuenta su propia historia o si es un mero observador que cuenta la historia de un tercero (Genette 186). En cualquier caso, no siempre el grado de omnisciencia y autoridad discursiva corre paralelo a la elección de un determinado tipo de narrador y persona narrativa. Ese es el caso de una de las obras a estudiar en el presente trabajo, Los cuatro reyes de la baraja (1991). Su autor, Francisco Herrera Luque, elige como narrador principal a un personaje dentro de la historia, personaje que reconstruye y narra la vida del dictador decimonónico Antonio Guzmán Blanco a un grupo de contertulios. Por su condición de personaje, este narrador debe, en teoría, tener una visión del pasado limitada a sus propias experiencias. Sin embargo, nos encontramos con un narrador omnisciente que incluso reporta los pensamientos de los personajes, excediéndose así en el grado de autoridad y omnisciencia que tradicionalmente caracterizan a un narrador homodiegético.

³³ Cabe recordar en todo caso la inexistencia del tradicionalmente conocido como “narrador en tercera persona” pues se trata siempre de un narrador en primera persona: “By definition, a ‘third person’ narrator does not exist: anytime there is narrating, there is a narrating subject, one that to all intents and purposes is always in the ‘first person’. The ‘person’ of the narrator (...) can be distinguished only in terms of his/her presence or absence in the narrative at the level in question. The narrator who is present in the story s/he tells is ‘homodiegetic’; the narrator who is absent (invisible), or who tells at a higher level a narrative from which s/he is absent, is ‘heterodiegetic’” (Bal 79).

El grado de control narrativo y de omnisciencia del narrador influye a su vez en otra de las cuestiones narratológicas que juegan un gran papel a la hora de determinar el grado de autoridad discursiva, la *distancia narrativa*. Este concepto está relacionado, como su propio nombre indica, con la distancia -o grado de mimesis- que toma el autor con respecto de la narración de la realidad representada. Genette distingue tres grados diferentes del discurso de los personajes en relación con esta *distancia narrativa*: El primer grado es aquel denominado “narratized or narrated speech”, grado más distante de narrar la acción o discurso de un personaje al ser controlado por el narrador; el segundo sería “transposed speech” en estilo indirecto, un grado intermedio de cercanía en la recreación del discurso del personaje pues, a pesar de ser más mimético, tampoco el lector tiene una garantía de la fidelidad del discurso. Por último, el tercer grado denominado “reported speech” y que sería el más mimético de los tres, pues el narrador desaparece para dar paso al personaje, que emite directamente su discurso. En este grado es donde se dan el diálogo o el monólogo y según Genette supone uno de los pasos más importantes hacia lo que el crítico considera la emancipación de la novela moderna (Narrative discourse, 173). Estos diferentes grados de *distancia narrativa* guardan relación con los conceptos de *show* y *tell* de Booth y, por consiguiente, con el grado de autoridad discursiva de la obra literaria en cuestión: a mayor control por el narrador de los discursos de los distintos personajes, mayor autoridad discursiva, y a la inversa.

Aunque sólo se trate de un efecto formal, donde el autor elige “disfrazar” su posición autoritaria en el discurso, la elección de una determinada posición enunciativa influye de manera fundamental no sólo en la manera en la que el lector va a interpretar un texto dado sino, lo que es más importante, en la manera en que ese lector va a

aproximarse a toda lectura, de cualquier texto. En este sentido, el elemento polifónico por ejemplo puede producir un efecto dialógico³⁴ donde la constante interacción y negociación de significados lleve consigo la relativización del carácter de “verdad” de los diferentes discursos yuxtapuestos. Este efecto dialógico se encuentra vinculado según Mikhail Bakhtin al concepto que él denomina *heteroglosia*,³⁵ y que sirve para identificar la interacción entre el acto de la enunciación, de producción de la lengua, y el contexto particular en que este acto es producido. Implícita en esta definición se encuentra la idea de que cualquier acto de enunciación es inadecuado a la hora de transmitir los diferentes significados que resultarían si ese acto de enunciación fuera producido en un contexto diferente.

Esta posición narrativa orientada a relativizar la univocidad de los textos yuxtapuestos puede además afectar a varios niveles discursivos. Por una parte, puede afectar a los distintos discursos que componen el macrodiscurso que es la novela, bien legitimando uno o varios de esos discursos por encima de otro u otros -suele darse en aquellas novelas que quieren subvertir la versión del discurso oficial mediante la recuperación de versiones provenientes de sectores marginados-, bien ubicando todo discurso en un mismo nivel de cuestionamiento para mostrar la no correspondencia entre

³⁴ Bakhtin define lo dialógico como “the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is understood, as a part of a greater whole –there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others (...). A word, discourse, language or culture undergoes ‘dialogization’ when it becomes relativized, de-privileged, aware of competing definitions for the same things. Undialogized language is authoritative or absolute” (The Dialogic Imagination, 426-27).

³⁵ El concepto de *heteroglosia* es definido por el teórico ruso como “The base condition governing the operation of meaning in any utterance. It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions -social, historical, meteorological, physiological- that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions; all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve” (428).

texto y realidad. En otro nivel enunciativo se encuentran aquellas obras que no sólo pueden llegar a plantear lo anterior, sino que además presentan un carácter reflexivo y en ocasiones hasta autorreferencial que busca relativizar su propio discurso -el macrodiscurso que es la novela- y deconstruir así su propia autoridad discursiva. La posicionalidad enunciativa a la hora de tratar cuestiones de poder y escritura y de representación histórica, así como los diferentes niveles discursivos en los que se tratan estas cuestiones, serán los aspectos fundamentales a estudiar a continuación para establecer el grado de autoridad discursiva desplegado por la nueva novela del dictador.

Capítulo II

La problematización de la autoridad discursiva en La novela de Perón: el proceso textual como objeto del discurso narrativo

La novela de Perón³⁶ (1985), del escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez, introduce una serie de interrogantes a través de su ambiguo título. Por una parte, la combinación de dos términos como son “novela” y “Perón” y sus respectivas connotaciones literaria e histórica, desconcierta cuando menos al lector en cuanto al grado de fidelidad histórica del texto así como al marco genérico en que encuadrar la obra. Por otra parte, la ambigua preposición del título provoca que pueda ser interpretado como la novela *sobre y/o por* Perón, introduciendo la cuestión de la autoría del relato o relatos que conforman la obra. Estos interrogantes planteados en el título son posteriormente desarrollados y problematizados a lo largo de la novela.

La novela de Perón es un complejo entramado de historias, y de historias sobre historias, cuyo vínculo temático, como indica el título, es la vida de Perón y los distintos momentos históricos en que se encuadra su trayectoria vital y política. El presente histórico de la obra puede ubicarse un 20 de junio de 1973, día en que tiene lugar el esperado regreso de Perón a Argentina, tras su triunfo electoral y después de dieciocho años de exilio español. Este momento histórico sirve de punto de partida y de referencia a los distintos relatos en que se fragmenta la novela, unos relatos narrados bajo múltiples perspectivas, espacios y tiempos, y que versan sobre personajes próximos al protagonista

³⁶ Todas las referencias y citas recogidas en este artículo corresponden a La novela de Perón, New York: Vintage español, 1997, primera edición.

o relacionados con el momento histórico de su regreso. Dentro de estos relatos destacan dos, por el espacio narrativo que ocupan y por conectar el resto de relatos que conforman la novela. El primero es el narrado bajo la perspectiva de Perón, que se enfoca fundamentalmente en la revisión y reescritura que de sus “Memorias oficiales” lleva a cabo el General justo antes de emprender su vuelta a Argentina. El segundo relato destacado se enfoca en el periodista Emiliano Zamora y en su investigación histórica sobre Perón, una investigación que forma parte del reportaje especial que la revista Horizonte está publicando con motivo del regreso del General al país y a la presidencia. Otros personajes importantes bajo cuyas perspectivas son narradas otras historias son el secretario de Perón, José López Rega, los líderes montoneros Abelardo (Nun) Antezana y Diana Bronstein, los hombres del bando fascista Arcángelo Gobbi y Lito Coba, Isabel Perón, el presidente Cámpora, y el primo Julio Perón, entre otros. Las perspectivas aportadas por estos personajes ayudan a obtener una mirada más amplia con respecto a distintos sectores de la sociedad argentina y su papel en este momento histórico.³⁷

Muchos de estos relatos incorporan a su vez otras historias³⁸ que reconstruyen distintos momentos en la vida de Perón y entre los que pueden distinguirse básicamente dos tipos de versiones. Una primera versión, que podríamos denominar “oficial”, es ofrecida en las “Memorias” de Perón, escritas por éste y por López Rega. Estas memorias, que quedan insertadas dentro del relato de su revisión en los capítulos 4, 6, 9, 13 y 17 y que aparecen en *itálica* para distinguirse del resto del texto, cubren desde

³⁷ Sobre la función de algunos de los personajes mencionados arriba y de la representación de los bandos de izquierda y derecha en la novela, véase el artículo de Silvia Ganduglia (282-90).

³⁸ Estas historias sobre Perón vienen insertadas en otros relatos yuxtapuestos entre sí -ya que la novela va rotando diferentes capítulos según la perspectiva-, y se nos ofrecen en fragmentos aunque en orden cronológico. No ocurre lo mismo con los relatos que contienen las versiones históricas ya que en ocasiones no están narrados de manera lineal, saltando a diferentes contextos espaciotemporales según convenga.

información sobre los antepasados del General hasta su progresivo ascenso al poder, deteniéndose especialmente en su juventud, en su experiencia militar y en su relación con Evita.³⁹ Las Memorias ofrecen una versión altamente romantizada del personaje, quien parece predestinado a gobernar el país gracias a su valentía, disciplina y determinación. Silvia Ganduglia propone que las características estructurales de las “Memorias oficiales” responden al modelo de romance, donde “Perón pertenecerá al grupo de los héroes y establecerá su lucha, tanto personal como social, contra el grupo de los villanos. Como bien lo interpreta López Rega, esta visión polarizada evita las ambigüedades de la vida cotidiana, donde todo es mezcla de bien y mal, y donde es difícil tomar partido” (273). Tal y como explica el propio Perón, el objetivo es crear un modelo de conducta heroico cuyos valores morales y éticos⁴⁰ sirvan para adoctrinar al pueblo (48) y de paso justifiquen su regreso al poder y su actual proyecto político mediante la reivindicación de su pasado.

A las “Memorias oficiales” se contraponen otras versiones históricas, que podríamos denominar -tal y como hace el capítulo cinco- las “Contramemorias”, y que difieren a menudo de la oficial. Entre estas otras versiones sobre Perón destaca la recopilada por el periodista Zamora para Horizonte, quien construye una biografía no oficial a partir de las declaraciones de unas cien personas, entre los que se encuentran los relatos de siete testigos de la infancia y juventud del personaje, algunos de los cuales son parientes del protagonista. Esta especie de biografía titulada “La vida entera de Perón/El

³⁹ Perón revisa sus Memorias días antes de partir para Argentina pero no le da tiempo a revisarlas en su totalidad (el personaje comenta que no ha podido ni revisar la mitad de las Memorias, 310), por lo que el relato cubre hasta 1944.

⁴⁰ Para Marina Guntsche, “Las ‘Memorias oficiales’, pues, más que una autobiografía de hechos pasados, constituye la cuidadosa reconstrucción de una heroica trayectoria vital cuya autenticidad se deriva de su eventual canonización histórica” (98).

Hombre/El Líder/Documentos y relatos de cien testigos” -que aparece como parte de los capítulos 5, 8, 11, 12 y 18- quiere ahondar en el Perón desconocido. Por esta razón se concentra en la reconstrucción de la vida de Perón hasta su progresiva llegada al poder a mediados de los años 40.⁴¹ En contraste con la imagen heroica de las “Memorias oficiales”, Perón aparece aquí caracterizado como un hombre marcado por ciertas inseguridades, algunas de las cuales provienen de cuestiones familiares como su posible ascendencia india, el adulterio de su madre y la precariedad económica de su familia. Esta versión también expone algunas de las contradicciones históricas entre la versión oficial de Perón y aquellas proporcionadas por otros testigos, como por ejemplo, la que destaca el protagonismo del General en el golpe de estado a Yrigoyen, en 1930, y que Perón niega (221).

A estos dos relatos sobre Perón hay que añadir otros que incluyen fragmentos de algún momento o suceso específico en la vida del General y que, de manera similar al relato publicado en Horizonte, ofrecen una versión bastante diferente de la oficial. Así por ejemplo, el diario personal de Mercedes Lonardi -parte del capítulo 12- expone la traición de Perón a su amigo el General Lonardi durante su etapa diplomática en Chile, mientras que las memorias del teniente Maidana -parte del capítulo 15- socavan el papel protagónico que Perón se asignó en su relato sobre su visita a Europa durante la segunda guerra mundial.⁴² La yuxtaposición de éstos y otros relatos resulta en la contraposición de

⁴¹ Perón se unió a un complot militar que derrocó al gobierno civil liberado por Yrigoyen en 1943. Primero Secretario de trabajo y bienestar social, en 1945 se convirtió en Vice Presidente y Ministro de Guerra. En febrero de 1946 Perón fue elegido Presidente con el 56 por ciento de los votos. <<http://www.historiadelpais.com.ar/peron.htm>>

⁴² Ganduglia comenta que “el Perón que descubre Maidana es el de la mentira. Un Perón que no vio Berlín, no viajó a los lagos Masurianos, nunca tuvo una entrevista personal con el Duce y, más significativamente, distorsionó su concepto de realidad según las circunstancias históricas que le tocara vivir” (278).

múltiples y dispares versiones sobre la figura histórica de Perón. La novela se vale así de la fragmentación externa -a través de la yuxtaposición textual, la mezcla de géneros narrativos⁴³ y de voces, perspectivas, tiempos y espacios- para mostrar la fragmentación interna del personaje histórico y su versión oficial. La mayor parte de la crítica se ha enfocado en esta “intencionalidad dialógica de interrogar la realidad histórica” (McDuffie 300), en el estudio de esta diversidad de versiones, géneros y voces que componen la obra, y en cómo estos elementos temáticos y narrativos ayudan a contraponer las diferentes aproximaciones a la figura histórica de Perón.⁴⁴ Esta yuxtaposición de versiones históricas contradictorias desemboca en el cuestionamiento del concepto de *verdad histórica*,⁴⁵ un concepto que además viene problematizado en la novela a través de la imagen de los “ojos de la mosca”. Dicha imagen quiere enfatizar la visión fragmentada que de la realidad percibe la mosca, caracterizada por sus “compuestos ojos, de cuatro mil facetas cada uno. La verdad dividida en cuatro mil pedazos” (192). Con el reiterado uso de esta imagen, que incluso da título al capítulo décimo,⁴⁶ la novela insiste en plantear la existencia de múltiples o infinitos matices en que se fragmenta una realidad, lo que a su vez implica la imposibilidad de percibir todos los matices y, por

⁴³ La novela incluye diversos géneros narrativos, con mayor o menor carácter histórico, como por ejemplo, fragmentos de diarios, cartas, telegramas, etc. También reproduce entrevistas, algunas de ellas históricas, como la concedida por Perón a Eloy Martínez en marzo de 1970 (7).

⁴⁴ Véanse los artículos de Marina Guntsche, Keith McDuffie y Silvia Ganduglia, entre otros.

⁴⁵ Raymond L. Williams vincula la problematización del concepto de *verdad histórica* a la “crisis de verdad” que afectó a todos aquellos países oprimidos por las dictaduras militares, especialmente los países del Cono Sur y, entre ellos, Argentina (69). *La novela de Perón*, escrita todavía durante los últimos años de represión y los primeros de transición democrática en Argentina, reproduce a nivel discursivo esta crisis de la verdad histórica a través de la yuxtaposición de textos y voces narrativas que subvierten todo discurso, especialmente el discurso oficial historiográfico del régimen peronista.

⁴⁶ La imagen de la mosca se repite en tres relatos diferentes dentro del capítulo 10: el narrado bajo la perspectiva de Zamora; el que gira en torno a la ex cuñada de Perón, María Tizón (199); y el narrado bajo la perspectiva de Perón: A mi abuela Dominga le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos? Y yo nunca sabía qué contestarle...” (211-12).

tanto, de acceder al conocimiento completo de dicha realidad y a la “verdad”. En otras ocasiones, la obra parece relativizar la percepción de la realidad descrita y mostrar la imposibilidad de precisar o medir la realidad con exactitud a través de diferentes escenas y/o reflexiones del narrador omnisciente en tercera persona o de algún personaje. Es el caso de la escena del viaje en avión de Perón, donde el narrador destaca la imposibilidad de determinar el tiempo en ese punto espacial: “el reloj del General señalaba las cinco, pero allí mismo, en ese punto móvil del espacio, ninguna hora llegaba a ser la verdadera” (11). Con esta idea se sugiere la relatividad de la percepción de una realidad dada y la falta de correspondencia entre la realidad y nuestra percepción, que está determinada por unas pautas de conocimiento determinadas y que dependerá y variará en cada individuo. También se quiere destacar la idea de que la realidad no puede ser plasmada tal y como es, no puede ser representada de manera que se corresponda con su referente.⁴⁷ En torno a esta cuestión, en la novela también se hace alusión al axioma de Gödel (277) que, como explica Cristina Parodi, revolucionó en su día el campo de la lógica mediante “la demostración de la imposibilidad intrínseca de todo sistema formal de expresar el universo de la aritmética elemental o -dicho con otras palabras- la comprobación de que en toda verdad, por evidente que sea, siempre hay algo que puede no quedar demostrado” (41).

La novela pone en práctica esta problematización de la representabilidad del referente histórico no sólo a través del cuestionamiento de la veracidad histórica de la

⁴⁷ Eloy Martínez mismo ejemplifica esta imposibilidad de representar verbal o textualmente la realidad: “Borges imaginó un imperio de cartógrafos donde el afán por el detalle es tal que se acaba por dibujar un mapa cuyo tamaño es igual al tamaño del imperio: un mapa inútil, que las lluvias y los vientos desgarran y que los años dispersan. No conozco mejor metáfora para demostrar el absurdo de todo signo que pretende repetir con exactitud los laberintos de la realidad” (“Ficción e historia”, 45).

versión ofrecida por la historiografía oficial sino también de otras versiones que forman parte de las “Contramemorias”. Así por ejemplo, la viuda de Lonardi califica el reportaje de Horizonte de “chismografía” (229), mientras que un narrador omnisciente en tercera persona critica otro artículo de Zamora por su estilo “cenagoso”, su prosa “intrincada”, y por filtrar “reflexiones autobiográficas” en su discurso (96).⁴⁸ Estas críticas parecen sugerir que incluso aquellas versiones que intentan desenterrar testimonios y memorias olvidadas o marginadas -tal y como se propone el artículo de Horizonte- son textos mediatizados que no pueden abarcar el referente histórico en su totalidad. La reiteración de éstas y otras cuestiones en torno a la representabilidad de la realidad sugiere la importancia que la novela concede al proceso de representación histórica, es decir, al proceso textual mediante el cual el acontecimiento se convierte en discurso. Curiosamente, la crítica ha pasado por alto una cuestión cuya relevancia viene anticipada en el título -que no sólo alude al proceso literario en sí sino que también abre el interrogante sobre la autoría del mismo- así como en los múltiples relatos que tienen su tema principal en la lectura, escritura y reescritura de otros relatos o historias. Es por esta ausencia de análisis así como por la importancia que el mismo título de la novela parece anticipar en torno a la cuestión textual, que el siguiente capítulo quiere analizar la manera en que la obra trata la representación histórica como creación textual, así como sus efectos en el tratamiento de la autoridad discursiva.

⁴⁸ Otros personajes legitiman, sin embargo, la versión sobre Perón publicada en Horizonte. Es el caso de Nun Antezana (69).

I. El proceso textual como tema discursivo: Reflexividad, autorreferencialidad y metaficción

Las versiones históricas contenidas en la novela se caracterizan por estar incluidas dentro de otros relatos y por ser ofrecidas a través de la lectura que diferentes personajes hacen de las mismas. Así, por ejemplo, Perón relee su propia versión, sus Memorias; Julio Perón, Nun Antezana, Diana Bronstein, y Mercedes Lonardi, entre otros, leen parte de la versión publicada en Horizonte; y Zamora lee un fragmento del diario de Mercedes Lonardi así como parte de la versión de Augusto Maida sobre su convivencia con Perón en Europa. Además, algunos de estos personajes no sólo leen el texto sino que reflexionan y escriben su impresión o crítica junto al mismo. El capítulo 15, por ejemplo, narra el viaje de Zamora en taxi hacia Ezeiza. Durante el trayecto, Zamora comienza a leer las hojas sueltas de documentos que Tomás Eloy Martínez le acaba de confiar para que reconstruya los años de Perón en Europa. Dichas hojas contienen parte de la versión de Maida sobre su experiencia europea con el General durante la segunda guerra mundial. En el aspecto narrativo, destacan las anotaciones que aparecen al principio de cada fragmento de la versión de Maida y que parecen ser obra de Eloy Martínez, a juzgar por algunos comentarios personales⁴⁹ y por ser él la fuente proveedora de dichos documentos. Estas anotaciones no sólo buscan esclarecer y comprobar la veracidad de las versiones históricas recogidas, sino que también prestan particular atención a los términos y la sintaxis empleados por las fuentes testimoniales. Si por una parte encontramos

⁴⁹ En una de estas anotaciones, su autor comenta también en paréntesis que “*Alguien, al cruzarse conmigo en la calle, no me llamó Tomás sino Nucho, como a mi padre*” (268).

anotaciones sobre el contenido de la versión: “*Las fuentes provienen todas del teniente coronel Maidana. Buscar otras*” (269); por otra, aparecen reflexiones de carácter semántico y sintáctico: “(Desgrabación. Averiguar qué quiere decir *bunraku*, en caso de que la palabra esté bien escrita.)” (268), “*Salvar las traiciones de la sintaxis*” (275). Estas dos últimas citas aluden a la importancia que la elección de términos así como de orden y organización de ideas, tienen a la hora de narrar los sucesos. La reflexividad de dichas anotaciones parece querer destacar el papel que juega el proceso de construcción textual de un contenido.

El relato donde más destaca la presencia de un lector ficticio que examina el texto y su proceso de construcción, es el narrado bajo la perspectiva de Perón, donde el personaje relee, revisa y reescribe, el texto de sus *Memorias*.⁵⁰ A lo largo de este relato, el personaje reflexiona sobre el objetivo de la escritura de sus *Memorias* así como sobre el impacto que tendrá en los lectores. Son estas cuestiones las que le hacen revisar y modificar en ocasiones su texto. Perón actúa aquí de lector de su propio texto, detectando aquellos “fallos” temáticos o estilísticos que pueden perjudicar su imagen. En este sentido, su lectura le provoca una serie de reflexiones que en ocasiones le llevan a modificar el texto de una forma u otra, bien sea reescribiendo o añadiendo fragmentos - por ejemplo, reescribe y desarrolla el tema de sus antepasados remarcando su ascendencia escocesa-, bien desechando cierta información o estilo narrativo -como cuando decide eliminar algunos adjetivos añadidos por López Rega, como “ilustre”,

⁵⁰ Keith McDuffie señala que “este libro no es sólo una novela escrita por Tomás Eloy Martínez sobre la vida de Perón, sino que es a la vez la novela escrita por Perón, es decir, sus *Memorias*. Quiere crear una Memoria ideal que dé su versión de la historia argentina de los primeros setenta y cinco años del siglo XX y de su propia figura y rol en esa historia: o sea, quiere crear una ficción a base de la historia” (302).

“heroico” o “noble” (50), por idolatrar demasiado a la familia del General,⁵¹ o bien aceptando como verdadera y legítima la versión que de su vida ha escrito o traducido su secretario. Así por ejemplo, el General considera un acierto el que su secretario haya eliminado de sus memorias a buena parte de su familia con el objeto de no enturbiar su pasado familiar (58). En este sentido, el personaje elogia el poder de manipulación histórica de López Rega, “con cuánto esmero el secretario ha reparado los deslices. Ha interpretado la historia verdadera: la que debió suceder, la que sin duda prevalecerá” (55). Perón borra todos aquellos recuerdos que le son desagradables y los substituye con otros recuerdos fabulados que le immortalicen. Pero si, por una parte, el General se muestra orgulloso de haber podido “gobernar a la historia” (186), de haberse valido de diferentes versiones o criterios opuestos como estrategia para explicar su trayectoria política, y donde reconoce que “la exacta memoria de las cosas no es lo que importa, sino lo que uno aprovecha de ella: el color con que se la tiñe” (58); por otra, Perón desarrolla un sentimiento de culpa por la manipulación histórica que llevan a cabo tanto él como su secretario y que le provocan temor y casi arrepentimiento. En cierta ocasión, el personaje escribe la versión que le hubiera gustado escribir sobre su vida en el Colegio Militar (103-7) y la contrapone a la escrita por López Rega, lo que le hace recapacitar que “debió mostrarse firme y ordenarle a López que lo escribiera de aquel modo tan íntimo: la familia, el desierto, tal como él lo sentía. Pero el secretario pensaba en la historia. Sea más histórico, mi General, ¿lo ve?, ponga un poco de mármol en el retrato. No se revele, no se dé a conocer. Una grandeza se hace de silencios” (107). En este sentido, la

⁵¹ Keith McDuffie señala cómo Perón “a pesar de querer idealizar su historia, critica a veces las páginas escritas por López Rega porque le parecen demasiado idealizadas, o sea, *inverosímiles*. Como todo buen escritor de ficción, reconoce cuándo se sobrepasan los límites de la credulidad del lector” (302).

reflexividad mostrada por el personaje implica un reconocimiento de las estrategias retóricas y narrativas empleadas para construir el texto de las Memorias. Este reconocimiento del proceso de textualización dentro del relato sobre la revisión y reescritura de las Memorias sugiere que hay un intento por denunciar la autoridad discursiva del metarrelato que son las Memorias, y la manipulación histórica de que hace uso su secretario, que incluso llega a incluirse en las mismas (109), y que a menudo relega al General a un segundo plano a la hora de confeccionar sus Memorias como el mismo protagonista reconoce: “Está corrigiendo sus Memorias. O mejor dicho, va colocándose a sí mismo en las Memorias que le ha escrito López” (48).

Este carácter reflexivo que Perón muestra ante su versión histórica a través de su comentarios o correcciones sirve, por un lado, para detectar el grado de manipulación al que los personajes someten su versión histórica de acuerdo a unos intereses específicos y en consonancia con unas circunstancias históricas también precisas. En este caso, su interés -y el de su secretario- reside en legitimar su persona y su proyecto político ante el pueblo argentino, al que ahora retorna. Por otro lado, el relato de la revisión y reescritura histórica sugiere la manipulación implícita en el proceso de textualizar una serie de sucesos históricos, a través de la selección de unos hechos determinados y al darles una coherencia y un significado particular. Perón es consciente de ambos procesos: si por una parte reconoce su manipulación histórica, también se da cuenta de que su memoria está siendo manipulada al convertirse en texto y que representa una versión histórica que viene determinada por las necesidades políticas del presente histórico en que se escribe: “se pregunta si este después desde el cual está narrándose no ha destruido ya para siempre el ayer donde las cosas ocurrieron” (114). El personaje se da cuenta en este

sentido de que está siendo víctima de un proceso narrativo que se escribe con frecuencia independientemente de él mismo: “Algo le falta a estas Memorias, López. No sé qué puede ser. Ya los recuerdos que fueron a la Segunda Guerra no son míos. Los leo y me parece que siguieran viviendo por su cuenta” (253). Esta reflexión del personaje sobre la influencia del proceso textual en el contenido de su versión histórica se intensifica cuando el mismo personaje confiesa sentirse parte de una novela donde el texto dicta lo que está por venir y no al contrario: “¿Qué drama viene ahora? ¿Qué desgracias me traerá el próximo capítulo?” (190). Esta reflexión se distingue, sin embargo, de las citadas anteriormente ya que puede interpretarse en dos niveles narrativos distintos. Por una parte, puede interpretarse como la incertidumbre del personaje ante el contenido de unas Memorias que en su mayor parte han sido confeccionadas y, por tanto, fabuladas por López Rega. Por otra, estas preguntas pueden interpretarse como referentes a un nivel superior, al texto mismo que es la novela. De ser así, Perón, consciente de su condición de personaje y del poder discursivo del autor de la obra, se pregunta qué nuevos problemas le traerá el próximo capítulo. Esta última interpretación lleva la cuestión reflexiva y autorreferencial al nivel del suprarrelato.

La existencia de otros ejemplos de autorreferencialidad con respecto al texto de la novela en sí legitima la interpretación propuesta arriba. Uno de los casos más claros tiene lugar en el capítulo once, titulado “Zigzag”, que narra cómo se requisan las pertenencias de Nun Antezana y Diana Bronstein, entre ellas, recortes de los artículos sobre Perón publicados en Horizonte y cuyo capítulo quinto se narra a continuación. Este metarrelato se enfoca en la época del entonces capitán Perón en la Escuela Superior de Guerra, en cómo conoció a la que sería su primera mujer, Aurelia -Potota- Tizón, y en las

circunstancias en torno al derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen. A lo largo de la historia, el narrador salta a distintos tiempos para aclarar algunos detalles con respecto a las acciones o circunstancias en relación con el relato sobre Perón. Uno de esos saltos temporales nos transporta a la primavera de 1970, donde una serie de individuos, entre ellos Tomás Eloy Martínez, interrogan a Perón sobre su intervención en el golpe que acabó con el gobierno democrático de Yrigoyen en 1930. Estos “zigzagueos” temporales del artículo periodístico, que dan título al capítulo de la novela y no al metarrelato - titulado “Ya nunca más seremos como éramos”- son señalados por el narrador del relato de Horizonte en diferentes ocasiones. Destaca, sin embargo, la última mención con la que el narrador concluye el capítulo quinto: “Fin del zigzag. Comienza un nuevo capítulo con música del tango que Discépolo escribiría cinco años después: *Cambalache...*” (223). Este comentario puede aplicarse a dos textos diferentes y a dos niveles enunciativos distintos: por un lado, al capítulo narrado por la revista y que alude a los zigzagueos temporales que se ha permitido el narrador para poder explicar al lector de Horizonte las distintas circunstancias en torno a Perón. Por otro, el comentario puede aplicarse a la misma novela ya que el “Fin del zigzag” puede referirse al término del capítulo once, titulado “Zigzag”, mientras que la referencia a “Cambalache” resulta ser el título no sólo del siguiente capítulo de la biografía sino también del capítulo doce de La novela de Perón. Esta cita constituye uno de los muchos ejemplos donde se juega con la textualización en diferentes niveles narrativos y donde la obra muestra su sentido autorreferencial.⁵²

⁵² Otro ejemplo puede encontrarse en el capítulo 9, durante una de las revisiones conjuntas que Perón y López Rega llevan a cabo sobre las “Memorias”. Aquí el General le pide a su secretario que acabe con los paréntesis (177). Estas palabras pueden interpretarse nuevamente en dos niveles narrativos distintos: por

Tras la conclusión del artículo de Horizonte, aparece una “nota del oficial sumariante” donde se concluye que los textos requisados -los recortes del artículo periodístico- prueban “la ideología extremista imperante en los cabecillas inculcados” (223). Como ejemplo de esta “ideología extremista”, el sumariante reproduce las anotaciones que Diana Bronstein hizo al leer el artículo periodístico. Una de estas anotaciones es precisamente la que da título al artículo quinto de Horizonte, “ya nunca mas seremos como éramos”, y del que Diana comenta que es un “Rebusque plagiado de Las Alas de la Paloma. *Henry James*, frase final” (223). Esta anotación resulta muy importante por varios motivos. Por una parte, nos indica la apropiación que hace Perón de ciertas frases, ideas o citas, algo que por otra parte el mismo Perón reconoce en diversos momentos. Por otra parte, y tras leer el resto de la novela, nos damos cuenta de que esta cita no sólo ha sido empleada por Perón u otros personajes sino por el mismo narrador en tercera persona de la novela -en las páginas 183, 210, 213 y 355-, lo que sugiere que este mismo narrador está “plagiando” y que el autor de la obra elige estos “plagios” conscientemente. El motivo de jugar con esta cita plagiada es, en nuestra opinión, el de retar al lector a descubrir estrategias narrativas o temáticas utilizadas en diferentes niveles discursivos para mostrar el proceso de apropiación y resemantización de que es susceptible todo discurso y, de esta manera, relativizar la jerarquización de relatos considerados como literarios o históricos. Otro ejemplo de apropiación discursiva en diversos momentos de la novela y por distintos sujetos enunciativos lo proporciona la aplicación de la frase “Ya nunca más seremos (seríamos) como éramos” a varios momentos críticos de la historia argentina. La primera cita es obra de Perón quien, en su

una parte, aluden a los vacíos históricos que Perón ha dejado en sus Memorias; por otra, pueden aludir a los paréntesis -a las marcas textuales- que el narrador del relato sobre esta revisión ha empleado también.

versión del golpe de estado al presidente Yrigoyen, asegura que “el 6 de setiembre de 1930 murió una Argentina y otra ocupó su lugar. Cuál era mejor lo dirá la historia. Pero aquel día fue como la línea que trazó el conquistador Pizarro sobre la arena, en su marcha hacia el Perú. Una línea sin regreso. Ya nunca más seríamos como éramos” (183). La segunda mención no es obra de Perón, sino que da título al capítulo quinto de Horizonte, “Ya nunca más seremos como éramos”, donde se narra la entrada de Perón al cuerpo militar (210 y 213). Además de la resemantización que de la frase de Perón lleva a cabo el diario, llama la atención el que dicho título se mencione dos veces y el que se ofrezcan dos comienzos ligeramente diferentes a dicho capítulo. Por una parte, Nun Antezana se adentra en las páginas de un quinto capítulo que comienza así: “Cierta domingo de 1922...” (210); por otra, se reproduce el capítulo quinto de Horizonte en su totalidad tras el requisamiento de las pertenencias de Nun y Diana. En esta ocasión, el capítulo comienza de la siguiente manera: “Un domingo de 1922, ...” (213). Aunque mínimo, este cambio en el comienzo del capítulo biográfico parece querer llamar nuevamente la atención sobre la arbitrariedad del significante con respecto a su referente. La última mención de la frase “Ya nunca más seremos como éramos” (355) cierra precisamente la novela y es pronunciada por Zamora para destacar el momento de transición política que tiene lugar tras la muerte de Perón. Esta aplicación de un discurso a diferentes contextos y por distintos sujetos de la enunciación deja de manifiesto la importancia del juego intertextual y reflexivo en la novela. Por último, las anotaciones de Diana exponen nuevamente el carácter reflexivo del texto, donde Diana juega el papel de lectora y descubre las mismas estrategias que nosotros, los lectores reales, buscamos. El personaje reflexiona, al igual que nosotros, sobre lo que lee y detecta, en este caso, el plagio de

Perón. Además, a la reflexión de Diana sobre el texto de Horizonte, hay que sumarle las anotaciones del oficial que requisó la revista y que denuncian el carácter subversivo de las notas escritas de Diana (223). La frecuencia con que la novela se va desdoblando en diferentes relatos que a su vez van siendo analizados en progresivos niveles narrativos y por distintos personajes sugiere la importancia de la relectura de historias como proceso de resemantización de un discurso dado -y que viene dado, por ejemplo, a través de la cuestión del plagio-, como *modus operandi* de la obra.

El tono reflexivo y autorreferencial se incrementa con la inclusión del propio autor como personaje de la novela. Primero hay varias menciones (185; 220) a la entrevista grabada que Eloy Martínez le hizo a Perón en 1970 y de la que se reproduce parte en las páginas 185 y 186. Pero es en el capítulo catorce, titulado precisamente “Primera persona”, donde el personaje lleva a cabo una serie de reflexiones que pueden extrapolarse al contexto y experiencias del autor y que explican algunos de los factores que motivaron la escritura de La novela de Perón. Dicho capítulo narra la entrevista que Tomás Eloy Martínez mantiene con el periodista Zamora en el diario La Opinión en Buenos Aires, el mismo día del regreso de Perón, el 20 de junio de 1973. Durante esta entrevista, Martínez le refiere a Zamora parte de las conversaciones entre éste y Perón, y le confiesa que

HE CONTADO MUCHAS VECES ESTA HISTORIA, pero nunca en primera persona (...). Voy a seguir contándole todo en primera persona porque ya es hora de que las máscaras bajen la guardia, Zamora. El periodismo es una profesión maldita. Se vive a través de, se siente con, se escribe para. Como los actores: representando

ayer a un guapo del novecientos y anteayer a Perón. Punto y aparte. Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida. No sé cómo. Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad.
(259-60)

Estas palabras pueden interpretarse o aplicarse a dos niveles enunciativos diferentes: por una parte, pueden interpretarse como que Tomás Eloy Martínez, como personaje y actante dentro del relato, critica esa objetividad del periodismo convencional que le ha impedido durante mucho tiempo participar en la interpretación de los hechos transformados en noticia. Dicha reflexión sobre su papel como periodista resulta en su decisión de participar más activamente en la narración de su relato periodístico, aportando un tono más testimonial a sus reportajes. Por otra, estas palabras pueden interpretarse como que el autor, en su calidad de novelista, ha contado esta historia muchas veces pero siempre a través de entes ficticios, de personajes, por lo que ha decidido introducirse a sí mismo en el relato y contar la historia en primera persona. En ambos casos, esta frustración con respecto a la verdad histórica que el Eloy Martínez-personaje revela a Zamora es una cuestión muy presente para el autor y ha sido reiterada por éste en diversas ocasiones. Concretamente, Tomás Eloy Martínez lo ha explicado en su artículo “Ficción e historia en La novela de Perón”, artículo que asegura se vio obligado a escribir debido a los malentendidos que la novela levantó entre los argentinos a raíz del título y de la doble carga histórica y ficticia de la misma. Eloy Martínez alude a

esta frustración periodística⁵³ en dicho artículo y justifica las dosis de ficción inyectadas en la obra a partir de las “ficciones” que supuestamente el mismo Perón construyó al ser entrevistado por el autor:

Mientras escribía la novela, me dije que, habiendo publicado yo unas memorias canónicas a las que Perón había sembrado de falsedades, ¿por qué no fabricar también otras memorias igualmente verosímiles pero novelescas, en las cuales yo, como narrador, podía entablar un duelo de versiones narrativas con el personaje de Perón? La falsedad de una versión (la mía) tornaría más evidente aún la falsedad de la versión ofrecida por el personaje histórico. (44)

Según esta declaración y por lo que se deduce también de la novela, Tomás Eloy Martínez parece entremezclar sucesos reales con sucesos ficticios o posibles -pero no históricamente demostrados o demostrables- para que el lector los contraponga y cuando menos dude de la veracidad de aquellos datos que siempre ha creído verdaderos. El tono reflexivo y autorreferencial con que el autor se refiere a sí mismo y a su novela, sirven

⁵³ La carrera periodística de Tomás Eloy Martínez es extensa. En Buenos Aires, fue crítico de cine del diario La Nación (1957-61) y jefe de redacción del semanario Primera Plana (1962-69). Entre 1969 y 1970 fue corresponsal de la editorial Abril en Europa, con sede en París, y luego director del semanario Panorama (1970-72). Dirigió el suplemento cultural del diario La Opinión (1972-75). Entre 1975 y 1983 vivió exiliado en Caracas, donde fundó El Diario de Caracas, del que fue director de redacción (1979). En 1991 participó en la creación del diario Siglo 21 de Guadalajara, México, y creó el suplemento literario “Primer Plano” del diario Página/12 de Buenos Aires, que dirigió hasta agosto de 1995. Desde mayo de 1996 es columnista permanente del diario La Nación de Buenos Aires y de The New York Times Syndicate, que publica sus artículos en doscientos diarios de Europa y las Américas” <<http://www.epdip.com/eloy.html>>.

para que el lector se dé cuenta de los distintos niveles y de las diferentes maneras en que puede contarse una historia. Al mismo tiempo, problematiza y cuestiona la legitimidad de todo texto que pretenda recoger los sucesos del pasado y mostrarlos como la “verdad histórica”. Para conseguir el efecto propuesto y relativizar la univocidad del texto histórico y de la misma novela, “el texto se desdobra sobre sí mismo, se explica a sí mismo, porque ese desarmarse de la historia es escribir la novela que incluye estas palabras. El mismo texto es ese intento de armarse con la verdad, pero con una verdad personal que lo llevará a desempeñar el papel protagonista” (Ganduglia 289).

A excepción de Silvia Ganduglia -que escuetamente ha aludido a la cuestión- ningún crítico ha observado el grado en que la novela reflexiona sobre el proceso de escritura y se desdobra sobre sí misma y, sin embargo, resulta esencial para la comprensión del mensaje de la obra. Esta autorreferencialidad de la que hablamos encuentra su mejor definición en el término *metaficción*. Cabe recordar que Patricia Waugh describe la metaficción como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (*Metafiction*, 2). Es decir, la metaficción expone el proceso de escritura dentro del texto literario. En el caso de La novela de Perón, no sólo encontramos la construcción de un relato dentro de otro -por ejemplo, el metarrelato de las “Memorias oficiales” incluido dentro del relato sobre la revisión y reescritura de dichas “Memorias”- sino que, como hemos visto, a través de diversos relatos encontramos alusiones al texto en su totalidad, a la novela. Linda Hutcheon denomina *metaficciones historiográficas* a este tipo de obras que, al incorporar el proceso de escritura dentro del relato, sugieren la condición mediatizadora de todo

texto, lo que conlleva una serie de implicaciones con respecto a la textualización de todo suceso histórico.

Hayden White elabora la teoría adoptada por los historiadores modernos de que el discurso narrativo no es una forma neutra sino que posee ya un contenido anterior a su actualización verbal o escrita (Content of the Form, xi). Este contenido entraña una serie de decisiones de carácter ontológico y epistemológico -como por ejemplo, qué datos son seleccionados, cuánta historia se quiere abarcar- que a su vez vienen determinadas por cuestiones ideológicas -como el criterio metodológico empleado o el tipo de lector a quien va dirigido el texto. De este modo, y en contraste con la noción de la historiografía tradicional basada en la correspondencia entre el referente histórico y su representación verbal o textual, el discurso histórico es hoy día considerado, al menos por los historiadores modernos y la crítica posmoderna, como una construcción lingüística que somete los datos a un proceso de selección, organización y modificación, que no se corresponde con el referente real ya que el mero proceso selectivo implica la imposibilidad de abarcar todos los matices de dicha realidad. Linda Hutcheon emplea el término “narrativization” -también el de “narrative emplotting”- para referirse al proceso mediante el cual ciertos datos históricos son escogidos y sobre los que se impone un orden y una linealidad para poder ser textualizados (Politics of Postmodernism, 66-7). Es en este sentido que la metaficcionalidad pone de relieve el proceso interpretativo de la representación historiográfica, ya que “knowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting, not of objective recording” (Politics, 74). Como el mismo Tomás Eloy Martínez ha comentado, “ningún hecho revela la plenitud de su verdad cuando se convierte en lenguaje” (“Ficción e historia”, 45). El

elemento metaficcional sirve así para llamar la atención sobre la condición textual de aquello que el lector está leyendo.⁵⁴ Esta condición textual conlleva, al mismo tiempo, una serie de implicaciones sobre la mediatización de todo texto que afecta a todos los géneros narrativos, inclusive el histórico,⁵⁵ y que problematiza la cuestión genérica.

II. El tratamiento de la cuestión genérica en La novela de Perón

Ya hemos visto cómo la novela se vale de numerosas estrategias narrativas para exponer los elementos comunes de la base textual que caracteriza al género histórico así como al literario. Pero esta problematización que lleva a cabo la novela del proceso textual no afecta sólo al *status* genérico de los discursos histórico y literario, sino a otros que también tiene por objeto la narrativización de sucesos históricos, como es el caso del género periodístico. Dentro de la obra, el relato que más se acerca al género periodístico es el artículo, con carácter biográfico y testimonial, publicado en Horizonte. Sin embargo, este artículo periodístico se caracteriza por emplear un estilo narrativo más cercano a aquel utilizado en el género de novela, a juzgar por la serie de estrategias narrativas empleadas. Dicho estilo guarda semejanzas importantes con aquel desarrollado por el

⁵⁴ El interés por el juego entre historia y ficción parece llevar en ocasiones al uso del concepto de “historia” en circunstancias donde dicho término puede ser interpretado en sus dos concepciones. Un ejemplo puede encontrarse en el capítulo décimo, donde Nun Antezana confiesa a Zamora que él asesinó al general Aramburu pero le advierte que nunca podrá escribirlo: “Si lo hicieras, Zamora, sería tu fin. Te quedarías sin familia. Se acabaría tu historia” (191-92). El uso de “historia” puede interpretarse por una parte como proceso histórico y, por otra, como el proceso mediante el cual un hecho es transformado en relato (“story”). En este sentido, el autor acerca el concepto de “historia” al concepto de relato, donde se han hilvanado unos sucesos o acciones: “story”. Este paralelismo que el autor propone deja de manifiesto su interés por mostrar cómo el proceso histórico y el proceso de “historiar” connota su estructura de selección, organización y formatización de una serie de hechos o datos.

⁵⁵ Como afirma Ganduglia: “Tanto la historia como la ficción tratan de dar una imagen verbal de la realidad y utilizan sustancialmente las mismas estrategias en la composición de sus discursos” (271).

llamado “*new journalism*” -algunos críticos lo definen simplemente como “experimentation of fictional techniques in reporting” (Hollowell 154)- y del que Tomás Eloy Martínez constituye precisamente uno de los ejemplos más representativos en Argentina.⁵⁶ Esta nueva forma de hacer periodismo, desarrollada en los sesenta en Estados Unidos, se diferencia del periodismo convencional en una serie de puntos básicos, entre los que destaca el abandono de un estilo de narrar objetivo, que sólo recoge los hechos y la versión oficial y que no cuestiona las circunstancias del suceso ni ahonda en la psicología de los personajes involucrados. Este “*nuevo periodismo*” se caracteriza también por hacer uso de una serie de técnicas estilísticas y narrativas típicas del discurso literario mediante las cuales el periodista “attempts to *reconstruct* the experience as it might have unfolded” (Hollowell 25). Dentro de los recursos narrativos comúnmente empleados por el *nuevo periodismo*, destacan la reconstrucción y descripción completa del desarrollo de la historia así como el uso de un estilo narrativo más interiorizado donde a menudo se le describe al lector una escena a través de los ojos de un personaje concreto y donde incluso se recurre a veces al uso del monólogo interior (Hollowell 26-29).⁵⁷

El relato de Horizonte comparte muchos de los elementos y técnicas narrativas empleadas por el *new journalism*, comenzando por un estilo narrativo internalizado a través del uso del estilo indirecto libre, que permite una visión del personaje “desde adentro”, ya que el narrador crea la ilusión de acceso a la interioridad del personaje en

⁵⁶ Tomás Eloy Martínez aboga por un periodismo “personalizado”, donde “la narración, el relato, es el camino que atrapa al lector de un modo más rápido e inmediato” (El espectador, 16).

⁵⁷ Tom Wolfe describe su primera incursión en esta nueva práctica periodística de la siguiente manera: “Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva” (El Nuevo Periodismo, 26).

cuestión, Perón en este caso: “Se iba. Desertaba. Perdía la beca, el destino. Dejaba de ser nadie para empezar a ser nada” (156). Este estilo narrativo interiorizado y omnisciente, contrasta con el tipo de focalización empleada por el periodismo convencional,⁵⁸ que suele ser o una focalización externa, en la que se da una visión desde afuera -aunque lo más completa posible-, o bien una focalización interna, donde el narrador es el testigo, que cuenta su historia tal como él la vio y la vivió. En la biografía de Horizonte, sin embargo, abunda la narración de escenas que difícilmente han podido ser proporcionadas por testigos -tal y como afirma el título del artículo- y que, sin embargo, son contadas como si el narrador las hubiera presenciado o el mismo Perón se las hubiese relatado. Así por ejemplo, cuando Perón se reúne con su padre tras haber sido nombrado subteniente a finales de 1913, el narrador cuenta cómo “a Juan Domingo le pareció que, en vez de andar buscando una vida nueva, el padre quería inventar una ciudad donde se perdieran todas sus vidas pasadas” (165). Además, el narrador añade comentarios propios e información no conocida por el protagonista, actuando así como el típico narrador omnisciente en tercera persona: “Tenía poco más de veinte años y no le importaban demasiado los dobleces del azar o de la historia. No sabía que un hombre con los espacios cambiados puede perder en cualquier momento su centro de gravedad” (168).⁵⁹ Esta intromisión del narrador en la historia es otro de los aportes del *nuevo periodismo*, que aboga por una mayor participación e involucración del periodista con respecto de la

⁵⁸ Wolfe comenta cómo la recopilación de material informativo se vuelve mucho más exhaustiva para estos “nuevos periodistas”: “Las facetas más importantes que se experimentaban en lo que a técnica se refiere, dependían de una profundidad de información que jamás se había exigido en la labor periodística. Sólo a través del trabajo de preparación más minucioso era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior. Con el tiempo, yo y otros fuimos acusados de ‘meternos en la mente de los personajes’... ¡Pero si de eso se trataba!” (Nuevo Periodismo, 35).

