

Libertad bajo palabra: facetas del encierro en algunas novelas de dictador

Elvire Gomez-Vidal

*Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra,
libertad que se inventa y me inventa cada día.*
Octavio Paz

Resumen

El concepto de encierro es inseparable de la noción de espacio: es una de las configuraciones del espacio. El término “encierro” suscita el espacio concreto de la cárcel, del manicomio, del hospicio, o el espacio interior de la locura, de la conciencia avasallada, del encorsetamiento de los prejuicios, en fin, de todas las formas de la enajenación: murallas materiales o metafóricas que circunscriben, restringen, fijan fronteras, cercenan y “des-pedazan” un espacio continente, el dilatado espacio simbólico de la libertad.

Palabras clave

Encierro
Dictaduras
Romance
Libertad
Palabra

Abstract

The concept of imprisonment cannot be separated from the notion of space: it is one of the configurations of space. The term “imprisonment” calls the concrete space of the jail, the madhouse, the hospice, or the inner space of madness, of defeated consciousness, of corseted prejudices and all forms of alienation: material or metaphorical walls that circumscribe, restrict, mark borders, sever and cut to pieces a space, the expanded, symbolic space of freedom.

Key words

Imprisonment
Dictatorship
novel
Freedom
Word

Resumo

O conceito de encerro é inseparável da noção de espaço: é uma das configurações do espaço. O termo “encerro” traz à mente o espaço concreto do cárcere, do manicômio, do hospício, o espaço interior da loucura, da consciencia perturbada, do encapsulamento dos preconceitos, enfim, de todas as formas de isolamento: muralhas materiais ou metafóricas que cir-

cunscrevem, restringem, fixam fronteiras e “des-pedaçam” um espacio continente, o dilatado espaço simbólico da liberdade.

Palavras chave

Encerro
Dictadura
Romance
Liberdade
Palavra

El concepto de encierro es inseparable de la noción de espacio: es una de las configuraciones del espacio. El término “encierro” suscita el espacio concreto de la cárcel, del manicomio, del hospicio, o el espacio interior de la locura, de la conciencia avasallada, del encorsetamiento de los prejuicios, en fin, de todas las formas de la enajenación: murallas materiales o metafóricas que circunscriben, restringen, fijan fronteras, cercenan y “des-pedazan” un espacio continente, el dilatado espacio simbólico de la libertad.

La evidente afinidad entre dictadura y encierro, una de sus manifestaciones políticas disuasivas y represivas más señaladas, es la que me ha guiado hacia la elección de esta temática. Ahora bien, el inmenso corpus que se vislumbra tras la etiqueta “novelas de dictador” (remito al estudio de Julio Calviño Iglesias, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, donde el autor levanta un exhaustivo recuento de tales novelas hasta 1985) me ha incitado a reducir el corpus considerado a unas cuantas novelas escogidas en función de criterios precisos.

La novela de dictador constituye un intertexto activo, una constelación de textos, una fragua de escrituras que se han ido nutriendo unas de otras, con sus modelos canónicos, con sus motivos recurrentes, y que también se distinguen unas de otras por el tratamiento específico de tal o cual paradigma, por la introducción de nuevas variables dentro de la representación del universo de las dictaduras. Es por lo que me ha parecido

imprescindible incluir en este estudio obras fundadoras de lo que viene a ser una corriente o una veta dentro de una categoría más amplia, que se podría llamar la novela de denuncia: *Amalia*, de José Mármol,¹ escrita entre 1851 y 1855; *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias,² fruto de un largo itinerario de redacción, pues fue escrita entre 1923 y 1932, siendo publicada en México en 1946; y *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán,³ publicada a finales de 1926. Conviene destacar ya cómo, dentro de estas tres obras fundadoras, es *Amalia* la que inventa la imagen del dictador- creador del encierro, siendo *El Señor Presidente* la que instaura la asociación cárcel-dictadura y ahonda en ella, y *Tirano Banderas* la que pone en escena la lucha encarnizada y victoriosa contra el tirano. Tomaré en cuenta otras novelas más tardías como *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez,⁴ de 1975, y *Yo, el supremo*, de Roa Bastos,⁵ de 1974, por su específica escenificación no solamente del espacio sino también del tiempo y de los seres, confiscados todos por el poder despótico del dictador así como porque les une otro motivo que permite agregarles ahora *El recurso del método*, de Alejo Carpentier,⁶ de 1974, y que viene a ser la muerte del dictador, del carcelero mayor, del dueño del tiempo y del espacio. Muerte que coincide con el final de la novela como ya era el caso en *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán.

Integraré a este conjunto *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa,⁷ publicada en el 2000, novela de dictador de factura clásica, que recoge gran parte del legado anterior hasta tal punto que, a mi modo de ver, clausura esta corriente, ya prácticamente extinguida y caracterizada esencialmente por la presencia y la manifestación directa, dentro de la diégesis, del personaje del dictador, nombrado y contextualizado a las claras a veces, otras veces alegorizado y mitificado.

¹ Mármol, José, *Amalia*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

² Asturias, Miguel Ángel, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.

³ del Valle-Inclán, Ramón, "Tirano Banderas", en: *Obras completas*, Madrid, Editorial Plenitud, 1952, Tomo II, pp. 669-860.

⁴ García Márquez, Gabriel, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1975.

⁵ Roa Bastos, Augusto, *Yo, el supremo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1974.

⁶ Carpentier, Alejo, *El recurso del método*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

⁷ Vargas Llosa, Mario, *La fiesta del chivo*, Barcelona, Alfaguara, 2000.

Podré hacer alguna que otra referencia a novelas de las cuales está ausente el dictador en tanto personaje, pero cuya trama se desarrolla en el seno de un régimen político cuya naturaleza es, en forma inequívoca, una dictadura, tal es el caso de *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa,⁸ de 1969, y de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig,⁹ de 1976.

1. Lo que está en juego

De hecho, entraré de lleno en este análisis evocando precisamente la novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, puesto que evidencia, con maravillosa clarividencia, los vínculos entre encierro, dictadura y otro factor determinante: el mismo relato de ficción.

La novela se abre con un diálogo entre dos voces primero anónimas que, poco a poco, leves indicios diseminados y acumulados permitirán ir definiendo. El diálogo como tal se mantiene durante siete capítulos de los ocho de los que consta la primera parte de la novela, o sea 150 páginas de las 287 del libro en mi edición, es decir, su importancia en tanto materia textual. Este diálogo en voz alta, en que la alternancia de las intervenciones sólo está indicada por guiones y el punto y aparte, sin ayuda alguna de incisos o de descripciones intercaladas del autor-narrador (salvo relatos de pensamientos en itálicas que se suponen ser de Molina y ponencias de sesgo científico acerca de la homosexualidad en notas de pie de página), va creando espacios: por la magia del relato, el lugar absolutamente indeterminado, ausente en la letra del texto y del cual emanan las voces, se va poblando de los espacios ficticios que Molina, quien hace las veces de Sherezada para Valentín, va diseñando a través de las películas recordadas o inventadas y narradas. Aquellos espacios fabulosos de sustitución logran ocultar el lugar de procedencia del diálogo, nunca mentado, pero que va surgiendo alusiva y paulatinamente de las conversaciones entre estos dos personajes: una celda, una cárcel, un régimen dictatorial.

Ahora bien, los datos referentes al lugar de la enunciación sólo hallan su cabal confirmación en el último capítulo de la primera parte que se

⁸ Vargas Llosa, Mario, *Conversación en la catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

⁹ Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

compone de una parte del Ministerio del Interior de la República Argentina dedicado a estos dos presos, fechado aproximadamente, se deduce, de abril de 1975 y de una entrevista entre el “director” de la penitenciaría y un “procesado” que resulta ser Molina.

