

Mesianismo negativo y novela del dictador

Esteban Echeverría, Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez

Christian Wehr (Würzburg)

RESUMEN: En los primeros años de la época romántica se establece un género autóctono de la literatura latinoamericana: la novela del dictador. Se presenta, a pesar de su gran tema histórico y político, como literatura grotesca, carnavalesca, a veces surrealista. Estas tendencias ponen en escena el carácter irracional y paradójico de las dictaduras latinoamericanas. Es poco conocido que el caudillismo emerge de tradiciones religiosas. Las raíces culturales del poder carismático son bíblicas. Por eso, el caudillismo es la manifestación política de un mesianismo decepcionado y pervertido. Los dictadores se presentan como Dioses malvados que gobiernan paraísos malditos. Este discurso alegórico es un rasgo característico de la novela del dictador y da a entender el fundamento metafísico del caudillismo. Él domina ya el texto fundador del género, *El Matadero*, de Esteban Echeverría, pero también novelas como *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, o *El otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez.

PALABRAS CLAVE: Echeverría, Esteban; Asturias, Miguel Ángel; García Márquez, Gabriel; Caudillismo, novela de dictador; mesianismo; grotesco

SCHLAGWÖRTER: Echeverría, Esteban; Asturias, Miguel Ángel; García Márquez, Gabriel; Caudillismus; Diktatorenroman; Messianismus; Grotteske

La novela del dictador es un género autóctono de la literatura latinoamericana. Su gran tema, el caudillismo, se caracteriza por unas estructuras sumamente anacrónicas: por una parte, se trata de un tipo de poder que domina la historia de los siglos XIX y XX en casi todas las naciones latinoamericanas y, por otra, sus elementos carismáticos remiten paradójicamente a tradiciones arcaicas, en concreto, bíblicas y patrísticas. La novela del dictador pone en escena esta ambivalencia profunda y constitutiva del caudillismo por medio de géneros y procedimientos retóricos de la literatura medieval, entre los que se cuentan, entre otros, la hagiografía, la leyenda y la alegoría. En las siguientes lecturas analizaré las huellas atávicas del medievo en los textos de Esteban Echeverría, Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez. Comenzaré con una interpretación del caudillismo como manifestación de un

^o Este texto es la versión española de un artículo publicado en el 2005: "Allegorie – Grotteske – Legende: Stationen des Diktatorenromans", *Romanische Forschungen* 117 (2005): 310–43.

poder carismático, es decir, arcaico y anacrónico. A partir de este contexto histórico y epistemológico analizaré tres novelas emblemáticas del siglo XIX y XX focalizando sus subtextos y estructuras medievales.

1. Dictadura e historia sagrada: un *a priori* histórico del caudillismo

En la literatura escrita sobre el caudillismo se mencionan siempre las mismas razones históricas para explicar la formación de las dictaduras en Latinoamérica: las crisis poscoloniales, el caciquismo, la pobreza, los latifundios, la pobreza o el racismo. Todos estos aspectos se encuentran igualmente en las escenificaciones literarias del tema. Muchas novelas del dictador contienen un sustrato histórico y remiten a ciertas figuras o situaciones concretas.¹ En oposición a este núcleo auténtico, el género se caracteriza igualmente por utilizar los procedimientos literarios de lo grotesco y lo carnavalesco. Desde esta perspectiva, el horror de la dictadura se manifiesta por medio de lo grotesco surrealista, de la tragedia o del realismo mágico, que reúne aspectos realistas y sobrenaturales en el mundo representado.² Tales ambivalencias genéricas³ –que tienen su fundamento en los contrastes dramáticos entre experiencia histórica y estilización estética– están igualmente en el centro

¹ Véase para la historia del género Julio Calviño Iglesias, *La novela del dictador en Hispanoamérica* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985); para las características genéricas de la novela del dictador, Bernardo Subercaseaux, "'Tirano Banderas' en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926–76)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 359 (1980): 323–40, Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851–1978)* (México: Universidad Autónoma Nacional de México, 1989); Juan Antonio Ramos, *Hacia "El Otoño del Patriarca": la novela del dictador en Hispanoamérica* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1983).

² La *Historia de Perínclito Epaminondas* de Antonio José de Irisarri (1863) es un buen ejemplo de novela del dictador con rasgos carnavalescos y satíricos. La exageración grotesca es un procedimiento típico del género como muestra, entre otros ejemplos, *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias (1946). Con la poética del realismo mágico se corresponden textos tan diferentes como *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (1949) y *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez (1975). Véase, para una definición precisa de la categoría, Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1980).