⁵⁹ Otro ejemplo de este estilo poético donde el narrador muestra su omnisciencia: “La Gran Guerra se disponía a ensangrentar la historia. Juan Domingo no lo sabría de veras sino mucho después” (167).

noticia. Así por ejemplo, y como si de una novela se tratara, el narrador interrumpe la narración para explicar ciertas cuestiones sobre la historia relatada a la vez que llama “héroe” al protagonista: “Quizá tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector. Como en la historia se avecinan hechos de índole militar (¿o tal vez política?): se avecinan inundaciones donde aguas de las más variadas especies habrán de confundirse, parece prudente hacer un alto y recordar ciertos detalles de interés...” (218). La autoridad del narrador no sólo se ve en el hecho de que seleccione la información, los “detalles de interés”, que debe mostrarse al lector, sino también en sus reflexiones personales que, en ocasiones, aparecen entre paréntesis: “Recogeremos sólo el desnudo diálogo donde las voces se entremezclan y rearmen el pasado (ese pasado) tal como fue” (220). En esta última cita, el narrador reconoce primero que ha seleccionado una cierta cantidad de datos y más tarde añade su comentario entre paréntesis, “(ese pasado)”, para destacar que se trata sólo de una versión histórica particular que interpreta los hechos del pasado. Esta aclaración en paréntesis del narrador de Horizonte que, en apariencia no parece tener más importancia, revela en realidad uno de los aportes más significativos del *new journalism*. Aquel en que el periodista no sólo decide incluir sus propios juicios y reacciones ante la realidad hecha noticia, sino que lo hace en parte para poner de manifiesto el carácter subjetivo implícito en cualquier texto periodístico: “The new journalist’s stance is often openly critical of the powerful interests that control the dissemination of the news. By revealing his personal biases, the new journalist strives for a higher kind of ‘objectivity’. He attempts to explode the myth that any report can be objective by freely admitting his own prejudices” (Hollowell 22). En este sentido, estos elementos del *nuevo periodismo* que se encuentran presentes en el relato periodístico de Horizonte también presentan un

carácter reflexivo que, de manera similar a los textos metaficcionales, muestran al lector el carácter selectivo -cabe recordar la intromisión del narrador cuando aclara que se trata de “(ese pasado)”- y, por tanto, subjetivo y limitado de la versión ofrecida.

Esta selección de contenido y estilo novelesco que denuncia el texto de Horizonte es también detectado por personajes dentro de la novela y que en ocasiones funcionan como lectores. Es el caso de Mercedes Lonardi, quien tacha el artículo biográfico de chismografía tras leer fragmentos como el siguiente: “1937: Nuestro héroe ha conquistado Chile (...)” (229). Este tipo de lenguaje “novelizado” y el tono mediatizado y grandilocuente de éste y otros fragmentos del artículo, crea una imagen magnificada y mitificada de la figura de Perón que provoca los reproches de Mercedes Lonardi a Zamora sobre la falta de seriedad y objetividad de los periodistas en su reconstrucción histórica: “¿Así, con esta clase de harapos, escriben la historia ustedes: los periodistas?” (234). Por otra parte, algunos personajes reconocen o comentan la selección de información histórica que el artículo lleva a cabo. Así por ejemplo, María Amelia, prima de Perón, accede a contar sus recuerdos sobre Perón porque “contaba con la promesa formal de que no se ofendería la memoria de su padre, Tomás Hilario Perón, cuyo suicidio en una farmacia de la calle Cerrito aún daba qué hablar de vez en cuando. Nos entregarán las fotos que han descubierto, Julio: las pericias policiales. Yo voy a ir, si tal precio debo pagar para dormir tranquila” (39). Nuevamente, la novela ofrece pistas sobre cómo aquellos textos que en teoría deben ajustarse a una mayor objetividad y que en un principio se proponen buscar toda la verdad sobre una figura o suceso -tal y como proclama el director de Horizonte- seleccionan aquella información que más les interesa

ofrecer, con lo que vuelve a exponerse la similitud entre el género periodístico y otros géneros narrativos.

Parece, pues, haber una tendencia hacia el empleo de elementos estilísticos característicos del género literario en relatos como las “Memorias oficiales”, cuyo fin es crear una imagen idealizada del protagonista, como en aquellos que no están sujetos a la objetividad y fidelidad histórica pero que aún poseen un carácter histórico como podría ser el diario de Mercedes Lonardi, como cuando se trata de un relato periodístico, como es la biografía de Perón publicada en Horizonte. Aunque el uso de las estrategias discursivas y de contenido en este relato resulta algo desmesurado y desemboca en un tono altamente mediatizado, dichos recursos sirven en cualquier caso para mostrar su condición textualizada y los lazos discursivos comunes entre el género periodístico y el histórico o el literario. El que compartan este elemento narrativizador sugiere que tanto un género como otro va a seleccionar una serie de sucesos, les va a dar un orden y un formato, que a su vez vendrán determinados por el bagaje socio-ideológico del escritor, por el tipo de lector a quien va dirigido y por el tipo de reacción que se pretende provocar en dicho lector.

Cabe recordar la reflexión que sobre el género periodístico introduce el autor en el capítulo catorce, al tiempo que se introduce a sí mismo como personaje. En dicho capítulo, Tomás Eloy Martínez le confiesa sus frustraciones como periodista a Zamora. Unas frustraciones fruto de las contradicciones históricas que según el personaje surgieron tras sus entrevistas con Perón en 1966 y 1970, y que le hacen reconocer que “Creo conocerlo bien y sin embargo llevo más de siete años desconociéndolo” (259).

Estas declaraciones se corresponden con aquellas expresadas por el autor,⁶⁰ quien resolvió emprender otro tipo de aproximación textual a la figura de Perón y adoptar otro tipo de registro lingüístico -el literario-, tras la imposibilidad de esclarecer la información con respecto a la figura del ex dictador. La reflexividad y el tono autorreferencial de Eloy Martínez con respecto a sí mismo y a su novela parecen expresar la idea de las limitaciones que en cuanto a contenido y forma impone el género periodístico -al menos el periodismo convencional- y que impiden quizás una mayor indagación histórica por parte del autor. Hay, pues, un interés por mostrar las limitaciones del género periodístico y su similitud con otros géneros narrativos.

La problematización que sobre el discurso periodístico parece llevar a cabo la novela contrasta con la opinión de María Uzín,⁶¹ para quien Tomás Eloy Martínez se aprovecha del estilo legitimado del discurso periodístico a la hora de cuestionar las distintas versiones de la realidad ofrecidas por otros géneros. En nuestra opinión, el autor parece hacer lo contrario: no pretende subordinar unos géneros o discursos a otros sino que busca ponerlos al mismo nivel al mostrar los elementos comunes de que se valen para construir sus historias. Si hay algún tipo de discurso al que se le concede preponderancia por encima de los demás ése es el literario⁶² y, en cualquier caso, el autor no se vale de un registro periodístico legitimado sino que, a la manera del *nuevo periodismo*, introduce recursos típicos del discurso literario dentro del discurso

⁶⁰ Declaraciones expresadas en su artículo “Ficción e historia en La novela de Perón”, (44-50).

⁶¹ María Magdalena Uzín. “La novela como encrucijada de géneros y discursos”. Calibar Sin rastros. Aportes para una historia social de la literatura argentina. Córdoba, Argentina: CONICET, 1996.

⁶² En su artículo sobre la novela, Tomás Eloy Martínez subraya la libertad que la novela ofrece al escritor en contraste con las limitaciones del biógrafo o el historiador: “ningún hecho revela la plenitud de su verdad cuando se convierte en lenguaje. De allí que los biógrafos y los historiadores añoren la libertad con que trabaja el novelista, la facilidad con que el novelista ilumina los pensamientos más secretos de un personaje y lo desenmascara atribuyéndole una frase definitiva (...). El punto de partida de un biógrafo es, fatalmente, la aceptación de su fracaso. Ninguna vida puede ser escrita, ni siquiera la propia vida” (45).

periodístico, lo que resulta en el desdibujamiento de las líneas divisorias entre ambos géneros narrativos. Así pues, la problematización que del proceso textual lleva a cabo la novela no afecta sólo al *status* genérico de los discursos histórico y literario, sino a todo discurso narrativo.

Aunque las estrategias temáticas y narrativas comunes a algunos relatos delatan una autoridad discursiva fuerte, creemos que el texto deconstruye mayormente su propia autoridad al usarla como estrategia discursiva para denunciar precisamente dicha autoridad.⁶³ Esta cuestión funciona en varios niveles narrativos. Por una parte, la reflexividad mostrada por el personaje de Perón con respecto del texto de las Memorias implica un reconocimiento de las estrategias retóricas y narrativas empleadas para construir dicho texto. Este reconocimiento del proceso de textualización dentro del relato sobre la revisión y reescritura de las Memorias sugiere que hay un intento por denunciar la autoridad discursiva del metarrelato que son las Memorias. Por otra parte, y a nivel del suprarrelato, la novela se vale de ciertos recursos narrativos que buscan dirigir la mirada del lector hacia algún aspecto temático o discursivo concreto. A las alusiones al texto mismo o la repetición de frases en diferentes relatos, hay que sumar unas cuantas y aisladas intromisiones de un narrador omnisciente en tercera persona,⁶⁴ así como el orden de los relatos yuxtapuestos y los títulos de los distintos capítulos, que adelantan el tema a tratar o incluyen algún tipo de posición ideológica o comentario sobre dicho tema. Es el

⁶³ Raymond L. Williams comenta que “the cultural phenomenon of postmodernism is contradictory, for it installs and then subverts the very concepts it challenges” (*The Postmodern novel*, 10). Es decir, la metaficción trata de subvertir la tradicional autoridad de un discurso dado valiéndose precisamente de otro discurso autoritario.

⁶⁴ Un ejemplo de intromisión narrativa aparece en el capítulo sexto: “(Zamora escribió en *Horizonte*, por aquellos días, un artículo cenagoso, de prosa tan intrincada que nadie le prestó atención. Aludía indirectamente a Cádiz. En verdad era -como todo lo suyo- una reflexión autobiográfica. El lector puede pasarlo por alto. El novelista no” (96). A continuación, se reproduce parte de dicho artículo.

caso del capítulo quinto titulado “Las Contramemorias”, donde el narrador (o compilador) anticipa al lector el carácter subversivo de la versión histórica ofrecida en dicho capítulo. Estos recursos que denotan una autoridad discursiva parecen, sin embargo, funcionar para que el lector participe activamente en la comprensión del texto y capte estos recursos, detecte estas pistas para reconocer las conexiones entre los distintos relatos, en particular la condición textual y autorreferencial de los mismos y que apunta a la condición mediatizada y parcial de todo discurso. Esta autoridad discursiva busca, por lo tanto, ser “descubierta” por el lector, en contraste con la autoridad discursiva que suele distinguirse en otros textos y que busca pasar desapercibida.

La muestra del carácter autoritario y mediatizado de todo texto, incluido el histórico, problematiza aún más las dos cuestiones principales planteadas en el título a causa de la yuxtaposición de los términos “novela” y “Perón”: la relacionada con el grado de veracidad histórica de los relatos constituyentes de la obra, y el marco genérico. Estos dos interrogantes crearon tal confusión en los lectores y la crítica que el autor, como ya mencionamos, se vio obligado a escribir su artículo “Ficción e historia en La novela de Perón” para despejar dudas sobre la naturaleza del texto. Con respecto al género de la obra, Eloy Martínez aclara que “La novela de Perón no es una fábula de no ficción, ni una contribución herética al nuevo periodismo, sino lisa y llanamente una novela poblada por personajes históricos, muchos de los cuales están todavía vivos” (42).

En cuanto a la cuestión de la veracidad histórica, ya hemos visto la problematización que la novela lleva a cabo de esta cuestión y que viene anticipada en el primer epígrafe. Dicho epígrafe, extraído del prefacio de París era una fiesta de Ernest Hemingway, invita al lector a considerar el libro como una obra de ficción ya que

“siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos” (7). Tomás Eloy Martínez explica esta cita en su artículo: “Puesto que las palabras son convenciones, y el modo en que ordenamos los hechos también es convencional, un escritor puede violentar ese conjunto de convenciones y, situándose en el otro lado, en el lado de la imaginación y de la fabulación, descubrir algunas construcciones de la verdad más legítimas aún que las construcciones fundadas en las viejas relaciones racionalistas de causa a efecto” (45). Esto sugiere, al igual que el epígrafe, la idea de replantear los límites impuestos a los géneros histórico y literario y propone que le demos más margen al género literario pues puede sugerir otras vías para acceder al conocimiento del pasado.⁶⁵ Es así quizás como podemos explicar el énfasis en mostrar ciertos elementos comunes a distintos géneros narrativos para tratar de desdibujar las líneas divisorias entre ellos. Este planteamiento de la novela enlaza con la tendencia que según Edgardo Berg está teniendo lugar “en el horizonte cultural de las últimas décadas” y donde “asistimos a un verdadero estallido o continua desestabilización de los géneros puros y sin mezcla, a una profunda refiguración de las formas narrativas canónicas que hacen imposible pensar en categorías fijas y estables” (97). En este sentido, la novela no intenta ofrecer soluciones ni respuestas a

⁶⁵ La idea de que el texto sigue escribiéndose en la realidad es ejemplificada por el autor en su artículo: “Al llegar al mausoleo, el anciano mayor me tomó del brazo y me dijo: ‘Yo rescaté a Evita de la tumba donde la tenían escondida, en Milán. Evita es mía.’ Lo miré fijamente. Era en verdad Osinde, y aquellas palabras eran las mismas que yo había puesto en su boca, en una novela que él no podía haber leído. En ese instante supe, de una vez para siempre, que si bien la historia nace de la realidad, hay ciertas realidades que sólo pueden nacer de la ficción” (49). Por otra parte, un ejemplo de la influencia que La novela de Perón ha ejercido en la realidad es la invención de la frase que Evita le dirige a Perón “Gracias por existir” y que se repite a lo largo de la novela. Martínez comenta cómo la frase fue incluida posteriormente en dos biografías y en otra novela. Además, la frase ha entrado a formar parte de las citas famosas de Perón que, grabadas en una placa de mármol, recoge el Museo de Peronismo de Buenos Aires. El autor escribió un artículo explicando el carácter fabulado de la frase pero los peronistas continuaron defendiendo que Evita realmente pronunció aquellas palabras. (Bach 18-9).

ninguna cuestión sino que está más interesada en problematizarlas para que observemos todos los matices y detalles que hacen imposible una visión total y única del problema, en este caso, del problema de la representación histórica.

El tratamiento de la representación histórica y de la cuestión genérica en La novela de Perón puede delimitarse con mayor claridad si se la compara a una obra posterior de Tomás Eloy Martínez, Las memorias del General. Esta obra, publicada en 1996, tiene como punto de partida la entrevista que el autor mantuvo con Perón del 26 al 29 de marzo de 1970 y cuya versión aprobada apareció en el semanario Panorama el 14 de abril de 1970. Los vacíos históricos dejados por Perón, las intromisiones de López Rega en el testimonio del General, así como las contradicciones entre la versión “oficial” y aquellas aportadas por testigos y documentos, llevan al autor a escribir una reconstrucción histórica que contiene muchos de los datos y versiones recogidas en sus largos años de investigación histórica en torno a la figura de Perón. De esta manera, a la versión “oficial” de las memorias que se publicó en Panorama y que está incluida al final de la obra, Tomás Eloy Martínez añade la transcripción de los siete cassettes grabados en sus cuatro días de entrevista con Perón y López Rega. Este texto titulado “Las memorias de Puerta de Hierro” no sólo separa las voces de Perón y López Rega -ya que las numerosas intervenciones del secretario hacen necesario el uso de la letra bastardilla para “evitar las confusiones de un yo que se encarama sobre otro” (15)-, sino que incorpora “todos los documentos y entrevistas que Perón no quiso comentar, así como otras investigaciones posteriores a su muerte” (15). Al texto de las memorias, le sigue un apartado titulado “Documentos” y que, como su título indica, aporta distintos tipos de documentación que o bien completan los vacíos dejados por las memorias oficiales o bien

aportan algún dato que contradice en algún punto la versión oficial de la vida de Perón. Entre los documentos se encuentran el acta de casamiento de los padres de Perón, numerosos testimonios de familiares y allegados al General en algún momento de su vida, fragmentos de archivos sobre propiedades de la familia o algún colegio al que asistió el General, y varias cartas entre Perón y el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo.

A estos textos Eloy Martínez añade una serie de viejos ensayos en torno a Perón, López Rega, o al régimen de terror que siguió a su muerte, unos ensayos que en el momento de su publicación fueron tergiversados y que ahora el autor reproduce en su forma original: “Días de exilio en Madrid”, que trata sobre la llegada de Perón a Madrid y sobre el proceso de adaptación a su vida en España; “Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López Rega” -texto que fue publicado en La Opinión de Buenos Aires, el 22 de julio de 1975-, que gira en torno al creciente poder del secretario de Perón. Ambos textos nacieron como fragmentos de la biografía que el autor empezó a escribir en 1974 y, como afirma el autor, “ambos adolecen de una pasión documental excesiva” (15). Otros textos incluidos son “El miedo de los argentinos” -publicado por La Opinión en agosto de 1975, testimonio personal sobre el estado de represión y terror que ejerció la Triple A, liderada por López Rega, y que forzó el exilio del propio Eloy Martínez. Y finalmente “Perón y los Nazis”, traducción del ensayo académico que el autor escribió en 1984, sobre el alto número de nazis emigrados a Argentina durante el primer gobierno peronista.

La lectura de Las memorias del General pone de manifiesto la importante base histórica de muchos de los personajes y sucesos narrados en La novela de Perón. Desde la

grabación del testimonio de Perón por Eloy Martínez, a las intromisiones de López Rega en dicho testimonio y, por supuesto, gran parte de lo relatado por Perón, está basado en la entrevista real entre el autor y el General. De hecho, algunos de los episodios que en la novela parecen tener un mayor carácter fabulado, resultan ser algunos de los más históricos, según la versión de Tomás Eloy Martínez. Entre estos episodios destaca el concerniente a López Rega y que narra su pasión por las ciencias ocultas y su gradual influencia sobre Perón hasta apoderarse de su discurso. No sólo el contenido histórico es similar sino también algunos de los temas que son objeto de preocupación en la novela. Tal es el caso de la cuestión sobre el uso de la primera persona narrativa por el periodista, tratada en el ensayo “El miedo de los argentinos”. A pesar de haber desconfiado en el pasado, Eloy Martínez argumenta aquí a favor del uso de la primera persona narrativa por parte de los periodistas, debido al carácter protagónico que éstos, él entre ellos, han cobrado en el presente histórico de su ensayo. Con esta argumentación, el autor justifica la inclusión de su propia historia sobre la presión que la Triple A ejerció sobre él y su familia para que abandonara el país y que resultó en el exilio del periodista y su familia. Como vimos, esta preocupación por la necesidad de emplear la primera persona para narrar la historia ya había sido planteada en La novela de Perón. En aquella ocasión, el autor convertido en personaje reflexionaba sobre las limitaciones en cuanto a contenido y formato que el género periodístico impone y que provocó el que quisiera liberarse de las limitaciones de género y “desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad” (260). A pesar del tiempo transcurrido entre las entrevistas del autor a Perón (1970), la publicación de La novela de Perón (1985) y la de Las memorias del General (1996), hay una permanente preocupación por la búsqueda de la verdad y otras cuestiones

relacionadas con esta búsqueda. Esta preocupación y afán de veracidad histórica se refleja en sus más de tres décadas de investigación histórica, investigaciones que han dado fruto no sólo a las dos obras anteriores sino a otras de distinta naturaleza en torno a Perón y otras figuras cercanas a él, en especial Evita.⁶⁶

Ahora bien, a pesar de las semejanzas de contenido que apuntan hacia la intertextualidad entre La novela de Perón y Las memorias del General, ambas obras tratan la recuperación de sucesos históricos así como la cuestión de la autoridad discursiva desde posiciones enunciativas distintas y recurren a una serie de marcas textuales orientadas a establecer diferentes “pactos” con el lector. En Las memorias, el autor utiliza el prólogo para clarificar los motivos del origen de la obra así como para dirigir al lector hacia un objetivo de lectura más específico. Este objetivo parece ser el de convencer al lector de la veracidad histórica de los hechos narrados mediante la aportación de documentos que verifiquen su versión, tal y como explica el mismo autor en el prólogo: “Cada uno de los datos de este libro tiene un documento, una carta, una cinta grabada que avala su veracidad. En los inciertos años en que estas páginas fueron escritas, la ilusión de verdad era todo lo que los argentinos podíamos llevar de un lado a otro y tal vez lo único de lo que no fuimos despojados” (15). Esta argumentación a favor del empleo de una serie de estrategias -los documentos aportados- para demostrar la veracidad histórica de lo narrado, busca la legitimación del procedimiento discursivo utilizado por el autor en esta obra. Este procedimiento se basa en la exposición de datos y

⁶⁶ De entre las novelas en torno al tema Perón o Evita destaca Santa Evita (1995). Además, el autor continúa publicando artículos sobre ambas figuras históricas en periódicos como The New York Times o El País. Recientemente, y con motivo del 50 aniversario de la muerte de Eva Perón, Tomás Eloy Martínez ha publicado en El País una serie de artículos entre los que se encuentran “La lucha por el cadáver” y “Una bomba para Perón”.

en tratar de convencer al lector de que lo que está leyendo es verdad. En este sentido, el afán de veracidad histórica que la obra implementa tanto a través del prólogo como en la introducción a cada artículo o ensayo, funciona como un marco textual que busca “señalizar un mapa de lectura previo -para evitar lecturas ‘erróneas’- o [inscribir] el deseo de ser leídos como ‘verdaderos’ a partir de la recurrencia de operadores de legitimación” (Berg 100). El objetivo de Las memorias parece ser, por tanto, el de cuestionar la versión aportada por Perón y López Rega, encontrar las “falsedades” o “errores” de la versión oficial, al contraponerla a las “verdades” de versiones marginadas o desconocidas.

También La novela de Perón se ha valido de una serie de marcos textuales que buscan orientar al lector en una dirección interpretativa particular. Las primeras ediciones de la novela por la casa editorial Legasa portaban la siguiente nota del autor en la contraportada: “Esta es una novela donde todo es verdad. Durante diez años reuní millares de documentos, cartas, voces de testigos, páginas de diarios, fotografías”. Tal y como afirma Edgardo Berg, esta nota pretende “convencer al lector sobre el rigor de la investigación o sobre la ‘veracidad’ de lo relatado” (101). Ediciones posteriores han continuado enfatizando la veracidad histórica del contenido de la novela a través de la contraportada. En la edición empleada aquí, la contraportada está escrita por un comentarista anónimo que afirma que la obra “es una ficción que cuenta la verdad”. Sin embargo, tanto el texto de la novela como los epígrafes que la preceden optan por no imponer una dirección interpretativa sino más bien dejar que el lector extraiga sus propias conclusiones. Si el primer epígrafe concede al lector la libertad de leer la obra como ficción o como historia y sugiere que, en cualquier caso, “cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como

hechos” (7), el segundo reproduce una cita de Perón al autor donde el ex dictador alude al problemático concepto de *verdad*: “A esta casa vienen muchos argentinos queriéndome vender una verdad distinta como si fuese la única. ¿Y yo, qué quiere que haga? ¡Les creo a todos!” (7). Este epígrafe introduce una de las ideas más reiteradas a lo largo de la novela, especialmente a través de la imagen de “los ojos de la mosca”: la imposibilidad de una correspondencia entre el suceso o historia vivida por personas y la historia contada, lo que desemboca en una multiplicidad de versiones, donde cada una de las cuales puede tener su grado de *verdad*, pero donde ninguna de ellas se corresponde totalmente con su referente. Al nivel discursivo, La novela de Perón vuelve a subrayar esta idea a través del desdoblamiento en una serie de textos que son sometidos a un continuo proceso de análisis, de relectura y reinterpretación, para cuestionar y deconstruir la autoridad discursiva de cualquier texto, incluyendo el suprarrelato que constituye la misma novela. Es con respecto a este continuo cuestionamiento de la representabilidad del referente histórico y, consecuentemente, de la univocidad del texto histórico pero también de cualquier otro texto, que La novela de Perón se diferencia del acercamiento histórico llevado a cabo en Las memorias del general. Es también en este mismo aspecto que puede decirse que la novela de Tomás Eloy Martínez continúa la tradición antiautoritaria que novelas del dictador de los setenta como Yo el Supremo implementaron a la hora de tratar la cuestión del poder a nivel discursivo así como la problemática de la representación histórica.

Capítulo III

Los cuatro reyes de la baraja o la imagen alegórica como mecanismo de codificación y mediación histórica

Siempre he creído que la historia la escriben los que ganan. Y creo que ha llegado el momento en la historia de Venezuela de revisar a fondo, precisamente, nuestros antihéroes.

- Francisco Herrera Luque⁶⁷

El bagaje científico⁶⁸ del psiquiatra y escritor venezolano Francisco Herrera Luque (1927-1991) se tradujo, por un lado, en un significativo número de obras ensayísticas sobre el estudio de la ascendencia y evolución genética y patológica del pueblo venezolano.⁶⁹ Por otro, este componente científico desembocó en un interés por el revisionismo histórico que le llevó a concentrarse, dentro de su obra literaria, en la producción de narrativa histórica. Como el mismo autor manifestara,⁷⁰ este interés revisionista proviene de un afán por despojar a la historia venezolana del sustrato mítico

⁶⁷ Cita recogida en el artículo de Alejandro Arapé “Los antihéroes en la realidad y ficción de Francisco Herrera Luque”.

⁶⁸ Graduado en medicina por la Universidad de Salamanca en 1952, estudió posteriormente psiquiatría en Madrid. En 1955 presentó su anteproyecto de tesis doctoral: Bosquejo para una interpretación antropológica de Venezuela. Entre ese momento y 1969, el autor generó más de 60 trabajos científicos y docentes, ganando el Premio Nacional de Medicina en 1969. En 1970 abandonó la vida universitaria y la actividad científica para dedicarse a la producción de novela histórica. En 1974 fue nombrado embajador de Venezuela en México y en 1977 se reincorporó a la docencia. Tras su muerte en 1991, se creó la fundación que lleva su nombre y que pretende continuar el espíritu y la obra del autor promoviendo la actividad artística y científica nacional. <<http://www.geocities.com/Paris/LeftBank/6229/fhluque.html>>.

⁶⁹ Algunas de sus obras de investigación científica más importantes son Los viajeros de Indias (1961), que analiza distintos componentes genéticos transmitidos por los conquistadores españoles; La huella perenne (1969), con la que el autor obtuvo el Premio Nacional de Medicina, y que analiza la ascendencia patológica de miembros de la realeza europea y de la oligarquía latinoamericana desde principios del siglo XVIII hasta el siglo XX; y Las personalidades psicopáticas (1969), que de nuevo se adentra en el estudio de la patología. Para un estudio de dichas obras, véase Cinco siglos de historia irreverente (2000).

⁷⁰ En su entrevista con Joaquín Soler Serrano, Herrera Luque señala que no le interesan los mitos y leyendas sobre los que se sustenta la historia de Venezuela. No le gusta la historia oficial, que además no se corresponde con la que escuchaba de sus abuelos. Como hombre de ciencias, no soporta la mentira y de ahí que, para no ser tachado de mentiroso, incluya documentación historiográfica al final de muchas de sus novelas (“Mis personajes favoritos”, 1983).

y de leyenda sobre el que a menudo se ha sustentado y quiere devolver un poco de la condición humana de que ciertas figuras históricas han sido despojadas por la historiografía oficial. El caso quizás más famoso sea el de Bolívar,⁷¹ de quien Herrera Luque muestra facetas no reveladas o contradictorias con la imagen construida por los textos historiográficos. Así por ejemplo, en Manuel Piar: caudillo de dos colores (1987) el autor sugiere la injusta condena y posterior muerte de Piar por decisión de Bolívar. Sobre Boves, el Urogallo (1972), Antonio Isea concluye que la novela “nos confronta con el hecho de que Simón Bolívar fue ante todo un miembro de la oligarquía blanca criolla y desde esa posición como sujeto el padre de la patria vio en Boves y en su liderazgo sobre las masas de color una amenaza a sus intereses socio- raciales” (“Reestructura historiográfica”, 80). Esta misma postura reivindicadora de figuras históricas cercanas a Bolívar es compartida por algunos historiadores contemporáneos como Alicia Ríos, quien ha observado la “visión exageradamente bolivariana” (61) que ha marcado la lectura de casi toda la historia venezolana, y que ha convertido en antihéroes a figuras históricas como Boves, Páez y Piar que, en su opinión, rivalizaron con el Libertador.⁷²

Según la crítica, la cuestión del antihéroe constituye precisamente uno de los temas más recurrentes en la narrativa de Herrera Luque. Alejandro Arapé comenta cómo el autor intenta “limpiar” el origen de Manuel Piar,⁷³ o cómo “atribuye como ‘viciadas’ e injustificadas las razones para condenar a Piar a la pena capital” (3). Es en esta dirección,

⁷¹ Probablemente la figura histórica más trabajada por Herrera Luque, Bolívar aparece también en Bolívar de carne y hueso (1983), Bolívar en vivo (1997), y El Vuelo del Alcatraz (publicada póstumamente en 2001), así como menormente en muchas otras de sus obras.

⁷² Ríos dedica todo un apartado de su tesis doctoral, La idea de nación y cultura nacional en la independencia venezolana: 1810-1830 [Univ. de Maryland, 1992], a estas tres figuras históricas y a los motivos de su, posteriormente adquirida, categorización como “antihéroes”.

⁷³ Para más información sobre el tratamiento otorgado por Herrera Luque a la figura de Piar, léase el artículo de Antonio Isea, “Manuel Piar: caudillo de dos colores. En torno a los logros y limitaciones de un proyecto de reescritura historiográfica”.

hacia una relectura de algunos de los personajes más controvertidos de la historia venezolana, que Herrera Luque orienta la temática de su producción literaria. Entre las figuras históricas más controvertidas trabajadas por Herrera Luque destacan también las de dictadores⁷⁴ como Juan Vicente Gómez, en En la casa del pez que escupe el agua (1975), o Antonio Guzmán Blanco,⁷⁵ en Los cuatro reyes de la baraja (1991). Esta última novela, publicada póstumamente, propone una lectura histórico-política particular al agrupar, bajo el común denominador de “los cuatro reyes de la baraja”, a algunas de las figuras históricas de mayor protagonismo en el último siglo y medio de historia venezolana. Para ello, la obra no sólo cubre el período vivencial del dictador decimonónico Guzmán Blanco (1829-1899) sino también otros momentos históricos, lo que permite establecer analogías entre distintos dictadores y revisar la manera en que sus gobiernos influyeron en el desarrollo histórico de la nación. El siguiente capítulo quiere analizar la manera en que la novela caracteriza, presenta, a estos personajes históricos y las estrategias narrativas de que se vale para llevar a cabo su particular revisionismo histórico. También formará parte del análisis los efectos que la lectura histórica propuesta por la novela tiene en el tratamiento de la autoridad discursiva.

⁷⁴ El concepto de *dictador/dictadura* y el problema de la inclusión o no de éstas y otras figuras históricas bajo dicho concepto, son cuestiones que serán tratadas más adelante.

⁷⁵ Arapé considera que Herrera Luque ha sabido plasmar esa otra cara del dictador que, en su opinión, la historia ha olvidado: “Guzmán Blanco se muestra como un gran benefactor de obras públicas que realzaran la trascendencia de su gobierno. Aunque la ‘historia oficial’ no ha reconocido suficientemente los inmensos progresos hechos en sus períodos presidenciales, Herrera Luque muestra los aciertos y los errores de un hombre que fue puesto muchas veces en la ‘lista negra’ de nuestra sociedad, católica en su mayoría” (3).

I. El *leitmotiv* de los cuatro reyes de la baraja o la alegoría como recurso codificador de la historia política venezolana

El abarque de los distintos momentos históricos representados viene dado a partir de los tres relatos de que se compone la novela. Estructuralmente, uno de los relatos contiene los otros dos, a modo de caja china. El primer relato -o relato en primer grado- se ubica temporalmente a finales de 1957 y principios de 1958, durante los últimos meses de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez,⁷⁶ y se enfoca principalmente en la tertulia que tiene lugar cada tarde en la Plaza del Panteón así como en los sucesos ocurridos en este marco espaciotemporal. Todos los personajes que acuden a la tertulia son conocidos por su apodo: El Viejito del Panteón -también conocido como El Poeta-, El Diplomático, El Quincallero, El de la Nariz Roja, El Señor de las Sillas. A éstos hay que sumar Chucho y Ticoté, los dos universitarios, que también acuden a la Plaza y llegan a formar parte de la tertulia. Será uno de estos personajes, el Viejito, el que se encargará de contar a sus contertulios los otros dos relatos. Uno de estos relatos se enfoca en el dictador Juan Vicente Gómez⁷⁷ y puede ubicarse en 1928,⁷⁸ durante el segundo mandato de Gómez y tras la revuelta estudiantil⁷⁹ en protesta contra el dictador que está

⁷⁶ Presidente de Venezuela desde 1952 a 1958, estableció un régimen de represión y terror contra la oposición. En 1958, una revuelta popular lo obliga al exilio y en 1963 los Estados Unidos lo extraditan a Venezuela, donde es juzgado y sentenciado a cinco años en prisión. Tras su puesta en libertad en 1968, marcha a Madrid, donde vive hasta su muerte, el 20 de septiembre del 2001. (The Washington Post 22 Sept. 2001 <<http://www.rose-hulman.edu/~delacova/venezuela/perez-jimenez-obituary.htm>>).

⁷⁷ Juan Vicente Gómez (1857-1935) fue líder de la guerrilla que apoyó a Cipriano Castro en 1899. Tras el derrocamiento de éste último, Gómez se alzó con el poder en 1908. Aunque oficialmente gobernó en tres ocasiones (1908-1914, 1922-1929 y 1931-1935), eligió a presidentes títere durante sus ausencias del poder. <www.encyclopedia.com/articles/05215.html>.

⁷⁸ En la página 10 Gómez comenta que faltan dos años para el centenario de la muerte del Libertador (1783-1830), de ahí que sepamos que se trata de 1928. No se ofrecen más fechas, por otra parte.

⁷⁹ Manuel Caballero dedica el capítulo tercero de su obra Las crisis de la Venezuela contemporánea a las revueltas estudiantiles y las huelgas de 1928 contra el régimen de Juan Vicente Gómez (41-54).

encabezada, entre otros, por Rómulo Betancourt.⁸⁰ El tercer relato, aquel que ocupa la mayor parte de la novela, reconstruye las vivencias de Guzmán Blanco. Dicho relato, que es narrado con cierta linealidad,⁸¹ se detiene especialmente en aquellos episodios que marcaron la vida del dictador decimonónico. Entre estos episodios destaca en primer lugar el de su niñez y juventud. Esta primera etapa en la vida del personaje está marcada por el escarnio y el rechazo social de la clase oligárquica debido por una parte a las sanciones impuestas a su padre -acusado de conspiración contra diversos gobiernos- y, por otra, a los rumores de tener sangre mezclada en una época en que la pureza de sangre blanca es determinante en el *status* social. Guzmán Blanco, resentido por el rechazo social, dedicará su vida a escalar socialmente, como el personaje reconoce en la novela. Los frustrados intentos de ascender por vías burocráticas y diplomáticas, lo mueven a comenzar una carrera militar y política, alineándose al lado de la facción liberal encabezada por Juan Crisóstomo Falcón y Ezequiel Zamora en la Guerra federal, iniciada en 1859. Una carrera militar para la que desarrollará una singular habilidad estratégica que le reportará grandes éxitos, entre ellos, su protagonismo en el desenlace de la Guerra Federal, con el cambio de gobierno de Páez a Falcón en 1863, y donde Guzmán Blanco, empezará a detentar cargos importantes que le llevarán a su primera presidencia en 1870.

⁸⁰ Rómulo Betancourt (1908-81) comenzó por liderar grupos estudiantiles radicales y por fundar *Organización Venezolana* (1935) que más tarde se convertiría en el partido *Acción Democrática*. En 1945, Betancourt subió al poder gracias a un golpe militar. Entre otras reformas, declaró el sufragio universal. Forzado al exilio en 1948 por Marcos Pérez Jiménez, volvió a Venezuela en 1958. Elegido presidente, continuó su programa de reformas económicas y educativas hasta su sucesión por Raúl Leoni. (The Columbia Encyclopedia: <http://www.bartleby.com/65/be/Betancou.html>).

⁸¹ Aunque el relato continúa en una secuencia más o menos lineal, no siempre sigue un orden cronológico estricto. En diversas ocasiones, el narrador yuxtapone distintos momentos de la vida del protagonista para ilustrar alguna idea o rasgo concreto. Así por ejemplo, el capítulo segundo, titulado precisamente “Marcha del tiempo atrás”, comienza narrando las últimas horas de vida de un Guzmán Blanco consumido por el cáncer y por viejos y desagradables recuerdos que le hacen volver a su niñez, secuencia a partir de la cual prosigue la narración del relato.

La novela fragmenta el relato sobre Guzmán Blanco en tres partes. En la primera, “Remembranzas de agonía”, que comprende los primeros cinco capítulos, se narran los años de juventud y las primeras experiencias militares de Guzmán Blanco así como algunos momentos importantes en la vida política y familiar de su padre, Antonio Leocadio Guzmán.⁸² La segunda parte, titulada “Vuela, vuela, Gavilán”, que abarca seis capítulos, cuenta sus altibajos en su ascenso al poder y sus continuos viajes al extranjero, especialmente a París, donde disfruta de su nueva condición de burgués adinerado. La tercera, “El Ilustre Americano”, que también comprende seis capítulos, narra su consagración política como presidente de Venezuela y sus sucesivos mandatos,⁸³ delegaciones de gobierno⁸⁴ y pérdidas de poder hasta su muerte en París, en 1899. El final del relato sobre Guzmán Blanco coincide, al término de la novela, con el relato del fin de la dictadura de Pérez Jiménez: el endurecimiento del régimen provoca el aumento del descontento nacional y de la tensión política, desencadenando una serie de luchas, huelgas y presiones por parte de los militares que desembocarán, finalmente, en la huida del dictador.

El hecho de que la novela trate sobre una tertulia donde se debaten cuestiones políticas de diferentes momentos históricos de Venezuela justifica la yuxtaposición de relatos sobre diferentes épocas. La situación de represión política bajo la que transcurre la

⁸² Antonio Leocadio Guzmán miembro del gabinete de José Antonio Páez, fue expulsado del gobierno acusado de traición y oportunismo. Fundó el Partido Liberal conocido como “El Venezolano” en 1840 y en 1847, acusado nuevamente de conspiración, el entonces presidente José Tadeo Monagas le conmutó la pena de muerte por la de exilio. Monagas le permite volver del exilio y le nombra primero ministro del Interior y luego vicepresidente. Disfrutó del poder durante los gobiernos de su hijo, Antonio Guzmán Blanco. <<http://www.efemeridesvenezolanas.com/htm/guzman.htm>>.

⁸³ Gobernó en tres ocasiones (1870-77, 1879-85, y 1886-87). Durante su tercera presidencia elige como sucesor a su antiguo colaborador Juan Pablo Rojas Paul. (Fuente informativa anterior)

⁸⁴ Tras sus distintos mandatos, Guzmán Blanco hizo elegir a algunos de sus partidarios como Presidentes: el General Francisco Linares Alcántara, el General Joaquín Crespo, o el General Hermógenes López. (Fuente informativa anterior).

novela motiva la reflexión política y la emisión de juicios sobre diferentes dictadores en el último siglo y medio de historia venezolana. El tema del dictador, eje de todos los relatos, se convierte así en motivo de paralelismos y reflexiones sobre la historia política de Venezuela, sobre todo en lo que respecta al relato “presente” de los contertulios y al relato pasado sobre Guzmán Blanco. La novela versa sobre un dictador decimonónico y, al mismo tiempo, se enmarca temporalmente en otra dictadura más reciente, la de Marcos Pérez Jiménez. En múltiples ocasiones, el Viejito establece paralelismos entre la dictadura de Guzmán Blanco u otros, y el momento político “actual”, caracterizado por el clima de represión impuesto por Jiménez.⁸⁵ Pero estas reflexiones políticas y los paralelismos establecidos entre gobernantes también tienen lugar dentro de los relatos de Guzmán Blanco y Gómez, coincidiendo con el relato de la tertulia en utilizar la imagen que da título a la novela y al primer capítulo de la misma, la imagen de los *cuatro reyes de la baraja*.

La imagen de los reyes de la baraja es introducida desde la primera página de la obra a través del relato sobre Juan Vicente Gómez, quien le anuncia a su compadre Pimentel que Betancourt será el cuarto y último rey de la baraja. A continuación, el Viejito, que es el narrador de este relato, cuenta la explicación de Gómez sobre la identidad de los otros reyes así como la función -el “palo”- que según el personaje desempeña cada rey: “Páez, Guzmán y yo somos los reyes de la baraja. Páez es el Rey de Espadas, porque tuvo que echar más machete que todos nosotros juntos; Guzmán es el de

⁸⁵ La dictadura de Jiménez está representada en la novela a través del personaje del Gaviota, el jefe de la policía del régimen, y que actúa a veces de censor de la tertulia. Sin embargo, la presencia de este censor no silencia a los contertulios, quienes frecuentemente critican el modo en que Pérez Jiménez impuso su régimen, el golpe de estado que lideró en 1948 contra el recién instaurado sistema democrático de Rómulo Gallegos, y que culminó en su subida al poder en 1952.

copas, por ser *fisno* y elegante, y yo, como no tengo modales, según dicen los malos hijos de la patria, no puedo ser otro que el Rey de Bastos” (...) Betancourt (...) tendrá que ser necesariamente El Rey de Oro, lo que le asegurará a Venezuela, no sé si para bien o para mal, mucho dinero, progreso y riqueza” (10-11). Ante el escepticismo y la contrariedad que estas palabras provocan en los contertulios, el Viejito alega haber estado presente cuando Gómez le reveló a Pimentel que los reyes son capaces de reconocer a su sucesor de un vistazo. Gómez ejemplifica su argumento con el relato de su encuentro con Guzmán Blanco en el año 1872, donde el entonces Presidente de la República le auguró al joven Gómez que un día gobernaría Venezuela. A continuación, el Viejito continúa desconcertando a sus compañeros de tertulia al afirmar que también estuvo presente cuando Guzmán Blanco recibió en París, a finales de 1899, la noticia de la victoria de Gómez en la revolución andina. Guzmán recuerda aquella “energía extraña” (13) que sintió al conocer al joven Gómez y que sólo sintió en otra ocasión, cuando conoció a Páez. Guzmán recuerda también las palabras que Páez le dirigió tras su derrota en la guerra federal, donde le reveló que siempre supo que él, Guzmán Blanco, le sustituiría en el poder (21). En este primer capítulo, la cuestión de la sucesión del poder en torno a los reyes de la baraja es abarcada por distintos personajes en distintos niveles narrativos: el Viejito narra las historias de Gómez y Guzmán Blanco, y éstos, a su vez, insisten en la importancia de esta cuestión, ejemplificando con relatos de otros momentos históricos que prueban su postura en torno a los reyes de la baraja. En este sentido, la inclusión de Páez, Guzmán Blanco, Gómez y Betancourt como reyes de la baraja y el argumento de su capacidad para reconocer a sus sucesores, sirven de marco introductorio a la lectura histórica propuesta en la novela.

A partir del primer capítulo y a lo largo de la novela, es el Viejito quien reincide frecuentemente en la clasificación de estos personajes históricos -y no otros- como reyes de la baraja. En el capítulo sexto, titulado “De escribano a caudillo” y con el que da comienzo la segunda parte de la obra, el relato de la autoproclamación de Páez como dictador supremo tras derrocar al presidente Tovar, lleva al Viejito a reflexionar sobre el poder acumulado por los tres reyes. El Viejito critica, en primer lugar, la perpetuación de las relaciones entre opresores y oprimidos a lo largo de la historia venezolana, y a pesar de reformas o regímenes disfrazados de legitimidad y oficialmente garantizadores de libertad e igualdad. Esta reflexión lleva al personaje a defender que “no hay nada más sincero en nuestra vida política que la autoproclamación de la dictadura de los jefes de Estado; porque eso y no otra cosa es lo que han pretendido ser nuestros gobernantes; con tres excepciones, han aspirado siempre a perpetuarse en el poder de malas maneras o con hipócritas artimañas. Tan sólo tres, y nada más que tres, han logrado este propósito en toda nuestra historia: el mentado Páez, Guzmán Blanco y El Benemérito” (76). A partir de esta afirmación, el Viejito argumenta sobre por qué y en qué manera estos personajes históricos se diferencian del resto de gobernantes que ha tenido Venezuela. Entre otros rasgos comunes, el Viejito menciona los largos períodos históricos en que se han mantenido en el poder, su carácter omnipotente y su influencia en el pueblo, así como el que hayan ejercido su poder abiertamente y sin tapujos. En este sentido, el Viejito cree que Páez, Guzmán y Gómez han marcado con su particular estilo de gobierno a cinco generaciones de venezolanos (77) y que, dentro de su misión como gobernantes, “los reyes deben ser sobrecogedores, envueltos por un nimbo de energía, que ante su presencia se dobleguen, cual si fuesen una divinidad, el más pintado de los hombres”

(77). Este argumento sugiere cierta inclinación del narrador hacia un tipo de gobernante que logre la sumisión de su pueblo. Esta subordinación popular implica la aceptación por parte del pueblo de un régimen de autoridad impuesto “desde arriba” y que viene condicionado por una cierta atmósfera de terror, a juzgar por esta concepción del gobernante, capaz de *doblegar* a cualquier hombre. A continuación, sin embargo, el Viejito utiliza un tono más crítico con respecto a estos personajes y a la hora de establecer diferencias entre sus respectivos gobiernos. Si de Páez destaca el que quisiera “resguardar el antiguo orden colonial de la insurrección popular que amenazaba con derruirlo” (77-78), de Guzmán asegura que se valió precisamente de esta insurrección popular para alzarse al poder, dándole al pueblo la falsa ilusión de participación en la vida política del país. Gómez es para el narrador el más autocrático de los reyes pues “holló, quebró y descuartizó los más elementales principios del derecho de gentes” (78). Ante las quejas de algunos contertulios, que estiman el gobierno de Gómez, el Viejito aclara que “Yo no estoy juzgando (...) qué fue mejor: si el gobierno dictatorial o la democracia. Yo tan sólo digo que hay tres hombres, que para bien o para mal, han gobernado en Venezuela en forma omnímada, imponiéndole a los venezolanos y hasta los tuétanos su estilo de vivir” (79). En este sentido, el Viejito ejemplifica la atracción ejercida por el poder en hombres como Gómez pero también en partidos políticos como Acción Democrática, del que comenta que una vez en el poder consiguió una gran mayoría de adeptos que buscaban enriquecerse a través del partido, lo que le hace reflexionar que los partidos políticos “en Venezuela son, antes que instituciones, sociedades mercantiles de mutuo auxilio y con afán de lucro. Por eso hacen lo indecible por eternizarse en el poder. Gómez no hizo otra cosa que lo que ya habían hecho sus

predecesores y lo que harían los que vendrían luego: se hizo presidente perpetuo” (80). La comparación entre el afán de lucro y poder entre el gobierno de Gómez y Acción Democrática -donde acusa a partidos democráticos de aprovecharse del poder al igual que los regímenes dictatoriales- conlleva un tono al menos parcialmente reivindicativo hacia una figura tan desacralizada como es la de Gómez. Este tono contrasta con la crítica que el Viejito hacía anteriormente contra la falta de libertades personales que trajo el régimen de Gómez y sugiere cierta ambivalencia con respecto a la caracterización del personaje.