La apertura de *El beso de la mujer araña* es impactante, espectacular, en el sentido en que esas palabras que brotan, sin espacio de emergencia aún definido, sin ningún tipo de fórmula introductoria, amenazan el mismo estatuto novelesco del texto. El pasmo del lector frente a una novela que no presenta la “forma novela” provoca un inmediato cuestionamiento de tipo metatextual, incita a una lectura sumamente atenta. Diálogo teatral, sin apoyo siquiera de acotaciones escénicas, los umbrales de *El beso de la mujer araña* anulan vistosamente el recinto carcelario; de hecho, declaran inexistente la celda. La instancia narradora invisible, supuestamente inexistente también, al negarse a engastar de entrada el diálogo de los dos presos en el lugar de su enunciación, otorga a las palabras de Molina y de Valentín, que fluyen sin traba, otro espacio, el espacio abierto de la libertad que viene a ser el espacio mismo del texto novelesco. Suceda lo que suceda después, queda asentada esta magnífica declaración implícita: la disolución de los muros del encierro, mejor dicho la afirmación de su inexistencia que corre a la par con la invención de un espacio de inalienable libertad, el de la escritura novelesca, pues el texto está literalmente presentado como el único espacio material que da cobijo a las palabras de los personajes.

En *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa, el asesinato de Hortensia, una cantante amante del Ministro del Interior, Cayo Bermúdez, resulta ser la clave de comprensión de la novela tras un apretado análisis de sus redes semánticas y semióticas: el apodo de Hortensia, La Musa, unido a muchos otros datos esparcidos por entre la obra y a las estructuras de esta, revela que tal crimen, muerte de la Poesía y de la Memoria, llevado a cabo por el Perú entero, es finalmente la causa de la decadencia del país sumido ahora en las tinieblas. El narrador inventa, entonces, un complejo andamiaje con el fin de poner a salvo a la Divinidad y de favorecer su posible resurrección.¹⁰

¹⁰ Para mayores precisiones referentes a esta elaboración narrativa, ver Gomez-Vidal, Elvire, *De l'ordre du récit au roman secret de la fiction*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 509-557.

Si bien en las novelas de dictador la representación del universo carcelario con su séquito de horrores es motivo recurrente, *El beso de la mujer araña* tanto como *Conversación en La catedral* sacan a relucir según modalidades diferentes, que lo que en realidad está en juego viene a ser el poder de la palabra. Esta, bajo diferentes formas (ya sea la palabra de los personajes, ya sea la palabra del narrador) ataca los fundamentos mismos de la dictadura, los va socavando hasta conseguir, siempre, en todas las novelas de dictador, la victoria final, en una suerte de desquite que la ficción otorgara a la historia.

2. Los encierros y sus representaciones

La creación de un mundo de tinieblas

Es llamativo que la primera novela hispanoamericana de dictador, *Amalia*, del argentino José Mármol, no conste de ninguna representación carcelaria. De hecho, la cárcel viene a ser la misma ciudad de Buenos Aires mediante la vigilancia total a la cual se ven sometidos los oponentes al tirano Rosas. La novela se abre con un malogrado intento de evasión de este universo urbano “carcelario”, puesto que Eduardo Belgrano no alcanza a escapar hacia Montevideo, lugar del exilio para los oponentes al régimen, y que se cierra del mismo modo, con otro intento de evasión fracasado, mucho más trágico que el inicial, pues los protagonistas del asunto son masacrados.

En esta novela de mediados del siglo XIX, la aristocracia unitaria liberal representa el refinamiento, el ideal de la civilización, frente a una turbamulta sanguinaria, cómplice del tirano federalista; una plebe repugnante que con mil ojos dentro de las casas gracias a la servidumbre, en las calles gracias a una red de espías, vigila, acecha, interpreta las idas y venidas de los Unitarios. Así se van extendiendo los territorios de un encierro que será de ahí en adelante uno de los tópicos de la novela de dictador, reflejo sin duda alguna de una agobiante realidad contra la cual solo se puede luchar mediante la clandestinidad, el simulacro, el secreto, lucha que, en la novela, lleva a cabo el otro héroe unitario, Daniel Bello.

Diatriba contra Rosas, novela de sesgo folletinesco con inserción de numerosos documentos políticos e históricos auténticos, *Amalia* descansa

sobre una serie de dualidades entre las cuales la oposición que hoy resulta caricaturesca y a todas luces reaccionaria, entre los representantes de la ideología liberal, la oligarquía porteña ataviada de todas las galas y virtudes, y los partidarios del *rosismo*, o sea la clase baja reducida a carniceros, sirvientes y matones a sueldo.

Esta novela, que pertenece de lleno al romanticismo, está pues animada por un afán antitético y por posturas políticas ideológicamente incompatibles hoy en día puesto que asocia el rechazo frontal a la dictadura con un desprecio soberano por el pueblo tratado como alegoría de la barbarie, masa primitiva considerada desde un enfoque que se podría calificar de zoológico. Sin embargo, esto no quita que *Amalia*, en tanto primera novela hispanoamericana de denuncia contra un régimen tiránico, lleve en sí las semillas fecundas de lo que será la novela de dictador, pues deja asentados elementos, características, motivos, esquemas narrativos que van a constituir un substrato común. Este mamotreto se yergue en tanto monumento estético e ideológico por prolongar, por derribar, por matizar. Así es como la figura del dictador queda plasmada, moldeada, desde su primera aparición en *Amalia* y sus atributos esenciales serán retomados sin mayores variaciones en casi toda la densa malla transtextual ulterior: encarnación del mal, el dictador diseña en torno a él un espacio de terror que controla con temible eficacia. El satanismo y el maquiavelismo, la mirada omnisciente, el don de ubicuidad y el poder hipnotizador van tejiendo la tela de araña de un reino de tinieblas que, ineludiblemente, toma posesión también de las mentes de los súbditos del personaje luciferino, aprisionándolos. Las dos huidas fallidas de los protagonistas, estratégicamente situadas en los comienzos y en la clausura de la novela, crean a su vez un espacio carcelario, recinto vedado y trampa asfixiante, del cual es imposible escapar. *Amalia* inventa, pues, la figura novelesca del dictador en tanto creador y dueño de un intrincado universo compuesto de multitud de encierros yuxtapuestos y entrelazados.

La representación de las mazmorras

La cárcel es la expresión más evidente del encierro y también la más hermética, la más secreta. El impacto de la reclusión se hace tanto más

fuerte cuanto más misteriosa es esta. “Entrar” en la cárcel, franquear sus muros mediante la omnisciencia del narrador, viene a ser la violación de un espacio vedado y velado a las miradas, la primera trasgresión contra el orden impuesto por el dictador. No cabe duda de que la novela *El señor Presidente* sea la que haya explorado y explotado con mayor empeño el motivo del encierro carcelario que ya surge con contundencia en el capítulo II, titulado “La muerte del Mosco”: este es el primer contacto entre el lector y la cárcel, en pos de los mendigos apresados tras el asesinato del coronel José Parrales Sonriente por el pobre idiota *El Pelele* en el Portal del Señor (capítulo I). Este crimen, desprovisto a todas luces de implicaciones políticas (*El Pelele* es objeto de mofa, pues cuando se pronuncia la palabra “madre” en su presencia, pierde los estribos: es por lo cual mata al coronel) será utilizado en una intriga ideada por el dictador para deshacerse de dos enemigos: el general Eusebio Canales y el licenciado Abel Carvajal.

“Los cerrojos de diente de lobo”, “las caras de los antropófagos”/ carceleros y la oscuridad, tal vez el tormento mayor, pues “no se veían ni las manos” (1972: 14), diseñan el espacio carcelario. Las torturas no son el medio de conseguir la verdad, sino la mentira, la elaboración de una realidad falseada:

—¡Fue el idiota! —gritaba el primer atormentado en su afán de escapar a la tortura con la verdad [...]

