

LA NOVELA DE LA DICTADURA: NUEVAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS

Martha Paley Francescato

Tantos años gobernando le pesaban. Estaba solitario, al menos esa impresión tenía. Un hombre con tanto poder está solo.

“El doble significado de la soledad —ruptura con un mundo y tentativa por crear otro— se manifiesta en nuestra concepción de héroes, santos y redentores”¹ escribe Octavio Paz. A estos términos que propone debemos agregar otro: dictadores. Paz continúa: “Y todos, en nuestra propia vida y dentro de las limitaciones de nuestra pequeñez, también hemos vivido en soledad y apartamiento, para purificarnos y luego regresar entre los nuestros” (p. 184). También aquí debemos corregirlo: no *todos* —el dictador *no* regresa, *no* se purifica; se hunde cada vez más en la soledad del poder.

El lenguaje desborda en apelativos —significados que varían en el tiempo y en el espacio, en la cultura y en la obra literaria: “Caudillo”, “Generalísimo”, “Jefe”, “Protector”, “Supremo”, “Patriarca”, “Déspota Ilustrado”, “Señor Presidente”, “Primer Magistrado”, “Alteza Republicana”, “Guía”. En última instancia, todos ellos nos remiten a *un* significante, al modelo paradigmático por excelencia: al Dictador, signo clave que se desarrolla en la literatura hispanoamericana con diversas estructuras narrativas, con asombrosa multiplicidad de matices. Si bien como tema se remonta a obras como “El matadero” o *Facundo*, es *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias el punto de partida de obligada mención: un “intento de abordar la realidad hispanoamericana presente a través de una figura clave”².

En la literatura hispanoamericana contemporánea, asistimos a una sorprendente proliferación de retratos de dictadores, dentro de la cual pueden ya incluirse tres libros capitales como *El recurso del método* de Alejo Carpentier,

1. Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, 6ª reimpresión, México, 1970, p. 184.

2. Ángel Rama: *Los dictadores latinoamericanos*, México, 1976, p. 9. Las citas que aparecen entre paréntesis en el texto se refieren a esta edición.

Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. También otras obras ofrecen visiones colindantes que tienen que ver con los efectos del poder personal, como *Conversación en la Catedral* o *Los hombres de a caballo* de David Viñas.

En los textos de Asturias, *El Señor Presidente* (1952), y en el de Jorge Zaldúa, *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), “es visible una lejanía que los obliga a contemplar desde afuera a las figuras enigmáticas, introduciéndose tímidamente en la intimidad del palacio presidencial” (Rama, 15). Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto. No sólo entran a palacio, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje, y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder (Rama 15-16). Carpentier opta por el arquetipo del déspota ilustrado; Roa Bastos por la mítica figura del hombre que se constituye en la nacionalidad misma dentro del estilo neoclásico y a la vez alucinatorio de los orígenes revolucionarios de la América independiente; García Márquez por el patriarca isleño que se pudre centenario aferrado al poder (Rama, 19).

En las obras de los dictadores, se observa un proceso invariable: el ascenso y la permanencia en el poder absoluto conducen a la soledad y a la deshumanización. El paradigma de este teorema fue establecido por William Shakespeare cuando presenció, a lo largo de la conspiración de Essex, la sangrienta disputa por la corona, a la cual consagró su obra más austera: *Macbeth* (Rama, 52). Este es el modelo literario que ha engendrado una tipología de textos³ abundante y original.