El debate sobre los reyes de la baraja vuelve a retomarse al final de la obra. El último capítulo, titulado “Sota, caballo y rey”, se abre con un diálogo entre Guzmán y Rojas sobre la manera en que se ha ejercido el poder en Venezuela a lo largo de siglos, diálogo que antecede a un monólogo de Guzmán antes de morir. Al relato sobre Guzmán le sigue el de Gómez, quien recibe un telegrama con la noticia de la muerte del ex dictador. La muerte de Guzmán Blanco le hace reflexionar una vez más sobre los reyes de la baraja y sobre la identidad del cuarto rey, reiterando que Betancourt tomará el relevo. La reincidencia del tema de la sucesión de los reyes en las historias narradas por el Viejito pasa a debate entre los tertuleros, tal y como ya ocurrió anteriormente. En esta ocasión, el debate se centra fundamentalmente en las diferencias y/o semejanzas entre los personajes así como entre éstos y su pueblo. Aunque uno de los tertuleros, El Diplomático, comenta que no ve nada en común entre Páez, Guzmán, Gómez y Betancourt, pues los considera “expresiones de cuatro mundos diferentes” (250), el Viejito comenta que son la encarnación de cuatro momentos distintos en la evolución histórica de Venezuela pero insiste en sus semejanzas, a las que dedica gran parte de su intervención:

Los reyes de la baraja son Venezuela. De analizar sus virtudes y defectos, nos llamarán la atención la serie de rasgos que tienen en común, además de ser la más vívida expresión de nosotros los venezolanos. Fueron leales amigos, implacables enemigos y hombres valerosos. Fueron ladrones y aprovechadores, malos maridos y mujeriegos. Amaron a sus madres sobre todas las cosas, admiraron profundamente a sus progenitores y antepusieron por encima de los intereses del país su sentido familiar y tribal. Los tres descendían de canarios; llevaban sangre de los conquistadores y de las razas vencidas; procedían de hogares modestos económica y socialmente. [...] -Los reyes de la baraja -prosiguió El Poeta- tienen innumerables rasgos en común, desde su actitud ante las grandes decisiones hasta detalles insignificantes para los historiadores. (250-51)

De entre los argumentos del Viejito destaca la conexión que establece entre los reyes y el pueblo venezolano, y de donde parece sugerirse que el comportamiento de cada uno de estos dictadores es producto de un contexto histórico concreto. En este sentido, el narrador parece buscar difuminar la responsabilidad histórica de estos personajes al conectar sus virtudes y defectos a aquellos típicos del pueblo venezolano en cada período histórico, y que finalmente han determinado la dirección en que se ha desarrollado el país.⁸⁶ Este tipo de argumentaciones recuerda al tono al menos parcialmente legitimador de algunos textos historiográficos ahistoricistas en torno al tema del poder. Unos textos creadores de lo que Alicia Ríos califica “historia monumental y anticuaría” (34) y

⁸⁶ En la página internaútica sobre el autor se citan algunos de estos “males comunes”: “la incapacidad para asumir su esencia mestiza, la fascinación degradante por Europa -especialmente Francia-, el desprecio por las libertades, la falta de respeto por el adversario y el culto fanático por el amiguismo” (2). <<http://www.cyberven.com/luque/susobras1.html>>.

carentes de sentido crítico. Ríos, en su análisis de los valores determinantes del ideario nacional a partir del estudio historiográfico del período independentista, critica a historiadores como Laureano Vallenilla Lanz⁸⁷ por atribuir este sistema de gobierno a la idiosincrasia y al grado de cultura de su pueblo. Para la crítica, esta postura del historiador no hace sino “desarrollar su teoría justificadora del poder de Juan Vicente Gómez -‘el gendarme necesario’-, utilizando como modelo la época emancipadora y la enorme fuerza que alcanzaron, dentro de las masas, caudillos como Boves o Páez” (41). En este sentido, esta “teoría justificadora del poder” parece también formar parte del hilo argumental empleado por el narrador para ofrecer una visión más favorecedora de los dictadores conocidos como los cuatro reyes de la baraja.

Paradójicamente, estos paralelismos entre los dictadores y su pueblo sólo se establecen cuando el narrador habla de los rasgos negativos pues a la hora de señalar su magnificencia, el narrador invierte la cuestión y prefiere distanciar a los dictadores del pueblo. Entre los múltiples rasgos comunes en que, según el Viejito, los reyes se diferencian de su pueblo se encuentra el de las cualidades excepcionales de que están dotados estos individuos para dirigir a la nación: “-Los conductores de pueblos marchan un paso adelante de la muchedumbre. En ese paso adelante están contenidas imágenes arquetípicas, que si el pueblo no cumple, sí lo exige a sus gobernantes. (...) El venezolano por momentos es mal padre. Los reyes de la baraja, contradictoriamente, lo fueron amantísimos”⁸⁸ (251-52). En este sentido, el narrador establece un distanciamiento

⁸⁷ Vallenilla Lanz publicó en 1919 una colección de ensayos dedicados mayoritariamente al período de la Independencia. Esta colección se tituló Cesarismo Democrático. Estudios sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela.

⁸⁸ Estas funciones que el narrador otorga a estos dictadores sugieren una concepción del gobernante que se asemeja a la imagen del héroe épico y que, según José Javier Míguez Rego, Herrera Luque ya utiliza en otras obras como Los Amos del Valle: “El héroe épico se convertía en el colector de los ideales, metas y

entre el gobernante y su pueblo, donde otorga unas cualidades excepcionales al primero que le permiten, y legitiman, el poder que ejerce sobre el segundo.

De esta serie de argumentos empleados por el Viejito se desprende cierto fin reivindicador que también puede percibirse en otros momentos. Así por ejemplo, el Viejito redirige la cuestión de la legitimidad y validez del gobierno de los cuatro reyes, al compararlos con el líder por antonomasia del pueblo latinoamericano, con la figura del ‘Libertador’. Según el Viejito, muchos de estos dictadores tomaron como modelo a Bolívar y lo emularon a la hora de poner en práctica sus regímenes autocráticos: “Bolívar sembró el ejemplo de que solamente la autocracia podía hacer de nuestro país una nación fuerte y poderosa. ¿Acaso no se declaró dictador, por más que lo hiciese a la manera de los romanos? ¿A qué se debe la profunda admiración que Guzmán y Gómez sintieron por El Libertador? La razón está muy clara: la imagen del Libertador les sirve como ejemplo y justificación a sus respectivas dictaduras” (252). Esta comparación establecida entre Bolívar y los cuatro reyes señala las semejanzas entre el carácter autoritario del sistema de gobierno implantado por el Libertador y aquellos regímenes dictatoriales impuestos por Guzmán y Gómez. Al acercarse a los diferentes personajes, el narrador consigue recontextualizar tanto figuras altamente idealizadas como la de Bolívar, como las de personajes desacralizados como sería el caso de Páez, Guzmán y Gómez.

En general, el carácter ambiguo que se observa entre los diferentes argumentos empleados por el narrador refleja cierta ambivalencia a la hora de reevaluar a los distintos personajes históricos que protagonizan la novela. Esta ambivalencia ha sido reconocida

sentires de su pueblo. Pero estos procesos de colectivización, (...), no se dan únicamente en los orígenes, sino también en aquellos momentos de la historia caracterizados por profundos cambios y crisis sociales” (“Las (re)escrituras simbólicas de la historia y el mito en Los Amos del Valle”, 110).

por el propio Herrera Luque, y se debe en parte a su proximidad a varias de las circunstancias históricas relatadas en la novela y, en especial, a dos de los *reyes*, Juan Vicente Gómez y Rómulo Betancourt.⁸⁹ Sobre el primero, el autor ha señalado que “tuve oportunidad de conocer a Juan Vicente Gómez, el gran dictador del Caribe, y mi vida cabalgó sobre el odio y el amor, porque la familia de mi madre, mi abuelo, era presidente del Estado de Miranda; era un gran caudillo y un hombre incondicional de Gómez. Mi padre y mi abuelo eran enemigos mortales de Gómez, de modo que Gómez a los Herrera los persiguió a muerte, y los Luque eran sus aliados. Entonces, por eso quizás tú encontrarás en la figura de Gómez una ambivalencia” (Moody 40). En otra entrevista, aquella concedida a Joaquín Soler, el autor ha afirmado que hay en su obra un afán de síntesis, donde trata de conciliar dos mundos opuestos, el de su familia materna y el de la paterna,⁹⁰ y que nuevamente explicaría el tono parcialmente ambivalente de la novela.

Con respecto a los otros dictadores, el autor también estuvo relacionado con muchos de ellos, directa o indirectamente. Así por ejemplo, Maritza Jiménez señala el odio de Guzmán Blanco a la familia Herrera, “una familia que Guzmán Blanco juró exterminar, y casi lo logra” (El Universal, 47). La familia Herrera también tuvo problemas durante la dictadura de Pérez Jiménez. Como el mismo Roberto Lovera nos comentara, Herrera Luque, que era estudiante a mediados de los cincuenta, solía acudir a

⁸⁹ Ramón J. Velásquez, íntimo amigo de Herrera Luque, ha afirmado que hizo editar Los Viajeros de Indias en 1961 -obra que originariamente formó parte de la tesis doctoral del autor- ya que “me impresionó profundamente esa interpretación antropológica de Venezuela” (Cinco Siglos, ix). Velásquez era en ese mismo año Secretario General de la Presidencia en el gobierno de Betancourt, lo que obviamente, sugiere la amistad o, al menos, la cercanía entre el autor y el presidente.

⁹⁰ En su entrevista para Michael Moody, el autor menciona que “Mi familia procede de esa oligarquía de la conquista de Venezuela y de la Independencia y me molestó siempre mucho darme cuenta de que la historia oficial no correspondía a la verdad tradicional y oral, que me es referida por la generación de mis abuelos” (39). Ramón Velásquez menciona que Herrera Luque es “hijo de un gran siquiata venezolano el doctor Francisco Herrera Guerrero, oligarca” (Cinco Siglos, xi)

la Plaza del Panteón y participó en manifestaciones estudiantiles en contra del régimen de Jiménez. Carmen Verde ha señalado que el autor, informado de que Pedro Estrada lo tenía vigilado, decide exiliarse en España hasta el término de la dictadura (“El diálogo solitario”, 86). Estos datos sugieren el carácter semi-autobiográfico de la novela, sobre todo en lo que respecta al relato de la tertulia y sus reuniones en la Plaza del Panteón así como a las expectativas del regreso de Rómulo Betancourt, tras la caída del régimen de Pérez Jiménez.

Quizás relacionado con estas expectativas que el autor tuvo en su día con respecto al regreso de Betancourt a Venezuela se encuentre la cuestión de la identidad del cuarto rey de la baraja, y en la que el narrador pone especial énfasis. En opinión del Viejito, Rómulo Betancourt es el cuarto rey de la baraja, a pesar de que en el presente histórico de la novela se encuentra exiliado a causa de la dictadura de Pérez Jiménez. Es con respecto a Betancourt que el narrador despliega sus mayores elogios y elabora una mayor argumentación para justificar y legitimar su inclusión dentro del grupo de los reyes: “-Pérez Jiménez, a excepción del terror que ha impuesto con el esbirro de Pedro Estrada, no ha podido echar marcha atrás a los logros sociales y políticos que impusiera Betancourt tras su fugaz mandato. La seguridad social de las clases trabajadoras se ha mantenido; al igual que la necesidad de apoyar en el sufragio universal por el mandato presidencial. La gente añora a Betancourt. Su presencia sigue vigente y viva, a pesar de estar en el exilio” (252). Pero no todos los personajes aceptan la opinión del Viejito con respecto a la identidad del cuarto rey. Así por ejemplo, El Señor de las Sillas se inclina a favor de Pérez Jiménez, por encima de lo que el personaje califica como el “bochinche de democracia que tuvimos cuando el gobierno de Betancourt” (79). Este debate sobre la

identidad del cuarto rey podría conectarse nuevamente a la ambivalencia que estos gobernantes tuvieron para Herrera Luque. Aunque el autor mantuvo una estrecha relación con presidentes como Betancourt y Carlos Andrés Pérez, con quien incluso se reunió para comentar Los cuatro reyes antes de su publicación, y quien decretó tres días de luto oficial tras el fallecimiento del autor, Herrera Luque afirmó no pertenecer a ningún partido político⁹¹ e incluso llegó a reevaluar a antiguos “enemigos” políticos como Pérez Jiménez. Tal y como Herrera Luque reconoció en su entrevista con Andrés Miliani, el aumento del índice de criminalidad y corrupción en Venezuela en las décadas posteriores al mandato de Jiménez le hacen reconsiderar su postura política: “Yo luché contra Pérez Jiménez y estoy arrepentido. Te lo digo sinceramente, en vista del caos que significa esta democracia nuestra. Ahora no se le puede negar que estableció una serie de infraestructuras...” (26). También en la entrevista con Joaquín Soler, Herrera Luque afirma que el único modo de mantener a raya el índice de criminalidad es con una coacción política y policial fuerte, y el autor pone como ejemplo la reducción del índice de violencia durante el régimen de Pérez Jiménez.⁹² En cualquier caso, y a pesar del escepticismo del resto de los contertulios, el narrador principal reitera a lo largo de la novela su opinión de que, el una vez presidente de Venezuela (1945-1948), es uno de los

⁹¹ En el artículo “Hay en mí 500 años de historia venezolana”, el autor afirma que “nunca fui de partidos, ni comunistas, ni adecos, ni copeyanos” (Imagen, 4).

⁹² Con respecto al índice de criminalidad, el autor desarrolló una serie de teorías sobre determinismo genético que intentan explicar las causas de tan alto índice. Esta especie de determinismo sociopolítico sugerido en la argumentación a favor del concepto de los cuatro reyes de la baraja, entronca con los numerosos estudios científicos que Herrera Luque produjo sobre la evolución genética de los venezolanos donde “atribuyó a los españoles la carga genética negativa del devenir histórico” (Cinco Siglos, 86), teoría que le reportó acusaciones de “racista por el enfoque científico de atribuirle a la genética el origen de nuestros males” (83). Según Herrera Luque, siglos de luchas en la Península Ibérica hacen que incrementen las propensiones violentas en la población blanca, una población que fue la portadora de genes psicopáticos que han influido en la perpetuación del carácter violento de los venezolanos. Dicha teoría ha sido rebatida a la vez que defendida por distintos críticos. Véanse los artículos de Jesús Alberto León y Edmundo Chirinos recogidos en Cinco siglos.

reyes de la baraja por su influencia en los jóvenes venezolanos (250) así como por los cambios sociopolíticos que su gobierno implementó. El narrador cree firmemente que Betancourt, el más democrático de todos los reyes, volverá a gobernar el país. Aunque la novela no cubre el regreso de Betancourt a Venezuela y su segundo mandato,⁹³ el final de la obra, con la huida de Jiménez del país, augura un cambio político hacia un gobierno más democrático.

Un dato importante a tener en cuenta es el carácter fabulado que según Roberto Lovera tienen los relatos de los encuentros entre los diferentes personajes históricos y la revelación de su sucesión en el poder.⁹⁴ Un carácter fabulado que además pude comprobar al examinar los manuscritos originales⁹⁵ de la novela y sus tres primeras versiones. La cuestión de los reyes de la baraja no aparece hasta la segunda versión y aunque las circunstancias en torno al encuentro entre Betancourt y Gómez son las mismas, el relato de Gómez sobre su encuentro con Guzmán Blanco es diferente al que aparece en la versión final. En esta última versión, Gómez tiene ya quince años y marcha en busca de Guzmán para confirmarle el apoyo de su padre y otros liberales. De manera fortuita se encuentra con el que es ya Presidente de la República quien augura que algún día le sucederá en el poder. En cambio, en la segunda versión de la obra, Gómez es un muchacho de doce años que acompaña a su padre, Pedro Cornelio Gómez, a saludar al entonces General Guzmán Blanco. Lo encuentran reunido con la negra Isolina que le está

⁹³ Betancourt volvió a su país en 1958, fue elegido presidente -el primer presidente elegido por voto universal- de Venezuela en las elecciones del 7 de diciembre de 1958 y gobernó hasta la presidencia de Raúl Leoni, en 1964.

⁹⁴ El profesor Roberto J. Lovera De-Sola, biógrafo y estudioso de la obra de Herrera Luque y miembro de la Fundación, nos confirmó que los relatos de los encuentros entre los distintos dictadores, y que dan pie al tema de los reyes de la baraja, pertenecen a la ficción.

⁹⁵ Estos manuscritos se encuentran en la Biblioteca Nacional de Caracas, e incluyen tres de las siete versiones que Herrera Luque escribió de Los cuatro reyes. En una entrevista con Joaquín Soler, el autor afirma haber escrito cada uno de sus libros siete veces.

echando las cartas y que le dice que él será el segundo rey de la baraja, el rey de copas. Tras su encuentro, la negra Isolina predice que Gómez será algún día el tercer rey, el de bastos. La diferencia de versiones también apunta a que toda esta cuestión es fabulada, tal y como afirma Roberto Lovera.⁹⁶ En diversas ocasiones, Herrera Luque ha señalado que el problema que presenta la novela histórica es que no permite fabular libremente, sino sólo en los pequeños detalles.⁹⁷ Así por ejemplo, aunque el autor decidiera por primera vez no incluir documentación historiográfica en Los cuatro reyes de la baraja, muchos de los datos históricos que aparecen en la misma se ajustan a la “historia oficial” de los textos historiográficos.⁹⁸ Sin embargo, el elemento fabulado parece jugar un significativo papel aquí, ya que son estos “pequeños detalles” ficticios, las escenas sobre la sucesión de poder entre los diferentes dictadores y que dan validez al concepto de cuatro reyes de la baraja, los que ayudan a portar el mensaje de la novela.

La relevancia del *leitmotiv* que constituye la imagen de los cuatro reyes queda de manifiesto también a nivel extratextual a través de la nota previa a la obra, una nota escrita tras el fallecimiento de Herrera Luque por Mariana Herrera de Azpurúa, hija del autor, quien pasó en limpio la misma y se encargó de publicarla.⁹⁹ Esta nota sugiere el vínculo ideológico entre el autor y el narrador principal al afirmarse que la novela

⁹⁶ El elemento fabulado de estos episodios forma parte de la técnica narrativa empleada por el autor y que denomina “historia fabulada”. Herrera Luque aludió a esta técnica en el prólogo a su primera novela Boves, el Urogallo (1972), y la definió como una técnica mediante la cual el autor narra los sucesos del pasado basándose en tres premisas: narrar la “historia verídica, fabulada y verosímil” de su protagonista (9). La técnica de la “historia fabulada” fue posteriormente analizada y explicada por el autor en una serie de ensayos sobre la recreación de episodios históricos, en su obra La Historia Fabulada (1981-90).

⁹⁷ Entrevista con Joaquín Soler Serrano: “Mis personajes favoritos. Entrevista a Francisco Herrera Luque”.

⁹⁸ Entre estos textos históricos, hemos consultado Democracy & Dictatorship in Venezuela: 1945-1958 (1974) de Glen Kolb, Caudillism and militarism in Venezuela, 1810-1910 (1964) de Robert Gilmore, Caudillo. A portrait of Antonio Guzmán Blanco (1951) de George S. Wise, y Antonio Guzmán Blanco y su época (1994), de Inés Quintero.

⁹⁹ Véase entrevista de Joaquín Soler Serrano a Mariana Herrera de Azpurúa en “Mis personajes favoritos. Francisco Herrera Luque”. Cinemateca Nacional de Venezuela.

“contiene el pensamiento de Francisco Herrera Luque acerca del manejo del poder en Venezuela” (5) y que, en opinión del autor, sólo Páez, Guzmán Blanco, Gómez y Betancourt “tuvieron el poder en sus manos, los demás fueron sólo imitaciones de ellos mismos. Páez tuvo por contrafigura a los Monagas; Guzmán a Crespo; Gómez a Castro, y Betancourt a Pérez Jiménez, son los caballos de la baraja, hombres que aparte de sentarse en la silla presidencial nada pudieron hacer para liberarse de la influencia de estos cuatro hombres. ¿Qué viene ahora? ¿Qué vendrá después si han muerto los reyes, y los hombres de a caballo? Con esta incertidumbre se fue su alma” (5). Estas palabras coinciden básicamente con la idea, reiterada por el Viejito a lo largo de la obra, de clasificar a dichos personajes dentro de un mismo espacio común.

Por otra parte, no es ésta la primera vez que Herrera Luque utiliza la imagen de los cuatro reyes de la baraja. La primera alusión aparece en una novela anterior, En la casa del pez que escupe el agua,¹⁰⁰ obra que trata sobre el proceso que llevó a Juan Vicente Gómez al poder y las transformaciones que sufrió Venezuela a raíz de su mandato. Concretamente, la referencia aparece en uno de los pasajes finales, durante la narración de los últimos minutos de vida de Gómez: “En una cama humilde, de pastor acomodado, yace el dueño y señor de Venezuela. El gran padrote de aquella inmensa prole. El tercer rey de la baraja como piensa Méndez Llamozas. Dos ases lo preceden: Páez y Guzmán. Entre los tres han centrado a su alrededor ciento veinte años de vida republicana. ¿Cuándo aparecerá el cuarto?” (552). Los cuatro reyes de la baraja no sólo retoma la cuestión sobre la identidad de los gobernantes más influyentes, sino que la pone en un primer plano, proponiendo el término que da título a la novela como categoría

¹⁰⁰ (Barcelona: Pomaire, 1978).

codificadora y explicativa de la historia política venezolana. La novela propone que los cambios sociopolíticos y económicos que trajeron los gobiernos de José Antonio Páez, Antonio Guzmán Blanco, Juan Vicente Gómez y Rómulo Betancourt han determinado el devenir histórico venezolano desde la Independencia.

La extensión del argumento del Viejito, con el que se cierra la tertulia de los personajes al final de la obra, sugiere la importancia que la novela concede a señalar las semejanzas entre los diferentes gobernantes. Luis Britto García ha investigado el significado de la imagen de los reyes de la baraja, los rasgos comunes a estas cuatro figuras históricas así como aquellos que llevan a Herrera Luque a distinguirlos según su “palo”. Britto se apoya teóricamente en los estudios del pensador y antropólogo francés Gilbert Durand, quien postuló que todos los sistemas simbólicos derivan de “cuatro puntos cardinales, codificados en los ases de los naipes” (1). Con respecto al significado simbólico del rey, Britto cree que el autor lo escogió por representar la soberanía, la máxima autodeterminación del yo, ya que la figura del rey viene a ser en alguna forma para el psiquiatra el centro de la personalidad y la individualidad. A partir de esta teoría, Britto intenta explicar históricamente la aportación política de cada presidente y su papel correspondiente dentro de la imagen de los reyes de la baraja: “La espada de José Antonio Páez impone la República oligárquica entre 1830 y 1863. La afrancesada copa de Antonio Guzmán Blanco dirige la Oligarquía liberal entre 1870 y 1884. El contundente mazo de Juan Vicente Gómez apuntala la dictadura positivista entre 1908 y 1935. El oro amarillo o negro permite a Betancourt financiar desde 1945 y 1958 la República populista que agoniza a finales de siglo” (1). A pesar de sus diferencias, Luis Britto enumera una serie de rasgos comunes a los diferentes reyes, alrededor de los cuales

gira un tipo diferente, pero parecido, de República: cada República surge de una guerra, revolución o crisis económica; todos los caudillos se caracterizan por su personalismo, nacionalismo y bolivarianismo; su permanencia en el poder tiene que ver con el apoyo del ejército y de potencias extranjeras. Britto concluye que todas estas repúblicas han sido “poderes constituidos por variantes de un mismo arreglo entre oligarquías y poderes externos” (3) y que esto explica que Herrera Luque codifique la historia de Venezuela en torno a dicha imagen.

En nuestra opinión, sin embargo, existen ciertas diferencias entre estos personajes históricos -a las que apenas se alude en la novela- que hace que resulte cuando menos arriesgado incluirlos en una misma clasificación. Una de las diferencias más significativas entre los cuatro gobernantes reside en el grado de legitimidad de sus respectivos regímenes. Existe una dificultad implícita a la hora de distinguir el grado de legitimidad empleado por estos gobiernos, principalmente porque el recurso de procedimientos legales no basta para asegurar la legitimidad de la designación de gobernantes. Éste sería el caso de algunos de los mandatos de Páez, Guzmán Blanco y Gómez. Los tres fueron elegidos presidentes por el congreso pero tras reformar la Constitución para que alargara sus períodos de gobierno y para que permitiera su reelección,¹⁰¹ con el fin de disfrazar sus respectivos gobiernos de legitimidad. Además, estos comicios no eran generales, con lo que no garantizaban la representación popular.¹⁰²

¹⁰¹ Alain Rouquié señala que existe cierto consenso con respecto a los dos componentes característicos de la dictadura: el de la personalización y el de la duración del régimen de excepción, e insiste en que “una dictadura no es un gobierno autoritario o aun arbitrario, sino un sistema político en el cual los gobernados no tienen la posibilidad de apartar a los gobernantes del poder por medio de procedimientos regulares o institucionalizados” (“Dictadores, militares y legitimidad en América Latina”, 20).

¹⁰² Rouquié: comenta que “en la dinámica de la política latinoamericana, las elecciones, aun siendo libres, no sirven para determinar sin apelación quién debe gobernar, sino que expresan relaciones de fuerza. (...) Algunas veces los electores votan, pero no eligen, porque no tienen poder de elegir; otras, los resultados del sufragio se hallan cuestionados y el acceso al poder depende de negociaciones posteriores al proceso

Sólo la élite política podía votar y de ellos una mayoría se encontraba vinculada previamente al futuro presidente. A pesar de este revestimiento de legalidad, los gobiernos de Páez, Guzmán Blanco y Gómez han pasado a la historia como gobiernos autocráticos, cuyos regímenes de represión política variaron según las circunstancias históricas pero que se mantuvieron durante sus largas permanencias en el poder. Además, este revestimiento de legitimidad política no fue siempre empleado por estos personajes durante sus sucesivos mandatos y, en ocasiones, implantaron regímenes dictatoriales sin prestar atención a procedimientos legitimadores de gobierno.¹⁰³

Por otro lado, el recurso de métodos no legitimados a la hora de implantar nuevos regímenes gubernamentales no indica o lleva necesariamente a un gobierno autoritario.¹⁰⁴ En un primer momento, las circunstancias en torno a la primera presidencia de Betancourt (1945-1948) no varían mucho de aquellas que caracterizan el establecimiento de regímenes dictatoriales: el 18 de octubre de 1945, una junta cívico-militar derroca al presidente Isaías Medina Angarita¹⁰⁵ y establece una junta de gobierno presidida por Rómulo Betancourt. Sin embargo, en esta ocasión y a diferencia de los móviles

electoral que ratifican o invalidan el resultado de las urnas. La legitimidad de origen no pasa solamente por los mecanismos concordantes con la organización legal aparente de la vida política" (13).

¹⁰³ Páez, por ejemplo, regresó a Venezuela tras un largo destierro para establecer un régimen dictatorial en 1961 que acabaría tras largas luchas civiles en 1963; Gómez, por su parte, impuso uno de los regímenes más largos (1908-1935) y opresivos en la historia política de Venezuela. A pesar de las múltiples acepciones del término, el apelativo de *dictador* no resulta inadecuado para referirnos a estos tres gobernantes.

¹⁰⁴ Rouquié aclara que "Los gobiernos procedentes de golpes de estado militares son evidentemente muy diversos por sus orientaciones y sus prácticas. Un poder 'de hecho' establecido por una intervención militar que restaura las libertades y se propone restablecer la democracia escarnecida aparece como dictadura solamente a los partidarios del régimen destituido" (21).

¹⁰⁵ Isaías Medina Angarita (1897-1953) es elegido presidente de la República por el congreso, en abril de 1941. El gobierno de Angarita propició una apertura democrática al modificar la constitución para permitir la creación de partidos políticos considerados "revolucionarios" -como Acción Democrática o el partido comunista- y para establecer el sufragio universal para los diputados aunque no para la presidencia. Su negativa a éste último punto desembocó en su derrocamiento el 18 de octubre de 1945.

<<http://www.venezuelatuya.com/historia/indextransicion.htm>>.

individualistas que motivan la imposición de los regímenes anteriores, es la negativa de Medina Angarita a modificar la constitución para que la elección presidencial se haga a través del voto universal y no a través del congreso, lo que provoca el golpe de estado. Aunque este primer intento de democratización no logra consolidarse,¹⁰⁶ en 1958 y tras la huida de Pérez Jiménez que marca el fin de seis años de dictadura, Betancourt regresa a Venezuela y es elegido presidente en las primeras elecciones legítimamente democráticas. Betancourt, que ejerce la presidencia hasta la elección de Raúl Leoni en 1964, es por tanto el único presidente democrático de los reyes. Aunque la novela no puede referirse a esta elección democrática de Betancourt por abarcar únicamente hasta el derrocamiento de Pérez Jiménez en 1958, sí que se hace alusión al papel del primero en el proceso democratizador del país. La novela, sin embargo, propone una imagen mucho más homogénea del grupo de personajes que conforman los cuatro reyes de la baraja, no sólo al enfatizar sus rasgos comunes sino al compararlos en diversos momentos de su trayectoria vital o política. Así por ejemplo, en un momento del debate, el Viejito asegura a sus contertulios que Betancourt volverá “tal como volvió de nuevo José Antonio Páez, tras diez años de exilio” (81). Esta contraposición resulta menos que adecuada si recordamos que Páez volvió a Venezuela en septiembre de 1861 para imponer una opresiva dictadura mientras que Betancourt lo hizo para propiciar el proceso democrático siendo el primer presidente venezolano elegido a través del voto universal. Creemos que la obra no llega a profundizar lo suficiente en los rasgos diferenciales de estos cuatro

¹⁰⁶ En 1948, Rómulo Gallegos (1884-1969), que había sido presidente de Acción Democrática, es elegido presidente de Venezuela por sufragio universal. Derrocado el 24 de noviembre de 1948 por un golpe militar, vive en Cuba y México hasta su regreso a Venezuela en 1958, tras el derrocamiento de Pérez Jiménez. <<http://www.aldeaeducativa.com/aldea/biograf2.asp?which1=72>>.

personajes históricos,¹⁰⁷ ni siquiera en la escueta explicación que Gómez y el Viejito ofrecen en cuanto a la asignación de los “palos” de la baraja en función del tipo de gobierno ejercido por cada “rey”.

En contraste, pensamos que la novela propone una lectura que codifica la historia venezolana alrededor de cuatro personajes históricos, tal y como afirmaba Luis Britto. Esta lectura histórica quiere explicar una realidad -el devenir de la historia política venezolana- ubicada en un nivel de significación concreto, a partir de una imagen codificada -la de estas cuatro figuras históricas- que se encuentra en otro nivel de significación diferente. Este deseo por sobreponer ambos niveles de significación, al intentar explicar el desarrollo político del pueblo venezolano a través del retrato psicológico de Páez, Guzmán Blanco, Gómez y Betancourt, recuerda a la imagen alegórica como técnica narrativa que busca entrelazar dos sistemas distintos de significación (Sommer 42). Viviana Plotnik,¹⁰⁸ por su parte, define la alegoría como “un mecanismo compensatorio de mediatización entre la experiencia directa de un Estado sin mediaciones en una cotidianidad traumática y el intento por comprenderla, explicarla, racionalizarla, o legitimarla” (539). Plotnik se basa en los estudios de Angus Fletcher¹⁰⁹ en torno al fenómeno alegórico como mecanismo reflector de ideologías, para quien la alegoría concreta “abstracciones dando forma a partes de un todo complejo, permitiendo

¹⁰⁷ Otra gran diferencia entre los tres primeros “reyes” y el último es su habilidad como estrategas y su experiencia militar, en contraste con la actividad política de Betancourt: activista político desde muy joven, fue fundador de las organizaciones políticas Agrupación Revolucionaria de Izquierda (ARDI), Organización Revolucionaria (ORVE) y el Partido Acción Democrática (AD).

¹⁰⁸ Viviana Plotnik, en su estudio “Alegoría y proceso de reorganización nacional: propuesta de una categoría de mediación socio-histórica para el análisis discursivo”, aplica el recurso alegórico para estudiar el grado de totalización histórica de tres obras argentinas escritas en torno al estado autoritario del período 1976-1983. Dichas obras son el testimonio Preso sin nombre, celda sin número (1981) de Jacobo Timerman, el ensayo Caso Timerman, punto final (1982) de Ramón J. A. Camps, y la novela Cuarteles de invierno (1982) de Osvaldo Soriano.

¹⁰⁹ Angus Fletcher, Allegory: The Theory of a Symbolic Mode (New York: Ithaca, 1964).

que los personajes asuman las características de una idea abstracta. Fletcher supone que la alegoría tiene *agentes* que representan ideas abstractas o personajes reales, históricos que forman parte de la estructuración de un orden superior. El agente alegórico actúa junto a similares agentes, lo que limitará toda obra a una problemática específica” (540). Los diferentes personajes históricos categorizados como *reyes de la baraja* funcionan precisamente de manera similar a estos *agentes alegóricos* de los que habla Fletcher ya que, más allá de su propia función, dependen de una idea más abstracta que en esta novela gira en torno al ejercicio del poder y a los cambios históricos que este ejercicio de poder trae consigo. Los *reyes* tienen en común haber generado cambios substanciales en el devenir histórico de su pueblo, con lo que, más allá de sus diferencias, son caracterizados como parte de un “Todo”. Quizás así pueda explicarse que ellos mismos intenten ajustarse a esa idea abstracta que representan entre todos, y que la novela enfatice los rasgos comunes en lugar de profundizar en sus diferencias.

La aplicabilidad del proceso alegórico al concepto de los cuatro reyes queda también de manifiesto gracias a la gran relevancia que la cuestión de la sucesión del poder tiene en la novela. Plotnik señala cómo “para un agente alegórico, el efecto de toparse con otro agente, será elevarse o descender, perjudicarse o beneficiarse, pero nunca será un encuentro sin consecuencias” (540) y cómo “la acción simbólica en la alegoría consiste en la *peregrinación* del héroe. (...) En algún punto de su viaje, el héroe tiene una visión clara e iluminadora de su destino. (...) El viaje culmina con una *visión apocalíptica* triunfal o catastrófica” (541). Este encuentro entre los diferentes agentes alegóricos y que resulta en una revelación de su destino tiene también lugar en la novela a

través del énfasis puesto en los diferentes encuentros entre los personajes y su habilidad para reconocer a su sucesor en el poder.

Teniendo en cuenta estas teorías, podemos interpretar la imagen de los cuatro reyes de la baraja como un mecanismo alegórico que funciona como una totalización explicativa o descriptiva del pasado histórico.¹¹⁰ Tal y como comentaba Luis Britto, “Francisco Herrera Luque organizó narrativamente nuestra mitología política alrededor de cuatro reyes de la baraja” (1). En este sentido, la novela propone una visión un tanto reduccionista de la historia política venezolana al despojar a estos personajes históricos de su individualidad, al desubicarlos de su particular contexto político y hacer que compartan un mismo o similar papel histórico y una misma clasificación simbólica. Esta especie de homogeneización histórica que la novela propone mediante el uso de la imagen de los cuatro reyes de la baraja, podría deberse en parte a la ambivalencia de Herrera Luque con respecto a unos personajes históricos con los que el autor o su familia estuvieron vinculados directa o indirectamente.

¹¹⁰ En *Allegory*, Fletcher concluye que la alegoría “allows for instruction, for rationalizing, for categorizing and codifying” (368).

II. Niveles y voces narrativas: estrategias de ficcionalización de la voz narrativa y sus efectos de “desverosimilización” del discurso

Los cuatro reyes de la baraja presenta una estructura discursiva compleja, a juzgar por la multiplicidad de relatos y por la estructura narrativa empleada, donde dos de los relatos están incluidos dentro de un primero, a modo de caja china. Los diferentes niveles narrativos, generados por esta estructura de relatos encajados, pueden apreciarse ya en la primera página, donde primeramente se narra el encuentro entre el entonces presidente Juan Vicente Gómez y Rómulo Betancourt. Este último ha sido arrestado por liderar una revuelta estudiantil. Tras ver desde lejos a Gómez, les comenta a sus camaradas que aquel que ven es “el sátrapa del Caribe, el más grande y carnicero déspota nacido jamás en la patria de Bolívar” (9). Por su parte, Gómez le comenta a su compadre, proféticamente, que Betancourt gobernará un día Venezuela y que será el cuarto y último rey de la baraja. A continuación, el lector descubre que esta historia está siendo relatada por el Viejito a un grupo de contertulios, historia que a su vez está siendo contada por otro narrador, uno extradiegético, que no funciona como personaje y que también es heterodiegético, es decir, se encuentra ausente de la historia que cuenta. En ocasiones encontramos un tercer nivel narrativo como cuando, dentro del relato contado por el Viejito, Juan Vicente Gómez le relata a su compadre Pimentel cómo conoció a Guzmán Blanco cuando joven (11-12). Los diferentes relatos suelen aparecer yuxtapuestos sin aviso ni signos de puntuación -aunque a veces están separados por un espacio-, con lo que a menudo aparecen las conversaciones de los contertulios junto con las voces de los personajes del segundo y tercer relatos.

Esta complejidad narrativa contrasta con la simplicidad en cuanto a niveles y narradores de las primeras versiones. Curiosamente, al menos las dos primeras versiones¹¹¹ de la novela no incorporan ni diferentes relatos ni varios narradores. Sólo utilizan al tradicional narrador omnisciente en tercera persona para narrar la historia de Guzmán Blanco. En cambio, la versión final le concede poco protagonismo al narrador extradiegético, que se limita básicamente a aclarar quién habla en cada momento y a informar escuetamente sobre lo que ocurre en el presente de la novela -además de legitimar el discurso del Viejito al considerarlo “el dueño de la tertulia” (166)-, mientras que propone a un personaje que funciona al mismo tiempo como narrador. El Viejito es el que proporciona la mayor cantidad de información en la novela: no sólo es el narrador de los dos metarrelatos sobre Guzmán Blanco y Gómez, donde ofrece su versión histórica de éstos y otros personajes históricos, sino que también es el que principalmente emite juicios sobre la situación política actual, bajo la dictadura de Pérez Jiménez, y quien establece paralelismos entre el régimen político presente y otros anteriores. El estudio del “comportamiento discursivo” de este sujeto plurifuncional permite ver el tratamiento de la verosimilitud narrativa de la novela, cuestión conectada a su vez a la autoridad discursiva.

El Viejito es, en primer lugar, uno de los personajes principales de la novela. A pesar de ser el protagonista del primer relato, apenas se nos facilitan datos sobre él, ni por el narrador del primer relato ni por alguno de los personajes que comparten escena con él. Sólo sabemos que desde hace meses el Viejito -también llamado “Poeta”- asiste todos los

¹¹¹ Dichas versiones y una tercera, se encuentran en la Sala de Libros raros y manuscritos de la Biblioteca Nacional de Caracas. En la que parece ser la tercera versión de la obra, ya aparecen todos los relatos, incluido el ambientado durante la dictadura de Pérez Jiménez y que incluye al Viejito como narrador principal.

jueves por la tarde a la tertulia que tiene lugar en la Plaza del Panteón, donde les narra historias a sus contertulios y donde debate sobre política. La falta de información sobre el personaje tiene que ver con su función como sujeto de la enunciación, es decir, con el hecho de que se dedique principalmente a narrar a los contertulios diversos relatos sobre determinados personajes históricos. Dentro de su faceta como narrador, el Viejito se caracteriza no sólo por incluir juicios personales -como por ejemplo, los argumentos a favor del regreso de Betancourt al poder, o aquellos en torno a la legitimidad de identificar a Páez, Guzmán, Gómez y Betancourt como los cuatro reyes de la baraja- sino también, por incluir una gran cantidad de datos sobre la vida pública y privada de numerosos personajes históricos. Dentro de estos datos revelados por el Viejito, destacan aquellos provenientes de la interioridad de los personajes, escenas privadas y conversaciones que muy difícilmente han podido ser conocidas por otros individuos que los allí presentes. El Viejito se revela así como un narrador omnisciente que parece conocer incluso los pensamientos más íntimos de los diferentes personajes. Para justificar o encubrir su omnisciencia a la vez que para autolegitimar su versión histórica, el Viejito alega varios posibles motivos. En primer lugar, asegura haber sido testigo ocular de los hechos narrados: “Yo estaba allí, cuando Gómez dijo a Pimentel...” (10) o “si hubiese visto lo que a mí me ha tocado ver, no se sentiría tan extrañado” (54). Este carácter en parte testimonial que la narración parece tener añade, en principio, verosimilitud al discurso. Sin embargo, lo inverosímil de su presencia en todos los sucesos de que dice haber sido testigo -donde habla, por ejemplo, de sucesos ocurridos en 1848, “como si hubiese estado presente en un acontecimiento sucedido hacía ciento diez años” (42)- y el hecho de que no intervenga en ninguna de las escenas que narra, denuncia la ubicuidad y

omnisciencia del narrador, lo que provoca dudas e incredulidad entre sus compañeros de tertulia. Por otra parte, el Viejito sugiere en una ocasión que sus relatos son, al menos parcialmente, producto de su fantasía: “-Por supuesto que estaba allí -agregó con suave ironía- con los ojos del entendimiento y la luz de mi fantasía” (14). En cualquier caso, y a juzgar por el número de ocasiones en que lo menciona, el Viejito parece decantarse por el argumento del carácter testimonial de sus historias. Sin embargo, tampoco llega a explicar en detalle esta postura, lo que añade ambigüedad a la cuestión de la fuente de información y desemboca en el cuestionamiento de la legitimidad de su versión histórica.

Por su parte, la novela desarrolla una serie de episodios que parecen conectar o explicar los argumentos aportados por el Viejito sobre su fuente de conocimiento. En primer lugar, son los contertulios el público receptor de la información ofrecida por el Viejito, dentro de la novela. La manera en que este público reacciona ante los argumentos del narrador nos ofrece la primera indicación sobre el objetivo legitimador o no de la novela. En un primer momento, los contertulios se muestran escépticos sobre la veracidad de dichos testimonios así como sobre el carácter testimonial en sí de dichos relatos. Esta incredulidad por parte de los personajes aporta un grado de reflexividad y verosimilitud a la novela, al ser ellos mismos los que cuestionan la verosimilitud del relato narrado. Sin embargo, son ellos mismos los que gradualmente terminarán aceptando la versión del Viejito, al interpretar la ubicuidad y longevidad del enigmático personaje como un elemento sobrenatural,¹¹² pero posible. Esto es lo que se deduce a juzgar por el debate que mantienen sobre la enigmática edad del Viejito, donde se llegan a barajar hipótesis

¹¹² Alexis Márquez Rodríguez ha observado el interés de Herrera Luque “por lo maravilloso, por lo mágico, por lo esotérico” (*Historia y ficción en la novela venezolana*, 229); y Carmen Verde Arocha le dedica todo un apartado a la cuestión del realismo mágico en *La Luna de Fausto* (1983), en su estudio *El quejido trágico en Herrera Luque. Una lectura de La Luna de Fausto* (1992).

fantásticas: “El Señor de las Sillas declaró días atrás que El Viejito no era ningún espectro salido del Panteón Nacional, como llegó a pensar, por el sólo hecho de que muerto no puede ni oler el ajonjolí. También fue descartada por ridícula la hipótesis del Quincallero cuando aseveró que el anciano podía ser el celeberrimo Conde de San Germain, con mil años de existencia” (42). Tras descartar varias hipótesis los contertulios concluyen lo siguiente: “-Yo no creo que nuestro amigo El Viejito -había respondido El Diplomático- de haber tenido esos poderes, hubiese detenido la muerte a los ochenta años, ya convertido en un vejestorio. Sería una babcada sin sentido. Y como resultó convincente dejaron para otro día el enigma del extraño vate” (42). En esta conversación, los contertulios dudan de un hecho casi sobrenatural pero se plantean otros y, en última instancia, aceptan la historia del Viejito. Esta racionalización de hechos sobrenaturales por parte de los personajes, parece querer producir el efecto literario de “suspension of disbelief”, que según Calvino “is the condition on which the success of every literary invention depends, even if it is admittedly within the realm of the fabulous and incredible” (The Literary Machine, 105).

Este elemento sobrenatural de la omnipresencia y omnisciencia del narrador se ve corroborado por otro personaje que no forma parte del grupo de contertulios. Hacia el final de la novela, una vez que El Viejito ha desaparecido de la Plaza del Panteón y mientras Ticoté y Chucho se preguntan las causas de su desaparición, aparece en escena Timoleón, defensor de Betancourt y uno de los fundadores de Acción Democrática. Timoleón le comenta a Ticoté que el Viejito es el mismo hombre que él vio en 1899: “cuando los andinos entraron a Caracas en 1899, y yo tenía trece años, vi a ese mismo viejito, con igual edad que ahora, vestido también de blanco y con idéntica gorrita” (255).

Ante la incredulidad de Ticoté, Timoleón se marcha enfadado (256). Esta y otras escenas pretenden explicar la omnisciencia del Viejito, sugiriendo su condición sobrenatural, con lo que parece que la misma novela quiere corroborar o ejemplificar los argumentos aportados por el personaje. Aunque al final de la novela se sugiere que el Viejito no es más que el bedel del Panteón -pues, tras la revuelta estudiantil y la huida de Pérez Jiménez, los estudiantes creen ver desaparecer al anciano dentro del Panteón- la novela deja abierta la cuestión sobre la identidad del Viejito y, lo que es más importante, sobre cómo un personaje puede tener acceso a toda la información, incluyendo los pensamientos de otros personajes.

A pesar del tono ambiguo creado por la novela en torno a la naturaleza del Viejito para poder verosimilizar y legitimar su visión histórica, el tema de la verosimilitud narrativa sigue remitiendo al problema narratológico principal, que viene dado por la condición ficcionalizada del narrador principal: su doble función de narrador y personaje. La novela se vale de esta doble función del Viejito para proponer una lectura histórico-política que, si fuera planteada por el tradicional narrador omnisciente en tercera persona, denunciaría la intromisión de este autor implícito. En este sentido, esta doble función provoca, en principio, un efecto de distanciamiento entre los juicios emitidos por este narrador ficcional y los del autor implícito -o, en última instancia, los del mismo autor- lo que a su vez produce el efecto de libertad de palabra del personaje. Estos juicios emitidos por el narrador intradieгético van encaminados, principalmente, a convencer a su público -tanto el público “ficcional”, el de la tertulia, como el mismo lector- de la validez de sus argumentos para incluir en una misma categoría a Páez, Guzmán Blanco, Gómez, y Betancourt. Para lograr su propósito y hacer verosímiles sus argumentos, el narrador

recurre a una serie de argumentaciones y estrategias narrativas a la hora de imponer su particular visión de los que considera “grandes hombres” de la historia venezolana. Entre estas estrategias narrativas, el narrador ficcionaliza sus propias opiniones al narrar escenas donde los mismos dictadores “predicen” a sus sucesores en el poder, tal y como él ha argumentado que hicieron. Esta mediatización del narrador en sus propias narraciones puede verse tanto en el relato de Guzmán Blanco, como en el de Gómez e incluso en un episodio protagonizado por Páez, como ya comentamos anteriormente.