—Yo voy a decir [palabras del Auditor], a ver si se atreve a negarlo, quiénes asesinaron al coronel Parrales Sonriente; yo se lo voy a decir... ¡el general Eusebio Canales y el licenciado Abel Carvajal! (1972: 15-16).

Lugar de la urdimbre de la mentira mediante el terror, lugar del avasallamiento de las conciencias mediante los sufrimientos del cuerpo, el primer espacio carcelario del intertexto novela del dictador es también el de la rebelión y el del heroísmo gratuitos sin más motivo que la dignidad de la persona. Si todos los pordioseros van asintiendo uno tras otro, el Mosco, un deshecho humano, “un ciego al que le faltaban las dos piernas” (1972: 9) prefiere morir a traicionar la verdad y se burla de los torturadores hasta el final, o sea la muerte.

El acto heroico del *Mosco* es “inútil” en términos de operatividad diegética: no impide en nada el desarrollo de la maquinación política imaginada por el dictador. Sin embargo, se vuelve ejemplar en términos simbólicos: en los albores del texto, el heroísmo “inútil” del Mosco, narrado solo para conocimiento y edificación del lector, caracteriza él también a la cárcel, se vuelve uno de sus atributos, deja su impronta en forma indeleble.

El señor Presidente va declinando exhaustivamente las variaciones del horror carcelario. En el capítulo titulado “Capturas” (capítulo XIII de la segunda parte de la novela, “24, 25, 26 y 27 de abril”, p. 86), la Niña Fedina, sospechada de saber algo acerca del general Canales, es detenida. En el capítulo XVI (“En la Casa Nueva”) los relatos alternados y yuxtapuestos de la fiesta organizada en honor al Señor Presidente y de los tormentos padecidos simultáneamente por la Niña Fedina, sirven para acrecentar el horror del lector mediante el antagonismo entre los dos acontecimientos:

De tiempo en tiempo, ricos y pobres levantaban los ojos al cielo: un cohete de colores, tras el estallido, deshilaba sedas de güipil en arco iris.

La primera noche en un calabozo es algo terrible. El prisionero se va quedando en la sombra como fuera de la vida, en un mundo de pesadilla. Los muros desaparecen, se borra el techo, se pierde el piso y sin embargo, ¡qué lejos el ánimo de sentirse libre!, más bien se siente muerta (1972: 110).

Sumida en esa nada que se vuelve féretro, la Niña Fedina, inocente, sufre todos los martirios. Las manos que se le revientan con la cal viva que ha de moler, su niño hambriento cuyo llanto se escucha del otro lado de la puerta de la celda y que se le entrega por fin casi muerto y al cual no logra dar de mamar, pues sus pechos están agrietados por la cal, configuran un episodio de un patetismo insoportable, desgarrador. Este episodio es esencial, no solo por los sentimientos de indignación, de compasión, de sublevación que levanta en el lector, sino también porque contamina y desvirtúa la fiesta, el jolgorio popular, que se oscurece definitivamente, desvelando su verdadera esencia de ceremonia ritual de avasallamiento entre amo y esclavos:

—¡Ay, mi hijo se me muere! ¡Ay, mi hijo se muere! ¡Ay mi vida, mi pedacito, mi vida!...! ¡Vengan, por Dios! ¡Abran! ¡Por Dios, abran! ¡Se me muere mi hijo! ¡Virgen santísima! ¡San Antonio Bendito! ¡Jesús de la Santa Catarina!

Fuera seguía la fiesta. El segundo día como el primero. La manta de las vistas a manera de patíbulo y la vuelta al parque de los esclavos atados a la noria (p. 118, final del capítulo).

El título de la tercera y última parte de *El señor Presidente* es “Semanas, meses, años...” (cuando los dos títulos anteriores llevaban fechas: Primera parte, “21, 22 y 23 de abril”; Segunda parte, “24, 25, 26 y 27 de abril”), y revela que el tiempo anterior, impreciso pues falta el dato del año, pero delimitado, se va transfigurando en “el tiempo incontable de la eternidad” (*excipit* de *El otoño del patriarca*) bajo la nefasta influencia del dictador. No es casual, pues, que esta tercera parte esté encabezada por un capítulo titulado “Habla en la sombra”, cuya acción, que se limita a la toma de palabra de los personajes, transcurre en la oscuridad total de las mazmorras de este donde el tiempo se ha detenido. Las voces anónimas, que sólo se manifiestan por sus enunciados y son nombradas por su orden de intervención, buscan desesperadamente una ubicación temporal:

La primera voz:

—¿Qué día será hoy?

La segunda voz:

—De veras, pues, ¿qué día será hoy? (p.197)

La ciudad entera (nunca nombrada) no es sino otra cárcel de la cual ni siquiera se puede salir con la opción del exilio (como era el caso en *Amalia*): “A ratos me imagino que la ciudad entera se ha quedado en tinieblas como nosotros, presa entre altísimas murallas [...]” (p.197). Si bien “el estudiante” (sin duda alguna prefiguración de “El Estudiante” de *El recurso del método*, de Carpentier) reacciona con la esperanza de la revolución (“—¿Qué es eso de rezar! ¡No debemos rezar! Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución” p. 202), de hecho, el verdadero consuelo de los presos es la palabra. “La tercera voz” a lo largo del

capítulo no deja de repetir este estribillo: “—¡Hablen, sigan hablando, sigan hablando!” (p.202). Letanía, súplica, conjuro contra el miedo, pues sólo la palabra es capaz de disolver el terror de la incomunicación y del aislamiento en tanto único hilo que une los presos del calabozo a la vida y que los une entre ellos. Con ese mismo ruego, otra vez repetido, se termina el capítulo XXVIII, primer capítulo de la tercera y última parte de la novela, empañándola toda de su acuciante reclamo. Y es que el dictador no solo destruye los cuerpos sino que se ensaña contra las mentes y las almas. “Miguel Cara de Ángel (era bello y malo como Satán)”, su consejero y adulador más querido, ha sido redimido por la gracia del amor de Camila, hija del general Canales. Con maquiavelismo, el Presidente le ofrece un puesto en Washington que, de inmediato, representa para él la oportunidad de escapar de un país convertido en cárcel. Pero en el último momento, un sosia le reemplaza y él queda detenido en lo más oscuro de las mazmorras, solo sostenido por el recuerdo y la certeza del amor de Camila. El Presidente se encarga de apagar ese rescoldo de esperanza: en el último capítulo de la novela va incluido un parte dirigido al Presidente en que se exhibe la manipulación de la cual ha sido víctima Cara de Ángel. La trampa maquiavélica ha consistido en meter a un supuesto preso con él dentro de su inmundo calabozo. Supuesto preso cuyo único delito habría sido posar los ojos en una hermosa mujer de “ojos verdes”, señal distintiva de Camila en la novela:

[...] había querido enamorar a la prefe... del Señor Presidente, una señora que, según supo, antes de que lo metieran en la cárcel por anarquista, era hija de un general y hacía aquello por vengarse de su marido que la abandonó... (p.285).

Cara de Ángel no resiste al golpe de la supuesta traición de su esposa convertida en amante del Señor Presidente. Hasta su muerte la cubren burlescamente de infamia los torturadores:

La partida de defunción del calabozo número diecisiete se asentó así: N.N.: disentería pútrida.

Es cuanto tengo el honor de informar al Señor Presidente... (p.286).

Ahora bien, si se atiende al sentido lineal del texto, se observa que el narrador ha brindado lo que se podrían llamar “compensaciones” a un final tan desalentador en que el calabozo, cruda señal del poder absoluto del Presidente, termina aniquilando el cuerpo y el alma. Efectivamente, en el capítulo anterior (capítulo XL, “Gallina ciega”, p.275) Camila, un tiempo desconsolada por lo que cree ser el abandono de Miguel Cara de Ángel, por la soledad de los proscritos también, otra prisión, recobra vida tras dar a luz al hijo de ambos:

Sin saber por qué, como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo, apretó a su hijo contra su corazón.