Dentro de esta constante temática de la literatura hispanoamericana se inscribe una obra menos conocida: *El gran solitario de Palacio* del mexicano René Avilés Fabila. La novela se publicó por primera vez en Buenos Aires en 1971 (su publicación había sido censurada en México). Al agotarse esta primera edición, la segunda y siguientes se editaron ya en México, debido al “cambio” de gobierno. Esta es la única obra de Avilés Fabila que ha llegado a tener siete ediciones. Parte de este fenómeno se puede explicar por la historia que narra: la matanza de Tlatelolco; pero su popularidad no está basada solamente en este aspecto. Explica el autor: “mi novela no es la crónica de la matanza, es una sátira que intenta ser totalizadora, que juzga al sistema que permitió tal atrocidad, es decir, juzga a sesenta años de revolución mexicana, al PRI, a la burocracia política, al capitalismo nacional y, por último, a todo un país. Mi novela tiene un tono sarcástico, de humor negro, de desprecio, y eso les gusta a mis paisanos que en términos generales son masoquistas profesionales”⁴. A estas explicaciones, habría que agregar otras: el valor ideológico del discurso; el enunciado novelesco; la organización del proceso narrativo que

3. Usamos la terminología propuesta por Julia Kristeva en *El texto de la novela*, Barcelona, 1974, p. 15. (Traducción de *Le texte du roman*, 1970).

4. Entrevista inédita a René Avilés Fabila, México, mayo de 1978.

los formalistas rusos llamaron “motivación de composición”⁵, y la complejidad estructural de la secuencia narrativa.

El enunciado novelesco del texto está basado en la alternancia⁶ entre las acciones del gobierno y el movimiento estudiantil. La concepción que el narrador tiene del país y de la época está revelada en un lenguaje al que asigna una función específica y primordial. La obra es una metáfora epistemológica de México y de su forma de gobierno: la secuencia narrativa está estructurada en torno al eterno Dictador –“alteza republicana, águila ascendente”⁷– y a su lucha contra los estudiantes que se rebelan contra su poder.

El tono de la novela es irreverente, lo cual se destaca especialmente en ataques directos a instituciones y a conocidas figuras literarias: entre los hombres que desfilan ante el candidato presidencial, halagándolo y esperando recibir favores, figuran Carlos Fuentes y Octavio Paz. La iglesia es otra institución que no se salva: “A causa de las relaciones diplomáticas y de los compromisos internacionales, el gobierno del Caudillo estaba obligado a invitar al dirigente de un país socialista. Pese a todo el clero protestó con energía por la invitación. . . y en las puertas de las iglesias repartieron volantes con un texto así:

Hermano.

El gobierno ha invitado a un comunista que viene a quitarnos nuestra Virgencita y a destruir a la familia. Reza para que llueva intensamente y su avión no pueda aterrizar.

Señor: del peligro rojo, sálvanos, por favor. (16)

Pero, por lo visto, la iglesia es débil, y no consigue que Dios le mande el diluvio pedido.

Como en muchas obras contemporáneas, en *El gran solitario de Palacio*, se hace uso de recursos tipográficos que permiten establecer un intercambio directo entre el narrador implícito y el lector, quien se ve obligado a advertir y descifrar la función de dichos elementos, y a recrear el material lingüístico-literario⁸. Por ello, los juegos de fonía, y de grafía no son gratuitos: tienen un valor constructivo: las palabras operan en cuanto creadoras de mundos, constitutivas y constituyentes de un signo completo por medio del cual el lector accede a la obra, infiriendo el significado del discurso total de la narración. La llamada “ex-

5. Boris V. Tomashevski: *Teoría de la literatura*, 1925. Citado por Emil Volek, “Águiles y la Tortuga: Arte, Imaginación y la Realidad según Borges”, en: *Revista Iberoamericana*, nos. 100-101 (julio-dic. de 1977), pp. 294-295.

6. Terminología propuesta por Tzvetan Todorov : *Poética*, Buenos Aires, 1975, p. 99.

7. René Avilés Fabila: *El gran solitario de Palacio*, 4ª edición, México, 1976, p. 43. Las cifras entre paréntesis se refieren a esta edición.

8. Para una mayor elaboración de este concepto, ver René Jara y Fernando Moreno: *Anatomía de la novela*, Chile, s/f., pp. 154-155.

perimentación lingüística no es un mero ejercicio lúdico (aunque a veces pueda serlo), desprovisto de función en relación con la realidad, un juego gratuito”⁹.