Todos estos factores -las intromisiones discursivas del Viejito, unido a su omnisciencia y a su condición de personaje-¹¹³ terminan “desverosimilizando” su doble función que, por otro lado, no debe verse como perteneciente a un mismo agente narrativo, ya que tanto el personaje -que Mieke Bal denomina *actor* o *actante*- como el narrador y el focalizador son agentes narrativos que se encuentran y actúan en planos diferentes: “Each agent effects the transition from one plane to another: the actor, using the acting as his or her material, produces the story; the focalizer, who selects the actions and chooses the angle from which to present them, with those actions produces the narrative; while the narrator puts the narrative into words: with the narrative it creates the narrative text” (Bal 88). De esta delimitación de las funciones de cada “agente” se deduce que las condiciones que afectan al personaje no tienen por qué condicionar las funciones del narrador. Es decir, las posibles interpretaciones que se ofrecen en Los cuatro reyes de la baraja para legitimar la omnisciencia del personaje, el hecho de que sea un ser sobrenatural o que la parte más privada de su relato sea producto de su imaginación,

¹¹³ Su condición de personaje lo limita con respecto al grado de omnisciencia que pueda tener a la hora de narrar los relatos sobre Guzmán Blanco y Gómez. Teóricamente, el Viejito sólo puede conocer y hablar sobre los personajes “desde afuera”, haciendo uso de la llamada “focalización externa”.

constituyen estrategias de contenido que no afectan al plano superior¹¹⁴ de la narración y que definitivamente no encubren la naturaleza del narrador. De hecho, estas estrategias de contenido -la ambigüedad sobre los motivos creados alrededor de la omnisciencia del personaje con el que el narrador en teoría se identifica- le sirven precisamente al narrador principal para imponer su versión de la vida de Guzmán Blanco así como de los factores e individuos que han influido en mayor grado en el desarrollo de los acontecimientos históricos en Venezuela.

Por otra parte, el uso de varios niveles y voces narrativas, donde se le concede mayor protagonismo a un narrador que es a su vez personaje, no implica necesariamente un cambio en el tipo de focalización o perspectiva narrativa: “if a narrative begins in external focalization and changes to internal focalization, it is not necessarily the focalizer that changes; the change may equally well be in the focalized, with the character ‘seen from within’ being not the subject but the object of the focalizing” (Bal 92). Es decir, la perspectiva del narrador intradiegético/homodiegético puede ser la misma que la del narrador extradiegético/heterodiegético pero donde éste último “se esconde” detrás del primero para disimular su autoridad discursiva y crear el efecto de libertad de palabra de los personajes.¹¹⁵ Esto es lo que parece ocurrir en Los cuatro reyes de la baraja. A pesar del debate político en que a veces desembocan los temas abordados del Viejito, la novela sólo ofrece una única perspectiva, una sola versión histórica, aquella aportada por el Viejito. Una visión histórica que no se ve desmentida por ninguno de los personajes. Al contrario, tanto los contertulios como aquellos personajes que no se encuentran

¹¹⁴ Tal y como observa Mieke Bal, “the narrator as narrator is always at the higher diegetic level; at the very most, s/he can as a person be identified with a character” (86).

¹¹⁵ Mieke Bal observa como, aunque este narrador sea ‘invisible’, “it is well and truly the subject of the narrating. In this sense, it is as present as the other type -even though invisible” (89).

presentes en la tertulia, intentan explicar y, en definitiva, encubrir la omnisciencia del personaje para legitimar su versión histórica. Esta versión histórica ya viene además legitimada de antemano a través de la nota previa a la novela. Una nota que, como ya mencionamos, no fue escrita por el autor sino por su hija Mariana, y que deja sentadas las bases para la interpretación de la obra, eliminando el efecto de distanciamiento ideológico y revelando la autoridad discursiva de la novela.¹¹⁶ La novela no parece participar de aquella tendencia discursiva que llama al lector a participar en la lectura y extraer sus propias conclusiones, no intenta compartir la responsabilidad crítica con el lector (Narrativa de la dictadura, 70). Al contrario, el autor delega la autoridad discursiva en un único narrador de los relatos, que dirige al lector en su interpretación sobre las dictaduras y sus protagonistas para que converja con la suya propia. La interpretación del Viejito, a pesar de cierto tono crítico, sugiere una actitud en parte reivindicatoria hacia aquellos personajes históricos condenados por la historia pero que, en su opinión, implementaron importantes cambios para el país. Además, la incorporación de escenas que corroboran los argumentos ofrecidos por el Viejito para justificar su omnisciencia, sugieren el interés de la novela por validar la visión histórica aportada por el personaje.

Extratextualmente, la figura del Viejito ha sido interpretada como una especie de ente colectivo representador del pueblo venezolano y su historia. Así se lo define en la página de internet¹¹⁷ que la “Fundación Francisco Herrera Luque” dedica a resumir y comentar brevemente las obras del autor: “el Viejito -personaje cuyo nacimiento se remonta imaginariamente a los inicios de la época de Bolívar- asume la función de ser la

¹¹⁶ Roberto Lovera llegó a comentarme que, en su interpretación de la obra, el Viejito es el *alter ego* del autor.

¹¹⁷ <<http://www.cyberven.com/luque/susobras1.html>>.

vivencia colectiva de Venezuela” (2). Esta función de vivencia colectiva del personaje y narrador permitiría explicar la recolección de sucesos históricos ocurridos en espacios y tiempos distintos y el constante devenir entre pasado y presente de su relato. Este tipo de narrador como conciencia colectiva que rescata diferentes contextos espaciotemporales con un fin informativo y en ocasiones reivindicativo y que, al mismo tiempo, funciona como narrador y personaje, ha sido trabajado por autores como Elena Garro en Los recuerdos del porvenir (1963) o Carlos Fuentes en La región más transparente (1958). En el caso de Los recuerdos, la voz narrativa de Ixtepec es “una voz hecha desde la ciudad donde nace, se desarrolla y finalmente se hace piedra. Es sólo un testigo que describe el mundo que ha presenciado, para atrás o para adelante, detenido por el tiempo, a fin de cuentas el elemento que estructura el universo de la novela” (Ruiz Abreu 9). Si el personaje de Ixtepec actúa como la memoria del pueblo mexicano, un pueblo desgarrado por los efectos de la revolución, el personaje del Viejito actuaría como la memoria del pueblo venezolano, desgarrado a su vez por los efectos de regímenes totalitarios, aunque un tanto condescendiente con estos personajes históricos.

Tanto el narrador colectivo de Garro como el de Fuentes se caracterizan por adoptar diferentes perspectivas provenientes de distintos sectores marginados de la sociedad mexicana que funcionan a un mismo nivel donde “no one perspective is privileged over another” (Winkler 182). Con respecto a la naturaleza colectiva del narrador de Los recuerdos, Jean Franco destaca “the advantage of giving voice to all the marginalized elements of Mexico -the old aristocracy, the peasantry... the indigenous, and women; in sum, all those left behind by the modernization and the new nation” (Plotting Women, 134). Precisamente es este intento de inclusión, de dar voz a toda la

sociedad mexicana, evitando así el riesgo de parcialidad, lo que explica que Garro elija al pueblo de Ixtepec como el narrador (Winkler 184).¹¹⁸ Sin embargo, el narrador de Los cuatro reyes no se desdobra en una plurivocidad o un multiperspectivismo, incluyente de grupos subalternos. Ni siquiera ofrece diferentes versiones sobre estas figuras históricas. Al contrario de lo que ocurre con Ixtepec o con Ixca Cienfuegos de La región más transparente, cuyos “pensamientos se enlazan con las voces de los personajes que ha encontrado. Su cuerpo desaparece y Cienfuegos se vuelve capaz de adoptar numerosas perspectivas de manera simultánea” (Long, 2), el narrador colectivo de Los cuatro reyes ofrece una sola versión histórica y una sola perspectiva, adoptando un discurso monológico que, unido a su condición de único narrador de la tertulia, sugiere la imposición autoritaria de un único discurso (Dialogic, 335). De hecho, el narrador recurre a esta autoridad discursiva para crear ambigüedad o no revelar los motivos de su omnisciencia siempre que los contertulios cuestionan sus palabras: “-Yo sé muchas cosas, quizás demasiadas; pero no puedo decir cómo ni cuándo las he sabido” (95).¹¹⁹

El tipo de revisionismo histórico llevado a cabo por Herrera Luque, no sólo en Los cuatro reyes de la baraja sino también en otros ejemplos de su narrativa histórica, posee un gran valor historiográfico o, si se quiere, científico, en cuanto que busca recontextualizar figuras históricas altamente mediatizadas y “maniqueizadas” por la

¹¹⁸ El estudio de Winkler, sin embargo, plantea y desarrolla también las limitaciones gnoseológicas del narrador por su condición de pueblo, que resultan en su marginación con respecto de los mismos habitantes de Ixtepec (“Insiders, outsiders, and the slippery center: marginality in Los recuerdos del porvenir”, 184-87).

¹¹⁹ Otra ocasión en la que el narrador pone de manifiesto su posición de autoridad narrativa tiene lugar hacia el final de la novela, cuando habla de los caballos de la baraja y de los ases, y defiende que “José María Vargas fue el de Espadas, Juan Pablo Rojas Paúl el de Copas y Eleazar López Contreras el as de Bastos. Los tres fueron ejemplos hacia los cuales debemos mirar para sacar el país adelante” (253). A lo cual Chucho le recrimina que se contradiga con respecto al papel histórico de López Contreras. Frente a la acusación del estudiante, El Viejito alega “-¿Y se puede saber por qué no tengo derecho a contradecirme?”

historiografía oficial. Sin embargo, el afán del autor por cubrir aquellos espacios históricos olvidados o marginados por la historiografía oficial, por ser el portador de la “verdad” sobre el pasado,¹²⁰ resulta en una visión totalizante de dicho pasado y, por lo mismo, en una incapacidad del autor para reconocer la imposibilidad de acceder a un conocimiento total de una realidad dada. Si comparamos Los cuatro reyes con La novela de Perón, veremos que ésta última no sólo yuxtapone versiones históricas a menudo contradictorias entre sí sino que ni siquiera se decanta por una de ellas en particular, dando al lector la oportunidad de juzgar por sí mismo. De hecho, la novela de Martínez ni siquiera parece buscar que el lector elija únicamente una de las versiones. Más bien, parece querer que este lector reconozca la parte de “verdad” contenida en cada versión pero, al mismo tiempo, su carácter incompleto, limitado, subjetivo. Para ello, La novela de Perón se desdobra en una serie de voces, perspectivas y niveles narrativos que en ocasiones se critican o se ríen de su propio discurso para mostrar sus limitaciones y, en definitiva, para deconstruir su propia autoridad. Por el contrario, Los cuatro reyes intenta justificar y encubrir la autoridad discursiva empleada para proponer su particular lectura histórica, mediante estrategias narrativas y de contenido tales como la ficcionalización del narrador o la incorporación de escenas que corroboran su supuesto carácter sobrenatural.

(253), para continuar posteriormente con su relato. Aquí el narrador recurre una vez más al principio de autoridad discursiva para resguardar el secreto de su omnisciencia y también justificar sus contradicciones.

¹²⁰ Herrera Luque afirma, en su entrevista con Joaquín Soler, hacer “psicoterapia colectiva” mediante su obra literaria. Al desvelar a la gente los secretos de su propia historia, los pone en paz consigo mismo. En cuanto a su obra como psiquiatra, afirma que su objetivo es liberar a Venezuela del pasado pero para ello hay que conocer bien dicho pasado.

Capítulo IV

Estrategias de legitimación y verosimilitud de la autoridad discursiva en El seductor de la patria de Enrique Serna

El seductor de la patria (1999) reconstruye la vida de uno de los personajes más controvertidos de la historia mexicana decimonónica, la del militar y dictador mexicano Antonio López de Santa Anna (1794-1876). Erigido en el poder en once ocasiones durante las décadas subsiguientes a la independencia mexicana, se le ha culpado, entre otras cosas, de la derrota en la lucha por Texas de 1836 y del fracaso de la guerra con Estados Unidos (1846-48), que supuso la pérdida de la mitad del territorio nacional de México.¹²¹ Recientemente, esta última cuestión ha desatado de nuevo la polémica y la discusión entre defensores y detractores de Santa Anna. La publicación de la obra Perfil del traidor de Jorge Veraza Urtuzuástegui, donde el autor “ubica al personaje como ‘factor clave’ en la conformación de la ‘plataforma territorial’ desde la que Estados Unidos comenzó a construir su hegemonía mundial” (1), y el ciclo de mesas redondas¹²² sobre libros y películas en torno al personaje histórico, otorgan al debate sobre Santa Anna mayor actualidad si cabe, y aumentan en cualquier caso la fascinación que el carismático personaje ha ejercido durante generaciones sobre historiadores y escritores como Carlos Fuentes¹²³ o el autor de la presente obra.

¹²¹ Para más información, véase Siglo de caudillos: Biografía política de México (1810-1910) de Enrique Krauze.

¹²² Véase artículo de La Jornada (14 sept. 2001) por Arturo Jiménez.

¹²³ Fuentes rememoraba hace poco tiempo, en una entrevista para El País, el plan editorial que trazó hace ya 40 años con Gabriel García Márquez para “completar una biblioteca con novelas biográficas de dictadores latinoamericanos” (2) y donde eligió a Santa Anna como tirano de su novela, aunque nunca llegó a escribir la obra.

I. Estrategias de autolegitimación y verosimilitud del prólogo: el doble pacto de lectura y el silenciamiento de las memorias de Santa Anna

Como en toda novela del género, en El seductor se funden el elemento ficticio y el histórico. Esta fusión es señalada por el autor en el breve prólogo que, a modo de agradecimiento, antecede a la obra:

En esta novela no intenté compendiar todo lo que se sabe sobre Santa Anna, ni mucho menos decir la última palabra sobre su vida, sino reinventarlo como personaje de ficción y explorar su mundo interior sobre bases reales. Para dejar el campo libre a la imaginación, renuncié de entrada a la objetividad histórica. Sin embargo, la naturaleza de mi trabajo me obligó a estudiar a los clásicos de la historiografía mexicana del XIX y a revisar los documentos que sirvieron como base a los biógrafos de Santa Anna. (9)

Serna señala también que tuvo en cuenta la labor de historiadores como Fausto Zerón Medina, Ana García Bergua o Ricardo García, entre otros.¹²⁴ Con la pertinente autorización de Enrique Krauze, Serna adopta, para el título de su novela, el calificativo de “seductor de la patria” con que el historiador encabeza el apartado sobre Santa Anna en su Siglo de caudillos. El autor también menciona cómo sometió su primer borrador a

¹²⁴ Serna hace también alusión a la ayuda de su amigo José Joaquín Blanco en la reconstrucción de la época así como a la de Margarita Villaseñor, por ofrecerle una perspectiva femenina para ayudarlo a recrear la vida conyugal de Santa Anna (10). Finalmente, Serna agradece la ayuda de su hermana Ana María y su amigo Alberto del Castillo al facilitarle el acceso a las bibliotecas de sus respectivas universidades.

la revisión de su amigo, el historiador José Manuel Villalpando, “quien espulgó cuidadosamente la novela en busca de dislates y anacronismos” (9-10). Se trata por tanto de una obra en cierta manera colectiva donde los detalles históricos han sido meticulosamente comprobados por numerosos investigadores.

En este sentido, Serna intenta establecer un doble pacto de lectura: por una parte, se ampara tras un pacto de ficción al decir que quiere reinventar al personaje histórico, pero, por otra, pide al lector que crea en la verdad histórica del texto al afirmar que su versión ha sido sometida a una escrupulosa revisión histórica. Esta estrategia de autolegitimación del texto que Serna despliega en el prólogo otorga al texto mayor verosimilitud, una verosimilitud que se ve acrecentada con la inclusión de un mapa de los territorios mexicanos perdidos en la época de Santa Anna, un índice de personajes históricos así como una cronología y una bibliografía sumaria, al final de la obra. Esta inclusión -y revisión- de datos históricos, propia de un trabajo historiográfico más que de un texto literario, provoca la confusión del lector con respecto a la naturaleza del texto y le avisa, cuando menos, del intento legitimador que el autor se propuso conseguir en su novela y que está relacionado con el fin parcialmente vindicativo de la figura histórica de Santa Anna. Como el mismo Serna ha manifestado en más de una ocasión, “la novela plantea que su responsabilidad estaba compartida por la sociedad de la época y que todos los desastres que ocurrieron en el país en esa época no fueron totalmente culpa suya” (Posadas 2). De esta manera, el autor condiciona *a priori* la lectura del lector, dirigiendo su mirada de antemano, lo que evidencia cierto grado de autoridad discursiva.

La lectura del prólogo revela ya la gran importancia que las cuestiones en torno a la legitimidad y la verosimilitud tienen para Serna, cuestiones que se van a ver reflejadas

también en el cuerpo del texto literario. En directa relación con la novela, cabe destacar un último factor a tener en cuenta en el prólogo: el hecho de que Serna no mencione Mi historia militar y política (1810-1874),¹²⁵ las memorias escritas por Santa Anna. Curiosamente, El seductor se asemeja mucho a estas memorias tanto en su formato como en su contenido. Así por ejemplo, en ambas obras destaca el carácter autorreivindicativo con que los narradores en primera persona revisten sus memorias para defenderse de sus críticos y limpiar su nombre de cara a un juicio más benévolo por parte de generaciones futuras. En Mi historia, Santa Anna afirma que “zaherido constantemente por alevosas calumnias de implacables enemigos, resolví escribir y publicar la historia de mi vida pública por toda contestación, considerando suficiente oponer hechos notorios á mentiras absurdas; cuantos se impongan de ella no han de ver más que á un patriota, sirviendo bien á su nación y merecedor por tanto de gratitud; tanta así es mi confianza, y mayor la tengo en que la posteridad me hará toda justicia” (188). Algo muy similar alega el Santa Anna de Serna.

Además del relato del ex dictador en primera persona, Mi historia incluye, bajo el apartado de “anexos”, una serie de documentos históricos¹²⁶ entre los que se encuentran nueve cartas del coronel Giménez a Santa Anna y siete de éste último al primero. Tanto Santa Anna como Giménez emplean una serie de estrategias retóricas en las cartas auténticas tales como la ocultación de información, la autodefensa y exculpación, la autolegitimación y el principio de verosimilitud. Unas estrategias que, como se verá,

¹²⁵ La obra sólo es mencionada en la bibliografía sumaria. La edición utilizada aquí es la publicada en 1952 por Genaro García (México, DF: Editora Nacional).

¹²⁶ Los Anexos contienen 2 manifiestos de Santa Anna al pueblo mexicano: el primero, fechado el 28 de febrero de 1864, pidiendo al pueblo que acate la monarquía de Maximiliano; el segundo, redactado el 8 de julio de 1865, llamando al pueblo a rebelarse contra los franceses; un comunicado de Bazaine a Santa Anna así como la contestación de éste último; 9 cartas de Giménez a Santa Anna y 7 cartas de éste al primero.

también emplean el Santa Anna y el Giménez de Serna, dos de los principales narradores y protagonistas de El seductor. Estas coincidencias entre ambas obras hacen pensar que el autor parece haberse inspirado en las auténticas memorias para escribir su texto, aunque su prólogo silencie esta filiación.

II. El formato epistolar como estrategia discursiva autorizadora de los enunciados

La novela viene a ser una especie de biografía novelada de Santa Anna en forma epistolar. Junto a las cartas -más de ochenta- que los diferentes personajes se intercambian, se encuentran también los testimonios de otros personajes -algunos históricos y otros ficticios- cercanos al dictador. Dichos testimonios se presentan en forma de fragmentos de diarios, decretos, discursos, actas, y otros documentos¹²⁷ de carácter histórico, que tienen la función de completar la información obtenida por los principales narradores y/o refutar la versión ofrecida por Santa Anna de su vida pública y privada.

Una estrategia discursiva empleada en El seductor para construir verosimilitud y legitimar las voces del relato es precisamente el uso del formato epistolar. Un formato gracias al cual los personajes pueden expresarse directa y libremente sin la intervención de un narrador que filtre, resuma o añada juicios sobre éstos y sus respectivos discursos. El formato epistolar también permite que algunos personajes se conviertan en narradores

¹²⁷ Hay unos 35 documentos de distinta naturaleza en la novela, excluyendo las cartas. La diversidad de géneros narrativos que integran la obra no impide incluirla dentro del corpus de “narrativa de la dictadura”. Según Carlos Pacheco, este corpus no debe restringirse estrictamente a las obras propiamente novelísticas sino que debe incluir otros textos literarios de carácter narrativo como son las biografías noveladas, las memorias, los testimonios, crónicas, etc. (Narrativa de la dictadura, 38).

y que incluyan su versión del pasado dentro de las cartas. La novela opta así por abandonar la tradicionalmente autoritaria posición del narrador omnisciente en tercera persona, lo que desemboca en un menor control narrativo del discurso de los personajes. Además, la falta de intermediación provoca la ilusión del contacto directo en el lector, la ilusión de “experimentar” la historia de primera mano, lo que nuevamente estaría relacionado con la verosimilitud que la novela pretende. En este sentido, la obra de Serna presenta un formato fragmentario -a juzgar por la gran variedad de voces que conforman el espectro narrativo- y “antiautoritario”,¹²⁸ donde el autor se despoja al menos parcialmente de su autoridad narrativa y deja que los distintos personajes y narradores intervengan sin el control omnisciente y omnipresente de un supernarrador. Es con el objetivo de comprobar esta presunta tendencia antiautoritaria que se van a analizar en el presente capítulo las diferentes estrategias discursivas que funcionan como constructoras de verosimilitud y legitimidad en El seductor de la patria tanto al nivel del enunciado o historia como al de la enunciación.

III. Estrategias de manipulación discursiva en las memorias: los narradores y su lucha por el espacio de la enunciación

Los narradores principales del relato de las memorias del dictador -considerando las memorias como un relato insertado dentro de otro- son el ex dictador y general Santa Anna, el ex coronel y amigo personal del ex dictador, Manuel María Giménez, y el hijo

¹²⁸ Tal y como lo concibe Rosalía Cornejo-Parriego. Véase la introducción de su obra La escritura posmoderna del poder (página 15).

de Santa Anna, Manuel. La inscripción de Santa Anna y Giménez en el relato de las memorias acentuará una manipulación discursiva por parte de estos dos narradores que irá revelándose conforme avanza el relato. Manuel, en cambio, actuará principalmente de interlocutor y receptor de las versiones de las memorias.

Un primer factor a tener en cuenta a la hora de estudiar las estrategias discursivas de autolegitimación utilizadas por estos narradores es el contexto en que se inscriben sus personajes, los sujetos del enunciado. El momento histórico elegido por Serna para recuperar a estos personajes es 1874, un momento de declive en todos los sentidos donde, por ejemplo, nos encontramos con un Santa Anna viejo y derrotado que vuelve a México gracias a la amnistía decretada por el presidente Lerdo de Tejada. Santa Anna es un anciano ciego y enfermo que ha vuelto del exilio para encontrarse con un pueblo que o sigue odiándolo o le ha olvidado. Es desde esta posición desaventajada y casi de víctima, que el autor decide situar al que será el principal narrador de la novela, una posición que puede favorecer una mirada más benévola por parte del lector. A esto hay que añadir el tono reivindicativo con que el narrador Santa Anna se propone escribir sus memorias y que responden a sus ansias de limpiar su nombre y “recibir el postrer homenaje de mis compatriotas” (14). Para otorgar mayor legitimidad y credibilidad a sus memorias, Santa Anna decide ‘disfrazarlas’ de biografía pidiéndole a su hijo Manuel que sea su biógrafo oficial. En cualquier caso, el narrador Santa Anna se compromete a escribir las memorias él mismo pero cederlas a Manuel para que éste “muestre mi lado humano a las generaciones futuras” (18). Así pues, desde un principio Santa Anna manifiesta el objetivo de redactar su autobiografía para promover un juicio de su persona más humano y favorecedor. No es de extrañar, pues, el carácter interesado del relato “entregado” por

Santa Anna que lo convierte en un retrato heroico de su persona y de sus acciones pasadas para lograr un último reconocimiento del pueblo mexicano antes de morir. Aunque Santa Anna le pide a su hijo que no disimule sus defectos, esto se debe a que “la obra será más convincente si en vez de ocultar mis debilidades las pones en primer plano, minimizadas -eso sí- por mis actos de valentía y heroísmo” (19). Es así como el narrador principal autolegitima su discurso y expone los motivos e intereses que lo mueven a contar su versión de la historia. Esta versión de la historia según el narrador Santa Anna abarca toda su vida pero se detiene especialmente en los momentos históricos de mayor triunfo político y militar. Serán otros narradores, como sus hijos Angel y Manuel, los que o bien aporten su testimonio sobre los actos más controvertidos en torno a Santa Anna, o bien lo insten a que él mismo se refiera a ellos.

El contenido de las memorias comienza con el relato de la infancia y adolescencia de Santa Anna y su temprana iniciación militar donde ya toma parte en la Guerra de la Independencia (1810-1821), decantándose por el bando español. Sin embargo, y tras la firma del Plan de Iguala (1821) por Iturbide y Guerrero, donde se proclama la independencia de México, Santa Anna cambia de bando. A partir de entonces, comienza su ascensión social y política, caracterizada por su falta de integridad e ideales políticos y sus continuas rebeliones y cambios de bando.

El relato de la vida de Santa Anna es una sucesión de luchas por el poder, de intermitentes regímenes dictatoriales -como ocurre durante los períodos de 1842-44, 1846-47, o 1853-55-, de reclusiones en alguna de sus numerosas haciendas y de destierros. Las memorias se detienen especialmente en sus victorias militares o en sus actos heroicos como, por ejemplo, la toma de Tampico (1829) donde Santa Anna derrota

definitivamente a los españoles en una de sus victorias más aplastantes, o la defensa de Veracruz ante los franceses (1838), donde pierde el pie izquierdo y es elevado por ello a la categoría de mártir y héroe de la patria.

Santa Anna también se detiene en el relato de su época más controvertida, la de la larga lucha contra los Estados Unidos. Aunque el narrador pone énfasis en el relato de la victoria mexicana en la batalla de El Alamo (1836), también narra la emboscada de que son víctimas por parte de los norteamericanos, y su posterior fuga y arresto. Su puesta en libertad en 1837, la posterior pérdida de Texas y la firma de los tratados de paz de Guadalupe Hidalgo, en los que México cede a los Estados Unidos los territorios de Colorado, Nuevo México y California, le valen el descontento del pueblo y la acusación de traidor por los liberales. Santa Anna huye del país refugiándose primero en Jamaica y después en un pueblo de Nueva Granada. Sin embargo, una sublevación le lleva de nuevo al poder en 1853 donde vuelve a imponer un régimen dictatorial hasta 1855. Ante las críticas de su pueblo, Santa Anna inicia conversaciones con Maximiliano de Habsburgo para que gobierne en México. Una vez que Maximiliano es coronado emperador, Santa Anna es desterrado de México por escribir un manifiesto político. La narración de su declive político la lleva a cabo su hijo ilegítimo Angel, quien cuenta las estafas de que es víctima Santa Anna durante su destierro en la isla de Santo Tomás, en Bahamas. Su ambición por gobernar le lleva a volver a México una vez más, donde es arrestado y sometido a juicio por traición a la patria en 1867. Santa Anna es finalmente sentenciado a ocho años de exilio, al cabo de los cuales vuelve a su país para morir en 1876.

El narrador Santa Anna recurre a una serie de estrategias retóricas tales como la construcción del yo como héroe, donde construye un discurso que no sólo legitima todos sus actos, especialmente durante la guerra con los Estados Unidos y años más tarde, durante su última presidencia, sino que, al estilo de los discursos coloniales, crea una imagen heroica de sí mismo, legitimando todas sus acciones y comparándose a grandes personajes históricos como Napoleón Bonaparte (32) o Simón Bolívar (402). También, al estilo de Hernán Cortés y otros cronistas de la conquista siglos atrás, Santa Anna pretende legitimar todos sus actos y decisiones mediante estrategias retóricas como la Providencia, la Fortuna y Satanás -a quienes achaca sus derrotas, en un intento por deshacerse de sus responsabilidades (394)-, o incluso el tema de lo fantástico (391). Otro de los temas recurridos en la época colonial y también empleado por Santa Anna es el de la naturaleza como enemigo del hombre, donde fenómenos tales como las tormentas y diluvios, o enfermedades como las epidemias sirven al narrador para excusar las retiradas y los fracasos de sus tropas, retiradas que en algunos casos se deben a sus deserciones. Este parece ser el caso de sus varias retiradas antes de luchar contra el general Juan Alvarez que se rebela el 6 de marzo de 1854. En su último intento de lucha contra Alvarez, Santa Anna recuerda que “¡oh desventura! Cuando me disponía a ordenar el ataque se desató una tempestad pavorosa acompañada con ráfagas de granizo, que se prolongó por más de diez horas. Yo había ido a luchar contra los rebeldes, no contra los elementos, y decidí posponer la campaña para el tiempo de secas” (458). Esta cita pone de manifiesto la similitud entre esta estructura retórica y temática y la de las crónicas, pero esta proximidad le añade a la vez un matiz de exageración y parodia.

Otra de las estrategias discursivas empleadas por el narrador Santa Anna es la negación o silenciamiento de la “verdad” histórica, una estrategia que se “descubre” al contrastarla, por una parte, con las versiones de otros narradores. El relato del ex dictador se verá a menudo yuxtapuesto a diferentes textos de otros personajes que en la mayoría de los casos contradicen al menos parte de la información narrada por el protagonista. De esta manera, en múltiples ocasiones nos encontramos con diferentes versiones de un mismo hecho histórico que, cuando menos, avisan de la manipulación del discurso por parte del narrador Santa Anna y desautorizan su versión. En uno de los muchos ejemplos donde se da esta situación, el personaje afirma tener el apoyo y amor de su pueblo. Pero, a continuación, la carta del sargento Ignacio Ibarri lo acusa de conducta altanera y despótica y de la explotación que sufren los campesinos a manos suyas (73-74), desautorizando en última instancia la versión de las memorias.

En otras ocasiones, es el mismo Santa Anna quien contradice su propia versión debido al estado de semi-inconsciencia en que cae y que provoca el que confunda versiones y se contradiga. Este estado semi-inconsciente explica el gradual cambio en su perspectiva temporal, que hace que Santa Anna pase de narrar los hechos en pasado a confundir pasado y presente: “Venga para acá, Giménez, le voy a dictar un decreto” (297). Esta confusión de tiempos históricos tiene la función de presentar a un Santa Anna más “honesto” o confiable -tal y como desea su hijo Manuel- que describa los hechos “tal y como ocurren”, sin intentar revestir sus acciones de legalidad o revelando precisamente cómo las intenta legitimar. El personaje va confesando los múltiples delitos y abusos que comete durante su estancia en el poder donde, a pesar de tener un congreso que le otorga legitimidad a su régimen, implanta “una dictadura militar con fachada democrática”

(515). Aunque sin mostrar arrepentimiento necesariamente, Santa Anna va relatando de una manera más verosímil cómo en este período de su vida política -durante su presidencia provisional (1841-45)- se aprovecha del poder en beneficio personal, confiscando tierras, objetos de lujo y dinero, que pasan a ser propiedad suya.

Esta ilusión de imparcialidad que va cobrando la versión de Santa Anna es causada, al parecer, por Dolores Tosta -su segunda mujer- y el doctor Fichet. Este le ha suministrado al viejo un “líquido magnético” con el fin de que Santa Anna hable en sueños y les revele la combinación de la caja fuerte para que su mujer pueda tener acceso a su interior. Es así como la enunciación hace verosímil la gradual sinceridad del narrador y la confusión de voces que se encuentran en su enunciado ya que, según el doctor Fichet, “un sonámbulo no puede mentir” (323).

La yuxtaposición de voces unido a la “sinceridad” con que aparentemente habla ahora Santa Anna, revela un efecto cómico en el relato que parece correr paralelo a esta mayor profundidad e interioridad de sus pensamientos: “Sólo cuando me imploran siento amor por el prójimo. Ojalá fuera el Santo Padre o la Virgen María, para estar escuchando ruegos a todas horas” (314). De hecho, la narración va adquiriendo un constante tono irónico y sarcástico conforme avanza. La actitud irónica de Santa Anna donde condena a aquellos políticos condicionados por su ambición personal y su vanidad no hace sino enfatizar más sus propios defectos. La tematización de este efecto irónico de “autocrítica” se repite constantemente en la obra cuando el narrador Santa Anna critica y condena actitudes adoptadas por él mismo, o bien desmiente las acusaciones de abusos para más tarde comentar con otras palabras que los cometió, aunque sin reconocerlos como tales.

La contraposición de actitudes contrarias que revelan la falsedad de aquella adoptada por el narrador hace que el tono irónico predomine en estos momentos.

Ante los abusos que, según Santa Anna, Dolores Tosta y el doctor Fichet cometen contra su salud, Giménez decide llevarse en secreto al viejo general a un cuarto de vecinos en la calle de la Moneda para que éste pueda recuperarse. Al no ingerir más “líquido magnético”, Santa Anna parece volver a un estado de mayor lucidez mental y, aunque todavía no recuerda el número de la caja fuerte, se dedica a revisar los soliloquios que Giménez envió a Manuel como parte de sus memorias. El protagonista reconoce lo perjudicial que estos monólogos serían en caso de ser publicados, así que rectifica o suprime aquellos pasajes que comprometen el fin vindicativo que quiere imponer a su biografía. Santa Anna le informa a su hijo que

Apenas una quinta parte de los manuscritos pasó la censura, pues eliminé cualquier inconveniencia que pudiera perjudicarme. Giménez hará favor de enviarte la versión corregida, para que te atengas a ella con el mayor escrúpulo. Nada de frases cínicas ni de confesiones autodenigrantes: debí estar drogado cuando las proferí, o bien Giménez tergiversó mis palabras, pues nunca he juzgado mis actos en términos tan severos, ni he cometido faltas tan graves que exijan un acto de contrición. (341)

De esta forma, el narrador se convierte en censor de su propio discurso, eliminando los aspectos subversivos de sus propias memorias y reescribiendo sus “confesiones”. La yuxtaposición de estas dos versiones históricas, producidas por el

mismo yo-Santa Anna, pone de manifiesto la manipulación de la verdad histórica ejercida por el narrador en pos de una legitimación personal.

De ahí también que, ya con la mente serena “para mirar atrás y [...] ajustar cuentas con el pasado” (341), Santa Anna proceda a refutar la versión de aquellos historiadores -que él denomina como “fantasiosos novelistas”- que le señalan como cómplice de la victoria estadounidense en la guerra por Texas. De nuevo, se asiste a la yuxtaposición de versiones contradictorias sobre un mismo hecho o, deberíamos decir, perspectivas diferentes de un mismo hecho, que en última instancia revelan cierta complicidad del general con el bando norteamericano a cambio de que se le permita entrar de nuevo a su país, después de haber sido desterrado (345-46). Este fragmento de sus memorias se destaca por el fin exculpatorio y autodefensivo de un narrador que pretende cambiar la imagen negativa con que ha pasado a la historia:

Si Taylor y yo nos pusimos de acuerdo para montar una sangrienta farsa, ¿qué sentido tenía exponer mi vida en ella? No, señores, no fui yo quien desamparó a la República y la entregó indefensa a la expoliación extranjera. De esos cargos debe responder la facción impía que hizo estallar una guerra civil para proteger los intereses del clero, en vez de combatir al formidable enemigo común. (355)

En otras ocasiones, confiesa haber ejercido el poder sin ninguna limitación y haber adoptado una serie de medidas represivas como las que adopta a la vuelta de su destierro jamaicano, tras destituir al hasta entonces presidente Arista. En ese momento,

Santa Anna decide “nombrar veintitrés gobernadores en lugar de los elegidos por sufragio universal” (412), exiliar o asesinar a sus detractores, o censurar duramente los periódicos. Santa Anna justifica el estado dictatorial que impone “porque estaba en juego la supervivencia de la nación” (412). En el terreno económico, el mismo narrador confiesa haber despilfarrado grandes cantidades de dinero -y parte de la indemnización norteamericana por la compra de tierras mexicanas- en la ostentosa ornamentación de su Palacio o en los uniformes de sus militares, despilfarro que Santa Anna llama inversión y que juzga más que necesaria. Son los enunciados de otros narradores, como por ejemplo el de Benito Juárez (415-16), los que nuevamente acusan al dictador de sus abusos y de no invertir el capital en el progreso de la nación sino en lujos innecesarios.

En suma, los enunciados de Santa Anna poseen un carácter claramente autodefensivo que, sin embargo, se ven desenmascarados por la yuxtaposición de versiones contrarias a la versión ofrecida por el ex dictador. Pero hay otros intereses cifrados en la escritura de las memorias de Santa Anna que se van revelando conforme avanza el relato y que desembocan en la intromisión y manipulación discursiva del mismo por parte de al menos un narrador más: Giménez.

Manuel María Giménez es, junto a Santa Anna, el narrador más influyente dentro de la historia y, a su vez, de la narración. Ayudante de Santa Anna años atrás en la defensa de Veracruz (1838), donde pierde un brazo, se convierte más tarde en su secretario personal. Giménez se presenta ahora ante Santa Anna para brindarle su apoyo y protección y para ayudarlo a escribir las memorias. El viejo ex dictador informa a su hijo que “le tengo absoluta confianza y puedo dictarle sin temor a que cometa indiscreciones”

(33). Giménez se convierte así en el transcriptor “oficial” de las memorias que Santa Anna envía a su hijo.

Sin embargo, al igual que los enunciados de Santa Anna quedan deslegitimados en la confrontación con otros enunciados, de la misma manera el discurso de Giménez, al aparecer “legitimado” por el ex dictador, se contagia de desconfianza. Esta desconfianza queda confirmada con la gradual intromisión y apropiación de los enunciados de Santa Anna por parte del transcriptor. A medida que avanza la novela, Giménez se va involucrando y entrometiendo más y más en el relato, no sólo en la reescritura de estas memorias, sino también en la manipulación del discurso según quién sea el destinatario de la información. Así, por ejemplo, con el fin de apagar las ánsias de poder de Santa Anna, Giménez le sugiere que escriba una carta a Porfirio Díaz apoyando una insurrección, carta que el mismo Giménez se encarga de destruir. Ante la inquietud del ex dictador en espera de una respuesta, Giménez escribe una carta en nombre de Díaz desmintiendo la insurrección (156).

Al ser el intermediario de la comunicación entre Santa Anna y su hijo, al enviar y recibir la correspondencia de ambos, es Giménez quien decide el destino final de la información. Ante la carta recriminatoria que Manuel escribe a su padre por su aún patente ambición, el transcriptor decide no dársela a leer al anciano, argumentando su delicado estado de salud (186). El fiel secretario va más allá al decidir reescribir la carta de Manuel e incluir también un cuestionario, que interroga al general sobre algunos de los aspectos más controvertidos de su ascenso al poder en México (187-207).

Ya en la segunda parte de la novela, la intromisión de Giménez llega aún más lejos cuando decide suplantar a Santa Anna y continuar el relato de sus memorias él

mismo, debido presuntamente a la enajenación mental del viejo ex dictador causada por su edad y por los medicamentos que toma. El secretario desplaza a Santa Anna como sujeto de la enunciación argumentando que el viejo está empezando a narrar el pasado en presente y a juzgarse con una severidad que puede perjudicar “*nuestros* fines vindicativos” (260) -nótese cómo el personaje se incluye en el discurso mediante el uso del *nosotros*. El secretario desautoriza la versión de Santa Anna alegando que “no creo que el testimonio de un anciano mesmerizado tenga valor histórico alguno. Mientras permanezca bajo el dominio de Fichet, seguiré la narración desde mi punto de vista, el más fidedigno y autorizado” (274). Otro motivo que Giménez alega para legitimar su intromisión enunciativa es la gran compenetración que le une a su jefe “al punto de que muchas veces adivino su pensamiento” (260). Giménez procede a contar los hechos que siguieron al cautiverio del general en Texas, curiosamente porque es en este momento de la vida de Santa Anna cuando el personaje aparece en escena.

El secretario y confidente victimiza a Santa Anna y lo muestra noble, generoso y heroico, una caracterización que claramente contradice la que otros personajes tienen del mismo. La versión que Giménez da sobre la vida familiar del protagonista, donde “si don Antonio fue un padre generoso y responsable, como marido se desvivía por hacer feliz a su esposa” (276), contradice la versión que Inés de la Paz, primera esposa de Santa Anna, ofrece del violento y egoísta comportamiento de su marido. Inés escribe cartas a su madre donde le habla del carácter egocéntrico y vanidoso de su esposo así como de su naturaleza mujeriega y de su obsesión por tener hijos varones. Inés le confiesa a su madre que “he sufrido tanto en mi matrimonio que ya me estoy volviendo inmune al dolor”

(145) o “es horrible estar casada con un hombre que te desprecia y ni siquiera intenta disimularlo” (146).

Una de las razones de Giménez para ensalzar a su antiguo jefe es la de construir una imagen heroica y especular del mismo que se refleje en parte en su persona. De hecho, pronto vemos el interés del narrador en destacar su aporte a “la gloria” conseguida por Santa Anna: “al cabo de unas semanas logré hacerme tan necesario que el general no podía resolver ningún asunto sin mí” (269). Este carácter oportunista que la intromisión de Giménez parece tener es observado inmediatamente por Manuel, un narrador que actúa de interlocutor y juez pues es a él a quien se dirigen las memorias de su padre. Ante los enunciados de Giménez que retratan a Santa Anna como una figura llena de nobleza, virtud y valentía, Manuel reitera en primer lugar que quiere “escribir la vida de un hombre, no la de un santo, y mi padre siempre fue tempestuoso, iracundo, mordaz. ¿Por qué no habría de maldecir a una patria que le pagó tan mal?” (291-92). Por otro lado, Manuel le reprocha a Giménez el haberse apropiado de la voz de su padre: “¿Con qué derecho se atreve a escamotearme las transcripciones de sus monólogos? [...], advierto en usted una tendencia a colocarse en el primer plano de la historia” (292). Aquí, Manuel lo denuncia como narrador poco fidedigno y le reprocha su afán de protagonismo en una biografía que no es la suya. En este sentido, Manuel descubre el mecanismo de escritura interesada con la que Giménez busca construirse un papel relevante en los sucesos históricos narrados. Ante tales acusaciones, el secretario le responde de manera contundente:

Si en verdad se ha propuesto evitar que otras voces interfieran con la de su padre, menudo trabajo le espera [...]. Siempre delegó la escritura de sus cartas, discursos, manifiestos y partes de guerra en personas de su confianza que conjugaban la buena pluma con el conocimiento de la arena política. El Santa Anna que la gente conoce y la posteridad juzgará es una creación colectiva de todos los que alguna vez hablamos en su nombre [...]. Le guste o no, su padre es nuestro invento, y aun si decide reinventarlo tendrá que partir de un modelo más o menos ficticio, mucho más elocuente y pulido que el original. (293)

De esta manera Giménez se defiende de las acusaciones desautorizando a Santa Anna como sujeto de enunciación, al tiempo que se autolegitima a sí mismo como sujeto enunciator usurpando el centro de emisión del relato. Giménez niega el yo de Santa Anna como autor o “propietario” de “su” palabra, sugiriendo la imposibilidad de la búsqueda de Manuel. De esta forma deslegitima la búsqueda del hijo por encontrar la voz del padre. Por otra parte, este alegato de Giménez puede sugerir la idea de que el personaje histórico de Santa Anna es una invención y que, a la hora de reconstruir su vida y figura, deben tomarse en cuenta diferentes voces y versiones históricas que conformen una versión más fidedigna de su persona, tal y como hace la novela. De esta manera, se cuestiona la legitimidad de utilizar una sola voz o versión de los hechos o personajes de la historia, y se defiende el que muchas voces, complementadas, conforman una versión histórica más fidedigna. Por último, Giménez parece querer destacar cómo el elemento ficticio -del que, por otra parte, toda versión histórica está contaminada- puede ayudar a

intuir y de esa manera a reconstruir partes del pasado, una idea que ya deja patente Serna en el prólogo (9).

Ante los reclamos y las acusaciones de Manuel por haber suplantado a su padre en la narración de las memorias, Giménez promete a partir de ahora reproducir las palabras del ex dictador con la mayor exactitud. Se vuelve a la narración de la historia por Santa Anna, y donde las pocas intromisiones -en forma de notas- del secretario estarán señaladas a partir de ahora en itálica. En cualquier caso, Giménez va incorporándose sutil pero eficazmente al relato al, por ejemplo, utilizar el *nosotros* no sólo en la narración de fragmentos de las memorias sino también como una estrategia discursiva de sus cartas. Es así como pretende ganarse la confianza de Manuel: “Pero aunque Fichet sea un charlatán, no *debemos* subestimar la influencia que puede ejercer sobre don Antonio” (274). En numerosas ocasiones, puede verse cómo Giménez recurre tanto o más que el mismo Santa Anna a estrategias discursivas que le reporten un mayor protagonismo histórico. El presuntamente sumiso secretario actúa de transcriptor a ojos del ex dictador pero, además, ejerce de censor, esconde información, corrige y reescribe, e incluso suplanta a Santa Anna no sólo a la hora de relatar las memorias sino de escribir en su nombre otros manifiestos. Así ocurre cuando en una nota aclara que, ante la exclusión que sufre el general por el gobierno a raíz de su derrota ante los norteamericanos, “me tomé la libertad de redactar una defensa de sus acciones y publicarla con la firma del general en *El pájaro verde*” (380). La libertad de usurpar el nombre y la propiedad de la palabra que se toma Giménez sugiere si tal vez otras partes del relato de Santa Anna no serán también obra del secretario y transcriptor.

Incluso el viejo ex dictador termina por sospechar de su secretario y llega a despedirlo por un breve espacio de tiempo, informando a su hijo sobre el panfleto firmado por Giménez “donde exigía que se me rindieran honores por haber participado indirectamente en la defensa de Churubusco” (381) así como sobre la petición de una pensión por los servicios de Santa Anna a la patria, que el secretario ha hecho al Ministerio de Guerra sin su consentimiento (381). Santa Anna dice que “su maldita costumbre de hablar en mi nombre y abrogarse funciones de albacea ya me ha metido en muchos problemas. Obra de buena fe, pero en su afán por protegerme ha pasado de la admiración a la suplantación” (381). También le hace saber que “a veces empieza a escribir antes de escuchar mi dictado. Te aconsejo revisar con lupa las últimas transcripciones, pues tal vez haya colado muchas opiniones tuyas” (381-82). En este sentido, Santa Anna resiste ceder su lugar de enunciación y delata la manipulación discursiva de la que Giménez hace objeto a su narración.

Si el afán de protagonismo resulta ser uno de los intereses de Giménez, no lo es menos el económico. Su aparente estado de estrechez económica le lleva a pedirle dinero a Manuel en diversas ocasiones y con el pretexto de cuidar de Santa Anna. Así por ejemplo, en una ocasión pide dinero para recuperar unos uniformes del ex dictador que su mujer Dolores Tosta ha vendido. Manuel le envía sólo 200 pesos asegurando estar también en bancarrota. Giménez, sin embargo, alegando no tener suficiente con ese dinero, decide teñir uno de sus viejos uniformes de azul. Del fin con que se utiliza el dinero nunca se sabe pero pronto el secretario vuelve a pedirle más a Manuel (108). Este último decide comunicar sus sospechas sobre Giménez a su padre (125-26). Santa Anna se ofende con las acusaciones de su hijo porque le consta que su “fiel secretario”

recuperó su uniforme -cuando el lector y Manuel saben que no fue así-. Además, Santa Anna revela un dato hasta ahora oculto al lector por parte de Giménez: la renta mensual que el viejo ex presidente recibe ahora de los herederos de Manuel Escandón, “el agiotista a quien otorgué tantas concesiones en mi última presidencia” (126). Es así como se descubre el carácter oportunista del secretario, que decide ocultar esta información sobre la renta con el fin de continuar pidiendo dinero a Manuel.