El pequeño Miguel creció en el campo, fue hombre de campo, y Camila no volvió a poner los pies en la ciudad (p. 280, final del capítulo XL).

Esta cita es sumamente interesante en cuanto a esos mecanismos que he llamado “compensatorios”, que se disciernen en todas las novelas de dictador y que se valen no solo de los contenidos de la historia narrada, sino también de la ubicación interna de los factores del asunto jugando con el sentido “vectorizado” de la escritura y de la lectura. O sea que en esta novela, cuando se inicia el capítulo final en que está relatado el descenso a los infiernos de Miguel Cara de Ángel (cuyo apodo, sea dicho de pasada, le predestinaba a tal caída) el pequeño Miguel, fruto de sus amores con Camila, ya ha nacido. Por consiguiente, en la clausura del capítulo inmediatamente anterior a la muerte de Miguel Cara de Ángel, se nos revela que su hijo vivirá, se hará hombre y escapará a las garras del dictador y a las tinieblas de la ciudad morando en un espacio indefinido de libertad (“el campo”) sobre el cual el Presidente no ha instaurado su dominación. Es por lo que la desesperanza suscitada por el relato de la agonía de años de Miguel Cara de Ángel en el calabozo está como neutralizada, contrarrestada de antemano, por el anuncio previo de que su posteridad está asegurada y de que el motivo del “amor más fuerte que la muerte” ha triunfado a pesar de todo.

En ese sentido, el “Epílogo” de *El señor Presidente* incluye dos datos notables:

- La liberación del estudiante quien, en la oscuridad del calabozo, en

el capítulo “Habla en la sombra”, fue el único al no ceder al terror declarando: “¡Hablemos de la libertad!” (p.201) y quien propuso la rebelión: “¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!” (p.202).

- El desvarío del titiritero loco, Benjamín, a quien el narrador atribuye el papel de visionario prediciendo el cataclismo que destruirá la ciudad maldita y sus murallas: “Vea que está loco, no se lo lleve..., no, ¡no le pegue!... ¡Figúrese cómo estará de loco que dice que vio toda la ciudad tumbada por tierra como el Portal!” (p. 288). Visión cuyo sentido, perdido para los personajes intradieгéticos por inverosímil, cobra valor profético de castigo divino para el lector.

Si bien las demás novelas de este *corpus* también mencionan la cárcel, galería de horrores, en tanto medio represivo, esta no desempeña un papel destacado en la trama de la historia narrada, salvo en la que he llamado la última novela de dictador, *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, que recoge, remozándolo, el legado anterior.

Los últimos capítulos de esta novela están dedicados a la minuciosa descripción de las torturas físicas y morales a las cuales son sometidos los conspiradores que han atentado contra la vida del dictador dominicano Trujillo y lo han asesinado:

Atravesó un pasillo en penumbra, con celdas donde había racimos de hombres desnudos, y lo hicieron descender una larga escalinata. Se sintió mareado por un olor acre, punzante, a excrementos, vómitos y carne chamuscada. Pensó en el infierno (p.429).

Si las celdas del dictador con su séquito de atrocidades son motivo importante de *La fiesta del chivo*, conviene señalar que lo que investiga y cuestiona toda la estructuración novelesca es otra forma de encierro, el cautiverio del alma.

El cautiverio del alma

La muerte del dictador Trujillo en *La fiesta del chivo* no pone un punto final al terror, y no solo son razones políticas las que explican la perpetuación del régimen sino una enajenación mental que mantiene a los súbditos sojuzgados. Tal enajenación halla su ilustración en el personaje de Agustín Cabral, quien entregó antaño a su hija Urania, una niña de

catorce años, a la lujuria del viejo Trujillo, a modo de homenaje. La destrucción de los vínculos familiares, la renuncia a sí mismo a favor del amo son otros de los estragos causados por el dictador. Así es como el padre de uno de los conspiradores, Salvador Estrella Sadhalá, el general Piro Estrella, se sulfura contra su hijo, incluso después de haberlo visto en la cárcel demolido tras las torturas sufridas:

Pero, en vez de emocionado al ver el desecho en que estaba convertido su hijo, el general bramó de indignación:

—¡No te reconozco! ¡No eres mi hijo! ¡Asesino! ¡Traidor! —manoteaba, ahogado de ira—. ¿No sabes lo que yo, tú y todos debemos a Trujillo? ¿A ese hombre has asesinado? ¡Arrepiéntete, miserable! (p. 433).

Después de enterarse de que su padre, con repugnante servilismo, ha escrito una carta publicada en *El Caribe* en que fustiga “la traición” y la “felonía de un hijo descarriado” y en la que agradece a Ramfis, el hijo de Trujillo, el ayudarle a sobrevivir “al serle confiscados los bienes familiares por la participación de su hijo en el magnicidio”, Salvador Estrella Sadhalá llegará a pensar: “No es Ramfis, es mi padre quien me ha matado” (p. 437).

Tal estado de enajenación cobra su máxima expresión en la suerte de parálisis que afecta al general José René Román, clavija maestra de la conspiración contra Trujillo, por tener consecuencias políticas inmediatas de gran alcance. El capítulo XX de la novela está dedicado entero a esa pavorosa inercia del que tenía que tomar el mando tras la muerte del dictador, pero que, hechizado por su sombra, no logra sobreponerse y actúa como un fantasma habitado por el muerto:

Desde ese momento, y en todos los minutos y horas siguientes, tiempo en el que se decidió su suerte, la de su familia, la de los conjurados, y, a fin de cuentas, la de la República Dominicana, el general José René Román supo siempre, con total lucidez, lo que debía hacer. ¿Por qué hizo exactamente lo contrario? Se lo preguntaría muchas veces los meses siguientes, sin encontrar respuesta (p.403).

Esta misma observación, la incapacidad del elemento clave de la

conjura para desempeñar el papel que le correspondía, está repetida bajo forma de *leitmotiv* que estructura toda la primera parte de este capítulo: “Supo que [...] pero en vez de [...], hizo lo contrario” (p.405). De nuevo un poco más allá: “Pero, aunque supo con certeza lo que en ese momento debía hacer y decir, tampoco lo hizo” (p. 408). La respuesta se halla en páginas anteriores: “La sola presencia del Jefe lo aniquilaba moralmente” (p.388). El narrador de *La fiesta del chivo* explora ese misterio, el terrorífico mecanismo psicológico engendrado por los regímenes totalitarios: la aquiescencia de la víctima frente al verdugo, víctima dispuesta a sacrificarse a sí misma para complacer a este. Dice al respecto Hannah Arendt en *Le système totalitaire*:

Dans le succès du totalitarisme, le facteur inquiétant est plutôt l’authentique désintéressement de ses adhérents: il est compréhensible qu’un nazi ou un bolchevik ne soit pas ébranlé dans ses convictions lorsque des crimes sont commis contre des gens qui n’appartiennent pas au mouvement, ou lui sont même hostiles; **mais l’ahurissant est qu’il ne cille pas quand le monstre commence à dévorer ses propres enfants, ni s’il devient lui-même victime de la persécution [...]**. Au contraire, à la stupeur de l’univers civilisé, il se peut qu’il soit prêt à aider ses accusateurs et à prononcer sa propre condamnation à mort, pourvu que l’on ne touche pas à son statut de membre du mouvement (1972: p. 29).¹¹

Sin entrar aquí en detalles en cuanto a las diferencias entre régimen tiránico y régimen totalitario estudiadas por Arendt, conviene precisar que, en la novela, esas “víctimas cómplices” son efectivamente los allegados de Trujillo que, en un momento dado de su itinerario, temen perder el inapreciable apoyo del Jefe, no solamente material sino también, y sobre todo, moral. De modo irracional están dispuestos entonces a sacrificar sus bienes más preciados, su misma persona, para reconquistar tal favor. Tal no es ni siquiera el caso de Pupo Román, más alarmante aún, paroxístico, pues es desde el mismo más allá desde donde la sombra del dictador sigue ejerciendo su poder, fascinándole, sugestionándole y avasallando su libre albedrío.