Al nivel de la estructura, el texto está precedido por una “Advertencia”, en la que el narrador se introduce en el enunciado para establecer la tónica de la obra:

Esta novela narra algunas cuestiones sobre un grupo de muchachos —plena minoría en un país de sesenta millones de habitantes— que se enfrentaron al poder omnipotente de un Estado corrupto que dirige un Caudillo longevo: lleva cincuenta años gobernando y supone que aún le faltan otros tantos. Cada seis es transformado física y mentalmente y de nuevo se somete al voto popular, porque es demócrata. Y revolucionario¹ . . . Sólo queda agradecer al ejército, a la policía y a la política subdesarrollada su valiosa cooperación: sin ella no hubiera pasado de la primera cuartilla.

R.A.F. (7)

Hay una nota aclaratoria al pie de página sobre la palabra “revolucionario”, que dice: “Revolución, revolucionario, términos que se repetirán a lo largo de la obra y que carecen totalmente de sentido y significado” (7). Un revolucionario es un individuo sano, inmerso en un mundo insalubre. Es —como dice Fromm— el ser humano plenamente desarrollado en un mundo tullido, la persona completamente despierta en un mundo dormido (Jara y Moreno, 43). Por esto es aún más irónico que el partido del poder en la obra se llame Partido *Revolucionario Triunfante*; por esto también la necesidad de la nota en la advertencia que precede al acontecer, y que dirige la atención del lector a otro lugar para ir al encuentro del signo, ubicado en la parte inferior de la página¹⁰.

La “lucha literaria” que se desarrolla en la novela es una respuesta al deterioro de las instituciones en el campo político-social de México, a la forma de gobierno mexicano que, como el Caudillo de la novela, cambia pero continúa siendo el mismo, “sometiéndose sexenalmente a una operación de cirugía plástica para darle a su pueblo variaciones políticas sobre un mismo tema. (. . .) De la clínica emerge un hombre revitalizado para ir a la campaña y ganar las elecciones. Un fichero indica las aficiones correspondientes a ese período presidencial y una computadora da el programa. Nada debe olvidarse. De esta manera cada seis años tenemos a un hombre distinto del anterior y siempre el mismo” (41). Al nivel de la historia, la “eternidad” del Dictador da la impresión de ser sólo un recurso funcional, pero en el transcurso del acontecer, este recurso se transforma en un indicio que es base del significante total y clave de la acción narrativa.

Esta lucha se extiende también contra el lenguaje y sus estructuras convencionales a través de diversos recursos:

9. Nelson Osorio, “Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana”, en: *Problemas de Literatura*, 1, no. 1 (enero 1972), 37-43.

10. Jara y Moreno ejemplifican el uso de este recurso, al que califican de “envío”. Op. cit., pp. 138-139.

- 1) Parodias de retórica y lenguaje políticos, en el discurso del presidente: “Por último atacó duro a los filósofos de la destrucción, es decir, a los comunistas, por estar envenenando a la juventud nacional, llenándola de ideas exóticas que nada tienen que ver con la idiosincracia del país, emanada del corazón moreno y los rifles democráticos” (53). Después de esta última frase, el narrador no puede resistir la tentación de un comentario entre paréntesis: “(así lo dijo, palabra de honor)”. Otro ejemplo de parodia lo da el discurso de un allegado del presidente: “quisiera tener el verbo de Demóstenes para que las palabras fluyeran de mí y pudiera elogiar la trayectoria prístina y revolucionaria de nuestro candidato; el hombre que ha sabido representar las más caras aspiraciones del pueblo . . . luego habló de la unidad nacional en torno/” (198). La frase trunca es elocuente.
- 2) Intercalación en el discurso de slogans publicitarios, en las palabras del locutor que comenta un partido de fútbol:

“Al fin, en una jugada magistral del Pelos, el portero no tuvo nada que hacer y la de gajos se colocó a las redes; tres a dos a favor nuestro y no olvide que la cerveza campeona, la morena clara, se bebe bien fría, igual que el Banco de Ideas Modernas, su banco favorito y cuando maneje una Coca-Cola asegúrese que el jabón Colgate está en su sitio, en el refrigerador Hielum” (20)

En el plano de la actualización semántica, hay

- 1) deformaciones burlescas de sentencias filosóficas o científicas, y distorsión de refranes:
 - (a) “Soldados y policías sólo cumplen órdenes, ciertamente, pero viera usted cómo gozan cumpliéndolas” (111)
 - (b) “No arrojéis perlas a los políticos porque seguro se quedarían con ellas” (120)
 - (c) “El hombre es un animal político, señaló Aristóteles. Digamos mejor que el hombre cuando es político es un animal, o simplemente, el político es un animal” (137)
 - (d) “Descanse en paz (y ojalá no resucité). Amén” (138)
 - (e) “La frase del momento, dicha por Lupanales y Góngora: —Quien a los veinte años no es comunista es un idiota, pero quien a los treinta sigue siéndolo es un idiota rematado” (77)

Este último ejemplo, hay también una nota al pie de página, que se refiere a la palabra “idiota”, sobre la cual se aclara: Lupanales dijo pendejo, pero el autor, por evidentes razones moralizadoras, suprimió la grosería sustituyéndola por una palabra más adecuada” (77).

- (2) Repetición de una frase, reduciéndola:

“El pueblo aplaude la medida. El pueblo aplaude la medida. El pueblo aplaude la medida. El pueblo aplaude/ El pueblo/” (110). De esta manera, se la hace perder su significado por medio de la repetición y reducción.

Al nivel del discurso, *El gran solitario de Palacio* nos da una visión predominantemente sarcástica, como hemos visto, especialmente en el plano del lenguaje, expresivo de la radical ambigüedad, incertidumbre e impotencia que experimenta el narrador implícito ante el acontecer político. Existe otro nivel de narración en el personaje de Felipe, narrador representado participante y comentarista que se siente en la necesidad de escribir algo sobre los acontecimientos que ha presenciado. Después de dudar sobre el género en el cual podría expresarse, decide escribir una novela, que podría llamarse *Ahí vienen los tanques* o *El gran solitario de Palacio* (140). Felipe opta por el segundo título, como lo indica la novela publicada— el personaje dicta su decisión al narrador implícito: éste la transmite al autor. Esta decisión es importante: los tanques actúan en espacios abiertos, mientras que, en espacios delimitados “para el proceso ritual de reproducción de relaciones de clases perversas”, como el Palacio de gobierno, “se realizan o se intentan las reactualizaciones cíclicas del poderío burgués a través de ceremonias rituales iniciativas de nuevas generaciones, y los exorcismos en favor de un poder social decadente y, sin embargo, deseado, porque al menos en la servidumbre los hombres encuentran una identidad”¹¹. Felipe mantiene, respecto de la historia, una distancia que varía desde su configuración como personaje, su conformación como testigo del acontecer, hasta su posición de posible autor de la novela.

El proceso de ascenso y permanencia en el poder absoluto que invariablemente conduce a la soledad y a la deshumanización, y que caracteriza a las obras sobre dictadores, está presente en la novela de Avilés Fabila desde el título. Para darle mayor énfasis, el narrador recurre a la estructura narrativa y al lenguaje, en un acto de rebelión final, que se convierte en signo paradigmático de toda la novela. Este recurso se da en forma de epílogo, en el cual se unen discurso y estructura— aislado del texto, breve como un golpe certero y mortal:

“Carajo, qué soledad”. (219)

University of Massachusetts

11. Hernán Vidal: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires, Hispamérica, 1976, p. 99.