El interés económico es lo que mueve a Giménez a escribir en nombre de Santa Anna la solicitud de pensión al Ministerio de Guerra. El viejo ex dictador, que lo descubre accidentalmente, decide cambiar de transcriptor, aunque finalmente lo perdona y sigue valiéndose de sus servicios. Curiosamente, a este interés económico de Giménez también hacen referencia las cartas auténticas del coronel incluidas en Mi historia militar y política. En la carta fechada el 26 de agosto de 1864, Giménez le comenta a Santa Anna que “hemos hablado Pancho Castro y yo acerca de la presentación de los de U. al Emperador para que le abonen mensualmente la media paga mandada dar, desde este mes á todos los Generales Gefes y Oficiales que no están empleados; porque no hubo justicia ninguna para que el ingratisimo de D. Mariano Salas lo echase á U. abajo” (232). Aunque en realidad el ex coronel informó a Santa Anna sobre el plan de pedir la paga, cosa que no ocurre en la novela pues intenta ocultárselo, la caracterización del personaje novelesco sigue pareciéndose mucho al que escribe estas cartas. El Giménez de Mi historia también se queja, en esta ocasión, de habersele negado tanto su solicitud de entrada al servicio de la casa del Emperador como la cantidad de 1000 pesos que le adeuda el erario nacional (236). En este sentido, los derechos y pagas reivindicados por el Giménez histórico se aproximan mucho a aquellos reivindicados por el amanuense de El seductor.

El interés económico de Giménez es también, al menos parcialmente, compartido por el biógrafo oficial y heredero de Santa Anna, su hijo Manuel. Este personaje actúa principalmente como interlocutor de Santa Anna y Giménez y desempeña una serie de funciones tales como desenmascarar la intromisión de Giménez en el discurso, o intentar obtener un relato “objetivo” de las memorias. Sin embargo, ni él mismo está libre de sospecha y, aunque dice preocuparse por la “fidelidad” histórica de su biografía así como por la polémica que ésta puede desencadenar [“mi obligación como biógrafo es encaminarla hacia los episodios de tu accidentada vida que han despertado mayor controversia” (125)], lo polémico también puede derivar en una mayor venta de libros y, por lo tanto, significar mayores ganancias para su autor. Esto es lo que opina Angel. Su hermanastro le reprocha que “si te has metido a biógrafo no ha de ser por abnegación filial, sino para ganar algún dinerillo con la venta del libro” (477). El mismo Manuel en ocasiones se queja de los cambios de fortuna en su vida, de su infancia de niño rico y su mediocridad actual: “Yo que me crié entre damascos y brocados, yo que tuve caballos de pura sangre desde los siete años, y regalaba mis pistolas con cachas de plata a los caporales del Encero, me he convertido en una gente de mediano pasar” (83). O “yo soy un príncipe convertido en sapo que a los 40 años, después de una vida placentera y frívola, tuvo que valerse por sí mismo sin el temple necesario para luchar por el diario sustento” (183). En este sentido y al igual que ocurre con Santa Anna, se recupera al personaje de Manuel desde una posición desaventajada que favorece el tono vindicadorio de la novela.

Ya sea por un interés puramente lucrativo o por fines también reivindicatorios, Manuel deja claro en algunos momentos del relato que a pesar de la manipulación de los

hechos del pasado que puedan llevar a cabo Santa Anna o Giménez, es él el último filtro por el que pasa la información: “no importa si pierde la chaveta o se autodenigra: ya decidiré yo lo que se puede publicar o no” (292). Este y otros ejemplos ponen de manifiesto la lucha por apropiarse del lugar de sujeto de la enunciación y desde ahí imponer un sentido a la historia que entablan todos y cada uno de los principales narradores. Cada narrador tiene un interés particular y todos, conforme avanza el relato, comienzan a desconfiar el uno del otro y a desautorizarse mutuamente. Este conflicto entre distintos intereses -de tipo vindicativo, económico, protagónico, etc.- lleva a los distintos narradores a discrepar en cuanto al contenido y formato que deben tener las memorias, resultando en la intromisión y manipulación de las memorias de Santa Anna. A su vez, esta manipulación discursiva por parte de los narradores parece querer mostrar las inclinaciones ideológicas implícitas en cualquier reescritura de unos hechos del pasado y que resulta en versiones al menos parcialmente contradictorias del pasado.

IV. Estrategias de manipulación discursiva en el suprarrelato: la intromisión autorial

De la misma manera que los diferentes narradores dentro de la historia -especialmente Santa Anna, Giménez y Manuel- se sirven de una serie de estrategias discursivas para autolegitimar su derecho a hablar y sus versiones particulares, la enunciación también lucha por construir su propio espacio de autolegitimación a nivel del suprarrelato.

IV.1 La caja fuerte como reveladora de espacios enunciativos y de significado

Uno de los ejemplos más claros gira en torno a la escena de la caja fuerte, una escena a partir de la cual se despliega una serie de estrategias retóricas y enunciativas que revelan la manipulación discursiva y los intereses de diferentes personajes al tiempo que intenta hacer más verosímil el relato. Dentro del relato, el recurso de la caja fuerte sirve para hacer verosímil la palabra del dictador. El “líquido magnético” suministrado por el doctor Fichet y su mujer Dolores para averiguar la combinación hace que Santa Anna confiese todos los abusos cometidos durante su época dictatorial, ganando así la confianza del lector, más cerca que nunca de creer en su palabra autocondenatoria.

Además, la caja fuerte sirve para revelar las expectativas e intereses económicos del ex dictador y de su secretario, que creen que la caja fuerte contiene documentos sobre propiedades en las que ambos cifran sus esperanzas de prosperidad: “por la noche nos dedicamos a elucubrar en qué gastaremos nuestra renta mensual cuando seamos ricos” (399). Santa Anna y Giménez creen que el interés de Loló es también de carácter económico. Sin embargo, la revelación del contenido de la caja fuerte -aunque no sabemos con total certeza si se llega a descubrir todo el contenido pues la caja fuerte ha sido abierta por un ladronzuelo contratado por Giménez- desmiente la especulación de Santa Anna y su secretario ya que, una vez que el viejo consigue recordar el número de la caja fuerte, sólo consiguen recuperar las cartas de amor de Loló y Didier Michon. Estas cartas de amor traicionan doblemente a Santa Anna ya que la mujer del dictador le habla de amor a su amante pero a la vez emplea un fuerte tono político, criticando la tiranía de su esposo:

estoy empezando a entender los terribles males de mi país. ¿No crees que debería aprovechar mi posición para aliviar los sufrimientos del pueblo? En particular me preocupan los perseguidos políticos. Desde que Antonio tomó el poder, ha enviado al exilio a muchos liberales, que dejan a sus familias en total desamparo. Alguien debe hacer algo por esa gente y convencer a Antonio de que cesen las persecuciones. (426)

De esta manera, las cartas de amor ventilan “la recámara” de la dictadura y tienen un efecto acumulativo denunciando el carácter despótico del protagonista. Es así como la dictadura invade la escritura de lo privado -o los espacios privados- y los contamina. Por otra parte, el descubrimiento de las cartas desencadena una serie de situaciones que desenmascaran otro tipo de estrategias de la enunciación. En la “Nota de Giménez” el secretario cuenta cómo Santa Anna ha desaparecido llevándose los papeles encontrados en la caja fuerte. No creyendo tampoco la versión de Giménez sobre las recetas de cocina, el ex dictador averigua por sí mismo el contenido de las cartas y, una vez descubierto, decide ir a un notario para desheredar a su mujer por haberle traicionado con Didier. A continuación, aparecen en el texto las “deposiciones” del personaje al notario Adalberto Sánchez Jiménez. Llama la atención el que estas declaraciones no estén escritas con un lenguaje judicial, sino que el notario parezca escribir todo lo dicho por Santa Anna, incluidos los insultos a su mujer: “Ni un centavo para esa ramera, ésta es mi última voluntad” (443). Además, Santa Anna no sólo dicta su testamento sino que continúa la narración de sus memorias ante el notario, al que en algunas ocasiones llama

“licenciado” y en otras “padre”, haciendo del relato una especie de confesión: “Me acuso, padre, de haber desdeñado el cariño del pueblo con la arrogancia de un Don Juan atosigado por sus amantes” (445).

Santa Anna continúa su relato rememorando cómo ante los rumores de que el pueblo le está volviendo la espalda a causa de su tiranía, decide “disfrazarse” de paisano para escuchar personalmente lo que la gente opina de él. Ofendido por las críticas, decide castigar a su pueblo y escribir a diferentes embajadas europeas para ofrecerles una monarquía en México (449-50), aunque tenga en mente seguir gobernando detrás de este monarca. Al mismo tiempo, el general Juan Alvarez se rebela el 6 de marzo de 1854 y después de varias luchas, deserciones e incluso de inventar alguna victoria, Santa Anna se ve obligado a abandonar el país. El relato del pasado se ve interrumpido de manera abrupta por los sucesos del presente de la narración, donde miembros de la policía entran a la notaría para devolver al anciano a su casa. Fiel a la transcripción mecánica de lo que escucha, el notario anota absolutamente todas las palabras de Santa Anna, incluso su reacción al ver a la policía: “Pero, ¿quiénes son estos infelices? ¿Por qué me están amarrando? ¿Usted los llamó, licenciado?” (459). La narración no quiere dejar ningún espacio en blanco y el notario parece así cumplir celosamente la función de una grabadora.

La necesidad de la enunciación por cubrir todos los vacíos del relato vuelve a observarse en el testimonio de su hijo Angel, quien accede a continuar con el relato de su padre debido a las señales de demencia que éste presenta. Es Manuel quien le pide a su hermanastro que continúe el relato, narrando sus vivencias en el exilio, a la vez que ayude a su padre económicamente. Angel se niega a lo segundo argumentando que Santa

Anna se burló una vez de su nacimiento ilegítimo pero accede a dar su “testimonio sobre los primeros años del exilio, en los que fui un testigo impotente de su progresivo deterioro mental y anímico” (463). Durante el período narrado por Angel, Santa Anna da sus últimos coleteos en el mundo de la política, donde intenta diferentes y contradictorias maniobras -aliándose primero con franceses,¹²⁹ luego con estadounidenses, hasta acabar siendo rechazado y rechazando a ambos- para que le ayuden a recuperar el poder, pero que en última instancia resultan infructuosas.

Ya hacia el final del relato, Giménez escribe una carta a Manuel refiriéndole el estado lamentable de suciedad, delgadez y enfermedad en que se encuentra el ex general, quien padece de diarrea crónica y apenas puede ya hablar. El secretario también le aconseja a Manuel que concluya la biografía en el momento en que Santa Anna abandona la presidencia por última vez: “A mi entender, en ese momento no sólo se acaba su vida pública, sino la historia de México, y creo que sería un insulto a la memoria del general complacer a los amantes del morbo narrando sus tratos con los prestamistas de Nueva York y sus funestas tentativas por volver a los primeros planos de la escena política. Reflexione usted sobre esto” (476). De nuevo, Giménez intenta decidir dónde y cuándo termina la historia, queriendo silenciar el declive vital y político de Santa Anna. La decadencia mental y física corren paralelas y los elementos escatológicos y grotescos se hacen más evidentes conforme el protagonista va acercándose a la muerte.¹³⁰ El mismo Santa Anna se reconoce como un “monigote grotesco” castigado por Dios a causa de su

¹²⁹ Napoleón III elige a Maximiliano de Habsburgo para reinar sobre México, lo que desencadenará la guerra de la Intervención Francesa (1862-1867) y reducirá su reinado a tres años, finalizando con el fusilamiento de Maximiliano en Querétaro en 1867 (Krauze 20).

¹³⁰ Al igual que ocurría en otras novelas del dictador anteriores como El otoño del patriarca.

soberbia (499). Antes de morir, Santa Anna se confiesa finalmente culpable de sus actos y, ante un Giménez disfrazado de cura, le hace partícipe de sus últimos pensamientos:

“-Me arrepiento de haber sacrificado a mis hombres sin necesidad, para obtener victorias que me dieran renombre. Me arrepiento de mis cobardías y de mis intemperancias. Lo hice todo por una estúpida vanidad, padre” (502). Se diría que el hecho de que Giménez actúe de censor y desautorice la confesión del moribundo hace más verosímil el arrepentimiento de Santa Anna. La última palabra censurada de Santa Anna, ¿no hace pensar en la absolución histórica que al menos Serna le concede al controvertido dictador?

Por otra parte, cabe también preguntarse si el verosímil tono de arrepentimiento de Santa Anna -que no se detecta sin embargo en Mi historia militar y política- no puede ser leído como un efecto más de la autoridad discursiva, donde el autor parece querer legitimar todas aquellas voces y versiones que a lo largo de la novela han ido yuxtaponiéndose a la del dictador. De esta manera, Serna lograría construir un relato totalizante en el que prácticamente no se dejan espacios por cubrir o descubrir y donde finalmente se le confirma al lector la legitimidad y el tono fidedigno de estas voces contrarias a la voz oficial pues ésta última les otorga finalmente la razón a las primeras. Estaríamos pues ante un relato histórico totalizante, en el sentido de que no deja prácticamente ningún espacio histórico que pueda ser completado por el lector, aún más si se tienen en cuenta el mapa, el índice de personajes históricos, la cronología y la bibliografía sumaria, que cierran el libro.

IV.2. La autoridad discursiva del compilador: estudio comparado de Yo el Supremo y El seductor de la patria

Otra de las estrategias de intromisión autorial, de invisibilización del poder, viene a través de la figura del compilador, que aparece por encima de todas las voces y textos que conforman la novela. Una figura que se deja ver explícitamente en el texto por primera y única vez ya avanzada la novela, concretamente en la página ciento veinticinco, donde aparece una “nota del compilador”. Allí, desde ese espacio desvinculado del relato y por ello autorizado desde la enunciación, se nos asegura que el cuestionario enviado por Manuel a su padre para que se limite a contestar ciertas preguntas “no fue hallado en el archivo de la familia Santa Anna” (125). ¿Cabe entonces suponer que es este compilador el que ordena las memorias y cartas de los narradores principales -en su mayor parte cartas pero también fragmentos de diarios, decretos, nóminas, actas jurídicas, etc.- a las que no pueden haber tenido acceso Santa Anna o su hijo? ¿Desenmascararía esta nota a pie de página la posición de control del compilador en la enunciación?

La sintaxis con que el compilador ordena los diferentes documentos junto a los fragmentos de las memorias del ex dictador, parece querer subrayar la contradicción de versiones narradas y, en última instancia, la manipulación discursiva así como la falsedad de algunas de las circunstancias históricas narradas por Santa Anna. Por ejemplo, las cartas de Inés de la Paz a su madre -donde la primera le confiesa su infelicidad junto a su marido violento y su carácter mujeriego, entre otros muchos defectos- aparecen justo antes o después de que Santa Anna describe su hogar como un remanso de paz. O las cartas del soldado Juan Tezozómoc a su compadre Camerino Sánchez, donde le cuenta

las penurias que sufren los hombres de las tropas de Santa Anna mientras él “parece un catrín que vino de vacaciones al campo” (363). Otros espacios donde se puede inferir la mano del compilador es en el encabezamiento de muchas cartas donde, con el fin de aclarar al lector quiénes son los autores y los destinatarios de las mismas, aparecen sus nombres en letras mayúsculas: “DE GABRIEL DURÁN A MARIANO ARISTA” (188). Finalmente, los asteriscos que separan textos de diferente origen y autor también son espacios de autoridad que el compilador tiene en el discurso.

La existencia de este compilador acerca aún más la obra de Serna a Yo el Supremo (1974) de Augusto Roa Bastos. Por las afinidades entre ambas novelas en cuanto a tema y formato, es de gran utilidad contrastarlas con el fin de indagar en la cuestión de la autoridad discursiva y su tratamiento en El seductor. Ambas novelas proceden a reescribir la historia. En ambos casos los dictadores “dictan” sus memorias o reflexiones, con un fin autolegitimador, a dos escribientes -Giménez y Patiño- sospechosos de manipular el discurso. En las dos obras encontramos diferentes versiones históricas yuxtapuestas, contradictorias entre sí, y ordenadas por un compilador. En ambas, la contradicción de versiones parece denunciar, por un lado, la manipulación discursiva a manos de la historiografía oficial de los regímenes dictatoriales y, por otro, las dificultades y limitaciones del acceso a los hechos del pasado que lleva consigo la consiguiente imposibilidad de acceder a la “verdad” del pasado.

La sintaxis contradictoria de versiones y relatos puede problematizar el acceso a los sucesos del pasado y cuestionar la veracidad de la historiografía oficial, pero cabe tener en cuenta que el compilador actúa como una especie de “dictador” que decide y dicta el orden y jerarquía de los diferentes relatos incluidos. Es decir, la posición del

compilador es autoritaria y “dictatorial” por definición. Ahora bien, el grado de autoridad puede variar en cada novela y precisamente constituye una de las diferencias fundamentales entre la obra de Roa Bastos y la de Serna.

En primer lugar, en la novela de Roa Bastos la figura del compilador consistentemente introduce múltiples notas a pie de página¹³¹ que desempeñan una serie de funciones. Entre estas funciones se encuentra el añadir otra información -en ocasiones citando otras fuentes- para completar la que se da en el texto “de arriba” (101); otras veces incluye diferentes versiones históricas, como la del historiador Julio César (145-46); otras simplemente contradice aquello dicho por el Supremo o corrige algunos de los datos históricos que aparecen en los diferentes textos -como la confusión de fechas por el dictador en la página 271; otras llega incluso a criticar las versiones de otros personajes históricos, o a desechar como improbables versiones ofrecidas (179); y finalmente, en ocasiones, reconoce sus propias limitaciones al decir que no ha podido acceder a la información que buscaba (218-19). En mi opinión, la función principal del compilador de Yo el Supremo es la de desautorizar no sólo lo narrado por el Supremo sino cualquier relato, incluido el de la novela en su totalidad. Con este fin se introducen diferentes historiadores en la obra y con este fin se parodia el lugar mismo de la compilación.

Según Carlos Pacheco, a pesar de la supremacía del compilador sobre las otras voces narrativas, ésta “revela su torcedura y aparece entonces como un juego (el compilador se ríe de lo compilado y de sí mismo; el lector puede ser su cómplice), como una transgresión (el compilador insurge contra la norma unívoca de El Supremo) y como

¹³¹ Cabe señalar que también aparecen notas a pie de página de otros historiadores, personajes históricos cercanos al dictador o entes ficticios (aunque hayan sido insertadas en el relato por el compilador), lo que parece indicar que este compilador “comparte” el poder de enunciación.

un engaño (el compilador es un ‘tramposo’ que altera lo compilado y ‘embauca’ así al lector)” (xli). Esa parece ser la función de la “nota final del compilador” cuando éste alude a los miles y miles de documentos y testimonios de que se ha servido para el proceso de compilación. Además, añade “*unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contraparentes de El Supremo, que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos*”¹³² (383). El elemento paródico de la nota enfatiza las propias limitaciones para acceder al conocimiento de los sucesos del pasado y cómo este acceso es textual, lo que supone no sólo una limitación sino también una desviación hacia aquella perspectiva -aunque involuntaria- ideológica desde la que el historiador o autor enfoca su investigación histórica.¹³³

La reflexión que Yo el Supremo plantea sobre la problemática naturaleza de todo texto histórico -o de otra índole- y que es producto de la yuxtaposición de diferentes versiones históricas contradictorias así como de la reproducción del proceso textual por parte del Supremo, confirma el carácter metaficcional de la novela. Este recurso de lo metaficcional ayuda a subrayar el hecho de que todo discurso, incluido el histórico, es una construcción lingüística que recoge, selecciona, ordena y rescribe los hechos del pasado. Esta reflexividad puede leerse claramente en la obra de Roa Bastos, donde el mismo narrador-Supremo se dirige a un “compilador-acopiador” (41) para guiarle en su

¹³² Además de estar en itálica la “nota final del compilador” aparece en letra más pequeña, al igual que el resto de sus notas a pie de página.

¹³³ Linda Hutcheon argumenta cómo “both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained” (“The Pastime of Past Time’: Fiction, history, Historiographic Metafiction”, 292).

recopilación del relato. También el hecho de que el Supremo ejerza de historiador y que seamos testigos del proceso de reescritura histórica -donde pone al descubierto las estrategias retóricas y de manipulación textual- pone en evidencia el carácter reflexivo y metatextual de la novela, así como la similaridad entre los discursos histórico y literario.

Este sería, según Linda Hutcheon, el objetivo de lo que ella denomina *metaficción historiográfica*. Por una parte, el de subvertir la autoridad del discurso oficial a nivel textual, mediante la yuxtaposición de múltiples textos con distintas versiones históricas que frecuentemente resultan contradictorias entre sí y que revelan el carácter provisional y relativo de cualquier discurso, incluido el histórico. Por otra, este enfrentamiento de versiones históricas revela, además, la problemática manipulación de la “verdad” por parte de los regímenes dictatoriales. De esta manera, la cuestión del poder y la autoridad quedaría demitificada tanto en el nivel discursivo como en el de la historia. Precisamente, Hutcheon estudia la novela de Roa Bastos y la considera un ejemplo de *metaficción historiográfica*, pues defiende que el rol del compilador cumple todas estas funciones al deconstruir no sólo la autoridad del Supremo -que escribe la historiografía oficial- sino también y de manera más relevante, al deconstruir la autoridad discursiva por medio del carácter polifónico de la obra y, en gran medida, del carácter antiautoritario del compilador (*Politics*, 47-49). Porque, en opinión de Pacheco, el compilador no sólo rivaliza con la autoridad del dictador-autor supremo sino también con la autoridad del autor-Roa Bastos:

En efecto, el compilador puede verse como uno de los polos de poder (un antipoder) des-autorizador que se opone: a) a la autoridad de El Supremo,

al ser un transgresor profesional de su pretendida univocidad y el revelador de los secretos (el cuaderno privado, las críticas del ‘TU’ colectivo, etc.) que son garantía de su dominio; y b) a la autoridad del autor real, que queda distanciado por su intermediación del objeto narrativo, de manera tal que queda impedido para determinar ‘abusivamente’ el relato. Finalmente, el compilador aparece como un agente de relativización que desnuda/denuncia los mecanismos ideológicos (que él mismo practica) al permitirnos verlos en paródico funcionamiento. (xlv)

En El seductor, sin embargo, el texto no admite la autoparodia. Si bien existe un tono irónico y burlesco con respecto a Santa Anna como narrador principal, **no** hay ironía con respecto al texto en sí o al proceso de reescritura histórica que el texto propone. Por otra parte, la precisión con que el compilador “ordena” los textos yuxtapuestos a la versión de Santa Anna de manera que éstos siempre se correspondan con el momento histórico y los sucesos que el ex dictador acaba de relatar, le otorgan un carácter más totalizante a la novela. De ahí que pueda decirse que, a pesar de la intromisión de voces narrativas y de los diferentes tipos de textos incluidos, El seductor refuerza su poder de enunciación a través de la forma coherente, lineal y unificada del material escogido para construir la historia e imponerle sentido. Yo el Supremo cuestionaría precisamente este tipo de narrativas totalizantes con lo que ambas obras se diferencian de manera substancial en su objetivo último.

Por otra parte, y aunque el compilador de Serna también desafíe la versión del narrador y protagonista introduciendo otras versiones/voces que desmienten la “versión oficial”, el hecho de que Santa Anna termine dando pruebas de su manipulación discursiva y que reconozca su culpabilidad en distintos momentos del relato -en momentos de enajenación o antes de morir, por ejemplo- refuerza la autoridad de la enunciación y hace menos efectiva la labor del compilador como ente desautorizador del relato-novela. En otras palabras, no sólo el compilador puede decir lo que quiere sino que también el autor, por medio de efectos verosimilizadores, le hace reconocer a Santa Anna su culpa histórica. Por ejemplo, la enajenación de Santa Anna y su mayor sinceridad ocurre justamente en el momento en el que está narrando su período de gobierno más autoritario y despótico: autoridad en el discurso y en el nivel de la historia de la novela. Otro ejemplo de ello se da cuando Giménez o Angel aportan su testimonio de sus años junto a Santa Anna, un período que justamente cubre el vacío histórico no narrado por el viejo dictador, al haber interrumpido su relato. Un tercer caso se da con la revelación de las cartas de amor entre Loló y Didier, cartas producidas durante el mismo período histórico que Santa Anna está narrando. Todos estos ejemplos son marcas del fin totalizador que propone la novela y que no deja espacios por completar.

Yo el Supremo, en cambio, no proporciona toda la información y frecuentemente se dice que diferentes textos reproducidos en la obra fueron rotos o quemados (300), que *faltan folios* (70), etc., con lo que en ocasiones las frases se ven cortadas bruscamente. Este es el caso de la frase que cierra la obra -anterior al apéndice- cuyas palabras, al igual que el cadáver del Supremo, aparecen carcomidas e ilegibles: “¿Qué tal, Supremo Finado, si te dejamos así, condenado al hambre perpetua de comerte un güevo, por no

haber sabido...” (374). Esta suspensión textual subraya las dificultades con que se enfrentan en muchas ocasiones los historiadores a la hora de trabajar con textos deteriorados y, a la vez, muestra el carácter antitotalizador de la novela. Según Rosalía Cornejo Parriego, la novela de Roa Bastos problematiza el conocimiento de los hechos del pasado y la misma narración de los hechos (66), una narración irrealizable para el Supremo, quien afirma que “ninguna historia puede ser contada” porque “los hechos no son narrables” (La escritura posmoderna, 189; 102).

En El seductor, sin embargo, si en el nivel de la enunciación no encontramos un autocuestionamiento de la obra en su conjunto, tampoco en el nivel de la historia se percibe una problematización de la personalidad y de los actos de Santa Anna. En última instancia, la imagen obtenida del dictador es una imagen homogénea que redundante en confirmar el despotismo y todos los aspectos negativos del personaje. El único aspecto de mezcla que Serna introduce parece ser el de la culpabilidad compartida con el pueblo mexicano por los errores y los fracasos en la pérdida de Texas y el mal gobierno del país. Esta idea queda expuesta en la novela en el informe secreto que el embajador de los Estados Unidos en México James Gadsden envía al secretario de estado norteamericano Buchanan, donde le informa de la gran corrupción del gobierno mexicano y de la tiranía de Santa Anna, pero también de la indolencia e indiferencia de la sociedad mexicana ante esta situación (430).

En el caso de Yo el Supremo, las diferentes versiones históricas que se ofrecen no consiguen constituir una linealidad narrativa como ocurre en la novela de Serna, pues en muchas ocasiones simplemente se contradicen entre sí y no se llega a saber cuál de ellas aporta más “verdad” al relato. Este sería el caso de la paródica recopilación de teorías

(375-82) por parte de los historiadores paraguayos con respecto la identificación y ubicación de los restos del dictador: “Una repentina e inesperada incertidumbre parece ensombrecer la conciencia historiográfica nacional acerca de cuál puede ser el único y auténtico cráneo de *El Supremo*. Las opiniones se dividen; los historiadores se contradicen, discuten, disputan ardorosa, vocingleramente” (375). Según Cornejo Parriego, y debido a la gran cantidad de voces cuyas versiones históricas se yuxtaponen en la novela, “el texto final representa un tejido de distintas perspectivas y versiones que se desautorizan unas a otras, sin que ninguna de las voces domine sobre el conjunto” (65). También Pacheco defiende el carácter antiautoritario de la novela, la cual

encierra una propuesta conceptual, una concepción ‘anti-autorial’ de la literatura, para la cual el escritor no es un CREADOR, un diosillo caprichoso, omnisciente, omnipotente y por tanto monológico (como el que en algunos momentos quiere ser El Supremo); sino más bien un ARTESANO que, desde una perspectiva particular -no única ni superior- trabaja sobre materias primas culturales ya elaboradas, digeridas, codificadas por otros. (xliii)

Tanto en Yo el Supremo como en El seductor existe una conciencia reflexiva de la manipulación discursiva que llevan a cabo los dictadores, manipulación que en ambos casos obedece a un fin legitimador. Ambas obras muestran la parcialidad de las versiones de los protagonistas y cómo la situación presente condiciona la reescritura del pasado. Por ejemplo, en YES, el que el dictador-narrador escriba junto a su texto que debe

“*profundizar esto, si puedo...*” (283) o, en otra ocasión, afirme que “Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad” (173). En la novela de Serna, el tono nostálgico con que Santa Anna habla de su primera esposa cuando sabemos que ésta lo odiaba, o la visión negativa hacia su segunda esposa en las memorias, una vez que ha descubierto que ésta le engañaba. Sin embargo, la obra de Serna no problematiza “los métodos y la noción de Historia tradicional” (Cornejo 63) tal y como hacía la obra de Roa Bastos, al no intentar tanto el cuestionamiento de toda versión histórica como el cuestionamiento de la versión histórica ofrecida por Santa Anna, ofreciéndonos de esta manera versiones contradictorias a la del dictador pero que se unen para formar una reescritura monológica de la historia de Santa Anna.

IV.3. Los ‘deslices’ de la enunciación y el fracaso del principio de verosimilitud

En ocasiones, se cometen en la novela pequeños ‘deslices’ que denuncian la autoridad discursiva de esta especie de *alter ego* del autor. Un ejemplo de estos ‘deslices’ puede verse en la carta de Moses Y. Beach al secretario de estado norteamericano Buchanan, donde el primero informa al segundo de, entre otros asuntos, sus contactos con la Iglesia para que no ayude económicamente ni al gobierno ni al ejército en su campaña contra los Estados Unidos. Una carta que no está escrita en inglés -como correspondería entre dos norteamericanos, aún más cuando uno de ellos está actuando de infiltrado y escribe desde México- sino en español, probablemente para la comodidad del lector, pero que resulta más que sospechosa en una obra que trabaja a partir de la ilusión de verosimilitud. Este documento señala la intromisión y manipulación de la información

por parte de una mano invisible que debe ser la del compilador ya que no se explica que Santa Anna, su hijo o Giménez tengan acceso a estas cartas.

Otro ejemplo de posible intromisión autorial tiene lugar durante la narración del estado de semiinconsciencia en que se encuentra el yo de Santa Anna. En este momento del relato, no sólo el enunciado sino también la forma retórica del mismo se ve gradualmente alterada debido al cambio progresivo en la puntuación del texto de las memorias. Si en un principio las intervenciones de los diferentes personajes que el narrador recuperaba aparecían con guiones y señalizadas, ahora, y debido también al estado senil y de enajenación mental del narrador, tiene lugar una yuxtaposición de distintas voces sin signos de puntuación que las separen y distingan: “Que sean quinientos pesos. Usted tiene crédito, excelencia, no hace falta que deposite su apuesta. Muchas gracias, señor juez” (309). Sin embargo, hay que recordar que es Giménez el que escribe y, por tanto, el que puntúa y distingue las diferentes intervenciones de los diversos personajes, con lo que no hay motivo verosímil para que esta confusión de voces ocurra. Es en este sentido que la enunciación comete un ‘desliz’.

Un tercer caso de intromisión autorial en las memorias de Santa Anna se da después del relato de la derrota de San Jacinto y una vez que Santa Anna ha sido detenido por los norteamericanos. El narrador protagonista reconoce que no entiende el idioma anglosajón. Sin embargo, el texto transcribe las frases que le dijeron en inglés: “*Don't move, bastard! Where did you steal these clothes?* No entiendo una palabra de inglés y sólo atino a decir que soy gente de paz” (237). Queda claro que el responsable último del relato, es decir, el autor -porque ni puede ser obviamente Santa Anna ni puede ser el compilador pues su función es la de compilar textos, yuxtaponerlos y aclarar datos, no la

de incluir información en los relatos de los personajes- comete aquí un desliz y pone al descubierto la autoridad que él mismo pretende limitar con respecto al discurso pues nadie más que el autor puede conocer las palabras en inglés que escuchó Santa Anna y que no entendió. Y si por una remota posibilidad se escribieron las palabras de los norteamericanos, no se explica cómo llega el protagonista a conocerlas, lo que delataría nuevamente el abuso de poder discursivo por parte del autor y los ‘deslices’ o ‘errores’ de la enunciación que provocan en última instancia el fracaso del principio de verosimilitud que la novela intenta conseguir.

En conclusión, El seductor de la patria hace uso de una serie de estrategias discursivas que intentan legitimar las intervenciones de cada uno de los narradores dentro del relato -especialmente Santa Anna, Manuel y Giménez. Cada narrador aspira a legitimar su yo como si cada uno debiera ganar su derecho a hablar. Y, a continuación, se autodeslegitima lo que ese yo dice cuando se exhibe o se hace explícito su interés u objetivo. Los principales narradores de la novela quieren validar su versión pero todos acusan un interés particular que acaba desautorizándolos. También en la enunciación se da una serie de estrategias retóricas y discursivas que ayudan a representar y legitimar enunciados, como es el formato epistolar. Sin embargo, y como se ha visto, las “trampas” o “deslices” que tienen lugar en la obra, así como la autoridad discursiva del compilador, hacen fracasar el principio de verosimilitud al que responden los enunciados.

Por otra parte, El seductor de la patria, a pesar de la variedad de narradores y versiones que la componen y que podrían prometer una descentralización y desautorización de la voz autorial y de la verdad histórica, tiende en última instancia a

consolidar la versión de aquellos que contradicen la versión del dictador pero también a reivindicar el hecho de la culpabilidad compartida entre Santa Anna y el pueblo mexicano. Una reivindicación que el propio Serna ha explicado en diferentes entrevistas,¹³⁴ y que quiere cuestionar aquellas versiones históricas que han culpado a Santa Anna de todos los desastres ocurridos durante su época, con lo que la novela -a la vez que las memorias del ex dictador contenidas en ella- posee un tono reivindicativo. De esta forma, a pesar de la yuxtaposición de diferentes versiones históricas, la obra no logra invalidar el carácter absoluto y autoritario de toda historiografía sino invalidar aquellas versiones históricas que han culpado a Santa Anna de todos los males acaecidos en su país durante aquella época. Este constituye uno de los motivos esenciales en la diferencia de tratamiento de la autoridad discursiva con respecto a la novela de Roa Bastos.

¹³⁴ Otra entrevista donde Serna alude a esta cuestión sería la realizada por la periodista Lesly Mellado para La Jornada de Oriente.

Capítulo V

La fragmentación totalizante de La Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa

A juzgar por el gran éxito de ventas y por la gran cantidad de artículos críticos producidos en tan breve espacio de tiempo, la reciente novela de Mario Vargas Llosa La Fiesta del Chivo (2000) ha reavivado el interés en la figura del dictador y su representación novelística que en su día despertaron El otoño del patriarca (1975) y Yo el Supremo (1974). De manera similar a estas novelas, La Fiesta se caracteriza por una fragmentación textual que favorece la aproximación a la figura del dictador desde perspectivas, tiempos y espacios distintos. El dictador recuperado en esta ocasión es el dominicano Rafael Leónidas Trujillo Molina (1891-1961). Formado con los ‘marines’ durante la época en que la República Dominicana fue un protectorado de los Estados Unidos (1914-1924), Trujillo fue nombrado Jefe de la Policía una vez que los norteamericanos abandonaron la isla. En febrero de 1930, derrocó al Presidente de la República, Horacio Vázquez, autoproclamándose Jefe del Estado. Trujillo se mantuvo en el poder durante 31 años, ocupando personalmente la Presidencia de la República 18 años. Los restantes años colocó a presidentes títeres: su hermano Héctor, Jacinto Peynado, Manuel de Jesús Troncoso de la Concha y Joaquín Balaguer. La constante violación de los derechos humanos provocó finalmente la oposición de la Iglesia Católica al régimen, sanciones económicas y diplomáticas por parte de la Organización de los

Estados Americanos y la ruptura del apoyo norteamericano al país.¹³⁵ Como explica Héctor López, “la CIA, que tanto protegió a Trujillo por su anticomunismo, terminó prestando ayuda logística a sus asesinos” (2). El dictador fue abatido a tiros la noche del 30 de mayo de 1961, uno de los momentos históricos que recrea La Fiesta del Chivo.

La controversia que rodea a muchos de los sucesos ocurridos durante la larga dictadura de Trujillo es en parte compartida por la novela de Vargas Llosa que, desde el momento de su publicación, ha provocado múltiples y dispares reacciones, desde numerosos elogios y gran aceptación por parte del público hasta duras críticas por parte de algunos estudiosos. La novela también ha despertado controversia a raíz de una serie de denuncias sobre la naturaleza histórica o fabulada de algunos datos incorporados a la misma. Así por ejemplo, ha sido criticada por involucrar a personajes históricos próximos a Trujillo dentro del grupo represivo y aniquilador del régimen.¹³⁶ Pero quizás la mayor polémica provenga de la denuncia por plagio que el historiador Bernard Diederich ha presentado en contra de Vargas Llosa y por la que éste será llevado a los tribunales.¹³⁷ Diederich alega que La Fiesta incluye detalles de su libro Trujillo: The Death of the Goat (1978) sobre el asesinato del dictador. Otro caso de denuncia por plagio corre por parte

¹³⁵ Información extraída del artículo de Héctor López “El ‘Chivo’ histórico”. Sobre las relaciones entre el gobierno trujillista y los Estados Unidos, véase The Dictator next door, de Eric P. Roorda. Para más información sobre las circunstancias de su asesinato, Trujillo. The death of the goat, de Bernard Diederich.

¹³⁶ Así por ejemplo, en el diario La hora, el general retirado Félix Hermida ha pedido a Vargas Llosa “que se retracte de las alusiones que en La Fiesta del Chivo hace a su padre como testigo de un interrogatorio y tortura” (1). <<http://www.lahora.com.ec/junio/04/paginas/cultur7.htm>>.

¹³⁷ Según Frauke Gewecke, a pesar de que Vargas Llosa ha negado categóricamente haberse inspirado en la obra de Diederich, “las coincidencias entre los dos libros no se limitan en modo alguno a la enumeración de datos históricos concretos; abarcan asimismo, precisamente en torno a la actitud y acción de los conjurados, tanto la conformación y yuxtaposición de estos datos como su valoración e interpretación” (“Perspectivas de recepción”, 159). Para más información sobre la denuncia, véase el artículo internautico <http://www.estrelladigital.es/000916/articulos/cultura/vargas.htm>

del periodista y escritor dominicano Lipe Collado,¹³⁸ quien acusa a Vargas Llosa de lo que él califica como “plagio ideológico”. Según Collado, el personaje de Urania Cabral, protagonista de La Fiesta, es “idéntico” al de Alfredo Verguero, protagonista de su novela Después del viento.

En el presente estudio, sin embargo, no interesan este tipo de controversias ni los supuestos paralelismos con la realidad política que pueden encontrarse en la novela y que el mismo autor ha señalado en más de una ocasión.¹³⁹ Tampoco encontrar una correspondencia exacta entre los hechos narrados y la realidad histórica.¹⁴⁰ La Fiesta, como novela que es, no está sujeta a las reglas de objetividad histórica de un texto historiográfico aunque se base parcialmente en hechos y personajes históricos. Independientemente de la exactitud histórica de lo narrado, interesa más bien la manera en que las diferentes historias que componen la obra son relatadas y el modo en que recuperan el pasado. A primera vista, la fragmentación de los relatos sugiere el carácter dialógico y “antiautoritario” del discurso: la yuxtaposición de perspectivas, tiempos y espacios, ayuda a conformar una imagen más completa pero también más heterogénea del pasado. Precisamente, la estructura discursiva fragmentada y la complejidad de las técnicas narrativas utilizadas por Vargas Llosa en esta obra han sido algunos de los elementos que mayor interés y elogios han recibido por parte de la crítica.¹⁴¹

¹³⁸ Para más información véase el artículo en <http://www.elsiglo.net/mundo/16e/3.htm>

¹³⁹ Véase artículo recogido en <http://www.caretas.com.pe/2000/1608/articulos/mvll.phtml>

¹⁴⁰ La relación entre ficción y realidad ha sido una de las grandes preocupaciones de Vargas Llosa y una de las cuestiones más recurridas dentro de su trayectoria crítica y literaria. A nivel crítico, esta cuestión se refleja en diversos ensayos. En su obra La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura (1990), el escritor estudia el concepto de *verdad* y la relación entre ficción y realidad aplicándolo a una serie de clásicos de la literatura universal. Su interés por el tema queda recogido a nivel literario en novelas como Historia de Mayta (1984). Para un estudio de esta obra, véase el capítulo “Fiction and ‘Real life’” de Booker: Vargas Llosa among the Postmodernists (99-120).

¹⁴¹ Véase el artículo de Fernando R. Lafuente, “La Fiesta del Chivo. Una espeluznante precisión”, donde se dice que la novela “afronta una realidad brutal bajo la impronta de una narración impecable y compleja

El siguiente capítulo se enfoca fundamentalmente en analizar la estructura discursiva de la novela. El multiperspectivismo, la existencia de una o más voces narrativas, los estilos discursivos, y la existencia o ausencia de un revisionismo histórico, serán algunas de las cuestiones más importantes a tratar. El objetivo de este análisis discursivo es el de comprobar si se consigue la plurivocidad y fragmentación enunciativa que en un primer momento la novela parece implementar y que parece acercarla a algunas novelas del dictador con tendencias discursivas antiautoritarias como es el caso de las novelas de Gabriel García Márquez y de Augusto Roa Bastos. El análisis narrativo o enunciativo conllevará también el estudio del marco temático de los diferentes relatos intercalados y su tratamiento del tema del dictador.

I. El carácter fragmentado de La Fiesta del Chivo y la visión abarcadora del pasado

La Fiesta del Chivo está compuesta fundamentalmente por tres relatos superpuestos o intercalados. Estos relatos están narrados desde perspectivas, tiempos y espacios distintos pero remiten a un mismo contexto histórico, el de la dictadura trujillista (1930-1961), principalmente en sus últimos días de existencia. La novela arranca con las reflexiones de la protagonista, Urania Cabral. Urania, abogada en una prestigiosa firma neoyorquina y funcionaria del Banco Mundial, regresa a su tierra natal, Santo Domingo, en 1996, tras un exilio autoimpuesto de 35 años. Este regreso espacial supone un regreso temporal para la protagonista pues le hace revivir sus memorias de la niñez y juventud en su país, cuando Rafael Leónidas Trujillo aún regía la vida de todo dominicano, incluida la

—cuajada de técnicas narrativas cuya mayor efectividad es pasar inadvertidas para el lector” (2). Plinio Apuleyo Mendoza, en su artículo para El Espectador, considera la novela “una prodigiosa obra de ingeniería narrativa” (1). <<http://www.analitica.com/va/hispanica/fuentes/7679517.asp>>.

de su padre, el ex senador y ministro trujillista Agustín Cabral. La razón de su regreso no parece clara: “¿Síntoma de decadencia? ¿Sentimentalismo otoñal? Curiosidad, nada más. Probarte que puedes caminar por las calles de esta ciudad que ya no es tuya, recorrer este país ajeno, sin que ello te provoque tristeza, nostalgia, odio, amargura, rabia. ¿O has venido a enfrentar a la ruina que es tu padre? A averiguar qué impresión te hace verlo, después de tantos años” (12). En cualquier caso, el día antes de regresar a Nueva York Urania se siente lanzada a enfrentarse a los fantasmas del pasado y decide visitar a su padre, con quien no ha mantenido comunicación alguna desde que abandonara la isla más de tres décadas atrás.¹⁴² El una vez influyente Presidente del Senado Agustín Cabral es ahora un pobre anciano, imposibilitado en silla de ruedas y en estado semivegetal debido a un derrame cerebral sufrido diez años antes. Esta visita hará revivir a Urania los momentos claves de su despertar al mundo adulto y a la realidad sociopolítica de la época trujillista. Más tarde, el reencuentro con sus parientes -su tía Adelina, sus primas Manolita y Lucinda, y su sobrina Marianita- provocará la revelación del secreto que Urania ha guardado durante treinta y cinco años y que explica su larga ausencia y el profundo rencor hacia su padre. No es hasta el final de la novela que se nos revela la razón de su odio, su violación a manos de Trujillo, una violación consentida por su padre en un último intento por recuperar la confianza perdida de su Jefe.

El carácter retrospectivo de la historia de Urania, narrada ‘desde el presente’ de la novela -1996- sirve de puente para el resto de historias intercaladas, historias que están

¹⁴² Rosa Boldori considera “la carencia nostálgica de una figura paterna positiva” un denominador común en la narrativa de Vargas Llosa y lo relaciona con la vida del autor: “la separación de sus padres en la época de la infancia; la crianza por unos abuelos y tíos hasta la reconciliación paterna” (Vargas Llosa: un narrador y sus demonios, 34).

narradas ‘desde el pasado’ -1961- y desde la perspectiva¹⁴³ de los protagonistas de los hechos relatados. Por un lado, se obtiene el relato de Trujillo, desde cuya perspectiva se narra el que será su último día de vida, el 30 de mayo de 1961. Este relato cubre parte de la agenda que el dictador lleva a cabo tal día:¹⁴⁴ comienza con la rutina de aseo y ejercicio que el dictador cumple rigurosamente al levantarse cada día, pasando por las entrevistas con distintos miembros del régimen -especialmente las entrevistas con el Jefe del Servicio de Inteligencia Militar, el coronel Johnny Abbes, con el senador Chirinos, y con el Presidente de la República, Joaquín Balaguer- así como otras obligaciones, hasta sus últimos minutos de vida.

El tercer relato tiene un carácter colectivo, ya que se narran los sucesos acaecidos ese 30 de mayo por la noche¹⁴⁵ desde el punto de vista de distintos componentes del grupo sublevado contra el régimen y perpetrador del asesinato de Trujillo. El grupo conspirador está compuesto por Antonio de la Maza, el teniente Amado (Amadito) García Herrero, Antonio (Tony) Imbert y Salvador Estrella Sadhalá (Turco), más los otros tres hombres (Pedro Livio Cedeño, Huáscar Tejeda y Roberto Pastoriza Neret) que esperan en la carretera de San Cristóbal a que pase Trujillo para asesinarlo. Desde las perspectivas de todos estos personajes -a excepción de los dos últimos- se narran las horas de espera, así como el asesinato del dictador y los hechos que suceden

¹⁴³ Con “perspectiva” me refiero al punto de vista desde el que se narran los sucesos y que no se corresponde necesariamente con la figura del narrador o quien narra, como resulta ser aquí. Véase el capítulo 4 del *Narrative discourse* de Genette dedicado al modo (161-211). Véase también concepto de *perspectiva* de Todorov en el capítulo 1 del presente estudio.

¹⁴⁴ Hay momentos del día que no son narrados pero sí son mencionados en el relato, como la entrevista de Trujillo con los ministros de Relaciones Exteriores y del Interior, y su reunión con los jefes de la Aviación en la Base Aérea de San Isidro, reuniones que tienen lugar tras su entrevista con Johnny Abbes (168).

¹⁴⁵ El contexto espaciotemporal desde el que se narran las otras historias yuxtapuestas a la de Urania es así cercano pero distinto.

posteriormente, la persecución de la que son víctimas y el trágico final que les espera a la gran mayoría.

La distribución de los capítulos depende en gran parte de la alternancia de las diferentes perspectivas y éstas, a su vez, de las necesidades del relato. Los capítulos 1, 4, 7, 10, 13, 16 y 24 se encuentran narrados desde el punto de vista de Urania;¹⁴⁶ desde la perspectiva de Trujillo, los capítulos 2, 5, 8, 11, 14 y 18; y desde el punto de vista de algunos de los diferentes personajes sublevados, los capítulos 3, 6, 9, 12, 15, 17, 19, 21, 23: concretamente, los capítulos 3 y 17 están narrados desde la perspectiva de Amadito; los capítulos 6 y 19, desde la de Antonio de la Maza; los capítulos 9 y 23, bajo la de Tony Imbert; 12 y 21, desde la perspectiva de Salvador Estrella; y el capítulo 15 se encuentra narrado desde la de Pedro Livio Cedeño. Los capítulos 20 y 22 son narrados desde las perspectivas del general José René Román y el presidente Joaquín Balaguer respectivamente, dos personajes centrales en el desenlace de los acontecimientos. Por un lado, obtenemos la perspectiva del general José René (Pupo) Román, Jefe de las Fuerzas Armadas y sobrino político de Trujillo. Román, que se compromete a asumir el poder si Trujillo es asesinado, impone como condición de su apoyo al grupo conspirador ver el cadáver del tirano. Sin embargo, esta condición no se va a ver cumplida, Román no tendrá la oportunidad de comprobar la muerte del dictador. Este hecho, unido al pánico de la reciente amonestación de que ha sido víctima por parte de Trujillo, provocará que se eche atrás en el último momento imposibilitando el golpe de estado tan ansiado por el grupo antitrujillista y propiciando la brutal persecución del régimen contra los involucrados en el asesinato de Trujillo. Una persecución de la que él tampoco escapará:

¹⁴⁶ En los capítulos 13 y 16 también se obtiene la perspectiva de Agustín Cabral, como se explicará después.

el miedo lo delata y el general Pupo Román acabará siendo torturado y finalmente asesinado por el ajusticiador de Trujillo, su hijo Ramfis. Por otro lado, desde el punto de vista del Presidente Balaguer se nos relata cómo vive este personaje los sucesos posteriores al asesinato de Trujillo y cómo su astucia y manipulación política le llevarán a continuar desempeñando el rol de presidente en la transición ‘democrática’. Balaguer dejará de ser el ‘presidente fantoche’ para pasar a ejercer con mano firme el poder.