¹¹ El subrayado es mío.

La meta del narrador de *La fiesta del chivo* es, por una parte, hacer tomar conciencia a sus receptores de la existencia de tal aberración, de ese cautiverio del alma que convierte al que lo padece en un muerto en vida. Por otra parte, exalta el valor de los cuatro conspiradores que llevaron a cabo la ejecución del tirano, hombres ordinarios a los que privilegia mediante un relato a focalización sobre cada uno de ellos, y particularmente Salvador Estrella Sadhalá quien, gracias a su fe cristiana, ha desentrañado la naturaleza satánica del dictador, “la Bestia”. Por fin, otorga un papel destacado a Urania, la niña violada antaño, convertida en una mujer definitivamente herida pero apta para transmitir, mediante la palabra, la memoria de las atrocidades de la dictadura a las jóvenes generaciones.¹²

A modo de conclusión a esta parte titulada “Los encierros”, diré que conviene recordar cómo la novela de dictador constituye un intertexto dinámico en el sentido en que las novelas que integran este conjunto van inventando motivos, esquemas narrativos, estrategias específicas, regularmente retomados y vivificados. Esa fragua arranca con *Amalia*, de José Mármol, que deja impresa la figura del dictador en tanto esfinge tenebrosa y repulsiva que va tejiendo su mundo de tinieblas por medio de la delación, de la represión y del terror, creador de un espacio cerrado que lo envuelve y en el cual quedan atrapados sus súbditos. *El señor Presidente* crea y prácticamente agota de entrada la representación carcelaria propiamente dicha que ya no será retomada en forma tan intensa, tan nítida, tan cruda y tan operativa en términos de aventuras de los personajes, tan íntimamente entrelazada a la trama, sino más de casi ochenta años después con *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, que además se adentra en la exploración de otro encierro, el cautiverio del alma. Por fin, ya se ha podido captar a través del análisis de *El señor Presidente* cómo la novela de dictador va elaborando modalidades que he llamado “compensatorias” y que se valen no sólo de la semántica, sino también de la semiótica del texto novelesco para ir aniquilando los encierros a los cuales se ven

¹² Para mayores precisiones tocantes al papel del personaje determinante de Urania en *La fiesta del chivo*, remito a mi artículo “El compromiso de *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa”, in *Las escrituras del compromiso en América Latina*, Textes réunis par Yves Aguila, Bordeaux, PUB, 2002, p. 221-242.

sometidos los personajes. Esas estrategias compensatorias que, de hecho, son estrategias de liberación, las vamos a considerar ahora.

3. Las estrategias de liberación: “libertad bajo palabra”

Desde el primer capítulo, la novela *El señor Presidente* deja asentado el poder de la palabra: “el Pelele” es interiormente destruido por la palabra “madre”, con la cual lo acorralan los demás mendigos. Su azarosa huida a través de la ciudad en busca de silencio y de alivio fracasa y vuelve al lugar de su martirio, el Portal del Señor, donde se apiñan los pordioseros. Ahí es donde el coronel Parrales Sonriente se burla de él profiriendo esa misma palabra y así es como el pobre idiota lo mata:

El bulto se detuvo —la risa le entorchaba la cara—, acercándose al idiota de puntapié y, en son de broma, le gritó:

—¡Madre!

No dijo más. Arrancado del suelo por el grito, el Pelele se le fue encima y, sin darle tiempo a que hiciera uso de sus armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentelladas y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte [...].

Una fuerza ciega acababa de quitar la vida al coronel José Parrales Sonriente, alias el hombre de la mulita.

Estaba amaneciendo (final capítulo I, p. 11).

El término “bulto” que designa al coronel, la expresión “fuerza ciega” que califica al criminal, al diluir las identidades del uno y del otro, ponen de realce el verdadero sentido de este episodio: desde un principio queda claro que, en este universo ficcional, por la palabra se mata, por la palabra se muere.

Otros episodios de la novela corroboran esta aseveración: en el capítulo XXXVI, “La revolución”, el general Canales, quien estaba protagonizando una sublevación contra el tirano, muere súbitamente al enterarse, leyendo el periódico, de que su hija se ha casado con el favorito del Señor Presidente (lo cual es cierto) y que este ha sido el padrino de la boda (lo cual es falso). Con la muerte del general, las tropas rebeldes se disuelven y el intento democrático (cuyo programa está expuesto, p. 252) queda desbaratado. La muerte de un oponente de gran carisma que hubiera

podido vencer hace posible, en el capítulo siguiente (capítulo XXXVII, “El baile de Tohil”, p. 253), pues la yuxtaposición de los capítulos va generando la instauración de relaciones de causa a efecto, la emergencia de la siniestra divinidad, de la cual el Señor Presidente es la encarnación:

Tohil exigía sacrificios humanos. Las tribus trajeron a su presencia los mejores cazadores [...] “Y estos hombres, ¡qué!; ¿cazarán hombres?”, preguntó Tohil [...]. “¡Como tú lo pides —respondieron las tribus—, con tal que nos devuelvas el fuego, tú, el Dador de Fuego [...] ¡Con tal que se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte!”. “¡Estoy contento!”, dijo Tohil [...] Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida (p. 262).

De hecho, el verdadero crimen de Cara de Ángel tal vez haya sido vislumbrar el rostro oculto del dictador durante su última entrevista con él: mediante “una inexplicable visión”, Cara de Ángel despoja de su careta humana al Señor Presidente bajo la cual aparece el terrible Dios Tohil, “El Dador de Fuego” de la cultura maya-quiché, reclamando sin cesar su tributo de muertos, instaurando un tiempo/espacio fantasmagórico fuera del tiempo y del espacio (p.262).

La muerte de Miguel Cara de Ángel es otra manifestación del poder de la palabra, poder arrebatado por el tirano puesto que el nombre de su esposa, susurrado al oído por el falso preso, es lo que definitivamente le mata:

[...] el prisionero se le acercó y le suplicó con voz de ruidito de aleta de pescado que repitiera el nombre de esa señora, nombre que por segunda vez dijo el susodicho...

A partir de ese momento el prisionero empezó a rascarse como si le comiera el cuerpo que ya no sentía, se arañó la cara por enjugarse el llanto en donde solo le quedaba la piel lejana y se llevó la mano al pecho sin encontrarse: una telaraña de polvo húmedo había caído al suelo...” (p. 286).

Pero es otra palabra, la del titiritero loco, ubicada por el narrador en el espacio textual privilegiado del “epílogo”, o sea, “La última palabra”, la que vaticina la destrucción de la ciudad.

Ahora bien, en la mayoría de las novelas consideradas, las estrategias de liberación toman por blanco a la figura del dictador en tanto hacedor del mundo del encierro. La primera y la más evidente de estas estrategias se sitúa a nivel del mismo argumento de la novela. Desde este punto de vista, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, brinda desde un principio el espectáculo de la rebelión y de la lucha contra el tirano que coincide con los comienzos mismos de la novela:

Filomeno Cuevas, criollo ranchero, había dispuesto para aquella noche armar a sus peonadas con los fusiles ocultos en un manigual, y las glebas de indios en difusas líneas, avanzaban por los esteros de Ticomaipu. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos (p.671).