Llama la atención el orden con que al principio se alternan los capítulos en función de estas perspectivas, ofreciéndose primero la perspectiva de Urania, seguida por la de Trujillo y después por la del grupo resistente, sucediéndose en este orden hasta el capítulo 15, donde se narra el asesinato del dictador.¹⁴⁷ A partir de la narración de este suceso, los capítulos pierden el orden que hasta ahora habían conservado con respecto a los puntos de vista desde los que se narraban los acontecimientos. Las necesidades del relato hacen que sea mayor el número de capítulos narrados desde la perspectiva de los agentes del asesinato y que ahora se dan a la fuga ocultándose en distintos lugares.

La superposición de tiempos y espacios en una misma secuencia narrativa recuerda a la técnica de los “vasos comunicantes” y que, según el mismo Vargas Llosa,

consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias,

¹⁴⁷ El asesinato de Trujillo es narrado desde dos perspectivas diferentes: desde la perspectiva de Salvador Estrella (Turco), en el capítulo 12, y desde la de Pedro Livio Cedeño, en el capítulo 15.

y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. (Establier, 76)

En el caso de La Fiesta del Chivo, la narración desde el punto de vista de los diferentes protagonistas del pasado, desde tiempos y espacios distintos, permite observar más de cerca el desarrollo de los hechos -especialmente aquellos en torno al asesinato de Trujillo- y ahondar en la psicología de la figura del dictador, de sus hombres más allegados y sus asesinos, para conformar una visión más completa de las circunstancias y figuras novelescas. De esta manera, la fragmentación del tiempo y el espacio así como el uso del elemento multiperspectivista buscan ofrecer una visión abarcadora del pasado que ofrezca al lector todos los datos necesarios para conformar una visión clara del pasado y aceptar como verosímil el relato. Sin embargo, en su búsqueda por ofrecer el mayor número posible de puntos de vista así como la mayor cantidad de información posible, la novela rompe en parte el efecto de verosimilitud que se propone en un principio. Esto se debe a la inclusión de lo que llamaré “perspectivas imposibles”, que forman parte de las anacronías narrativas que tienen lugar en la obra.

II. Anacronías narrativas, “perspectivas imposibles” y sus efectos en la verosimilitud novelesca.

Aunque el orden en que se narran los diferentes sucesos en cada relato es lineal, su yuxtaposición a otros relatos narrados en tiempos distintos¹⁴⁸ y que recuperan momentos históricos diferentes, provoca lo que Gérard Genette denomina *anacronías narrativas* y que define como “the various types of discordance between the two orderings of story and narrative” (36). Es decir, que la alternancia entre presente y pasado que tiene lugar dentro del *collage* de perspectivas y tiempos que componen los diferentes relatos de la novela provoca la no correspondencia entre el orden temporal de la historia y el orden temporal del discurso. Además, cada uno de los personajes desde cuya perspectiva se narra una secuencia temporal nos transporta a su vez a un tiempo anterior mediante la retrospectión.¹⁴⁹ En el caso de Urania, su regreso a la República Dominicana provocará la recuperación de los hechos del pasado en una serie de *flashbacks* que en muchas ocasiones son producto de la experimentación de sensaciones -olores, paisajes, ruidos, etc.- vinculadas a su pasado y que transportan al personaje a la época trujillista. Así por ejemplo, Urania besa una vieja foto de su madre que encuentra en la habitación de su padre. Este acto provoca el regreso al pasado desde donde se narra una hipotética visita de Trujillo a la madre de Urania, quien rechaza la visita del Generalísimo - hipotética porque al regresar del *flashback* Urania le pregunta a su padre si estas visitas tuvieron lugar (67-68), con lo que no se trata de un momento vivido por la protagonista.

¹⁴⁸ El presente de Urania -1996- así como algunos de los momentos recuperados de su pasado aparecen narrados en el tiempo presente, mientras que la narración de los sucesos desde la perspectiva del resto de los personajes se da desde un tiempo pasado y aparece narrada en pasado.

¹⁴⁹ Genette la denomina *analepsis*: “any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment” (*Narrative discourse*, 40).

El resto de los personajes desde cuyas perspectivas se narran las distintas historias también tienen sus momentos de *flashback*. Así por ejemplo, Trujillo hace un repaso de algunos de los momentos más relevantes de su trayectoria política y vital, desde sus tiempos de *marine* junto al sargento Gittleman hasta la aniquilación haitiana de 1937. Por otra parte, tanto Antonio de la Maza, como Amadito, Turco, Tony Imbert y Pedro Livio Cedeño, recuperan el pasado para examinar los motivos que los han llevado a tomar parte en el asesinato de Trujillo. Irónicamente, muchos han sido trujillistas acérrimos en el pasado pero todos han sufrido la pérdida de algún ser querido o conocido a causa de los caprichos del dictador o de las necesidades represoras del régimen: Antonio de la Maza, por ejemplo, pierde a su hermano menor Tavito, eliminado por Trujillo para borrar toda huella sobre la desaparición y asesinato de Galíndez. Antonio Imbert y su hermano Segundo, gobernador de Puerto Plata y comandante militar respectivamente, son destituidos de sus puestos, encarcelados y hostigados por supuesta complicidad con el desembarco de antitrujillistas en la playa de Luperón, el 19 de junio de 1949.¹⁵⁰ En el caso de Salvador Estrella, son sus convicciones religiosas, la Carta Pastoral del episcopado del 25 de enero de 1960 donde la Iglesia condena abiertamente la opresión y tiranía del régimen dictatorial de Trujillo, así como la “autorización” que obtiene de la Iglesia para eliminar a la “Bestia” (42-43), lo que mueven al personaje a acabar con el dictador. Pedro Livio Cedeño, administrador de la Fábrica Dominicana de Baterías - perteneciente a la familia Trujillo- decide rebelarse contra el régimen después de conocer la noticia del asesinato de las hermanas Mirabal el 25 de noviembre de 1960. Finalmente,

¹⁵⁰ Un grupo de antitrujillistas encabezado por Horacio Julio Ornes intentó invadir la provincia de Puerto Plata el 19 de junio de 1949. La invasión, sin embargo, resultó un fracaso. Algunos invasores fueron amnistiados por Trujillo y los demás, eliminados. Este intento de invasión provocó una operación represiva donde “fueron arrestados, torturados y muchos fusilados en secreto” (172-73), como se dice en la novela.

en el caso del teniente Amado Guerrero la pérdida es doble: por un lado, tiene que renunciar a casarse con su prometida Luisa Gil por ser hermana de un ‘enemigo del régimen’, un presunto comunista; por otro, se ve obligado a eliminar a un antitrujillista, y más tarde se le informa que era hermano de Luisa Gil. Éstos son algunos de los motivos que mueven a los implicados a conspirar contra el dictador y que se nos dan a conocer a través de estas retrospectivas.

De esta manera, todos los relatos se fragmentan en distintos tiempos que suponen un devenir entre presente y pasado para conformar un mapa completo de todas las historias, sus acciones y, sobre todo, el motivo de sus acciones. En este sentido, podría afirmarse lo dicho por el autor en uno de sus artículos, que “el tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos” (“La verdad de las mentiras”, 9). En La Fiesta del Chivo, el tiempo novelesco es ordenado con el objeto no sólo de mantener sino de incrementar el interés del lector al, por ejemplo, no revelar - aunque se insinúe- el secreto de Urania hasta las últimas páginas de la novela. La violación de que es víctima por parte de Trujillo ocurre precisamente unos días antes del asesinato del dictador. De esta manera, el relato de la violación constituye una de las mayores anacronías de la obra, pues se narra al final de la novela, una vez que ya se ha relatado la muerte del dictador así como el fin de la mayoría de sus asesinos. Las diferentes perspectivas narrativas limitan la cantidad de información proporcionada en torno al secreto de Urania para crear suspense¹⁵¹ y mantener el interés, lo que sugiere al mismo tiempo cierta autoridad discursiva.

¹⁵¹ Según Helena Establier, la técnica narrativa de los vasos comunicantes, con su multiplicidad de historias, “constituye una especie de contrapunto rítmico, que dota de fluidez, variedad, interés, tensión y suspense al relato” (Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas, 77).

En su intento por ofrecer un mapa completo del pasado, la novela recurre a una técnica narrativa en la cual la retrospectión o la narración en tercera persona nos transporta al momento pasado en cuestión, donde el o los protagonistas de ese momento concreto retoman la narración del mismo, y donde en ocasiones se introduce la perspectiva de un personaje del pasado que no se encuentra presente en el momento de la retrospectión. Esta técnica recuerda a la de las cajas chinas, también muy empleada por Vargas Llosa, donde “los personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias” (Establier 80). Así ocurre, pues, en los capítulos 13 y 16, cuando a la conversación entre Urania y su tía Adelina se yuxtapone la perspectiva de Agustín Cabral, treinta y cinco años atrás. Desde su perspectiva se narra el momento en que el ya ex Presidente del Senado ha caído en desgracia debido a los caprichos de Trujillo y el momento crítico en que Cabral decide “ofrecer” a su hija al dictador en pos del *status* perdido. En un intento desesperado por recuperar el favor de Trujillo y su cargo, Cabral le pide a Manuel Alfonso *-playboy* malogrado que le consiga mujeres al dictador además de ser su asesor de moda- que interceda por él y que no olvide “decirle que estoy dispuesto a todo, para recobrar su confianza” (336). Después de reunirse con el Jefe, Manuel Alfonso le explica que Trujillo está dolido con él por haberse “enfriado” últimamente -en realidad, Trujillo confesará más tarde que todo ha sido una maniobra para probar una vez más la confianza del que sabe fiel subordinado. Cabral, a pesar de saberse leal y trabajador como siempre, acepta toda la culpa. Para recuperar el favor del “Jefe”, Manuel Alfonso le propone ofrecer a su hija de catorce años al dictador. A pesar del terror que lo embarga, Cabral está dispuesto a sacrificar a su hija

con tal de recuperar su posición de favorito. En su turbación, Cabral reflexiona sobre por qué no volvió a casarse y a tener hijos: “¿Por Urania, como decía a todo el mundo? No. Para dedicar más tiempo al Jefe, consagrarle días y noches, demostrarle que nada ni nadie era más importante en la vida de Agustín Cabral” (343). Es aquí donde se confirma el grado de dependencia y ofrenda del padre de Urania que ha afectado no sólo su vida política sino también su vida privada y familiar.

El relato de Cabral, así como su conversación con Manuel Alfonso, aporta así la información que le faltaba al lector para completar su conocimiento de los hechos del pasado. Una información que Urania no podía aportar pues “[no] conocía los pormenores de la conversación entre Manuel Alfonso y su papá” (347). Pero la inclusión de la perspectiva de Cabral supone mucho más ya que rompe el efecto de verosimilitud¹⁵² novelesca que el mismo relato se impone en un principio: en el capítulo séptimo la imposibilidad de comunicación entre Urania y su padre parecía limitar la información al quedar sin respuesta muchas de las preguntas formuladas por la protagonista. En este sentido, la novela hacía uso de una de las propiedades de lo verosímil según Todorov, donde “la libertad del relato es restringida por la exigencias internas del libro mismo”(13). Sin embargo, estas “exigencias internas” que, en un principio, parecen dejar abierta la puerta al lector para que construya sus propias hipótesis y juicios, son “violadas” por la intromisión del relato de Cabral treinta años antes. Este relato constituye una “perspectiva imposible” que rompe, en mi opinión, el efecto de

¹⁵² Como ya comentamos en el capítulo primero, de todos los sentidos de “verosímil” expuestos por Todorov en su introducción de Lo verosímil, escogemos el siguiente: “se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil, es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (13).

verosimilitud que establece el relato. Además, la inclusión de esta “perspectiva imposible” sugiere un objetivo totalizador de la novela al ofrecer una visión completa del pasado donde no quedan detalles por explicar o personajes que dejen de aportar su visión de los hechos.

Otro ejemplo en que el relato retrospectivo de un personaje contiene otros relatos narrados desde el pasado, tiene lugar en el capítulo 11 donde, desde la perspectiva de Trujillo, se narra el almuerzo que el dictador ofrece a su gran amigo y ex *marine* Simon Gittleman y a su esposa tras condecorar al estadounidense con la Orden del Mérito Juan Pablo Duarte por su apoyo al régimen. Cuando Gittleman pregunta a Trujillo cuál ha sido la medida más difícil que ha tenido que tomar en sus años de gobierno para mejorar el país, éste le responde que la que tomó el 2 de octubre de 1937 para evitar la invasión haitiana. El *flashback* del dictador sobre la aniquilación de haitianos nos transporta a 1937, a una conversación entre éste, Henry Chirinos y Agustín Cabral, donde éstos últimos informan al dictador de la grave situación que corre la República Dominicana ante la invasión haitiana. La conversación entre los tres personajes es reproducida en estilo directo. Lo mismo ocurre a continuación, cuando al relato de Trujillo se yuxtapone la conversación entre Cabral y Chirinos, en la que no está presente el dictador (218). Esta intromisión de perspectivas sería otro ejemplo de “perspectiva imposible” al recuperar una conversación desconocida por Trujillo, rompiendo nuevamente con esta intromisión la ilusión de verosimilitud que el relato propone.

Esta intromisión de perspectivas así como el devenir entre diferentes secuencias temporales y la yuxtaposición “ordenada” de perspectivas, son el resultado de la manipulación narrativa de un texto que quiere dar una imagen de heterogeneidad y

fragmentación, pero que resulta tener elementos homogeneizantes, al decidir de modo preciso cuándo y cómo introducir los diferentes relatos que conforman el texto narrativo.

III. El control narrativo: el narrador omnisciente y la técnica de la narración internalizada

Within the text of the novel, it is the novelist, through the voice of omniscience, who has replaced God. The third person is the novelist's unholy, yet powerful, ghost. (69)

- Roberto González Echevarría, The Voice of the Masters

En relación con la yuxtaposición de perspectivas narrativas, La Fiesta del Chivo presenta una estructura de estilos compleja, que va más allá de la clasificación tradicional de estilos narrativos. En la novela de Vargas Llosa predomina una internalización de los modos narrativos¹⁵³ donde, si bien el discurso está controlado por una sola voz, la de un narrador omnisciente en tercera persona, esta voz nos ofrece una visión internalizada de la mayoría de personajes. Para lograr esta visión internalizada de los personajes se recurre al estilo discursivo denominado *estilo indirecto libre*, narración en tercera persona pero donde se tiene acceso directo a los pensamientos de los distintos personajes. En Narrative discourse (1980), Gérard Genette lo define como el estilo donde “the narrator takes on the speech of the character or, if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then ‘merged’” (174). Este estilo sería uno intermedio -entre el estilo directo y el indirecto- en relación con lo que Genette denomina la *distancia narrativa* y que alude al grado de mimesis con que el narrador reproduce el discurso de los personajes de una obra (171). Este concepto, definido en términos

¹⁵³ Según Todorov, el modo de un discurso consiste en “the degree of exactitude with which this discourse evokes its referent: a maximum degree in the case of direct style, a minimum degree in the case of the narrative of nonverbal phenomena; intermediary degrees in the other cases” (Introduction to Poetics, 29).

parecidos por Todorov,¹⁵⁴ está relacionado con la autoridad discursiva pues a mayor control discursivo ejercido por el narrador, mayor *distancia narrativa* y, por lo tanto, mayor autoridad.

Mikhail Bakhtin también menciona el estilo indirecto libre en su ensayo “The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis” incluido en Speech Genres & Other Late Essays (1986). Bakhtin lo llama *quasi-direct speech*,¹⁵⁵ y lo sitúa entre el estilo directo y el indirecto: “Quasi-direct speech involves discourse that is formally authorial, but that belongs in its ‘emotional structure’ to a represented character, whose inner speech is transmitted and regulated by the author” (130). Se trata, pues, de un estilo similar al monólogo interior pero conducido a través de la tercera persona, donde los pensamientos del personaje pasan por el filtro del narrador,¹⁵⁶ con lo que existiría un mayor control por parte de este narrador que en el caso del monólogo interior. Es un estilo narrativo que recurre preferentemente al tiempo verbal imperfecto -aunque también al condicional- para dar mayor sensación de que realmente se está dentro de la mente del personaje. Ya en la primera página de la novela, se recurre a este estilo indirecto libre: “Que ella recordara, [...] nadie había vuelto a llamarla Urania, como antes en su casa y en el Colegio Santo Domingo, donde las *sisters* y sus compañeras pronunciaban correctísimamente el disparatado nombre que le infligieron al nacer. ¿Se le ocurriría a él, a ella?” (11).

¹⁵⁴ Véase el capítulo 2 de su Introduction to Poetics, “Analysis of the Literary Text”, p. 29.

¹⁵⁵ Término recogido por V. N. Voloshinov en Marxism and the Philosophy of Language (1973), y a su vez ya empleado por críticos anteriores como Tobler.

¹⁵⁶ Aunque en ocasiones no sepamos con toda certeza si el narrador omnisciente ha internalizado su narración, en muchas otras es fácil detectar el uso del estilo indirecto libre a partir de la filtración de ideas o comentarios típicos de algún personaje concreto.

La internalización narrativa facilita la transición entre diferentes perspectivas y contextos espaciotemporales distintos, al tiempo que produce el efecto de una mayor cercanía con respecto a los personajes, especialmente el dictador. De hecho, el uso de la internalización narrativa es en parte producto de la mayor relevancia que la figura del dictador y su mundo interior cobran a partir de la década de los setenta y que se reflejará en la novela del dictador durante las décadas siguientes. Angel Rama, en Los dictadores latinoamericanos (1976), se refiere al cambio de perspectiva de los nuevos narradores a la hora de aproximarse a la narración del mundo del dictador. Rama distingue entre textos como El Señor Presidente (1946) de Miguel Ángel Asturias, donde el narrador “contempla desde afuera” al dictador y otros textos más recientes donde “los nuevos narradores (...) se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. Se trata de una drástica inversión de la visión” (15-16). La Fiesta del Chivo pertenecería a este segundo grupo de novelas del dictador que exploran el mundo interior del tirano y quieren ofrecer una imagen introspectiva más “humana” que la usualmente ofrecida por las novelas del género previas a los 70.

La humanización de la figura del dictador se consigue en muchas ocasiones al ofrecer tanto aspectos negativos como positivos de su personalidad. En la novela, Trujillo es representado como una persona extremadamente pulcra y disciplinada, un mandatario capaz y lúcido a pesar de su edad avanzada y su desgaste físico, que cumple puntualmente sus compromisos políticos, que sopesa las decisiones críticas pero que al mismo tiempo no vacila en ejecutarlas y asumir responsabilidades de aquello que bajo su visión está justificado. Un hombre que, por una parte, presume de coraje y disciplina pero

que, por otra, se deleita en abusar de su poder omnipotente a la hora de castigar a todo aquel que le defraude, especialmente si se trata de algún miembro cercano al régimen.

Esta imagen polifacética del dictador que se nos da en la novela es producto fundamentalmente de la internalización narrativa, que permite conocer las largas divagaciones del dictador. Así por ejemplo, el personaje nunca reconoce haber cometido errores o crímenes contra su pueblo. Al contrario, culpa al pueblo dominicano por no reconocer los sacrificios que por él ha hecho: “nada ataba tanto como la sangre, cierto. Sería por eso que él se sentía amarrado a este país de malagradecidos, cobardes y traidores. Porque, para sacarlo del atraso, el caos, la ignorancia y la barbarie, se había teñido de sangre muchas veces. ¿Se lo agradecerían en el futuro estos pendejos? (97-98). Es así como el dictador no sólo se exime de culpa, defendiendo que el fin justifica los medios, sino que invierte la cuestión, culpando a su pueblo de no reconocer todo lo que el régimen trujillista ha hecho por él. En el fragmento anterior, la narración internalizada permite al lector ahondar en la psicología del personaje, quien muestra su faceta despótica pero también su lado trabajador y disciplinado. De esta manera, la exposición de los pensamientos del personaje, que acusan una ausencia de autocrítica, favorece la proyección de una imagen del tirano menos maniquea que aquella proyectada en novelas tempranas del género como Tirano Banderas o El señor presidente. Aparte de esta aproximación psicológica a la figura del dictador, la internalización narrativa consigue ofrecer una visión multiperspectivista de todo lo relatado en la novela, lo que a su vez desemboca en una visión abarcadora de los hechos y personajes representados.

El estilo indirecto libre -a través de la voz del narrador omnisciente en tercera persona- se yuxtapone en ocasiones a una voz en segunda persona que también favorece

una visión internalizada del personaje. Esta voz en segunda persona se da fundamentalmente desde la perspectiva de Urania y parece ser una especie de voz de la conciencia, en muchas ocasiones autorrecreminatoria: “¿Lo detestas? ¿Lo odias? ¿Todavía? ‘Ya no’, dice en voz alta. No habrías vuelto si el rencor siguiera crepitando, la herida sangrando, la decepción anonadándola, envenenándola, como en tu juventud, cuando estudiar, trabajar, se convirtieron en obsesionante remedio para no recordar” (14). En realidad, esta voz en segunda persona parece provenir del mismo narrador omnisciente, el cual no sólo se apropia de las voces de los personajes sino que adopta también la identidad de esta especie de voz de la conciencia. A veces la voz en tercera persona internalizada y la voz en segunda persona aparecen juntas: “Cierto, tu vida en Manhattan es agotadora. Todas sus horas están cronometradas” (145). Esta rápida transición de estilos narrativos favorece el dinamismo de la narración pero no deja de acusar un control narrativo que se ve confirmado por la posición omnisciente del narrador en tercera persona.¹⁵⁷ Así ocurre al final del capítulo 17, capítulo narrado desde la perspectiva de Amadito. Aquí, el narrador en tercera persona añade y completa la información que ya no puede ofrecer Amado después de haber sido asesinado por los *caliés*: “aniquilado por innumerables balas de metralleta y revólver, no vio que, además de matar a un *calié*, había herido a otros dos, antes de morir él mismo. No vio cómo su cadáver fue sujetado [...], fue exhibido a los mirones del parque Independencia, por donde sus victimarios dieron una vuelta triunfal” (362). Además de añadir información, otras funciones que lleva a cabo el narrador omnisciente son distinguir entre los

¹⁵⁷ Según Genette, el diálogo o monólogo corresponden al estilo directo, donde el narrador ejerce un menor control narrativo, mientras que la narración en tercera persona por un narrador omnisciente sería el estilo más autoritario. El *estilo indirecto libre* estaría en un nivel intermedio de autoridad (Narrative discourse, 171-74).

diferentes interlocutores, aclarar quién habla en los diálogos, y confirmar datos. De esta manera, a pesar de la frecuencia con que se da la visión internalizada de los personajes, a pesar del multiperspectivismo que propone el uso del estilo indirecto libre, la posición de autoridad narrativa a cargo del narrador omnisciente en tercera persona se deja sentir a lo largo de toda la novela.

La existencia de un único narrador aleja a La Fiesta de novelas del dictador anteriores y más subversivas, desde un punto de vista narratológico, como El otoño del patriarca (1975). En esta novela, García Márquez introduce múltiples voces narrativas constantemente intercaladas, sin avisos de signos de puntuación o pausas que indiquen la identidad de la voz narrativa en cuestión: “dicho sea sin el menor respeto mi general, pero a él no le importaba la insolencia sino la ingratitud de Patricio Aragonés a quien puse a vivir como un rey en un palacio y te di lo que nadie le ha dado a nadie” (28). En este fragmento, aparecen yuxtapuestas las voces de Patricio Aragonés, un narrador en tercera persona y la voz del patriarca. Esta técnica de intercalación de voces tan recurrida en El otoño logra una mayor fragmentación y polifonía narrativas, destronando al narrador omnisciente en tercera persona de su tradicional posición de autoridad en el discurso. Estas voces no sólo ofrecen diferentes perspectivas de lo relatado sino que en ocasiones llegan a contradecirse, eliminando toda posibilidad de una versión única sobre los hechos narrados y, consecuentemente, destruyendo la autoridad del discurso oficial. Como argumenta Rosalía Cornejo Parriego: “one can hear a collective laugh at the expense of officialdom, one that has a deconstructive effect on the General’s whole régime. This delegitimizing laugh, however, is not that of a single voice, but rather that of the congregation of voices that make up the community. In García Márquez’s novel it is a

multiple, heterogeneous, polyvalent guffaw, and in it are mingled several discourses, sometimes superimposed on one another, sometimes contradictory” (“The Delegitimizing Carnival of El otoño del Patriarca”, 67). En el caso de La Fiesta, sin embargo, la existencia de un único narrador, la supremacía de esta voz omnisciente en tercera persona, acentúa la autoridad discursiva, el carácter monológico de la obra.

La confirmación de la existencia de este único narrador omnisciente tras la lectura de la novela contrasta curiosamente con el carácter polifónico anunciado en la contraportada de la edición de Alfaguara: “Vargas Llosa, un clásico contemporáneo, relata el fin de una era **dando voz**, entre otros personajes históricos, al impecable e implacable general Trujillo”. Según R. Barton Palmer en su artículo “Languages and Power in the Novel: Mapping the Monologic”, esta ‘otra voz’ que suele aparecer en las contraportadas de las novelas, como es el caso de La Fiesta, se diferencia de la voz del narrador en que tiene un objetivo representacional y no informacional, donde se dirige al lector como un comprador potencial: “Unlike the narrator, however, these voices conceive the novel as an object of value, not as an object of knowledge. (...) the information they [the voices of production] provide is only that which serves the text’s promotion and what is necessary for the text as commercial object to conform to the law” (119).

Sin embargo, estas “voces de producción” seleccionan su formato y contenido promocional en colaboración con el autor de la obra en cuestión: “The blurb was written, the review quotations researched and selected, the short biography conceived, the cover art program designed and executed by those working for the publisher and under the supervision of an editor collaborating with the author” (119). Cabe, pues, tener en cuenta

la información seleccionada en la contraportada ya que deja señales de cómo debe leerse la novela según al autor. En el caso de La Fiesta del Chivo, el carácter publicitario y comercial de la contraportada se refleja especialmente en la gran cantidad de elogios dedicados tanto al autor como a su obra así como a la apelación de los temas más comercialmente explotables como es el de la cuestión amorosa. Los fragmentos de la contraportada comienzan con estas preguntas que apelan a la curiosidad del lector potencial: “¿Por qué regresa Urania Cabral a la isla que juró no volver a pisar? ¿Por qué sigue vacía y llena de miedo desde los catorce años? ¿Por qué no ha tenido un solo amor?”. Esta última pregunta representará curiosamente el mayor enigma que encierra la novela y que no será revelado hasta el final de la misma. La construcción del suspense y la intriga con respecto al tema de la violación de Urania y el tono melodramático del mismo, desvía la atención del lector hacia este asunto al tiempo que pone en un segundo plano el tema del dictador, como se verá más a fondo a continuación.

IV. El enfoque temático: lo melodramático y la despolitización de La Fiesta del Chivo

We never deal, in literature, with events or facts in the raw, but with events presented in a certain fashion. Two different visions of the same phenomena constitute two distinct phenomena. All the aspects of an object are determined by the vision we are afforded of it. (33)

- Tzvetan Todorov, Introduction to Poetics

De la misma forma que el análisis de la estructura narrativa resulta fundamental para la comprensión de la autoridad discursiva en La Fiesta del Chivo, también lo es el estudio de los sujetos del enunciado y sus circunstancias. Si el modo y las perspectivas desde las que se narra una historia repercuten en la visión que se ofrece al lector de

hechos determinados, la elección de unos hechos determinados y no otros, o el encuadre temático de la historia, repercuten obviamente en la interpretación que de dicha historia extrae el lector.

La novela gira alrededor de dos sucesos, uno de ellos real, el asesinato de Trujillo, y otro aparentemente ficticio,¹⁵⁸ la violación que sufre Urania a manos del dictador. Es este segundo suceso el que articula toda la historia: si la novela comienza con las reflexiones de Urania sobre el motivo de su regreso a su tierra natal, los diferentes encuentros con sus parientes provocarán finalmente la revelación del secreto en una especie de exorcismo que resulta en la esperanza de iniciar nuevos vínculos o lazos familiares. Esto es lo que se deduce de la reflexión del personaje al final de la novela, donde decide contestar las cartas de su sobrina Marianita (518). El relato de Urania abre y cierra así la novela. Pero los otros relatos también se hayan conectados a este suceso, como vamos descubriendo a lo largo de la historia. Por una parte, Trujillo decide adelantar en un día -el martes en vez del miércoles- su visita a la Casa de Caoba para satisfacer sus deseos sexuales y olvidar el mal recuerdo que tuvo la semana anterior con esa “muchachita esqueleto (que) le trajo mala suerte” (26) -y que resultará ser Urania. Sus crecientes problemas de gobierno, donde va perdiendo gradualmente el apoyo de la Iglesia Católica y los Estados Unidos, parecen correr paralelos a su declive físico, acrecentado por la incontinencia que padece. Este paralelismo que el mismo dictador establece entre su poder sexual y la estabilidad de su régimen mueve a Trujillo a adelantar un día su encuentro sexual. El cambio de día facilita a su vez la emboscada del

¹⁵⁸ Vargas Llosa ha afirmado que el personaje de Urania es “totalmente inventado” y que “el Cabral de la historia no tiene la menor relación con el senador Cabral, padre de Urania, que yo me inventé” (Magazine, 41).

grupo conspirador que terminará con la vida del dictador. De esta manera, la violación de Urania conecta todas las historias de modo sutil pero claro, haciendo del relato sexual el eje temático de la novela.

La violación de Urania es producto de la obsesión por el poder que caracteriza a Trujillo y que constituye el *leit motif* de la obra. Sexo, poder y violencia son elementos íntimamente ligados a la figura del dictador. En La Fiesta, Trujillo se sirve del sexo para reafirmar su poder, como él mismo reconoce en diversas ocasiones: “-Yo he sido un hombre muy amado. Un hombre que ha estrechado en sus brazos a las mujeres más bellas de este país. Ellas me han dado la energía para enderezarlo. Sin ellas, jamás hubiera hecho lo que hice” (74). El apetito sexual del dictador sirve en ocasiones para poner a prueba las relaciones de vasallaje que Trujillo establece con los miembros más cercanos al régimen o con su pueblo. Al igual que Cabral, otros dominicanos “entregan” a sus hijas o mujeres al “Benefactor”,¹⁵⁹ como una especie de ceremonia ritual en la que se hacen ofrendas al Dios.¹⁶⁰ El carácter ritual de estas ofrendas se ve confirmado en la novela cuando Manuel Alfonso insinúa a Cabral el sacrificio pero también el gran honor que significa ofrecer su hija a Trujillo (343-46). La posesión sexual constituye una demostración más del poder del dictador y de su masculinidad: “the triumphal fuck is

¹⁵⁹ En su entrevista a Héctor Aguilar, titulada “Nos mató la ideología”, Vargas Llosa afirma que “los extremos de devoción religiosa a los que se llegó frente a Trujillo fueron increíbles. El asunto de las hijas que los padres le regalaban a Trujillo, por ejemplo, me lo explicó el secretario de Trujillo. Era un problema porque, durante las giras del jefe, en los pueblos aparecían los campesinos, llenos de admiración hacia ese ser semidivino que se acercaba, y le hacían la ofrenda de lo más precioso, de lo más exquisito que tenían: sus hijas. El problema estaba en que el jefe no podía recibir a todas las niñas. Ese ministro accedía a los placeres extraordinarios que Trujillo discriminaba, pues éste elegía los objetos más preciosos” (4).

¹⁶⁰ El artículo de Augusto Wong Campos alude a la controversia creada por esta cuestión. Entre otros datos, se dice que “Euclides Gutiérrez Félix, hijo de un militar que fue colaborador cercano de Trujillo, se sumó a los críticos y desmintió que las mujeres dominicanas de esos tiempos vieran como un honor el hecho de poder tener relaciones sexuales con el tirano o entregarle sus hijas con igual fin, como insinúa Vargas Llosa en uno de los capítulos” (2). <<http://www.geocities.com/Paris/2102/art46.html>>.

virtually synonymous with masculinity. The legitimacy of a man's civil dominance depends on the authenticity of his masculinity, which is articulated when he fucks" (Dworkin 149). Es por esta necesidad de penetrar a la mujer para sentirse poderoso que puede explicarse el modo en que Trujillo viola a Urania. Su incapacidad para conseguir la erección en el momento de penetrarla, lo enfurece hasta el punto de violarla violentamente con los dedos. La violación resulta otra forma de imposición de poder, donde "a patriarchal society does not hesitate to turn to rape in order to assert its power" ("The Delegitimizing Carnival of El otoño", 65). Cornejo Parriego observa en este sentido la propuesta de algunos críticos de explicar el fascismo no sólo a través de los condicionantes capitalistas de la producción y la lucha de clases sino también de la lucha de sexos y la relación patricarcal entre lo femenino y lo masculino (La escritura posmoderna, 52). De esta manera, el acto de la violación ejemplificaría la importancia de la cultura falocéntrica para la ideología fascista.

La obsesión de Trujillo por el poder, por imponer su autoridad, se refleja también en las relaciones de dependencia¹⁶¹ que el dictador establece a todos los niveles, desde el económico hasta el emocional, con todos sus allegados. Todos se ven influidos o atraídos por el poder que irradia el dictador y, en última instancia, sus acciones son consecuencia de estas relaciones de amor, odio o miedo. En muchas ocasiones, se narra el grado de humillación con que Trujillo pone a prueba a sus hombres y el regocijo y el placer que le produce hacerlo. Especialmente cuando se trata de acostarse con la mujer de uno de sus subordinados, como es el caso de la esposa de don Froilán Arala. Don Froilán es uno de

¹⁶¹ Vargas Llosa se refiere al culto rendido por los hombres de Trujillo al dictador y lo compara con el denominado "Síndrome de Estocolmo" de los tiempos de Hitler o Stalin, en el artículo de Caretas publicado el 2 de marzo del 2000. <<http://www.geocities.com/Paris/2102/vprensa2.html>>.

los brazos derechos del Benefactor y ostenta múltiples cargos en el régimen, entre ellos el de ministro de exteriores, cargo que Trujillo le concede a propósito para poder acostarse libremente con su bella mujer cuando éste se encuentra de viaje. En una ocasión, Henry Chirinos cuenta cómo Trujillo, enojado por un discurso de Froilán, decide humillarlo “en su honor de varón” (74) y, en una recepción del Partido Dominicano, el dictador señala a la mujer de don Froilán como “la mejor, de todas las hembras que me tiré” (74). En este sentido, el dictador lleva al extremo su obsesión por el poder al no sólo poseer a la mujer del ministro sino también al hacer pública su relación sexual y el adulterio de la mujer de don Froilán, dejando al ministro en el mayor escarnio y humillación posibles.

Las relaciones de dependencia que Trujillo establece con sus hombres provocan, por otro lado, el odio mutuo entre éstos en su afán por ser el favorito del “Jefe”: “a Trujillo le divertía -un juego exquisito y secreto que podía permitirse- advertir las sutiles maniobras, las estocadas sigilosas, las intrigas florentinas que se fraguaban uno contra otro, (...) para desplazar al compañero, adelantarse, estar más cerca y merecer mayor atención, oídos y bromas del Jefe” (232). Estas relaciones de favoritismo se convierten en un juego para el dictador quien, con el objetivo de mantenerlos siempre alerta y divertirse, va desplazando alternativamente a sus hombres en su escala de favoritos. El dictador reconoce que eso es lo que ha hecho con “Cerebritito” Cabral con el fin de “alejarse, hacerlo tomar conciencia de que todo lo que era, valía y tenía se lo debía a Trujillo, que sin el Benefactor no era nadie. Una prueba por la que había hecho pasar a todos sus colaboradores, íntimos o lejanos” (232).

Sin embargo, a pesar de todos estos atributos negativos que caracterizan al dictador, también hay en la novela una serie de elementos que influyen en una

caracterización más positiva o, al menos, más neutral del tirano. Uno de estos elementos es la narración internalizada, como ya comentamos. Por otro lado, cabe observar cómo y en qué momento recupera Vargas Llosa al dictador. De la misma manera que Serna hizo con Santa Anna, Vargas Llosa recupera a un Trujillo en su ocaso vital y político. Trujillo es un viejo, que padece de problemas de próstata y al que empieza a fallarle la memoria: “Decidió llamarlo de inmediato. Pero, al volver a su despacho, olvidó hacerlo. ¿Empezaba a fallarle la memoria, igual que el esfínter? Coño. Las dos cosas que le habían respondido mejor a lo largo de toda su vida, ahora, a sus setenta años, se volvían achacosas” (169). Sin embargo, esta representación del dictador en una posición desventajosa no pretende denigrar o humillar al personaje como ocurría en otras novelas del dictador. En este sentido, La Fiesta del Chivo se aleja del modo en que novelas del dictador anteriores como El otoño del patriarca caracterizaban al tirano. En ningún momento se recurre aquí a la cuestión de la incontinencia o de la gradual senilidad de Trujillo con el objetivo de burlarse o denigrar al dictador. Tampoco se utiliza el elemento grotesco y lo escatológico, tan frecuentemente empleado en la caricaturización del patriarca, a la hora de representar al dictador dominicano. Quizás, una de las pocas excepciones sea la escena posterior a la violación de Urania cuando, al ver la sangre, señal del desvirgamiento de la niña, el dictador rompe a llorar como un niño “por su próstata hinchada, por su güevo muerto, por tener que tirarse a las doncellitas con los dedos” (509), como cuenta Urania. El mismo Vargas Llosa ha comentado el distanciamiento de su novela con respecto a otras del género como El señor presidente y El otoño cuyo tratamiento del dictador “ha sido más bien farsesco, extravagante, teatral”

y “donde está fundamentalmente subrayado ese aspecto grotesco, extravagante, de anomalía humana y política” (Letras Libres, 25).

En la novela se exponen frecuentemente juicios positivos y negativos sobre el dictador. Distintos personajes comentan tanto las obras beneficiosas como aquellas perjudiciales que Trujillo ha llevado a cabo durante más de tres décadas de dictadura. Incluso sus asesinos reconocen las muchas obras positivas del que muchos llaman “Benefactor”, como es el caso de Antonio de la Maza: “sin llegar a volverse un trujillista acérrimo (...) no pudo sustraerse al magnetismo que irradiaba ese hombre incansable, que podía trabajar veinte horas seguidas, (...) que, en esos años en que Antonio formaba parte de su guardia de hierro, había, en efecto, transformado este país. Por las carreteras, puentes e industrias que construyó...” (108-9). Esta especie de objetivismo con respecto a la figura del dictador puede interpretarse como el efecto de la aspiración totalizante de la novela, donde el autor no quiere dejar ningún juicio fuera sobre Trujillo, sea “bueno” o “malo”. Este objetivismo tiene como resultado una representación más “humanizada” y no “carnavalizada”,¹⁶² como era el caso del patriarca de García Márquez. El carácter “humanizado” del relato del dictador tiende a enfocarse así en una mirada un tanto nostálgica de la época dorada del trujillismo que se ve quizás enfatizada con la relevancia que se le da a la historia del asesinato del dictador. En opinión del autor, en su entrevista con Enrique Krauze para Letras Libres, el motivo de este tratamiento concreto del tirano y sus secuaces se basa en su predisposición natural para ofrecer un “tratamiento realista del tema del dictador, del caudillo, de la dictadura. Realista en el sentido de que a mí como escritor me gusta fingir la realidad, así como a los escritores de tipo fantástico les

¹⁶² Aparte del artículo de Cornejo Parriego, véanse los de Lydia Hazera, “La desmitificación del patriarca” y Tim Richards, “El patriarca rabelesiano (la desmitificación de la dictadura a través del cuerpo grotesco)”.

gusta fingir la irrealidad” (25). Vargas Llosa enfatiza el que “uno no puede inventar a un personaje creíble sin mostrar de alguna manera su humanidad (...). Es esa paradoja de la literatura: al final el horror, la violencia, la crueldad, son también hijos de quien los crea y con los hijos uno tiene una relación entrañable, una relación que tiene que ver con los sentimientos, con la pasión, casi hasta con la admiración” (26). Sea por el motivo que fuere, el tono simpatizante con que Vargas Llosa representa a Trujillo le resta tono crítico a la novela, algo que se refleja también en la falta de profundización en momentos y circunstancias clave de la dictadura trujillista, como fueron la controvertida desaparición del exiliado vasco Jesús de Galíndez¹⁶³ o la invasión del 14 de junio de 1959,¹⁶⁴ a los que se hace referencia de manera superficial.

A la manera en que es representado el dictador y a la superficialidad con que se mencionan episodios históricos clave del trujillismo, hay que sumarle el mayor protagonismo concedido a Urania y al relato de su violación. La historia de Urania es la que mayor peso posee al abrir y cerrar la obra y al enlazar todos los relatos, como ya se comentó. A pesar de que el relato de su violación a manos del dictador no tiene lugar

¹⁶³ Jesús Galíndez Suárez, representante del Gobierno Vasco en el exilio, permaneció en la República Dominicana entre 1940 y 1946. Durante ese tiempo ejerció como profesor de derecho, asesor sindical y escritor, al tiempo que trabajaba como espía para los servicios de inteligencia norteamericanos. En 1946 marchó a Nueva York donde trabajó como profesor en la Universidad de Columbia. Su alegato contra Trujillo que constituirá su tesis doctoral póstuma, *La era de Trujillo*, parece ser el motivo de su secuestro el 12 de febrero de 1956 en Nueva York y de su aparente asesinato por orden de Trujillo. Para más información, véase artículo de Manuel Vázquez Montalbán, “Vascos en Santo Domingo”. <<http://www.vespito.net/mvm/galindez.html>>. Montalbán es también autor de la novela *Galíndez* (1990).

¹⁶⁴ El general Arturo Espaillat, uno de los hombres más importantes del régimen trujillista, ofreció su versión del conflicto Castro-Trujillo en el capítulo 14 de *Trujillo: the last Caesar*: con la ayuda norteamericana y venezolana, Castro ordenó varias operaciones para invadir la República Dominicana y derrocar a Trujillo pero las diferentes intentonas fracasaron, resultando en la persecución del grupo de Liberación Dominicana que apoyó las invasiones. Por otro lado, Miguel Aquino atribuye las invasiones a “la determinación de Fidel Castro de ayudar al desmantelamiento de la tiranía de Trujillo a través de un movimiento revolucionario usando como modelo su exitosa guerra de guerrillas” (154). También explica que “aunque la invasión por aire y mar fue rápidamente desarticulada por la fuerza aérea, el ejército y la marina, la misma dió origen a un movimiento político organizado, llamado 14 de Junio, cuya membresía proliferó rápidamente por todo el país” (*Holocausto en el Caribe*, 143).

hasta el final de la novela, todas sus memorias o sus conversaciones giran en torno a esta cuestión y al tema sentimental en general. Ya desde el principio de su relato, Urania deja de manifiesto su aprensión sexual (19-20), el hecho de que no soporte ser convertida en objeto sexual por las miradas de deseo de sus colegas o algunos transeúntes dominicanos con quienes se cruza en su paseo matinal. Más tarde, al visitar a su padre, Urania le echa en cara su decisión de permanecer soltera (65), revelando así el trauma psicológico que le impide realizarse plenamente como mujer. Las circunstancias aún no reveladas de su propio trauma la llevan a preguntarle a su padre si Trujillo se acostó con su mamá (66), una pregunta que queda sin respuesta -aunque podemos deducir por el relato que así fue. Esta duda la lleva a recordar sus visitas a la casa de la mujer de don Froilán y, en particular, la vez en que vio a Trujillo visitarla (69-70), lo que hace que de nuevo pregunte a su padre si el Jefe se acostó con su madre (71). Urania continúa hablando del dictador en su relación con las mujeres y menciona cómo Trujillo, cuando bebía, pasaba de ser educado y refinado, a hablar vulgarmente, “como hablan los hombres cuando necesitan sentirse más machos de lo que son” (71). De manera similar, Urania caracteriza al primogénito -aunque en la novela se sugiere que en realidad no fue hijo de Trujillo- del dictador: “Ramfis no le había heredado ninguna de sus virtudes ni defectos, salvo, quizás, el frenesí fornicatorio, la necesidad de tumbar mujeres en la cama para convencerse de su virilidad” (129). Sus memorias sobre Ramfis y cómo lo deseaba cuando niña son recuperadas en el capítulo séptimo, donde nuevamente la protagonista lleva la cuestión del dictador al terreno sentimental. Aquí Urania recuerda su encuentro con Ramfis en la inauguración de la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, que tuvo lugar de 1955 hasta 1956 con motivo de los 25 años de la Era de Trujillo. Durante ese acto,

Ramfis la halaga y le besa la mano (132-33), lo que provoca el enojo y los reproches de su padre. Este hecho le “hizo sospechar a Urania por primera vez que, acaso no todo era tan perfecto en la República Dominicana como decían todos, en especial el senador Cabral” (133). Urania confirma estas sospechas al relatar después la violación de Rosalía Perdomo a manos de Ramfis y se pregunta “¿A cuántas dominicanas sedujo, secuestró, violó, el bello Ramfis?” (134). En este sentido, el “desengaño” amoroso conlleva para Urania el despertar al régimen trujillista, con lo que la protagonista se aproxima al proceso de la dictadura y, más concretamente, a la figura del dictador, desde lo folletinesco. A pesar de considerarse una experta en el régimen trujillista, Urania no aborda la cuestión desde una perspectiva politizada sino desde una perspectiva caracterizada por lo melodramático o circunstancial, como cuando rememora los fines trágicos de la familia Trujillo: “Me gustaría saber qué hubieras pensado del final melodramático de los hijos del Jefe” (144), o cuando le comenta a su padre cómo le hubiera gustado hablar con él de mujeres y sexo (212).

En los capítulos siguientes relatados desde su perspectiva, Urania rememora lo que fue su vida tras su salida de la República Dominicana. Una vida marcada por el estudio y el trabajo intenso en su esfuerzo inútil por olvidar el pasado. Así por ejemplo, el reencuentro con su prima Lucinda, en el capítulo décimo, lleva a Urania a recordar sus años de estudios en la Siena Height University, en Adrian, Michigan, años que la protagonista pasa “trabajando para no pensar” (202) y más tarde en Harvard. Durante todo ese tiempo, Urania se sumerge en sus estudios y huye de todo evento social que le recuerde su frigidez. Su único hobby “perverso” será “leer y coleccionar libros sobre la Era de Trujillo” (204). Una vez más, la protagonista hace alusión a su aprensión sexual y

recuerda las repetidas negativas a la propuesta de casamiento de un compañero del Banco Mundial (210), recuerdo que le hace divagar sobre el tema y reconocer su infelicidad: “‘Todo, menos en ser feliz.’ ¿Lo hubiera sido si, aplicando a ello su voluntad, su disciplina, llegaba a vencer el rechazo invencible, el asco que le inspiran los hombres en quienes despierta deseos? Tal vez” (211). Pero Urania prefiere no saber si podría superar su trauma. Al contrario, el personaje lo adopta como un rasgo más de su carácter. Tampoco la revelación de su violación a sus parientes cambia en nada su aprensión sexual a juzgar por los insultos con que contesta al turista del hotel que quiere invitarla a una copa, escena que cierra la novela (518).

No parece, pues, haber ninguna posibilidad de cambio, de “salvación”, para Urania. En este sentido, Vargas Llosa caracteriza a la única mujer protagonista de su novela como un personaje resignado ante un mundo dominado por los hombres: Urania es una mujer insatisfecha, anclada en el pasado, cuya búsqueda resulta inútil porque, para empezar, ni siquiera busca superar sus traumas e insatisfacciones. El personaje no supera la dominación masculina, sino que la evita. Su silencio de treinta y cinco años, el hecho de que se enfrente a su padre cuando ya es demasiado tarde para establecer una comunicación, delatan una actitud huidiza y pasiva, propia del rol femenino de toda sociedad patriarcalista. A pesar de su éxito profesional, la protagonista personifica y perpetua las limitaciones de la mujer de la sociedad dominicana en tiempos de Trujillo. Aunque su rechazo del sexo masculino puede verse como una actitud de desafío al sistema patriarcal, su actitud conformista con respecto a sus traumas y limitaciones le cierra las puertas a una autorrealización¹⁶⁵ personal y a la posibilidad de romper el

¹⁶⁵ Para Pat Caplan, la liberación sexual es una forma de romper con las estructuras de poder: “through sexual liberation could come personal liberation, even social revolution, because the free expression of

vínculo de poder que Trujillo establece con todas sus “víctimas”. Este contraste entre la personalidad de Urania -una mujer independiente, sumamente inteligente y con éxito- y su comportamiento resignado y traumatizado, ha llevado a Frauke Gewecke a defender que la historia de Urania “no convence ni por la psicología del personaje ni por la estructura de la narración ni tampoco por la función que le corresponde” (155). En su recientemente publicado artículo “La fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito”, Gewecke critica la falta de consistencia y solidez psicológica que caracteriza al personaje de Urania así como el que no se haya profundizado en otro aspecto psicológico muy relevante, el del conflicto de identidades resultante de su nueva vida en los Estados Unidos.¹⁶⁶ Gewecke también critica que el relato de Urania esté a merced del relato de la historia de Trujillo donde, de los recuerdos de la protagonista, pasamos a la narración de otros sucesos históricos por una voz autorial (156).

Vargas Llosa ofrece así un juicio procesado del personaje donde no sólo le niega al lector la participación activa en la novela, la posibilidad de que éste construya su propio juicio sobre Urania, sino que le exige que lea la novela de acuerdo a sus reglas y a sus juicios. Y estos juicios con respecto a la protagonista caen nuevamente en esa tendencia del autor de caracterizar al personaje femenino desde una visión patriarcalista. Dicha tendencia ha sido observada por otros críticos como Joan Marx, quien comenta cómo “even in his first novels characters that tend to operate within the confines of both

sexuality is antithetical to the exercise of power” (The Cultural Construction of Sexuality, 6). El rechazo del sexo y los hombres por parte de Urania puede interpretarse, según la teoría de Caplan, como la resignación del personaje ante un mundo patriarcalista.

¹⁶⁶ Gewecke comenta que “el conflicto de identidades, del que no se escapa ningún *Hispanic* o Latino que emigra a los Estados Unidos a los catorce años y del que (supuestamente) tampoco se escapó Urania, no le mereció al autor ni un mínimo desarrollo, limitándose a hacerle constatar a su personaje que por haber estudiado la historia de su país ‘para no perder las raíces’, no se ha vuelto ‘gringa’” (155).

gender and social class do so according to stereotypical behaviors and, as such, remain subordinate to plot development” (134). Rosa Boldori también observa cómo “en todas las novelas varguianas, desde La ciudad y los perros hasta Pantaleón y las visitadoras,¹⁶⁷ observamos la misma falta de hondura y matiz psicológicos en la presentación de la mujer; la misma inoperancia para superar la dualidad sin transiciones entre los extremos de madre y prostituta, mujer buena/mujer mala, esposa de adentro/”polilla” de afuera que corroe. En La ciudad, las madres y esposas son figuras opacas, desvaídas, resignadas ante el atropello viril” (35-36). Esta falta de profundidad en el retrato psicológico de los personajes femeninos creados por Vargas Llosa está relacionado, en opinión de Boldori, con el “machismo” que caracteriza a la obra literaria del autor. Una opinión también compartida por Hugo Lamel quien observa una “función secundaria que asume el dibujo femenino, y es probable que obedezca al tono esencial de la narrativa de Vargas Llosa, en la que se ha visto -razonablemente- la exposición más o menos sistematizada del machismo, la explosión de la violencia concebida como ejercicio de los más fuertes y, coronándolo todo, la radical soledad del ser humano” (“Las mujeres de Vargas Llosa”, 37). Boldori concluye que “la posición machista denuncia la incapacidad de comunicación profunda con la mujer” (38), una incapacidad de comunicación que ciertamente caracteriza a Urania y que tiene su ejemplo más visible en el monólogo que lleva a cabo frente de su padre.

Por otra parte, esta caracterización del personaje de Urania acentúa el tono melodramático de la novela, un tono más que frecuente en la obra literaria del autor¹⁶⁸ y

¹⁶⁷ La ciudad fue publicada en 1963 y Pantaleón en 1973.

¹⁶⁸ Corina Mathieu observa, en su artículo “Contenido y técnica en *Elogio de la madrastra*”, “la atracción de Vargas Llosa por las novelas que suponen sexo y melodrama” (42).

que, al menos en esta ocasión, desvía la atención del lector hacia un terreno menos politizado. Esta cuestión, el recurso de lo melodramático para explicar una cuestión o proceso político, acerca La Fiesta del Chivo a la novela latinoamericana decimonónica. Doris Sommer ha estudiado la novela romántica¹⁶⁹ del siglo XIX como un medio difusor del proyecto de nación propuesto por el grupo burgués para conseguir una identificación entre Nación y Estado que consolidara su posición de autoridad. Mediante el recurso del melodrama, estas novelas representaban uniones amorosas entre clases o razas distintas para formar alianzas que en última instancia beneficiaran al grupo social en el poder. El tono amoroso, folletinesco, de las mismas desviaba la atención del lector del tema político. Este lector no sólo no detectaba en gran medida el componente político de la obra sino que incluso se adhería, consciente o inconscientemente, al proyecto hegemónico que el grupo burgués proponía.¹⁷⁰ En cierta manera, la novela de Vargas Llosa reproduce esta cuestión: si la novela romántica del XIX redirigía la mirada del lector hacia lo melodramático al tiempo que introducía un proyecto ideológico que legitimaba y perpetuaba las jerarquías sociales, La Fiesta también recurre al melodrama, desviando la mirada del lector y poniendo en un segundo plano el tema político. Esta desviación del tema político, del tema del dictador, hacia cuestiones más bien de carácter folletinesco que tiene lugar en La Fiesta ha sido observada por Walter Kirn, en su reseña

¹⁶⁹ Sommer define *romance* como “a cross between our contemporary use of the word as a love story and a nineteenth-century use that distinguished the genre as more boldly allegorical than the novel. The classic examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like. Their passion for conjugal and sexual union spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan minds along with hearts” (Foundational Fictions, 5).

¹⁷⁰ Sommer también comenta la posibilidad de que “the pretty lies of national romance are similar strategies to contain the racial, regional, economic, and gender conflicts that threatened the development of new Latin American nations. After all, these novels were part of a general bourgeois project to hegemonize a culture in formation” (29).

de la novela para The New York Times: “The most dictating of these excursions involves the present-day homecoming of one Urania Cabral (...). Her major revelation, when it comes, is a typical melodramatic shock having to do with sexual abuse, (...). Talky, introverted and atmospheric, with lots of mediation and self-analysis, the Urania sections seem to be on loan from another sort of book” (2-3). Probablemente, este otro tipo de libro a que se refiere Kirn sea el melodrama, a juzgar por el enfoque del relato de Urania y el tono con que se narra.

La representación de historias privadas -la historia de Urania y las de los distintos miembros del grupo conspirador- y no colectivas, presenta otra particularidad, tal y como observa Julio Valeirón en “La Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa: Reflexiones para un análisis psico-social”: “En esta novela se van superponiendo en planos diversos el mundo trujillista, lo público, con el submundo de la conspiración antitrujillista. En la práctica, ambos mundos pertenecientes prácticamente a una misma condición social: las capas media-altas y altas de la sociedad dominicana. El pueblo pobre y las capas medias quedan ausentes en La Fiesta del Chivo. Estos no tienen existencia propia. Se les ignora. Ni en la resistencia, ni en las fiestas de palo del día de San Rafael” (1-2). En este sentido, la novela presenta al dictador y la dictadura “desde arriba”, desde la posición de personajes provenientes de familias adineradas y bien situadas que sufren el despotismo a nivel individual. No existen, pues, alusiones a los efectos de la dictadura a nivel colectivo.¹⁷¹

¹⁷¹ A propósito de la voz del pueblo, también han habido críticas a Vargas Llosa por utilizar una terminología (un habla) diferente a la usada por los dominicanos. Véase esta cuestión en el artículo “Los imposibles de Vargas Llosa”, en <<http://members.s.tripod.de/cielonaranja/pedroconde.htm>>.

Al contrario que en La Fiesta, en El otoño del patriarca el pueblo está dotado de voz. Según Cornejo Parriego, la voz colectiva del ‘nosotros’ representa a los sectores marginales de la sociedad y juega un papel fundamental en la deconstrucción de la figura mitificada del patriarca y, en general, en la destrucción de la “verdad” oficial del régimen. Esta voz colectiva popular señala y denuncia la manera en que la historiografía oficial ha engrandecido y mitificado la imagen del dictador, tanto a nivel físico como moral e intelectual para legitimar su poder: “the implacable collective narrator unmasks the link between the mythification and falsification of historiography to give a version of history adapted to the interests of the totalitarian system. This community (...) destroys the messianic character with which the Patriarch seeks to endow his life story, and tries to lay bare the truths behind the monolithic ‘truth’ of the régime” (“The Delegitimizing Carnival”, 69). Junto con la voz popular, existe una multiplicidad de voces narrativas que ofrecen diferentes versiones de la realidad y que destruyen, en última instancia, el carácter unívoco de la verdad oficial al tiempo que suponen un rechazo del discurso monológico, de la imposición autoritaria de un único discurso (70-71).

Los aspectos analizados con respecto al enfoque temático de la novela -la reincidencia por parte de Urania en lo melodramático así como la falta de profundización en episodios históricos clave de la dictadura trujillista y la ausencia del pueblo en el relato- contribuyen a despolitizar la obra y la figura del dictador. De esta manera, la novela parece contagiarse del tono sentimental del discurso de Urania no sólo en el plano de la historia sino también en el plano narrativo o enunciativo: si Trujillo poseía a la mujer como medio de reafirmar su control sobre los hombres, Vargas Llosa se vale en parte de un relato femenino -marcado estereotípicamente por el tono sentimental- para

contar la historia de una dictadura y su dictador. Es más, el poder fálico del dictador, que Vargas Llosa se esmera en representar a lo largo de La Fiesta, es reproducido en el discurso¹⁷² a través de los juicios procesados sobre los personajes -especialmente, la autocondena de Urania. Este personaje se uniría así a la larga lista de personajes femeninos de Vargas Llosa que no sólo son víctimas del hombre sino que también están vistos desde su óptica. En este sentido, Rosa Boldori concluye que el autor peruano no presenta ningún carácter de mujer “que sea superior al medio, que escape a sus condicionamientos. El mismo autor no ha podido superar las pautas del machismo dominantes en el mundo que sus propias obras denuncian” (40). Estas pautas de que habla Boldori son nuevamente impuestas al lector en La Fiesta del Chivo como condición previa al pacto de lectura que la novela establece, fomentando así un lector pasivo al estilo de la narrativa decimonónica.

V. La fragmentación totalizante en La Fiesta del Chivo

La yuxtaposición de diferentes perspectivas y versiones de los hechos que caracteriza la estructura discursiva de la novela, sugiere la posibilidad de un revisionismo histórico, tal y como se ha producido recientemente en un gran número de novelas históricas o novelas que recuperan sucesos del pasado.¹⁷³ Esta tendencia revisionista

¹⁷² Cynthia Duncan aborda esta cuestión en su estudio de Los Cachorros: “Does Vargas Llosa attempt to de-center and diffuse the source of Phallic power in his text? It seems not. To the contrary, one could argue that he upholds the status of the Phallus by granting authority and control to his collective narrative voice, who speaks for the Symbolic Order (...), we must accept what he gives us as “*the story*” of Pichula Cuéllar” (“The splintered mirror: male subjectivity in crisis in *Los Cachorros*, 317).

¹⁷³ Según algunos críticos, entre ellos Seymour Menton, novela histórica es aquella cuya acción ocurre en un período anterior al del autor (Latin America’s New Historical Novel, 16). De acuerdo a esta definición, La Fiesta del Chivo no podría considerarse novela histórica, al igual que La novela de Perón, al estar ambas obras parcialmente ambientadas en un presente cercano al del autor.

pretende cuestionar las “verdades” oficiales de la historia mediante la recuperación de versiones marginadas, excluidas de la historiografía oficial, y su yuxtaposición a estas “verdades” oficiales. La contraposición textual desemboca frecuentemente en una contradicción de versiones sobre unos sucesos determinados del pasado, contradicción que, cuando menos, revela el carácter provisional, no unívoco, de todo discurso y relativiza en especial la aspiración de verdad que se le da al discurso histórico tradicionalmente. Como ya hemos comentado anteriormente, las metaficciones historiográficas han reproducido esta problematización de la búsqueda del conocimiento del pasado tanto a nivel de la historia como a nivel narrativo o enunciativo. Con respecto a las novelas del dictador, el propósito de la metaficción historiográfica es principalmente subvertir la autoridad de los discursos historiográficos oficiales para mostrar la manipulación que sobre la historia oficial llevan a cabo los regímenes dictatoriales. Al mismo tiempo, las metaficciones historiográficas replantean la relación entre ficción, historia -entendida como historiografía- y pasado mediante una reescritura histórica que recupera testimonios, versiones marginadas y sumergidas en el olvido. Pero incluso después de recuperar estas voces marginales que no aparecían en la historia oficial, después de obtener una visión polifónica del pasado, las metaficciones historiográficas aún quieren destacar las limitaciones epistemológicas de todo acercamiento a la historia, la imposibilidad de todo texto para recuperar el pasado.

En el caso de La Fiesta del Chivo no se procede, dentro del relato, a una reescritura histórica tal y como sucede en La novela de Perón (1985) o en El seductor de la patria (1999). Si el Perón de Martínez y el Santa Anna de Serna procedían a escribir sus memorias con el fin de desmentir las acusaciones de sus críticos y de propiciarse un

juicio más favorable por parte de generaciones futuras, el Trujillo de Vargas Llosa no parece muy preocupado por construir unas memorias que legitimen sus actos durante su gobierno dictatorial. Eso sí, la novela recrea cómo el dictador manda castigar a aquellos que han escrito en contra de su persona, familia o régimen. Ese es el caso de los exilados vascos José Almoína, autor de Una satrapía en el Caribe -libro difamatorio contra Trujillo y su familia- y Jesús de Galíndez, autor de La era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana, obra que analiza los distintos períodos de gobierno de Trujillo y los aspectos políticos, sociales y culturales que caracterizaron a su régimen.

En suma, la novela de Vargas Llosa no tiene un carácter metaficcional. La ausencia de la escritura de memorias por el dictador o por cualquier otro personaje, hace que no se problematicen las dificultades, limitaciones y subjetividad implícitas en toda aproximación textual a la historia.¹⁷⁴ Sin embargo, esto no quiere decir que la novela no pueda llevar a cabo el revisionismo histórico de que hablamos, problematizando la recuperación de los hechos del pasado. Esto podría hacerse por medio de la contradicción del recuento histórico de las distintas voces narrativas o perspectivas, o de la incapacidad de los personajes para recordar y reconstruir algunas experiencias del pasado. Pero esta problematización de la recuperación del pasado tampoco sucede en La Fiesta del Chivo, a excepción de la incapacidad de Urania para recordar algunos datos del pasado, como el nombre de su antigua vecina, la esposa del canciller de la República, don Froilán Arala, y amante de Trujillo (69). Uno de los escasos momentos donde se reconocen los límites del acercamiento al pasado ocurre en el capítulo cuarto, mientras Urania monologa/dialoga

¹⁷⁴ Frauke Gewecke también llega a esta conclusión: “el autor presenta la historia a su público lector como un proceso asequible y comprensible, pero rehuye toda posibilidad de enfocar -como lo hiciera de modo convincente en *Historia de Mayta*- los supuestos epistemológicos del saber histórico o sea, su origen y fundamento, sus modalidades y, a fin de cuentas, sus limitaciones” (“Perspectivas de recepción”, 160).

con su padre y le cuenta su obsesión por la historia dominicana de la dictadura trujillista. La protagonista yuxtapone todo lo escrito al testimonio que podría darle su padre si pudiera hablar: “Me he convertido en una experta en Trujillo [...]. Lástima que no podamos conversar. Cuántas cosas podrías aclararme, tú que las viviste de bracito con tu querido Jefe” (66). El personaje reconoce así la limitación que los libros de historia presentan en contraste con el testimonio de aquél que ha vivido una experiencia concreta. Sin embargo, aunque Urania no consigue conocer todos los datos que ansía encontrar, el lector sí llega a conocerlos a través de los relatos narrados desde las perspectivas de Trujillo, Agustín Cabral y el resto de personajes, que llegan a conformar una versión bastante completa de los hechos, como ya se ha demostrado a lo largo del presente capítulo.

La autoridad discursiva que se deduce de esta visión abarcadora del pasado se deja ver también en la ausencia de contradicción de las versiones que sobre el pasado se ofrecen en la novela. A nivel del enunciado o historia, La Fiesta pone de manifiesto la contradicción entre la “verdad” oficial y otras versiones marginadas mediante la revelación de la manipulación de la palabra escrita por parte del régimen, tanto a través de la historiografía oficial -donde Balaguer, Cabral y el senador Henry Chirinos, entre otros, escriben discursos apologéticos del trujillismo- como de los medios de comunicación. Por ejemplo, el régimen inventa otras causas y verdugos para sus víctimas como en el caso de Octavio de la Maza -Tavito: “el régimen [...] divulgó una supuesta carta manuscrita de Octavio de la Maza, explicando su suicidio [...]. No contento con mandarlo matar, el Chivo, para borrar las pistas de la historia de Galíndez, tuvo el refinamiento macabro de hacer de Tavito un asesino” (116). En otra ocasión, el dictador

reconoce esta manipulación de la “verdad” por el régimen y que es llevado a cabo también por el Jefe del Servicio de Inteligencia Johnny Abbes: “la mayor parte de las veces, además de acabar con el enemigo, Abbes García se las arregló para arruinarles la reputación” (86).

Sin embargo, la novela no problematiza las limitaciones y la parcialidad discursiva en el plano enunciativo, al no poner en duda las versiones y los recuerdos de los personajes. La novela legitima todas las versiones con lo que éstas ayudan a completar la totalidad del relato y nunca se contradicen, evitando así la confusión que provocaría la yuxtaposición de versiones contradictorias. A pesar de la fragmentación en perspectivas narrativas y secuencias temporales, La Fiesta del Chivo tiende a conformar una unidad temática y narrativa, ofreciendo una visión completa y única de la historia, aunque relatada desde puntos de vista diferentes. En este sentido, la novela tiene un carácter totalizante, si por ello se entiende “the *process* [...] by which writers of history, fiction, or even theory render their materials coherent, continuous, unified -but always with an eye to the control and mastery of those materials, even at the risk of doing violence to them” (Politics of Postmodernism, 62). Este riesgo de “violentar” los relatos unificados a que se refiere Linda Hutcheon en su definición de lo totalizante, ha sido observado por Walter Kirn: “Vargas Llosa fills in Trujillo’s daily calendar with copious notes on modern Dominican history. The transitions from present to past are sometimes awkward. To provide an excuse for expository digressions, characters ask questions of one another that they already know the answers to. Dialogue segues into reminiscence, not always naturally” (The New York Times, 2). Algunos ejemplos de estas digresiones a las que alude Kirn tienen lugar durante las entrevistas entre Trujillo y el coronel Abbes o

con Henry Chirinos. En estas escenas el dictador se expulsa en recuperar vivencias del pasado y reiterar información que completa la visión de la historia ofrecida al lector pero que para los personajes resultan repetitivas e innecesarias. Así por ejemplo, en el capítulo 8, Henry Chirinos -más conocido como el Constitucionalista Beodo- le aconseja una vez más a Trujillo que nacionalice las empresas a su nombre para que las pérdidas sean transferidas al Estado. El dictador le responde así: “-Necesitas que te lo explique, por centésima vez? Si esas empresas no fueran de la familia Trujillo, esos puestos de trabajo no existirían. Y la República Dominicana sería el paisito africano que era cuando me lo eché al hombro” (154). Obviamente se trata de cuestiones ya tratadas entre los dos personajes pero que necesitan ser expuestas aquí para que el lector obtenga una visión lo más completa posible de todas las circunstancias y motivos por los que Trujillo obra de un modo específico. También las “perspectivas imposibles” comentadas anteriormente son buena muestra de este intento totalizador que provoca violentos cambios de perspectiva y no deja espacio al lector para que construya sus propias hipótesis o reconstruya fragmentos del pasado.

La perfección con la que encajan los distintos relatos a la hora de proveer toda la información sobre el pasado delata el control de un supernarrador sobre los sujetos de los enunciados y sobre estos enunciados, es decir, sobre las historias que se cuentan desde sus perspectivas. Este control discursivo recuerda a la estructura panóptica planteada por Michel Foucault en Discipline and Punish (1977). El crítico analiza el concepto del *Panopticon*¹⁷⁵ de Bentham como un mecanismo efectivo del ejercicio de poder en las

¹⁷⁵ Foucault resume el principio del *Panopticon* de la siguiente manera: “at the periphery, an annular building; at the centre, a tower; this tower is pierced with wide windows that open onto the inner side of the ring; the peripheric building is divided into cells, each of which extends the whole width of the building; they have two windows, one on the inside, corresponding to the windows of the tower; the other, on the

sociedades modernas, basado en la observación de individuos con el objetivo último de provocar un cambio en su comportamiento, de reformarlos. Benthan diseñó un aparato arquitectónico que permite la constante supervisión de individuos considerados “anormales” por la sociedad -tales como presos, locos, etc. Estos individuos son confinados en celdas individuales y, gracias al diseño arquitectónico y al manejo de la luz, se convierten en objetos de información, sin posibilidad de comunicarse con otros individuos o de detectar a su supervisor. El aislamiento del individuo resulta fundamental a la hora de poner en marcha este mecanismo de observación: “The crowd, a compact mass, a locus of multiple exchanges, individualities merging together, a collective effect, is abolished and replaced by a collection of separated individualities” (201). Algo similar ocurre en La Fiesta.¹⁷⁶ Este supernarrador -que quizás puede identificarse con el narrador omnisciente en tercera persona que controla toda la narración- puede “ver sin ser visto”, tiene acceso al pensamiento de todos los personajes y va intercalando sus relatos a su conveniencia. Por otra parte, y como comentábamos antes, los personajes reiteran innecesariamente cierta información para que el lector tenga una idea amplia y clara de los sucesos en cuestión. En este sentido, el supernarrador parece imponer ciertas funciones a nivel enunciativo a la vez que actúa de supervisor de los distintos enunciados

outside, allows the light to cross the cell from one end to the other. All that is needed, then, is to place a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker or a schoolboy. By the effect of backlighting, one can observe from the tower, standing out precisely against the light, the small captive shadows in the cells of the periphery (...). The panoptic mechanism arranges spatial unities that make it possible to see constantly and to recognize immediately” (200).

¹⁷⁶ No todas las particularidades de lo panóptico pueden aplicarse a la novela. Por ejemplo, el principal efecto del *Panopticon* es “to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power” (201), lo que a su vez provoca el cambio de comportamiento en el individuo. En La Fiesta, este efecto de lo panóptico no se produce. Los personajes, desde cuyas perspectivas se narran las diferentes historias intercaladas, no saben que están siendo observados por un supernarrador y que sus relatos están siendo intercalados para componer el texto que es la novela, al contrario de El seductor de la patria, donde hay más de un narrador y éstos son conscientes de que están siendo supervisados por Manuel.

y de sus sujetos, proyectando una especie de mirada panóptica, similar a la discutida por Foucault: “whenever one is dealing with a multiplicity of individuals on whom a task or a particular form of behaviour must be imposed, the panoptic schema may be used” (205).

La visión totalizante que se observa en La Fiesta del Chivo no es algo nuevo en la narrativa de Vargas Llosa. Este afán totalizador ha acompañado al autor desde casi sus comienzos literarios o al menos desde su etapa de madurez, a partir de los años sesenta. Según José Miguel Oviedo, esta ambición de “representación totalizadora” (31) comienza en la etapa parisina del autor, a raíz de la lectura de novelas caballerescas y, en especial, del Tirant lo Blanc. A propósito de este subgénero novelístico, Oviedo reproduce un fragmento de la obra crítica de Luis Harss Los nuestros (1966), donde Vargas Llosa manifiesta lo siguiente:

Las novelas de caballería dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. Ha habido una especie de decadencia de la novela en los últimos tiempos, una especie de repliegue. Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones. No puede hacerse en todas. Pero, mientras más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa. (70)

A pesar del tiempo transcurrido desde esta declaración, parece que Vargas Llosa ha continuado esforzándose por ofrecer una visión lo más completa posible del mundo novelesco recreado.¹⁷⁷ Ese es, en mi opinión, el objetivo del multiperspectivismo y la complementariedad de perspectivas en La Fiesta del Chivo.

Relacionado con este afán de totalidad, se encuentra una de las mayores preocupaciones de Vargas Llosa: la búsqueda de la “verdad”. Para el autor, las novelas “nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad” (La verdad de las mentiras, 15). En este sentido, el autor estaría de acuerdo con Tomás Eloy Martínez¹⁷⁸ en que las obras de ficción pueden aportar alguna luz a los hechos históricos que en muchas ocasiones son narrados desde una posición ideológica determinada, como ocurre en el caso de las historiografías oficiales de los regímenes totalitarios. Con esta idea finaliza Vargas Llosa su artículo: “nuestra historia secreta- sólo la literatura la sabe contar. Por eso escribió Balzac que la

¹⁷⁷ Posteriormente, otros críticos han observado un esfuerzo por parte del autor de alejarse de la visión totalizadora que tanto caracteriza a sus novelas. Este sería el caso de Keith Booker, quien considera parte de la obra literaria de Vargas Llosa como posmoderna o parcialmente posmoderna. En su obra Vargas Llosa: Among the Postmodernists (1994), Booker estudia novelas como La Guerra del fin del Mundo (1981), la Historia de Mayta (1984) o ¿Quién mató a Palomino Molero? (1986), dentro de un marco posmoderno. Según Booker, en la Historia de Mayta Vargas Llosa pone de manifiesto la dificultad implícita en cualquier intento de reconstrucción de sucesos del pasado a partir de las investigaciones que lleva a cabo el narrador en primera persona, un novelista sin nombre, en torno a la vida del revolucionario Alejandro Mayta. Los testimonios contradictorios producto de las entrevistas que lleva a cabo el narrador para averiguar más sobre Mayta, denuncian esta dificultad de que hablamos. De esta manera, Booker defiende la metaficcionalidad de ambas obras y cómo éstas profundizan en la cuestión de la frontera entre ficción y realidad. Otro crítico que considera la obra de Vargas Llosa como modernista o totalizante pero que ha sido afectada ocasionalmente por lo posmoderno a partir de los setenta, sería Raymond L. Williams. Véase el capítulo tercero de The Postmodern Novel in Latin America (1995).

¹⁷⁸ Véase su artículo “Ficción e historia en La novela de Perón” así como el prefacio de Hemingway que incluye al comienzo de su novela: “Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos” (7). Una de las diferencias importantes entre La Fiesta del Chivo y La novela de Perón residiría en que mientras ésta última problematiza el acceso al conocimiento de los hechos históricos mediante la yuxtaposición de voces narrativas contradictorias entre sí -pues algunas voces dan versiones distintas de un mismo hecho- la novela de Vargas Llosa legitima el acercamiento textual al pasado al no contraponer versiones distintas sino perspectivas distintas, diferentes visiones del mundo pero que en cualquier caso no conducen a una deconstrucción de la verdad histórica como en el caso de la novela de Tomás Eloy Martínez.

ficción era ‘la historia privada de las naciones’” (20). Esta idea parece reflejarse en La Fiesta del Chivo al contener las perspectivas de personajes contrarios al régimen, cuya versión subvierte aquélla proporcionada por la historiografía de Trujillo donde todo fue paz y progreso durante las décadas de gobierno del famoso dictador. Sin embargo, a la hora de recrear un período histórico concreto -1961- y unos sucesos concretos -el asesinato del dictador y el fin de la era Trujillo- los distintos relatos y las diferentes perspectivas desde las que son narrados se complementan perfectamente. Las versiones encajan y no llegan a problematizar el acceso al conocimiento de los hechos históricos narrados. Esta ausencia de contradicción entre versiones diferentes del pasado no sólo resulta sospechosa sino que en algunos casos, como en las “perspectivas imposibles”, rompe o destruye la verosimilitud del relato. En otras palabras, la búsqueda de la ‘verdad’ por Vargas Llosa, a través de un relato lo más completo posible, provoca, paradójicamente, la ruptura de la ilusión de ‘verdad’ dentro de la novela.

En suma, aunque la novela ofrece una imagen estructuralmente fragmentaria, producto de la yuxtaposición de relatos narrados desde las perspectivas de múltiples personajes y desde contextos espaciotemporales diferentes, La Fiesta del Chivo acaba revelándose como una obra totalizante y no revisionista, que aporta todos los datos, toda la información sobre el momento y los sucesos históricos narrados, y donde el control último del narrador omnisciente en tercera persona confirma el poder autorial. Además, la estructura totalizadora se caracteriza no sólo por proporcionar al lector todos los puntos de vista y todos los datos sobre los sucesos de dicho pasado, sino que toda la información encaja perfectamente en el gran puzzle que es la novela. En este sentido, la multiplicidad de relatos -y no de voces- que caracteriza a La Fiesta parece buscar más bien la

complementación de las historias intercaladas en pos de un mejor y más completo conocimiento del pasado, y no deconstruir el autoritarismo discursivo tal y como pretendían hacer novelas como El otoño del patriarca y Yo el Supremo.

Conclusiones

Dentro de los temas tratados en el presente trabajo, me gustaría reincidir en aquellos que han determinado el tratamiento de las novelas estudiadas así como el resultado de mi análisis. Estos temas giran en torno a las relaciones que se establecen entre poder y escritura, así como sus implicaciones con el revisionismo histórico y la problemática de la distinción entre historia y ficción. Aunque el proceso escritural se encuentra irremediamente ligado a cuestiones de poder debido a la concurrencia del autor, el grado de autoridad discursiva puede variar en cada obra, dependiendo del grado de libertad que se le conceda al lector para llevar a cabo su propia interpretación del contenido del texto. Este vínculo entre poder y escritura es todavía más fuerte y también más problemático en el caso de la novela histórica debido a su doble condición fabulada e histórica. El grado de fidelidad histórica que guarde la novela no es en realidad un factor determinante a la hora de estudiar cuestiones de autoridad y escritura. Sí lo es, en cambio, la manera en que la novela propone su lectura o lecturas históricas, especialmente cuando esta novela plantea que su lectura es la “legítima y veraz”, la que ofrece la “verdad histórica”. Es en este tipo de textos donde el vínculo entre poder y escritura resulta fundamental para determinar el grado de autoridad discursiva, una autoridad discursiva que viene determinada nuevamente por el grado de libertad interpretativa concedido al lector con respecto de la historia contada así como en el grado en que la obra problematiza la cuestión de la representación histórica. En el caso de la novela del dictador, tanto el carácter semihistórico del texto como su enfoque en cuestiones de poder

y autoridad a nivel de contenido, no puede menos que redirigir la mirada del lector hacia el modo en que estas cuestiones son presentadas a través del discurso.

Cada una de las novelas aquí estudiadas emplea una serie de estrategias narrativas que contribuyen en mayor o menor medida a aumentar o a disminuir -o disimular- el grado de autoridad discursiva desplegada. Las novelas presentan una imagen fragmentada y heterogénea gracias a la fragmentación espaciotemporal y de perspectivas -y en algunos casos de voces- que caracteriza a todas ellas. Si tanto La novela de Perón como La Fiesta del Chivo presentan una estructura fragmentada en cuanto a tiempos, espacios y perspectivas, en Los cuatro reyes de la baraja, la tertulia formada alrededor del que es el narrador de la historia sobre el dictador Guzmán Blanco ayuda a proponer un discurso más “democrático” y multiperspectivista. A este carácter fragmentario que caracteriza a todas estas novelas, hay que sumar el uso de distintos estilos narrativos que, al menos parcialmente, tratan de acercarse a la reproducción mimética del discurso de los personajes, es decir, tratan de disminuir la *distancia narrativa* y, por tanto, el grado de autoridad discursiva desplegado en la novela. El ejemplo de menor distancia narrativa lo proporciona El seductor de la patria, cuyo estilo epistolar favorece la inclusión de múltiples voces y aumenta el efecto de verosimilitud de la novela al dejar que sean los mismos personajes los que se expresen, sin necesidad del filtro del narrador. En menor medida, La novela de Perón también incorpora fragmentos de diarios, cartas, telegramas, entrevistas, y otros géneros narrativos, que permiten la ‘participación directa’ de algunos personajes. El uso de la primera persona narrativa también se da en el resto de novelas pero no de manera continua tal y como ocurre en El seductor. En las otras obras es frecuente el uso de un estilo narrativo interiorizado donde tenemos acceso a los

pensamientos de los personajes pero a través del filtro del narrador omnisciente en tercera persona. Este sería el caso de La Fiesta, donde el estilo interiorizado -estilo indirecto libre- se halla a medio camino entre el del narrador omnisciente en tercera persona y el estilo directo.

Al carácter fragmentado en cuanto a tiempos, espacios y perspectivas, hay que añadir los niveles narrativos en que se desdoblán la mayoría de novelas. Recordemos los dos relatos narrados por el personaje de El Viejito a sus contertulios en Los cuatro reyes y que están estructuralmente conectados al primer relato a modo de caja china, o los procesos de lectura, revisión y reescritura a que diferentes textos son sometidos tanto en La novela de Perón como en El seductor y que, de manera similar a la estructura en caja china, nos van sumergiendo en diferentes niveles narrativos conforme avanzan los relatos. Este tipo de estructura narrativa le permite al autor ir distanciándose de lo narrado así como de lo dicho por los diferentes personajes. De esta forma, el desdoblamiento en diferentes niveles narrativos aleja la responsabilidad narrativa y también la autoridad discursiva del narrador en tercera persona o autor implícito, a otros personajes que pueden o no adoptar una perspectiva similar a la de este narrador omnisciente. Uno de los efectos más interesantes producidos por el sistema de relatos encajados es que permite que en ocasiones los personajes reflexionen sobre el relato objeto de su creación, lectura o narración. Esta reflexividad que los personajes muestran en ocasiones hacia sus historias -ya sean orales o escritas- o hacia las historias de otros personajes, resulta en un planteamiento de cuestiones tales como la veracidad o legitimidad de dicha historia. Así por ejemplo, en La novela de Perón Mercedes Lonardi, tras leer un fragmento del artículo biográfico que sobre Perón ha publicado el semanario Horizonte, le recrimina al

periodista Zamora la falta de seriedad de su versión histórica. En la misma novela, Perón, que está revisando sus “Memorias”, alaba el poder de manipulación histórica de su secretario López Rega y el hecho de que entre ambos hayan construido unas memorias a la medida del ex dictador pero otras veces se pregunta por qué ha dejado que López Rega manipulara su versión histórica. Estas reflexiones de los personajes sobre el grado de veracidad o falseamiento del artículo de Horizonte y de las “Memorias” de Perón le añaden aún más complejidad discursiva a la fragmentación textual que caracteriza tanto a ésta como al resto de novelas estudiadas aquí. Esta fragmentación textual resulta en ocasiones en una yuxtaposición de versiones contradictorias, que puede actuar en dos niveles diferentes. Un nivel donde se cuestionan ciertas versiones mientras que se le da preponderancia y mayor legitimidad a otras, frecuentemente aquellas versiones marginales que han sido acalladas por la historiografía oficial. Así por ejemplo, en El seductor, el compilador yuxtapone las versiones de Santa Anna y su secretario Giménez a otras desconocidas hasta ese momento de manera que resalte la manipulación histórica llevada a cabo por el ex dictador.

El otro nivel de cuestionamiento se caracteriza por no legitimar ninguna versión en particular. El objetivo no es denunciar la manipulación histórica de una versión en concreto sino poner de manifiesto el carácter subjetivo y limitado de todo texto. Este nivel de cuestionamiento textual busca problematizar el acceso al conocimiento total de una realidad, de un pasado, así como mostrar la imposibilidad de narrar un suceso en todos sus matices. El interés por mostrar la no correspondencia entre texto y evento desemboca en un cuestionamiento del proceso textual y, por lo tanto, en un cuestionamiento del carácter unívoco y absoluto que el discurso histórico mantiene

poseer. Para cuestionar el carácter mediatizado del proceso textual, algunas obras reproducen precisamente este proceso de creación textual dentro de la novela. Es el caso de El seductor y La novela de Perón, donde los protagonistas, acuciados por su avanzada edad y por sus ansias de legitimación popular, proceden a releer, revisar y a veces a reescribir el relato de sus memorias. Esta reflexividad que los personajes muestran con respecto a sus respectivas versiones sobre sus hechos y su responsabilidad histórica sirve, como decíamos antes, para exponer la subjetividad y la manipulación explícita que caracteriza a determinadas versiones históricas. Esta subjetividad es expuesta al lector a través de las reflexiones de los mismos personajes sobre el carácter manipulador de sus obras o bien a través de las contradicciones históricas, resultantes de la yuxtaposición de distintas versiones. En cualquier caso, ambos procesos ponen de manifiesto el carácter mediatizado de cualquier proceso que intenta registrar y reproducir, ya sea textual u oralmente, un suceso particular. El carácter mediatizado inherente a los registros textuales y orales implica a su vez que cualquier reproducción de la realidad, por fiel que pretenda ser, va a emplear una serie de construcciones lingüísticas comunes, independientemente del género narrativo utilizado. Es en este sentido que la yuxtaposición de textos de distintos géneros o la reflexividad de un personaje sobre la naturaleza de un texto determinado sirven para mostrar los elementos comunes que el género histórico comparte con el literario y que viene dado por su común naturaleza narrativa. Este es el efecto logrado por La novela de Perón donde incluso los fragmentos de textos periodísticos se hayan impregnados, al estilo del *nuevo periodismo*, por un estilo narrativo típicamente literario. La similitud de forma y contenido que resulta de la yuxtaposición de textos que en un principio pertenecen a distintos registros narrativos -

como serían las “Memorias” de Perón o el artículo biográfico publicado por Horizonte- que deben ajustarse a un grado de fidelidad histórica correspondiente, así como el hecho de que no se legitime una versión histórica sobre otra, logra problematizar la marcada distinción que tradicionalmente se ha establecido entre los géneros histórico y literario.

Según el mismo Tomás Eloy Martínez, la obra constituye una auténtica “batalla de versiones narrativas”,¹⁷⁹ a juzgar por el constante desdoblamiento de espacios, tiempos, perspectivas y voces, que buscan un continuo cuestionamiento de todo texto, incluido el mismo texto de la novela. Este autocuestionamiento proviene de una autorreferencialidad, que ya viene insinuada en el título y posteriormente queda confirmada en los episodios donde se hace alusión al texto mismo de la novela. En primer lugar, el título puede interpretarse en dos niveles diferentes de referencialidad: por una parte, puede hacer referencia al carácter semifabulado y, por tanto, novelesco, del texto de las “Memorias oficiales”, creado por Perón y López Rega; en otro nivel de referencialidad, el título puede aludir a la misma obra, para anunciar al personaje histórico en torno al cual gira la obra así como para despejar dudas sobre el género empleado y aclarar el acercamiento a este personaje.¹⁸⁰ La novela juega con el nivel autorreferencial en diversas ocasiones como por ejemplo aquella en que Perón se pregunta “¿Qué desgracias me traerá el próximo capítulo?” (190). Esta reflexión del personaje puede interpretarse por un lado como su reconocimiento de que sus memorias están siendo manipuladas por un López Rega que en ocasiones se apropia de la voz

¹⁷⁹ En su artículo “La batalla de las versiones narrativas”, Tomás Eloy Martínez enumera una serie de obras que en su opinión proponen un “duelo de versiones narrativas”, entre las que incluye La novela de Perón (26).

narrativa o simplemente por la necesidad de autolegitimación que dicta la dirección del texto; por otro, Perón puede haber tomado conciencia de su condición de personaje y dolerse de la maleabilidad a la que está condenado y que viene condicionada por la autoridad discursiva del autor, Tomás Eloy Martínez.

Es este grado de autocuestionamiento con respecto a su propia autoridad discursiva -mediante estrategias narrativas como la metaficción, la reflexividad y la autorreferencialidad- lo que acerca La novela de Perón a Yo, el Supremo. Ambas obras buscan deconstruir la autoridad discursiva de los distintos relatos yuxtapuestos así como el suprarrelato que constituye cada novela, lo que a su vez se traduce en la mayor libertad y participación del lector a la hora de interpretar el contenido de la misma. Irónicamente, el cuestionamiento y deconstrucción de la autoridad discursiva viene dado precisamente a través del abuso de autoridad del discurso que denuncian distintos relatos tales como las “Memorias oficiales” de Perón o las “Circulares perpetuas” del doctor Francia. Es decir, ambas novelas usan y abusan de la autoridad discursiva pero de manera que el lector perciba por sí mismo este abuso de poder en el discurso. En La novela de Perón, el narrador principal utiliza varias frases que no sólo son empleadas por algunos de los personajes sino que han sido consideradas como plagios. De esta manera, este narrador en tercera persona está “plagiando” al “plagiador”, lo que en nuestra opinión busca enfatizar, quizás con un tono paródico, el abuso de autoridad discursiva en la novela. Linda Hutcheon hace alusión a este efecto paradójico de la obra metaficcional: “this is a strange kind of critique, one bound up, too, with its own *complicity* with power and

¹⁸⁰ Paradójicamente, la novela provocó gran confusión con respecto al acercamiento, al grado de fidelidad histórica empleado, por lo que Tomás Eloy Martínez se vio obligado a escribir su artículo “Ficción e historia en La novela de Perón” para despejar dudas.

domination, one that acknowledges that it cannot escape implication in that which it nevertheless still wants to analyze and maybe even undermine. The ambiguities of this kind of position are translated into both the content and the form of postmodern art, which thus at once purveys and challenges ideology -but always self-consciously” (Politics of Postmodernism, 4).¹⁸¹ Este abuso consciente de la autoridad discursiva, que vemos en obras como La novela de Perón y anteriormente en Yo el Supremo, busca sugerir que quizás “narrative does not derive its authority from any reality it represents, but from ‘the cultural conventions that define both narrative and the construct we call *reality*’” (Politics, 35-36) y que, por lo tanto, no resulta válida la correspondencia establecida por la historiografía tradicional entre el referente histórico y la historia contada.¹⁸²

Son estos elementos de reflexividad y metaficción los que ayudan a plantear cuestiones en torno a la relativización de conceptos tales como los de *historia*, *verdad* y *poder*. La relativización de tales conceptos constituye a su vez el aspecto que diferencia primordialmente el acercamiento al tema de poder y escritura de la narrativa del dictador de los 70 y 80 con respecto del acercamiento empleado por la novela del dictador actual. Esta última tiende a proponer una lectura histórica concreta, por lo que a menudo cae en el uso de ciertas estrategias de estilo y contenido que, inversamente al abuso consciente de autoridad discursiva que implementaban Augusto Roa Bastos o Tomás Eloy Martínez,

¹⁸¹ Hutcheon alude a este carácter paradójico del texto metaficcional en reiteradas ocasiones: “By both using and ironically abusing general conventions and specific forms of representation, postmodern art works to de-naturalize them” (Politics of Postmodernism, 8); “Postmodern texts paradoxically point to the opaque nature of their representational strategies and at the same time to their complicity with the notion of the transparency of representation” (18).

¹⁸² Hayden White explora el problema de la representabilidad histórica a partir de la base de la existencia de un contenido ideológico previo a la actualización oral o escrita del discurso narrativo (The content of the form, xi).

denuncian un poder discursivo que intentan ocultar. Así por ejemplo, el afán por imponer su versión histórica parece traducirse en la novela de Vargas Llosa en la conformación de una visión completa y total del pasado, donde las diferentes perspectivas y versiones encajan perfectamente dentro del hilo discursivo de la obra, como si fueran las piezas de una gran puzzle. La imagen heterogénea y polifónica que en un principio parece proponer la novela termina siendo una visión histórica que quiere aportar todos los detalles para que el lector tenga una visión completa pero que no cuestiona ninguna de las versiones que componen la obra. En este sentido, Vargas Llosa emplea el recurso de la fragmentación espaciotemporal y de perspectivas con un fin diferente al de los autores de los setenta: si éstos últimos pretendían introducir interrogantes de carácter ontológico y epistemológico mediante la yuxtaposición de versiones y perspectivas contrarias que problematizaran el acceso al conocimiento de cualquier hecho o suceso, el autor de La Fiesta parece confiar en el acceso a la verdad histórica a juzgar por el carácter totalizante de su novela, que nos devuelve a una etapa temprana de su producción literaria.

El seductor de la patria supone un avance en la cuestión revisionista por cuanto que su carácter polifónico sirve para cuestionar la veracidad y legitimidad de ciertas versiones historiográficas. Sin embargo, y a diferencia de La novela de Perón, El seductor nunca autocuestiona su propio discurso ni su propia autoridad. Al contrario, usa la yuxtaposición textual para deconstruir la versión histórica del dictador así como aquella aportada por la historiografía oficial donde se culpa a Santa Anna de todas las tragedias ocurridas durante su mandato. En este sentido, la novela emplea una serie de estrategias discursivas legitimadoras de una versión histórica que critica por una parte los abusos de poder y la corrupción de Santa Anna pero que también quiere señalar la culpabilidad

compartida entre el dictador y el pueblo mexicano. El carácter parcialmente autoritario del discurso de la novela también puede verse en la figura del compilador que, al contrario del compilador de Roa Bastos, no emplea un tono paródico para deconstruir su propio discurso sino que “ordena” los textos yuxtapuestos de modo que contribuyan a legitimar su propia lectura histórica. Es esta ausencia de autocrítica y reflexividad con respecto al texto de la novela lo que aleja El seductor de la patria de obras como Yo el Supremo y La novela de Perón. Por último, los ‘deslices’ de la enunciación no sólo denuncian la intromisión autorial sino que también rompen el principio de verosimilitud¹⁸³ propuesto en el prólogo. Irónicamente, la novela cae en el mismo abuso de autoridad discursiva que los personajes: cada uno de los narradores -Santa Anna, su hijo Manuel y su secretario Giménez- se vale de una serie de estrategias de estilo y contenido para legitimar su derecho a hablar y su versión de la historia. Pero esta validación no llega a darse al descubrirse los intereses particulares de cada uno de ellos y que han motivado la creación de su versión particular. En este sentido, el modo en que la novela trata estas cuestiones de abuso de autoridad discursiva la acercan al tono antiautoritario que caracteriza la novela de Tomás Eloy Martínez. De la misma manera, pero al nivel del suprarrelato, la novela emplea una serie de estrategias retóricas y discursivas que buscan validar ante el lector la versión histórica aportada, es decir, la misma novela busca legitimar su derecho a hablar -esto puede verse por ejemplo en la cantidad de documentos historiográficos que enmarcan la novela así como en el tono

¹⁸³ Entendiendo nuevamente este concepto como el pacto entre la novela y el lector y que no tiene que ver necesariamente con la veracidad histórica. Es decir, el estudio de la verosimilitud en estas novelas no se basa en su grado de fidelidad histórica, sino en cómo problematizan el acceso al conocimiento del pasado, y el grado de verosimilitud y de autoridad discursiva que guardan a la hora de problematizar la cuestión de la recuperación/representación histórica.

autolegitimador del prólogo. Sin embargo, y de manera similar aunque no tan obvia como les ocurre a los personajes, los ‘deslices’ que tienen lugar en la obra más la autoridad del compilador, dejan entrever los objetivos legitimadores de un discurso que no cuestiona la versión histórica que propone como la verdadera.