No deja el narrador de *Tirano Banderas* de adentrarse en cárceles como en la quinta parte (titulada “Santa Mónica”, libro primero, “Boleto de sombra”) ni de esclarecer su eficacia en tanto medio de disuasión y de represión:

El Fuerte de Santa Mónica que en las luchas revolucionarias sirvió tantas veces como prisión de reos políticos, tenía una pavorosa leyenda de aguas emponzoñadas, mazmorras con reptiles, cadenas, garfios y cepos de tormento. Estas fábulas, que databan de la dominación española, habían ganado mucho valimiento en la tiranía del general Santos Banderas. Todas las tardes, en el foso del Baluarte [...] era pasada por las armas alguna cuerda de revolucionarios. Se fusilaba sin otro proceso que una orden secreta del Tirano (p.771).

Sin embargo, la conformación de *Tirano Banderas* descansa en la dinámica de la lucha, dando así a esta particular esplendor. Desde Filomeno Cuevas, pasando por el indio Zacarías, el Cruzado, quien se venga de la muerte de su hijo causada por el gachupín don Quintín (p. 767), hasta el Coronelito de la Gándara, los combatientes son figuras destacadas del universo novelesco y su gesta pretende poner un término a las exacciones cometidas por el tirano. La novela termina con la derrota de Santos Banderas quien, viéndose cercado, mata a su hija boba para evitarle la ignominia de la violación y del desprecio y se asoma a la ventana del Fuerte para morir a su vez:

Tirano Banderas salió a la ventana blandiendo el puñal y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo dos días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas. El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena. Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay fueron las ciudades agraciadas (Op.cit., p.830).

Este *excipit* novelesco que coincide con la muerte del dictador y el infamante desmembramiento póstumo de este, declara el juego de simultaneidades o de desfases que se pueden dar entre las peripecias de la historia narrada y el orden del relato con el fin de que tal o cual evento, tal o cual episodio cobre mayor destello por su ubicación textual. En este caso particular, la muerte del tirano es el acontecimiento que, a modo de culminación, cierra el texto novelesco en forma triunfal. Procedimiento que será retomado en *El recurso del método*, de Carpentier, en que el narrador hace burlonamente hincapié en la soledad y en la decadencia del antiguo dictador:

Sobre el espaldar de una silla esperaba el último frac que se hubiera mandado a hacer en vísperas de su enfermedad [el Primer Magistrado], ya demasiado ancho para su cuerpo enflaquecido. Pero esto facilitaría la tarea de ponérselo —con la ancha banda encarnada que, por tan largos años, hubiese sido el emblema de su Investidura y Poder (p.390).

Esta peripecia final en que muere el dictador es sumamente satisfactoria para el lector quien cierra la novela con el grato sentimiento de un doble final: el dictador por fin vencido y expulsado sin miramientos del mundo novelesco que se acaba en ese mismo momento. A la vez, a pesar de las diferencias entre las dos novelas (el Primer Magistrado de *El recurso del método* muere tranquilamente en su cama durante su dorado exilio parisino, carcomido, es cierto, por la nostalgia del “allá”, cuando el generalito Santos Banderas es acribillado a balazos y descuartizado), la muerte del dictador, al coincidir con el final de la novela, deja a esta supeditada a él y a su destino. Esa suerte de emparejamiento de los ritmos entre vida y muerte del tirano e inicios y final de la novela, que a fin de cuentas podría considerarse como un sometimiento de las formas del texto a la figura del dictador, varias obras van a socavarlo,

entre ellas *Yo el Supremo*, de Roa Bastos, *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, y *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, jugando con el motivo de la muerte del dictador y el orden del relato.

El *excipit* de *Yo el Supremo* transcurre en esas mazmorras de la “dictadura” del autócrata doctor Francia, en las que este va a buscar refugio y que se convierten en su tumba definitiva de la que intenta aún salir:

Cuando los ácaros, las sílfides, las curtonebras, los sarcófagos y todas las otras migraciones de larvas y orugas, de diminutos roedores y aradores necrófagos, acaben con lo que resta de tu estimada no-persona, en ese momento te asaltarán también unas ganas tremendas de comer. Terrible apetito. Tan terrible, que comerte el mundo, el universo entero, todavía sería poco para calmar tu hambre. Te acordarás del huevo que mandaste poner bajo las cenizas calientes para tu último desayuno, el que no alcanzaste a tomar. Harás un sobrehumano esfuerzo tratando de incorporarte bajo la mole de tiniebla que te aplasta. No podrás [...] implorarás que te traigan tu huevo, el huevo embrionado, el huevo olvidado en la ceniza [...] ¿Qué tal, Supremo finado si te dejamos así, condenado al hambre perpetua de comerte un güevo [...]? (pp. 455-456).

Ese “tú” dirigido al Supremo ya había aparecido en una serie de acotaciones marginales a su Cuaderno Privado, sin autor identificable. El autor de tales acotaciones entra, como mediante fractura, dentro del texto más íntimo de aquellos redactados por el dictador. Crítico, insolente, guasón, ese “yo” solapado que solo se deja adivinar por el “tú” con el cual se dirige al dictador, termina por expulsar la palabra del Supremo en el desenlace para llenar el *explicit* con la suya propia como se puede apreciar en el fragmento citado. El pronombre “nosotros”, que se manifiesta a las claras en la desinencia “dejamos”, deja suponer que es una voz colectiva la que termina por desterrar al tirano del texto y la que le condena al castigo eterno de la muerte definitiva. En su hermoso y agudo análisis de esta obra, Milagros Ezquerro comenta así este final:

L’instance narratrice, refusant le JE comme signifiant de la Personne, affleure au texte, dans les dernières lignes, sous les espèces du NOUS collectif, héritier frustré du Dictateur, mais aussi son juge suprême qui le condamne à la faim perpétuelle.

La condamnation finale du Suprême Défunt, en rapport avec l'œuf de la Révolution mis à couvrir sous la cendre, rappelle étrangement un autre châtiment perpétuel: celui de Tantale [...] le Suprême Dictateur a commis la faute de penser que le pouvoir absolu émanait de lui alors qu'il en était seulement le dépositaire, et, partant, il a exalté sa Personne par-dessus la personne-collective (1983: 197).¹³

El Supremo se ve condenado, pues, para la eternidad al terrible castigo del hambre y de la sed así como al imposible renacer de sus cenizas mediante “ese huevo embrionado”. De tal modo, a la vez que cierra la novela de *Yo el Supremo*, la muerte del dictador abre el tiempo/espacio infinito del castigo que se prolonga más allá de los límites del texto, declarándolo abierto en su mismo final.

En cambio, en *La fiesta del chivo* la muerte del dictador es motivo central en el sentido en que el primer relato del atentado exitoso de los conspiradores se produce muy exactamente en el capítulo XII de esta novela que consta de veinticuatro capítulos. Si en un primer momento es factible pensar que la figura del dictador ocupa directa o indirectamente todo el espacio textual, ocupación que se podría conceptuar como expresión de su poderío, de hecho se va desvaneciendo tal interpretación conforme avanza la lectura. Lo que ocupa todo el espacio textual es, en realidad, el motivo de su muerte, estratégicamente situado en el centro mismo de la obra y hacia el cual convergen temporalmente las acciones de los capítulos anteriores (preparación del atentado III, VI, IX, XI y recorrido de Trujillo hasta la muerte II, V, VIII, XI) y del cual parten, capítulo por capítulo, todos los siguientes mediante enfoques diferentes, lo que permite el retroceso en el tiempo hacia ese momento señalado, núcleo centrífugo y centrípeto de la obra, lo cual subraya dinámicamente su magnitud. Ahí se entabla una lucha entre la palabra de la instancia narrativa y el poderío y la influencia del dictador en el ámbito de la historia narrada, pues la dictadura no se apaga con la muerte de Trujillo sino que se perpetúa un tiempo hasta que se va diluyendo su maléfica influencia petrificante. En el país alucinado, reorganizándose bajo la hábil toma de poder de Balaguer, quien lleva a cabo una delicada labor de

¹³ Ezquerro, Milagros, *Théorie et fiction, le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1983, p. 197.

transición, el tiempo del despertar es lento y permite a Ramfis, el hijo de Trujillo, dirigir una sangrienta represión contra los conspiradores antes de que lleguen, amortiguados, a la celda donde se pudren estos, los ecos de una rebelión popular puesto que, tras la estupefacción inicial, la muchedumbre enardecida derriba las estatuas del dictador.

El dictador Trujillo, por lo tanto, no muere una vez en la novela sino varias veces. Se narra su muerte tres veces desde enfoques diferentes y, como ya se ha comentado, cada uno de los capítulos siguientes vuelve machaconamente hacia ese momento decisivo como si hubiese que matar al dictador una y otra vez para poder estar seguros de que por fin ha muerto.

Bajo otra forma, *El otoño del patriarca* está fundamentada en esa misma imperiosa necesidad: cerciorarse de que efectivamente el tirano ha muerto de verdad. El “nosotros” narrador opera una doble entrada en los inicios de la novela: con él nos internamos y nos adentramos en el texto mismo y a la vez el “nosotros” narrador nos abre las puertas del palacio presidencial, recinto habitado por aquel ser fabuloso, mitológico, que la misma voz colectiva anónima había contribuido a crear como tal:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza. Sólo entonces nos atrevimos a entrar sin embestir los carcomidos muros de piedra fortificada [...] pues bastó que alguien los empujara para que se dieran en sus goznes los portones blindados que en los tiempos heroicos de la casa habían resistido a las lombardas de William Dampier (p.5).

En aquella suerte de fortaleza encantada, derruida, bufonesca y siniestra, el personaje colectivo “nosotros” halla el cuerpo del patriarca, reconocible a “las manos lisas de doncella con el anillo del poder en el hueso anular”, así como al “testículo herniado” (p. 10), “pero ni siquiera entonces nos atrevimos a creer en su muerte porque era la segunda vez que lo encontraban en aquella oficina solo y vestido y muerto al parecer

de muerte natural [...]” (p. 10). A raíz de tal descubrimiento, arranca en la página 10 una larga analepsis (un retroceso en el tiempo) con las palabras “la primera vez que lo encontraron...”, que da paso al relato de las circunstancias de la primera muerte del patriarca: en realidad quien murió aquella primera vez fue su doble, Patricio Aragonés.

Al principio del segundo segmento narrativo de la novela, se repite de nuevo el *incipit*, o sea que se vuelve a la segunda muerte, la del inicio de la novela, al parecer real pero, prudentemente, el “nosotros” narrador no se pronuncia en forma tajante al respecto:

La segunda vez que lo encontraron carcomido por los gallinazos en la misma oficina, con la misma ropa y en la misma posición, ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad” (p.47).

De nuevo se repite la evocación de las dos muertes al empezar el segmento narrativo tres, página 98; de nuevo al inicio del cuarto segmento narrativo, página 129, en que el “nosotros”, tras la increíble muerte, sigue temiendo acontecimientos apocalípticos “porque [el día de su muerte] había de ser el término de la creación”; de nuevo en los umbrales del quinto segmento, página 169, en que se prosiguen los preparativos fúnebres del velorio, se vuelve al motivo de la muerte del dictador:

Poco antes del anochecer, cuando acabamos de sacar los cascarones podridos de las vacas y pusimos un poco de arreglo en aquel desorden de fábula, aún no habíamos conseguido que el cadáver se pareciera a la imagen de su leyenda.

La sexta y última sección empieza ella también con la imagen del cadáver por fin recompuesto:

Ahí estaba, pues, como si hubiese sido él aunque no lo fuera, acostado en la mesa de banquetes de la sala de fiestas con el esplendor femenino de papa muerto entre las flores con que se había desconocido a sí mismo en la ceremonia de exhibición de su primera muerte, más terrible muerto que vivo [...] (p.219).

Por lo tanto, el mismo motor dinámico de la obra es la muerte del tirano puesto que su repetida evocación está ubicada al inicio de cada uno de los seis segmentos narrativos dando así bríos sucesivos a la rememoración de los acontecimientos de su reinado. La obra se cierra con la llegada de la muerte a quien el decrepito dictador intenta resistir:

[...] pero él dijo que no, muerte, que todavía no era su hora, que había de ser durante el sueño en la penumbra de la oficina [...] pero ella replicó que no, general, ha sido aquí descalzo y con la ropa de menesteroso que llevaba puesta [...] (p.269).

Este pasaje humorístico es ilustrativo del tono jocoso de la novela entera y tiene un valor esencialmente desmitificador y “desacralizador”: el dictador no es aquel ser divino imaginado por sus súbditos, sino un humano mortal tan sometido a las leyes de la naturaleza como el más humilde de ellos.

El desenlace lo constituye la muerte definitiva del patriarca que se acompaña del oprobio del olvido, suerte de viaje hacia “la patria de tinieblas de la verdad del olvido” (p. 271), mientras la muchedumbre, libre ahora, canta y baila por las calles en un final apoteósico de fiesta, celebrando la libertad por fin reconquistada.

La descripción anterior, tal vez algo engorrosa, de la estructura de la novela *El otoño del patriarca* es necesaria sin embargo para exhibir a grandes trazos el orden y la dinámica del relato. La muerte del dictador aparece aquí paradójicamente como el motor fecundo que, en forma repetida y sistemática, favorece las expansiones narrativas bajo forma de analepsis sucesivas en que se evocan los años incontables de su tiranía y de su despotismo. Lo que va llevando a cabo la voz narrativa colectiva, el “nosotros”, es un verdadero ejercicio de exorcismo con el fin de eliminar definitivamente al patriarca, de desmitificarlo, anhelo por fin logrado en el *excipit* de la novela. El andamiaje de la novela ha convertido en necesidad apremiante, para respetar la lógica de la historia y los imperativos de la estructura novelesca, la muerte definitiva del dictador y la liberación de sus súbditos en tanto ineludible consecuencia. Ahora bien, un desenlace no solo es el fruto meditado de una arquitectura novelesca, sino también una elección del autor movido por opciones

ideológicas y orientaciones políticas, a través de su delegado en el texto, el narrador.

Desde ese punto de vista, es interesante observar que en *Amalia* los héroes que han combatido el régimen tiránico de Rosas con extraordinario valor y entereza son los que mueren en un trágico desenlace, y que la lógica del argumento diseña un recinto sellado como si el narrador ratificase la imposibilidad de derrocar la dictadura, lamentando pero resignándose a la invulnerabilidad del poder del tirano. Nada más erróneo que esta hipotética interpretación. La acción de la novela transcurre entre el 4 de mayo y el 5 de octubre de 1840. En 1840, conocido como el “año del terror”, el régimen rosista enfrenta su primera gran crisis (bloqueo militar y económico de Francia, el general unitario Lavalle se encuentra a las puertas de Buenos Aires, etc.) y Rosas intensifica el terror en la ciudad valiéndose de la Mazorca, organización popular de apoyo al tirano que se vale impunemente del asesinato y de la tortura. Mármol empezó a escribir la novela en 1851, en Uruguay, donde fue publicada por entregas en el suplemento literario de *La Semana*. En aquellos momentos, el régimen de Rosas ya estaba tambaleándose frente a las tropas del general Urquiza, quien se había pronunciado contra él en mayo de ese mismo año y que venció en Caseros a las tropas de Buenos Aires en febrero de 1852. Rosas tuvo que dejar el país y murió en el exilio, en Inglaterra, en 1877. Tras la victoria de Caseros, Mármol regresó a Buenos Aires, dejando incompleta la novela iniciada, que solo terminó en 1855 y fue publicada entonces por la Imprenta Americana de Buenos Aires, o sea unos quince años después de los acontecimientos narrados. Por lo tanto, el desenlace de esta novela particular, novela política, cobra todo su sentido dentro de una relación dinámica entre el contexto extratextual de la redacción y de la recepción y la historia narrada en la ficción: por muy tedioso que pudiera parecer el periodo que siguió la victoria de Caseros a aquella gran figura literaria y política del Río de la Plata que brindó a sus contemporáneos la imagen paradigmática del poeta enfrentado a la tiranía, el Rosismo había sido derrotado y el tirano había sido derrocado “en el mundo real”. Por lo tanto, el trágico final no deja asentado el poderío del tirano como se pudiera pensar hoy en día, puesto que los lectores de la época tenían muy en mente su reciente capitulación. Desde

una realidad victoriosa, el desenlace en que son asesinados los héroes cobra más bien valor de ilustración que justifica a posteriori el combate llevado a cabo contra el Restaurador y su consiguiente destierro.