Por último, en Los cuatro reyes de la baraja, los diferentes personajes funcionan para encubrir, o bien explicar y justificar, la posición de omnisciencia del narrador principal. Este narrador, por su condición de personaje, se encuentra en un principio limitado en su conocimiento de unos hechos históricos que ocurrieron en una época muy anterior a la suya. Este narrador llamado El Viejito explica su omnisciencia afirmando que estuvo presente en las escenas narradas, escenas en muchos casos íntimas y que ocurrieron décadas antes de que él hubiera nacido. Además, el Viejito relata también los pensamientos de los personajes de su historia. Aunque la omnisciencia del narrador provoca en su público, los contertulios, incredulidad en un primer momento, este escepticismo se diluye más tarde. Sus compañeros de tertulia encuentran una explicación: empiezan a considerarlo un ser sobrenatural que quizás haya vivido durante siglos y de ahí que pueda haber estado presente en las escenas narradas. Otro personaje, ausente de la tertulia, también corrobora la naturaleza sobrenatural del narrador al afirmar que vio al Viejito casi sesenta años antes “con edad igual que ahora” (255). Este argumento sobre el carácter sobrenatural del narrador, y que también es empleado extratextualmente en la contraportada de la novela así como en la página interna de la Fundación Francisco Herrera Luque, parece buscar distraer la atención del lector y redirigirla hacia otras cuestiones. En concreto, y además de la particular visión histórica que se nos ofrece sobre la vida del dictador decimonónico Antonio Guzmán Blanco, la novela propone una visión

histórica que agrupa a los gobernantes más poderosos del último siglo y medio en la historia de Venezuela bajo la imagen alegórica de *los cuatro reyes de la baraja*. Esta clasificación, sin embargo, deja de lado las notables diferencias entre algunos de estos personajes históricos, sobre todo en lo que respecta al grado de autoridad de sus respectivos regímenes, por lo que ofrece una imagen mediatizada y codificada de la historia venezolana. Esta lectura histórica propuesta por el Viejito no encuentra prácticamente argumentos en su contra dentro de la novela y además viene respaldada extratextualmente, a través de la nota previa. En este sentido, Los cuatro reyes de la baraja ofrece una visión histórica monológica, al no tomar en cuenta diferentes perspectivas y versiones históricas. A pesar del interés de Francisco Herrera Luque por el revisionismo histórico, la obra termina ofreciendo una versión histórica particular y no pretende ahondar en la problemática de la indagación histórica.¹⁸⁴

El tipo de revisionismo histórico así como el grado de autoridad discursiva desplegado en una novela puede percibirse a menudo a partir del estudio de los marcos

¹⁸⁴ La tendencia de las novelas estudiadas a proponer una lectura histórica particular, en oposición a la multiplicidad de versiones históricas ofrecidas por los textos de los setenta y principios de los ochenta que buscaban un cuestionamiento de la representación historiográfica, no constituye un hecho aislado. Otras novelas del dictador recientes parecen tomar la misma dirección a la hora de recuperar y representar la figura del dictador. Tanto Melgarejo (1997) del escritor argentino Juan Carlos Martelli, La tempestad y la sombra (2000) del autor boliviano Néstor Taboada Terán, como Las memorias de Holofernes (1992) del también boliviano Félix Alfonso del Granado, ofrecen una visión muy particular de un mismo dictador, el general Mariano Melgarejo (1820-1871), que gobernó Bolivia de 1864 a 1871. Melgarejo y La tempestad y la sombra se caracterizan por ofrecer una única versión histórica que además es ofrecida por un narrador omnisciente que controla toda la narración y que no deja libertad al lector para que extraiga sus propias conclusiones sobre la información aportada. La obra que más abiertamente propone una reivindicación del personaje histórico en que se enfoca es Las memorias de Holofernes. La novela propone una imagen idealizada y mitificada de Melgarejo que en ocasiones parece estar conectada a un fin satírico y burlesco, a juzgar por el tono exageradamente apologético que impregna la novela. Sin embargo, el discurso pronunciado por el autor con motivo de la presentación de la novela aleja las dudas sobre un fin satírico y confirma el fin reivindicatorio de la obra. En cualquier caso, y aunque la lectura maniquea que de Melgarejo ofrece Las memorias de Holofernes se aleja de la visión más imparcial propuesta por Martelli y Taboada Terán o incluso la de aquellos autores estudiados aquí, todas estas obras proponen una lectura histórica desacralizadora, que cuestiona las versiones oficiales pero que no se plantea la problemática de la representación histórica, a diferencia de La novela de Perón o la novela del dictador de los setenta.

textuales, ya que éstos constituyen frecuentemente claros indicios de cómo quiere el autor que el lector lea, interprete, el texto de la novela. Cubiertas, contraportadas, epígrafes, prefacios, advertencias preliminares, epílogos, prólogos o notas finales, son utilizados como pactos de lectura que los autores -y las casas editoriales- quieren establecer de antemano con el lector. En el caso de la novela histórica y más concretamente en el de estas novelas del dictador, el objetivo parece ser el de atraer al público-lector legitimando previamente la versión histórica ofrecida por la novela: “Autoconscientes de la operatoria de ‘traducción’, de la puesta en relato del testimonio, son textos que señalizan un mapa de lectura previo -para evitar lecturas ‘erróneas’- o inscriben el deseo de ser leídos como ‘verdaderos’” (Barton Palmer 100). Este sería el caso de las contraportadas de La novela de Perón -de la cual se afirma que se trata de “una ficción que cuenta la verdad”- y el de La Fiesta -a la que se considera “una novela que ya es historia”. Aparte de proclamar la veracidad histórica del texto, las contraportadas pueden apelar a otras cuestiones, como es el anunciar una variedad de voces y personajes que surcan la hojas de la novela o el buscar atraer la atención del lector a través de un cierto tema. La contraportada de La Fiesta del Chivo -de Alfaguara- explota ambas cuestiones, al anunciar por una parte que el autor da voz a una serie de personajes históricos -y que tras la lectura de la obra descubrimos que es una premisa falsa pues se ofrecen diferentes perspectivas, que no voces, pero todas internalizadas a través del narrador omnisciente en tercera persona- y al encabezar su contraportada con una serie de preguntas de tipo sentimental que no encuentran respuesta sino al final de la novela, y que buscan mantener el suspense y el interés del lector hasta el final de la misma.

Los prólogos y las notas previas son probablemente los marcos textuales que condicionan en mayor grado la manera en que el lector se aproxima al texto. Estos microrrelatos buscan a menudo la previa aceptación por parte del lector, por lo que utilizan una serie de estrategias discursivas y de contenido con carácter autolegitimador. El prólogo de El seductor de la patria intenta establecer un doble pacto de lectura: por una parte, se ampara tras un pacto de ficción al decir que quiere reinventar al personaje histórico, pero, por otra, pide al lector que crea en la verdad histórica del texto al afirmar que su versión ha sido sometida a una escrupulosa revisión histórica. Esta estrategia de autolegitimación del texto que Serna despliega en el prólogo otorga al texto mayor verosimilitud, una verosimilitud que se ve acrecentada con la inclusión de un mapa de los territorios mexicanos perdidos en la época de Santa Anna, un índice de personajes históricos así como una cronología y una bibliografía sumaria, al final de la obra. Esta inclusión -y revisión- de datos históricos, propia de un trabajo historiográfico más que de un texto literario, provoca la confusión del lector con respecto a la naturaleza del texto y le avisa, cuando menos, del intento legitimador que el autor se propuso conseguir en su novela y que está relacionado con el fin parcialmente vindicativo de la figura histórica de Santa Anna. Como el mismo Serna ha manifestado en más de una ocasión, “la novela plantea que su responsabilidad estaba compartida por la sociedad de la época y que todos los desastres que ocurrieron en el país en esa época no fueron totalmente culpa suya” (Posadas 2). De esta manera, el autor condiciona *a priori* la lectura del lector, dirigiendo su mirada de antemano, lo que evidencia cierto grado de autoridad discursiva.

Con respecto a Los cuatro reyes de la baraja, tanto la nota previa como la contraportada buscan legitimar la lectura histórica propuesta en la novela, explicando y

justificando la naturaleza del narrador que propone dicha lectura histórica. Por su condición de personaje, el narrador principal se haya sujeto a ofrecer una visión objetiva de su relato, una perspectiva desde afuera de la historia. Sin embargo, su omnisciencia, el hecho de que aporte mucha más información de la que autoriza su código de focalización externa, rompe el efecto de verosimilitud y delata el abuso de autoridad discursiva en la novela. Dentro de la novela, algunos personajes “explican” dicha omnisciencia y ubicuidad que el narrador afirma tener a partir de la naturaleza sobrenatural del Viejito. También la contraportada afirma que se trata de un “personaje cuyo nacimiento se remonta imaginariamente a los inicios de la época de Bolívar [y que] asume la función de ser la vivencia colectiva de Venezuela”. Al interpretar al narrador como “la vivencia colectiva de Venezuela” no sólo se legitima su posición omnisciente sino lo que es más importante, se legitima su visión histórica que además es la única visión histórica ofrecida por la novela. Por lo tanto, la contraportada sirve para legitimar la lectura histórica ofrecida en la novela, una lectura que además viene corroborada en la nota previa, escrita por la hija de Herrera Luque tras el fallecimiento del autor, y que confirma la correspondencia entre la lectura histórica propuesta en la novela y aquella defendida por el escritor.¹⁸⁵

¹⁸⁵ En La tempestad y la sombra no se hace alusión a los ‘errores’ históricos que, según la contraportada, han cometido otros textos. Más aún, en esta contraportada se afirma que la obra “aclara episodios oscuros, rectifica errores y accede a detalles curiosos y enigmáticos” y que el autor “sostiene con profunda convicción los principios del revisionismo histórico”. A juzgar por estos comentarios, la obra se atiene a la verdad de lo ocurrido. Sin embargo, la novela introduce al menos un episodio fabulado, que conecta los dos relatos principales. Concretamente, el capítulo IV narra cómo Melgarejo entra una noche por una de las ventanas de palacio a la habitación de la reina Victoria para presentarle sus respetos y para negar la expulsión del cónsul inglés. Por su parte, la reina aclara que nadie ha borrado del mapa a Bolivia pero que Bolivia debe pagar sus deudas pendientes con Inglaterra. Melgarejo y la reina pasan la noche juntos y al día siguiente el general y su caballo remontan “vuelo hacia el horizonte” (113). La contraportada no menciona que la obra contenga episodios ficticios. Al contrario, promete al lector un revisionismo histórico que descubre y corrige falsedades o errores históricos. En este sentido, la contraportada no sólo busca legitimar y condicionar de antemano la lectura de la novela sino que incluso intenta vender una imagen errónea, una aproximación histórica que no se corresponde con la que en verdad se lleva a cabo en La tempestad.

La dirección interpretativa propuesta por los marcos textuales parece estar, al menos en algunos casos, relacionada con la manera en que estas obras abordan la cuestión del revisionismo histórico. Todas ellas buscan ofrecer una imagen menos maniquea y desacralizada que aquella aportada por la historiografía oficial sobre la mayoría de los dictadores representados. Muchas de estas obras se concentran en una caracterización “más humana” del dictador en cuestión, tal y como los mismos autores han manifestado reiteradamente. Vargas Llosa, por ejemplo, hacía alusión a que “uno no puede inventar a un personaje creíble sin mostrar de alguna manera su humanidad (...). Es esa paradoja de la literatura: al final el horror, la violencia, la crueldad, son también hijos de quien los crea y con los hijos uno tiene una relación entrañable, una relación que tiene que ver con los sentimientos, con la pasión, casi hasta con la admiración” (Letras libres, 26). Por su parte, el bagaje científico de Francisco Herrera Luque resultó en un especial interés en el revisionismo histórico¹⁸⁶ que le llevó, por un lado, a “humanizar” a figuras altamente mitificadas como es la de Bolívar, mostrando facetas del personaje no reveladas por la historiografía oficial, y, por otro, a reescribir bajo una mirada histórica más favorecedora a algunos de los personajes históricos más controvertidos entre los que se encuentran los dictadores representados en Los cuatro reyes de la baraja.¹⁸⁷ Este afán reivindicativo es también común al Seductor de la patria que, a pesar de su tono crítico hacia una figura que aún hoy día sigue desatando opiniones opuestas entre historiadores y

¹⁸⁶ En su entrevista con Joaquín Soler Serrano, Herrera Luque señala que no le interesan los mitos y leyendas sobre los que se sustenta la historia de Venezuela. No le gusta la historia oficial, que además no se corresponde con la que escuchaba de sus abuelos. Como hombre de ciencias, no soporta la mentira y de ahí que, para no ser tachado de mentiroso, incluya documentación historiográfica al final de muchas de sus novelas (“Mis personajes favoritos”, Cinemateca Nacional, 1983).

¹⁸⁷ En el caso de Herrera Luque, su revisionismo histórico debe conectarse a sus estudios de antropología y psiquiatría, orientados a explicar la herencia sicopática que los venezolanos heredaron de los conquistadores españoles y que determinó en su opinión la tendencia violenta del venezolano que queda personificada en la figura del caudillo o dictador.

escritores, también quiere señalar la responsabilidad compartida por la sociedad mexicana de su época en todos los graves sucesos que tuvieron lugar durante los múltiples gobiernos del dictador Santa Anna.¹⁸⁸ Aunque estas novelas proponen nuevas versiones históricas que, al menos en parte, desafían las versiones oficiales propagadas por los regímenes y/o por la historiografía oficial, el tipo de revisionismo histórico que se lleva a cabo en este reciente conjunto de novelas del dictador se aleja del tipo de revisionismo que llevó a cabo este mismo género narrativo en los setenta y comienzos de los ochenta.

La novela del dictador actual parece concentrarse más en una reconstrucción histórica que o bien denuncia nuevamente la figura del tirano y su abuso de poder o bien busca legitimar y/o reivindicar al menos en parte aquellas obras o rasgos positivos de los dictadores que fueron olvidados y borrados por la mala imagen atribuida a sus figuras históricas durante décadas. Este objetivo reivindicativo busca convencer al lector de que la versión historiográfica oficial no hace justicia a un personaje en concreto, por lo que si hay una contraposición de versiones, éstas se ajustarán a dos miradas históricas bien diferentes: aquella mirada histórica considerada como “la versión oficial”, y aquella o aquellas versiones que se oponen a la oficial, introduciendo una nueva lectura histórica del personaje en cuestión. En cualquier caso, este tipo de novelas con carácter reivindicador, no busca contraponer múltiples versiones con el fin de que el lector escoja aquella versión que le parezca más verosímil o cercana a la realidad. Tampoco existe un interés en mostrar al lector la complejidad inherente en todo conocimiento de la Historia.

¹⁸⁸ Enrique Serna manifestó en su entrevista a Posadas que “la novela plantea que su responsabilidad estaba compartida por la sociedad de la época y que todos los desastres que ocurrieron en el país en esa época no fueron totalmente culpa suya” (2).

Al legitimizar una sola versión histórica, estas novelas se alejan de aquella relativización del conocimiento sobre el pasado que buscaba plantear la novela del dictador de los setenta. La novela del dictador actual ya no presenta la misma preocupación por la cuestión histórica, no busca exponer las limitaciones del acceso textual al pasado, al menos no con la intensidad de la narrativa anterior. La preocupación del autor por mostrar una imagen más humana del dictador -y que, según Vargas Llosa, le resulte más verosímil al lector- podría considerarse como uno de los motivos del cambio en el tratamiento de la cuestión de la autoridad. La nueva novela del dictador desplaza su mirada, de una posición enunciativa -donde enfatizaba su propia reflexividad textual al deconstruir su propia autoridad discursiva- a una posición centrada en su objeto, la figura del dictador. En consecuencia, estas nuevas novelas pierden -o al menos se debilita- la reflexividad discursiva que décadas antes implementaron obras como Yo el Supremo o El otoño del patriarca.¹⁸⁹ De la misma manera, la ausencia de reflexividad discursiva elimina los paralelismos entre el poder del dictador y el poder del autor que obras como El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo y La novela de Perón planteaban con el objetivo de deconstruir cuestiones de poder tanto a nivel temático como discursivo. El resultado de este diferente tratamiento discursivo del poder es un mayor grado de autoridad discursiva que, cuando menos, cuestiona la legitimidad del propio discurso de la novela a la hora de denunciar el abuso de poder del dictador.

¹⁸⁹ Esta debilitación de una tendencia discursiva “antiautoritaria” podría vincularse también al debilitamiento de la posmodernidad observado por David Harvey: “There are signs, these days, that the cultural hegemony of postmodernism is weakening in the West” (The Condition of Postmodernity, ix). En Spaces of hope (2000), Harvey comenta que “Part of the work of postmodernity as a set of discursive practices over the last two decades has been to fragment and sever connexions (...). But it is now time to reconnect” (16); “I believe that in this moment in our history we have something of great importance to accomplish by exercising an optimism of the intellect in order to open up ways of thinking that have for too long remained foreclosed” (17). Sin embargo, haría falta un amplio estudio de las teorías de Harvey así como del contexto latinoamericano para poder sostener esta hipótesis.

La cuestión de los paralelismos entre el poder falocentrista del dictador y la autoridad discursiva ejercida por el autor conduce a reflexionar sobre cuestiones de género con respecto a los agentes de producción de la novela del dictador. De manera similar al paralelismo establecido entre el dictador y la figura del macho,¹⁹⁰ también se ha vinculado la producción del género de novela de dictador con la figura del escritor. Críticos como Fernando Valerio Holguín han observado una apropiación masculina de la producción del género. Concretamente, Valerio Holguín se refiere al contexto de la narrativa dominicana que recupera la dictadura trujillista: “La narrativa del trujillato ha sido por lo general un arte machista. Tradicionalmente han sido los escritores -no las escritoras- quienes se han dado a la tarea de narrar desde una visión masculina los avatares de la dictadura trujillista. En dichas narraciones, se encuentra elaborada una cierta épica a través de la cual los escritores magnifican una gesta que en la mayoría de los casos sólo se llevó a cabo en su imaginario narrativo” (2). Esta “cierta épica” de que habla Valerio Holguín se ha traducido en algunas novelas del dictador en la representación de un mundo regido por las leyes patriarcales del régimen, donde los autores han reproducido, al menos parcialmente, este patriarcalismo en su discurso. Este sería el caso de la caracterización sentimentalista y maniquea que del personaje de Urania ofrece La Fiesta del Chivo.

Han habido algunos intentos por parte de escritoras de adentrarse en la narración del tema de las dictaduras. Así por ejemplo, Valerio Holguín considera que esta especie de “coto cerrado para los escritores dominicanos” (8) es traspasado por Julia Alvarez con

¹⁹⁰ Roberto González Echevarría aúna el concepto de dictador con el de macho: “The dictator, Primer Magistrado, Comandante en Jefe, Supremo, El Hombre, is a paternal figure who in turn embodies yet another figure, the *macho*” (“The Dictatorship of Rhetoric”, 66).

su novela En el tiempo de las mariposas (1994), obra escrita originalmente en inglés con la intención, según la autora, de dar a conocer al lector anglosajón la realidad política del trujillato. La novela de Alvarez recupera la historia de las hermanas Mirabal y su gradual compromiso político en contra del régimen trujillista, un compromiso que desemboca en su asesinato el 25 de noviembre de 1960, y que a su vez contribuirá a fortalecer la trama del asesinato de Trujillo, que tendrá lugar meses más tarde. Para el crítico, la novela busca reescribir el cuerpo de las hermanas Mirabal para despojarlo de la mitificación y sacralización de que han sido objeto por la cultura patriarcal. Para ello, Alvarez inserta por un lado la política y la historia en la vida privada de la familia Mirabal y más concretamente alegoriza el cuerpo de las protagonistas como cuerpo político. Por otro, la novela “reproduce las alegorías de las narrativas maestras masculinas del trujillato pero las socava a su vez al inscribir las voces de las Mirabal en la política del período histórico en cuestión” (5). Según Valerio Holguín, es la condición de híbrido cultural de la autora - una “gringa-dominicana” que además tiene su doble en la “gringa-dominicana entrevistadora” que recoge el testimonio de Dedé, la hermana superviviente- lo que le permite romper con la tradición masculina del trujillato y reescribir este período de la historia dominicana” (6). La novela se enfoca fundamentalmente en cuestiones de hibridez y de género para denunciar la explotación de la mujer bajo el régimen patriarcal del régimen, y para reinscribirla como sujeto político activo. A nivel discursivo, sin embargo, Alvarez se inspira y apoya en varias obras masculinas sobre el trujillato. Por una parte, la autora toma prestado parte del título de una obra anterior sobre las Mirabal, Pedro Mir y su poema “Amén de Mariposas”. Por otra, incluye en sus agradecimientos a

tres autores cuyas obras¹⁹¹ constituyeron una fuente de inspiración y de datos históricos para la suya propia, con lo que en cierta manera se ampara en una autoridad discursiva masculina. En cualquier caso, la novela se enfoca en cuestiones primordialmente feministas por lo que no explora otros temas tales como el problema de la representación histórica o la autoridad discursiva a nivel del propio discurso de la novela. De manera similar a la de Alvarez, otras autoras se han aproximado al tema de la dictadura y a cuestiones de autoridad desde afuera, sin adentrarse en la figura histórica del dictador ni problematizar cuestiones de poder.¹⁹² La posición de la enunciación en novelas escritas por mujeres parece centrarse aún en una denuncia de la opresión patriarcal -personalizada en la figura del dictador- sobre la mujer, por lo que no se ha prestado gran atención a la posición de autoridad de la mujer escritora, como creadora y autora del texto. Esta ausencia de conexión entre los dos niveles y el hecho de que estas novelas se enfoquen en otras cuestiones lejanas a nuestro estudio, constituyen los motivos principales por los que decidimos centrarnos en la escritura del poder escrita desde 'el poder', en la escritura masculina, para establecer diferencias con aquel amago de antiautoridad que vio su máxima expresión durante los años setenta y al menos parte de los ochenta. Falta, en cualquier caso, una exploración más amplia y desde una perspectiva femenina de los paralelismos que pueden establecerse entre el poder a nivel de contenido y el poder a nivel del discurso en novelas de mujeres, para poder explorar temas como la reproducción o subversión del discurso patriarcal por parte del discurso femenino.

¹⁹¹ Minerva Mirabal de William Galván, Las Mirabal de Ramón Alberto Ferreras, y el poema "Amén de Mariposas" de Pedro Mir.

¹⁹² La autora chilena Diamela Eltit, por ejemplo, ha explorado cuestiones de poder en cuanto a género en sus novelas Por la patria (1986), y El cuarto mundo (1988).

Obras Citadas

- Aguilar Camín, Héctor. “ ‘Nos mató la ideología’. Una entrevista con Mario Vargas Llosa”. Nexos Julio 2000. 22 noviembre 2000
<http://www.nexos.com.mx/internos/julio00/vargas_llosa2.asp>.
- Aínsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa Latinoamericana”. La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Ed. Karl Kohut. Madrid: Iberoamericana, 1997. 111-29.
- . “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. Cuadernos americanos 28 (1991): 13-31.
- Alvarez, Julia. En el tiempo de las mariposas. Trad. Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Atlántida, 1998.
- Amate Blanco, Juan José. “La novela del dictador en Hispanoamérica”. Cuadernos Hispanoamericanos 370 (1981): 85-102.
- Andahazi, Federico. El príncipe. Buenos Aires: Planeta Argentina, 2000.
- Aquino García, Miguel. Holocausto en el Caribe. Santo Domingo, R. D.: Corripio, 1995.
- Arapé, Alejandro. “Los antihéroes en la realidad y ficción de Francisco Herrera Luque”. Asterión Noviembre 2000.
<<http://www.asterionline.com.ve/revistas/numeros/numero3/luque.html>>.
- Asturias, Miguel Angel. El señor presidente. Madrid: Anaya, 1995.
- Avelar, Idelber. The untimely present. Postdictatorial Latin American Fiction. Durham and London: Duke UP, 1999.
- Bach, Caleb. “Tomás Eloy Martínez: Imagining the Truth”. Américas 50 (June 1998): 14-21.
- Bakhtin, Mikhail M. Speech Genres and Other Late Essays. Trad. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986.
- . Problems of Dostoevsky’s Poetics. Ed. & trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- . The Dialogic Imagination. Trad.. C. Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Bal, Mieke. On Story-Telling: Essays in Narratology. Ed. David Jobling. Sonoma, California: Polebridge P, 1991.

- Barthes, Roland & Marie-Claire Boons, eds. Lo verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.
- Barton Palmer, R. "Languages and Power in the Novel: Mapping the Monologic". Studies in the Literary Imagination 23:1 (Spring 1990): 99-127.
- Benedetti, Mario. El recurso del supremo patriarca. México, DF: Nueva Imagen, 1979.
- Berg, Edgardo H. "Fronteras móviles: consideraciones acerca de la producción narrativa De 'no ficción' en la Argentina". Celehis: revista del Centro de Letras Hispano-Americanas 4 (1995): 93-105.
- Beverly, John, José Oviedo, y Michael Aronna (eds.). The Postmodernism debate in Latin America. Durham and London: Duke UP, 1995.
- . "Postmodernism in Latin America". Siglo XX 9 (1991-92): 9-30.
- Bodenmüller, Thomas. "'Yo no me voy a poner a juzgar la novela de Vargas Llosa...'. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán". Iberoamericana, I, 3 (2001): 173-80.
- Boldori de Baldussi, Rosa. Vargas Llosa: un narrador y sus demonios. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- Booker, M. Keith. Vargas Llosa among the postmodernists. Gainesville: UP of Florida, 1994.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Britto García, Luis. "Cuatro Reyes de la Baraja, Cinco Repúblicas". El Nacional 18 Abril 1999. 23 mayo 2002. <http://www.analitica.com/bitblioteca/britto/baraja.asp>
- Caballero, Manuel. Las crisis de la Venezuela contemporánea. Caracas: Monte Ávila, 1998.
- Calvino, Italo. The Literary Machine. Trad. Patrick Creagh. London: Secker & Warburg, 1987.
- Calviño Iglesias, Julio. Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Madrid: Ayuso, 1987.
- . La novela del dictador en Hispanoamérica. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
- Caplan, Pat (ed). The Cultural Construction of Sexuality. London: Tavistock Publications, 1987.

- Carpentier, Alejo. El recurso del método. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Colás, Santiago. Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm. Durham and London: Duke UP, 1994.
- Cornejo Parriego, Rosalía V. "The Delegitimizing Carnival of El otoño del patriarca". Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction. (Eds. Terry J. Peavler y Peter Standish). Albany: State U of New York P: 1996. 59-74.
- . La escritura posmoderna del poder. Madrid: Fundamentos, 1993.
- . Historia, mito y ficción en novelas de dictadura. Diss. Pennsylvania State U, 1991. Ann Arbor: UMI, 1991, 18656398.
- Crawford, Ann Fears (ed.). The Eagle. The Autobiography of Santa Anna. Austin: Pemberton P, 1967.
- Davila, Juan Alberto. "Francisco Herrera Luque: Hay en mí 500 años de historia venezolana". Imagen 78 (jun. 1991): 4-5.
- Del Granado, Félix Alfonso. Las memorias de Holofernes. Cochabamba, Bolivia: Universo, 1992.
- . "Carta de Tarata". 20 Noviembre 1992. 17 Octubre 2002.
<<http://www.delgranado.org.ADG06.htm>>
- Diederich, Bernard. Trujillo: the death of the goat. Boston: Little, Brown and Company, 1978.
- Duncan, Cynthia. "The Splintered Mirror: Male Subjectivity in Crisis in *Los cachorros*". Mario Vargas Llosa: Opera Omnia. (Ed. Ana María Hernández de López). Madrid: Pliegos, 1994: 308-18.
- Durán, Martín. "Antonio Guzmán Blanco 1829-1899: Aproximación cronológica a Una vida, y a un régimen político". Politeia 18 (oct. 1995): 447-75.
- Dworkin, Andrea. Intercourse. New York: Free P, 1987.
- Echevarría, Esteban. El matadero. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1986.
- Eloy Martínez, Tomás. Las Memorias del General. Buenos Aires: Planeta Argentina, 1996.
- . "Ficción e historia en La novela de Perón". Hispamérica 49 (1988): 41-9.

- . La novela de Perón. Buenos Aires: Selevén, 1986.
- . "La batalla de las versiones narrativas". Boletín cultural y bibliográfico 23 (1986): 21-31.
- Espaillet, Arturo R. Trujillo: the last Caesar. Chicago: Henry Regnery Company, 1963.
- Establier Pérez, Helena. Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Fernández, Casto Manuel. Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa. Madrid: Nacional, 1977.
- Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. New York: Ithaca, 1964.
- Foley, Barbara. Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction. Ithaca and London: Cornell UP, 1986.
- Foucault, Michel. Microfísica del poder. Eds. & trans. Julia Varela and Fernando Alvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992.
- . Discipline and Punish. The Birth of the Prison. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.
- Fowler, Will. "The Repeated Rise of General Antonio López de Santa Anna in the So-Called Age of Chaos". Authoritarianism in Latin America Since Independence. Ed. Will Fowler. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.
- Francese, Joseph. Narrating postmodern time and space. Albany, New York: State University of New York Press, 1997.
- Francini, Graziella. "Bifurcación de la mirada en El señor presidente". Studi di letteratura ibero-americana offerti a Giuseppe Bellini. Rome: Bulzoni, 1984. 259-69.
- Franco, Jean. Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. New York: Columbia UP, 1989.
- Fuentes, Carlos. La región más transparente. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Fundación Francisco Herrera Luque. Cinco siglos de historia irreverente. Francisco Herrera Luque: De Los Viajeros de Indias a 1998. Caracas: Grijalbo, 2000.
- Galíndez, Jesús de. La era de Trujillo. Santo Domingo: Lotería Nacional, 1984.
- Gallegos Ortiz, Rafael. La historia política de Venezuela. Caracas: Imprenta

Universitaria, 1960.

Ganduglia, Silvia. "La representación de la historia en La novela de Perón". Ideologies & Literature 4:1 (1989): 271-297.

García, Juan Carlos. El dictador en la literatura hispanoamericana. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 2000.

García Márquez, Gabriel. "Hoja por hoja y diente por diente. Gabo contesta". Cambio Agosto 2000. 4 enero 2001 <<http://www.revistacambio.com/gabo/gabo7.html>>.

---. El otoño del patriarca. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Garro, Elena. Los recuerdos del porvenir. México: M. Ortiz, 1963.

Genette, Gérard. Narrative discourse: An essay in method. Ithaca, New York: Cornell UP, 1980.

Gewecke, Frauke. "La Fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito". Iberoamericana I, 3 (2001): 151-65.

---. "Mario Vargas Llosa en Santo Domingo: una entrevista con José Israel Cuello". Iberoamericana I, 3 (2001): 169-73.

Gilmore, Robert L. Caudillism and militarism in Venezuela, 1810-1910. Athens, Ohio: Ohio UP, 1964.

González Echevarría, Roberto. "The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship". The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature. Austin: U of Texas P, 1985.

Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiotics and Language. An Analytical Dictionary. Bloomington: Indiana UP, 1982.

Guntsche, Marina. "Oro y barro en la Argentina del XX: La novela de Perón, de Tomás Eloy Martínez". Cincinnati Romance Review 19 (2000): 94-101.

Hars, Luis. "Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes". Los nuestros. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. 420-62.

Harvey, David. Spaces of Hope. Berkeley & Los Angeles: U of California P, 2000.

---. The Condition of Postmodernity. Oxford: Cambridge UP, 1989.

Hazera, Lydia. "La desmitificación del patriarca". En el punto de mira: Gabriel García Márquez. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 199-206.

Hermans, Hub. Y Maarten Steenmeijer. La nueva novela histórica hispanoamericana. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1991.

Herrera Luque, Francisco. Los cuatro reyes de la baraja. Madrid: Mondadori, 1991.

---. Manuel Piar, caudillo de dos colores. Venezuela: Pomaire, 1987.

---. Boves el Urogallo. Barcelona: Pomaire, 1980.

---. En la casa del pez que escupe el agua. Barcelona: Pomaire, 1978.

---. "Venezuela, ¿sociedad enferma?". Revista Nacional de Cultura 192 (marzo-abril 1970): 18-22.

Hollowell, John. Fact & Fiction. The new journalism and the nonfiction novel. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1977.

Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. New York & London: Routledge, 1989.

---. A Poetics of Postmodernism. New York & London: Routledge, 1988.

---. "'The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historiographic Metafiction". Genre XX (1987): 285-305.

Isea, Antonio. "Manuel Piar: Caudillo de dos colores. En torno a los logros y limitaciones de un proyecto de reescritura historiográfica". Revista Monográfica, vol. XV (1999): 223-30.

---. "Reestructura historiográfica y recontextualización del antihéroe en Boves, el Urogallo". Principia 12 (1999): 75-81.

Jameson, Fredric. Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1974.

Jiménez, Arturo. "Autor de Perfil del traidor, libro que impugna a quienes 'le han cubierto la espalda'". La Jornada Septiembre 2001.

<<http://www.jornada.unam.mx/2001/sep01/010914/05an1cul.html>>.

Juan-Navarro, Santiago. Archival reflections. Postmodern Fiction of the Americas. Lewisburg: Bucknell UP, 2000.

Kirn, Walter. "Generalissimo". Reseña de La Fiesta del Chivo, por Mario Vargas Llosa. New York Times 25 Nov. 2001. 30 Nov. 2001

<http://search.nytimes.com/plweb-cgi/fastweb?state_id=1007142698&view=book>

- Kohut, Karl (ed.). La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la Posmodernidad. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Kolb, Glen L. Democracy and Dictatorship in Venezuela, 1945-1958. Connecticut: Connecticut College Monograph NO. 10, 1974.
- Köllmann, Sabine. “La fiesta del Chivo: cambio y continuidad en la obra de Mario Vargas Llosa”, I, 3 (2001): 135-49.
- Krauze, Enrique. “Conversación entre Mario Vargas Llosa y Enrique Krauze: la seducción del poder”. Letras Libres 19 (July 2000): 22-26.
- . Siglo de caudillos: Biografía política de México (1810-1910). Barcelona: Tusquets, 1994.
- Labastida Martín del Campo, Julio (ed.). Dictaduras y dictadores. México, DF: Siglo Veintiuno, 1986.
- Lafuente, Fernando R. “La Fiesta del Chivo. Una espeluznante precisión”. El mundo 31 Mayo 2000. 24 Noviembre 2000. <<http://www.el-mundo.es/2000/05/31/opinion/31N0031.html>>.
- Lemebel, Pedro. Tengo miedo torero. Santiago: Seix Barral, 2000.
- Long, Ryan. “La subjetividad olvidada: Si muero lejos de tí y la ruptura de la historiografía literaria”. Revista casa del tiempo. Septiembre 2001. 12 febrero 2002. <<http://www.uam.mx/difusion/revista/sep2001/long.html>>.
- López Martínez, Héctor. “El ‘Chivo’ histórico.” El Comercio on the Web 17 Marzo 2000. 9 Junio 2001 <<http://www.geocities.com/Paris/2102/art54.html>>.
- Luna, Norman. “The barbaric dictator and the enlightened tyrant in El otoño del patriarca and El recurso del método”. Latin American Literary Review 7 (1978): 25-32.
- Lyotard, Jean-Francois. The Postmodern Condition: a report on knowledge. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Manresa, Andreu. “Biblioteca de dictadores”. El País 2000. 4 enero 2001 <http://www.ilhn.com/adjuntos/2043_56.html>.
- Mármol, José. Amalia. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1877.
- Márquez Rodríguez, Alexis. “Cuenta de libros”. El Nacional (22 noviembre, 1991): 80.
- . Historia y ficción en la novela venezolana. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1990.

- Martelli, Juan Carlos. Melgarejo. Buenos Aires: Perfil Libros, 1997.
- Marx, Joan F. "Male and Female Characters in *¿Quién mató a Palomino Molero?*". Mario Vargas Llosa: Opera Omnia. (Ed. Ana María Hernández de López). Madrid: Pliegos, 1994: 133-38.
- Mathieu, Corina S. "Contenido y técnica en *Elogio de la madrastra*". Mario Vargas Llosa: Opera Omnia. (Ed. Ana María Hernández de López). Madrid: Pliegos, 1994: 41-49.
- McDuffie, Keith. "La novela de Perón: historia, ficción, testimonio". La historia en la Literatura iberoamericana. Ed. Raquel Chang-Rodríguez & Gabriella de Beer. New York: Ediciones del Norte, 1987. 295-305.
- Medvedev, P. N. & M. M. Bakhtin. The Formal Method in Literary Scholarship. Trans. Albert J. Wehrle. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1985.
- Mellado, Lesly. "Santa Anna, un político con mentalidad de apostador y Don Juan: Enrique Serna". La jornada de Oriente 1999. 1 abril 2000.
<<http://www.jornada.unam.mx/1999/oct99/991007/oriente-j.htm>>.
- Menton, Seymour. Latin America's New Historical Novel. Austin: U of Texas P, 1993.
- . "Ver para no creer: El otoño del patriarca". Gabriel García Márquez. Ed. Peter G. Earle. Madrid: Gredos, 1983.
- Míguez Rego, José Javier. "Las (re)escrituras simbólicas de la historia y el mito en Los Amos del Valle". Cinco siglos de historia irreverente. Francisco Herrera Luque. De Los viajeros de indias a 1998. Caracas: Grijalbo, 2000.
- Miliani, Andrés. "Entrevista con Francisco Herrera Luque". En directo (19 marzo, 1991).
- Mink, Louis O. Historical Understanding. Eds. Brian Fay, Eugene O. Golob, & Richard T. Vann. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.
- Moody, Michael. "Entrevista con el Dr. Francisco Herrera Luque". Chasqui 15 (1986): 39-47.
- Murphy, Jean Marie. La subversión del discurso autoritario: la familia en la literatura Argentina del proceso. Diss. U of Arizona, 2000. Ann Arbor: UMI, 2000. 9972090.
- Otaola Olano, Concepción. "La modalidad (con especial referencia a la lengua española)". RFE 68 (1988): 97-117.
- Oviedo, José Miguel. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona:

Seix Barral, 1982.

Pacheco, Carlos. Narrativa de la dictadura y crítica literaria. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos, 1987.

---. Introducción. Yo el Supremo. Augusto Roa Bastos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986: IX-LIII.

Parodi, Cristina. “Ficción y realidad en La novela de Perón”. Nuevo Texto Crítico 8 (1991): 39-43.

Plotnik, Viviana. “Alegoría y proceso de reorganización nacional: propuesta de una categoría de mediación socio-histórica para el análisis discursivo”. Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanización. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

Posadas, Claudia. “Enrique Serna. La historia según Santa Anna”. Excelsior Septiembre 1999. 1 abril 2001 < <http://www.excelsior.com.mx/9909/990913/cuadro7.htm>>.

Pozuelos Yvancos, José María. “Teoría de la narración”. Curso de teoría de la literatura Madrid: Taurus, 1994.

Proaño, Franklin. “El poder y sus paradojas en El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez”. Ensayos de literatura europea e hispanoamericana. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1990: 393-98.

Pulgarín, Amalia. Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos, 1995.

Quintero, Inés, Coordinadora. Antonio Guzmán Blanco y su época. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1994.

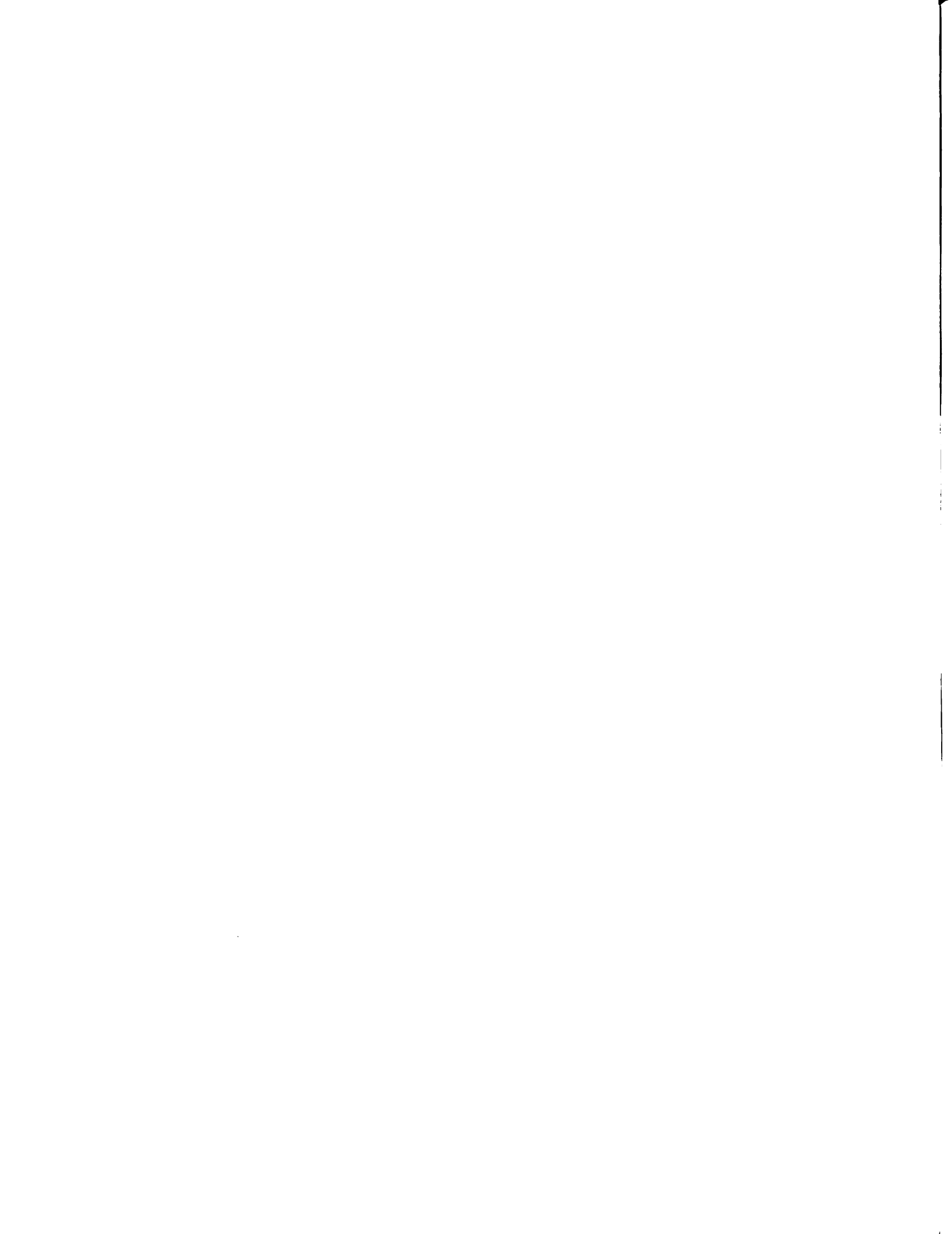
Rama, Angel. Los dictadores latinoamericanos. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Ramírez, Sergio. Margarita, está linda la mar. Madrid: Alfaguara, 1998.

Reverte Bernal, Concepción. Articulación temática en la narrativa y el teatro de Mario Vargas Llosa. Visión del Perú. Madrid: serie crítica literaria Antípodas, 1994.

Richards, Timothy A. B. “El patriarca rabelesiano (la desmitificación de la dictadura a Través del cuerpo grotesco)”. La palabra y el hombre 67 (1988): 111-118.

Ríos, Alicia. La idea de nación y cultura nacional en la independencia venezolana: 1810-1830. Diss. University of Maryland, 1992.



- Roa Bastos, Augusto. Yo el Supremo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Roorda, Eric Paul. The Dictator next door: The Good Neighbor Policy and the Trujillo Regime in the Dominican Republic, 1930-1945. Durham: Duke UP, 1998.
- Rouquié, Alain. "Dictadores, militares y legitimidad en América Latina". Dictaduras y dictadores. México, DF: Siglo Veintiuno, 1986.
- Ruiz Abreu, Alvaro. "Elena Garro, a tres años de su muerte". Revista casa del tiempo Julio-Agosto 2001. 12 Febrero 2002.
<<http://www.uam.mx/difusion/revista/julago2001/ruiz.html>>.
- Sacca, Zulma. "Lectura del 'dispositivo del poder' en la ficción literaria". Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Sandoval, Adriana. Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Santa Anna, Antonio López de. Mi historia militar y política (1810-1874). México, D. F.: Editora Nacional, 1952.
- Sarmiento, Domingo F. Facundo. Barcelona: Planeta, 1986.
- Serna, Enrique. El seductor de la patria. México, DF: Planeta, 1999.
- Soler Serrano, Joaquín. "Mis personajes favoritos. Entrevista a Francisco Herrera Luque". Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1983.
- Sommer, Doris. Foundational Fictions. The National Romances of Latin America. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1991.
- Suleiman, Susan Rubin. Authoritarian Fictions. New York: Columbia UP, 1983.
- Taboada Terán, Néstor. La tempestad y la sombra. La Paz: Plural, 2000.
- Todorov, Tzvetan. Genres in Discourse. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- . Introduction to Poetics. Minneapolis: U of Minnesota P, 1981.
- Uzín, María Magdalena. "La novela como encrucijada de géneros y discursos". Calibar Sin rastros. Aportes para una historia social de la literatura argentina. Córdoba, Argentina: CONICET, 1996.
- Valeirón, Julio. "La Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa: Reflexiones para un análisis psico-social". Instituto tecnológico de Santo Domingo 4 Noviembre 2001.

<<http://www.intec.edu.do/area-sociales/chivo-valeiron.html>>.

Valerio-Holguín, Fernando. “En el tiempo de las mariposas de Julia Alvarez: Una reinterpretación de la historia”. <<http://lamar.colostate.edu/~fvalerio/juliaalvarez.htm>>.

Valle-Inclán, Ramón María del. Tirano Banderas. Barcelona: Planeta, 1994.

Vallenilla Lanz, Laureano. Cesarismo democrático. Estudios sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela. Caracas: Garrido, 1961.

Vargas Llosa, Alvaro. “La América de los Vargas Llosa”. Magazine (abril 2000): 39-46.

Vargas Llosa, Mario. La Fiesta del Chivo. Madrid: Alfaguara, 2000.

---. Una historia no oficial. Madrid: Espasa, 1997.

---. La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Vázquez Montalbán, Manuel. Galíndez. Barcelona: Planeta, 1990.

---. “Vascos en Santo Domingo”. El País Febrero 1990. 4 enero 2001
<<http://www.vespito.net/mvm/galindez.html>>.

Verde Arocha, Carmen. El quejido trágico en Herrera Luque. Una lectura de *La Luna de Fausto*. Caracas: Pomaire, 1992.

---. “El diálogo solitario”. Cábala 224 (julio 1991): 86-89.

Vidal, Hernán (ed.). Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una reanonización. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

Voloshinov, V. N. Marxism and the philosophy of language. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1986.

Waugh, Patricia. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Routledge, 1988.

White, Hayden. The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1987.

Williams, Raymond Leslie. The Postmodern Novel in Latin America. New York: St. Martin's P, 1995.

Winkler, Julie A. "Insiders, outsiders, and the slippery center: marginality in Los recuerdos del porvenir". Indiana Journal of Hispanic Literature 8 (1996): 177-195.

Wise, George S. Caudillo. A Portrait of Antonio Guzmán Blanco. New York: Columbia UP, 1951.

Wolfe, Tom. El Nuevo Periodismo. Trans. José Luis Guarner. Barcelona: Anagrama, 1976.

Woodhull, Winifried. "Sexuality, Power, and the Question of Rape". Feminism & Foucault. Reflections on Resistance. Ed. Irene Diamond y Lee Quinby. Boston: Northeastern UP, 1988.

Yúdice, George, Jean Franco, y Juan Flores (eds.). On Edge. The crisis of contemporary Latin American culture. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.

Zakrzewski Brown, Isabel. "Historiographic Metafiction in In the Time of the Butterflies". South Atlantic review 64:2 (Spring 1999): 98-112.

Zuluaga, Conrado. Novelas del dictador/dictadores de novela. Bogotá: Carlos Valencia Editor, 1977.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 02493 0954