Si en *El otoño del patriarca*, la muerte definitiva del dictador desencadena la alegría popular, en *La fiesta del chivo* el dictador muerto sigue destilando su maléfica influencia: la muerte del dictador no acarrea automáticamente la eliminación de la tiranía. El personaje de Urania, quien treinta y cinco años después de su violación vuelve a la antigua Ciudad Trujillo, es la encargada a la vez de matar definitivamente al dictador y de mantener viva la memoria del terror. Desde esos espacios textuales privilegiados que le dedica el narrador, el primero y el último capítulo de la novela, Urania, mediante la palabra y la memoria unidas, pretende erradicar el eventual retorno a la barbarie. Su nombre, nombre sobre el cual el narrador llama la atención en el mismo *incipit*, revela otra faceta del personaje, su naturaleza divina, puesto que Urania era una de las nueve musas, la musa de la astronomía, hija de Zeus y de Mnemosina, diosa de la memoria. En *La fiesta del chivo*, la toma en cuenta de la onomástica unida al examen atento del andamiaje novelesco dan las claves de la misión del libro: Urania, la musa, dueña e inspiradora de la palabra, guardiana de la memoria, con su antigua sabiduría, posee la virtud de dilucidar verdades ocultas del pasado con el fin de influir sobre el presente. Y ella tiene la última palabra en la novela: en el *excipit* es donde por fin revela cómo fue sacrificada a “Moloch” (“Como las novias de Moloch, a las que mimaban y vestían de princesas antes de tirarlas a la hoguera, por la boca del monstruo” p. 496) y donde recoge el legado de la memoria su sobrina Mariana, de nombre predestinado también, siendo Mariana la alegoría de la libertad y de la República desde la Revolución francesa de 1789. *La fiesta del chivo*, que remoja una forma novelesca prácticamente abandonada desde los años 70, constituye un solemne llamado a la vigilancia, pues las dictaduras que en el mundo real ya no existen bajo esas formas cruentas, podrían surgir de nuevo.

Si bien el tema no está agotado, tal vez queden claras algunas de las estrategias de evasión fuera del mundo de tinieblas y de encierro de los dictadores elaboradas por las instancias narrativas de la novela de

dictador. He dejado de lado otros recursos como el humor, la ironía, la irrisión, la focalización interna sobre el personaje del dictador que acerca al lector a su monstruosa y banal interioridad, etc., para centrarme en el estudio del motivo de su muerte puesto que son las novelas mismas las que conceden a este la supremacía. El análisis de este motivo favorece un esclarecimiento del abanico de procedimientos movilizados por los textos novelescos para desterrar al dictador y a su escolta de tinieblas, para sepultarlo definitivamente y, por lo tanto, para acabar con el encierro que es uno de sus atributos constitutivos esenciales.

Conclusión

Difícil concebir el encierro fuera de una dialéctica entre encierro y no-encierro, encierro que en la novela de dictador viene a ser la expresión más cruda de un poder arbitrario, despótico y cruel, no-encierro que se convierte en el espacio simbólico de la libertad, siempre confiscada y a veces, solo a veces, reconquistada con alborozo. He considerado el conjunto novela de dictador como una serie de textos que se comunican entre sí, inspirándose unos de otros. Al cotejar estos textos tan diferentes por sus metas, su escritura, su ideología, el momento de su redacción y el impacto de su recepción, se pueden vislumbrar una serie de caracteres recurrentes que van fraguando al tema del encierro. El encierro no se limita al encarcelamiento concreto representado con mayor o menor intensidad en prácticamente todas las novelas de dictador, sino que suele atraer dentro de su recinto a otro espacio más extenso, el de la ciudad, a veces del país, metamorfoseados entonces en inmensas celdas. En el centro de la tela de araña carcelaria se hallan el Dictador, el Primer Magistrado, el Patriarca, el Señor Presidente, el Benefactor de la Patria, etc. El encierro aparece como la emanación de estos: encierro y dictador están unidos por estrechos vínculos, de hecho son indisociables. El aura maléfica que rodea al dictador, la fascinación que ejercen su persona y su poder en la mente de sus súbditos, van creando otro encierro más sutil, pero de una temible pujanza, el encierro interiorizado, el cautiverio del alma que hace de estos sus esclavos y sus cómplices. A los “presos” no les queda más que la palabra, arma humilde pero poderosa, gracias a la cual logran aliviar y sortear los tormentos del encierro. Palabra que

también maneja el narrador valiéndose de todos los artificios ficcionales y de los recursos estéticos de los cuales dispone para denunciar la prisión real y la metafórica, y también para derribar las imponentes murallas del encierro. Muchos de los libros considerados aquí presentan como único medio de liberación la muerte del tirano. Puesto que la novela también es espacio, espacio textual animado por el movimiento vectorizado de la escritura y de la lectura, espacio delimitado por esas lindes precisas que son el *incipit* y el *excipit*, espacio fragmentado por la división de la materia narrativa en capítulos o segmentos, divisiones que a su vez generan nuevas lindes internas, el narrador se vale de la armazón de su obra para explorar tal motivo, valiéndose ya sea de su ubicación apertural y/o final, ya sea de su ubicación central, ya sea de su repetida mención, pues de lo que se trata no es tanto de relatar la muerte del tirano como de aniquilarlo definitivamente mediante la palabra ficcional.

El texto ficcional, recinto también, como el encierro con el cual presenta llamativas afinidades, va hilando ineludiblemente gracias al entramado de las palabras, al andamiaje de la estructura, esas estrategias de liberación que he evocado, jugando con sus propios límites y su propio espacio textual con el fin de crear esa “libertad bajo palabra” de la cual hablaba el poeta.

Elvire Gomez-Vidal

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1972). *Les origines du totalitarisme, Le système totalitaire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Asturias, Miguel Ángel (1972). *El señor Presidente*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Calviño Iglesias, Julio (1985). *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Cultura hispánica.
- Carpentier, Alejo (1998). *El recurso del método*. Madrid: Alianza Editorial.
- Del Valle-Inclán, Ramón (1952). Tirano Banderas. En: *Obras completas (Tomo 2)*. pp. 669-860. Madrid: Editorial Plenitud.
- Ezquerro, Milagros (1983). *Théorie et fiction, le nouveau roman hispano-américain*. Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques.
- García Márquez, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Gomez-Vidal, Elvire (1999). *De l'ordre du récit au roman secret de la fiction*. Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion.
- _____. (2000). El compromiso en *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa. En: Aguila Yves. *Las escrituras del compromiso en América Latina*. pp. 221-242. Bordeaux: PUB.
- Mármol, José (1976). *Amalia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Puig, Manuel (1992). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Roa Bastos, Manuel. (1974). *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.
- Vargas Llosa, Mario (2000). *La fiesta del chivo*. Barcelona: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (1980). *Conversación en la catedral*. Barcelona: Seix Barral.

Elvire Gomez-Vidal

Doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Profesora de la Universidad Michael de Montaigne, Bordeaux 3. Directora del grupo de investigación AMERIBER. Responsable del grupo de investigaciones sobre América Latina ERSAL.

Recibido: 12 marzo de 2009

Aprobado: 31 de marzo de 2009