³ Entiendo los géneros literarios según el modelo de Wolf-Dieter Stempel como "complejiones de componentes". Véase "Gibt es Textsorten?", en *Textsorten: Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, ed. por Elisabeth Gülich, Wolfgang Raible (Frankfurt: Athenäum-Verl., 1972), 175–82. Desde esta perspectiva, la novela del dictador constituye un género específico mediante una complejión de rasgos recurrentes. Para los estereotipos narrativos véase también Stephan Leopold, *Der Roman als Verschiebung: Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in 'Terra Nostra' von Carlos Fuentes* (Tübingen: Gunter Narr, 2003), 119–33.

de las reflexiones siguientes. Con ellas intento ofrecer una alternativa a las lecturas que interpretan las tendencias surrealistas y grotescas de la novela del dictador como reflejo de experiencias traumáticas. Normalmente las dimensiones hiperbólicas del género se interpretan como síntomas de una poética de la deformación que expresa, de manera sugestiva, lo inconcebible y lo inexpresable del terror.⁴ Las lecturas siguientes, sin embargo, no se ocupan de los efectos, sino de las dimensiones analíticas y estructurales de esta poética, que pueden entenderse como verdadero análisis literario del poder dictatorial en el sentido kantiano. Desde esta perspectiva, lo surreal y lo grotesco no son solamente procedimientos que crean un ambiente traumático, sino también síntomas estilísticos que reflejan las estructuras irracionales del caudillismo mismo. Se trata de un tipo carismático de poder político que recurre en última instancia a la profanación de tradiciones medievales y bíblicas.⁵

En Latinoamérica la historia de tales sacralizaciones del poder empieza con la interpretación alegórica del Nuevo Mundo.⁶ Ya Cristóbal Colón, en su diario de viaje, identificó el continente descubierto con el paraíso terrenal y el jardín del Edén según el modelo de la hermenéutica medieval. Este esquema de alegorización no determina solamente la percepción de lo ajeno, sino también la construcción propia: la tipología cristiana se manifiesta, por ejemplo, en las estilizaciones mesiánicas de los conquistadores, que se presentan como portadores y proclamadores de la verdadera fe.⁷ Tales legitimaciones escatológicas de la conquista tienen su fundamento teológico en varias fuentes bíblicas y sus interpretaciones alegóricas: por un lado, en el Éxodo, el libro segundo de Moisés que cuenta la conquista de la tierra prometi-

⁴ Compárese Calviño Iglesias, *La novela del dictador*, o Subercaseaux, “*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana”.

⁵ Véase, por ejemplo, los trabajos de Fernando Díaz Díaz, *Caudillos y caciques* (México: El colegio de México, 1972); Barry Rubin, *Modern Dictators: Third World Coup-Makers, Strongmen and Populist Tyrants* (New York: McGraw-Hill Companies, 1987); John Lynch, *Caudillos in Spanish America, 1800–1850* (Oxford: Clarendon Press, 1992); Daniel Chirot, *Modern Tyrants: The Power and Prevalence of Evil in Our Age* (Princeton: Princeton University Press, 1996); y también Hugh Hamill, ed., *Caudillos: Dictators in Spanish America* (Norman: University of Oklahoma Press, 1995).

⁶ Me refiero a la carta de Colón que data del 31 de agosto de 1498. Véase, para el contexto histórico y su interpretación, Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), 23 ss., y Kirkpatrick Sale, *Das verlorene Paradies: Christoph Columbus und die Folgen* (München y Leipzig: List Verlag, 1991).

⁷ Fray Bartolomé de las Casas, *Obras escogidas I* (Madrid: Ediciones Atlas, 1957).

da a los Israelitas y presenta la figura de un dios conquistador; por otro, en los motivos apocalípticos del Libro de Daniel, que anuncia un último reino divino.⁸ En el pensamiento teológico del siglo xvi, el Nuevo Mundo se identificó reiteradamente con esa tierra prometida de los libros del Antiguo Testamento.⁹

Sin embargo, las legitimaciones cristianas de la conquista fueron subvertidas y violadas de manera traumática por la creciente barbarie de la colonización. Los representantes de la fe se revelaron como opresores, la providencia divina como contingencia mundana y la recuperación del paraíso como terror y genocidio. Así se produce una decepción profunda de las esperanzas escatológicas que genera –en los términos del teólogo Mariano Delgado– un “excedente de mesianismo”. Con esta fórmula, Delgado describe el antagonismo específico entre la esperanza escatológica y su rechazo: un proceso que empieza con la conquista y que se repite durante los siglos siguientes de manera cíclica.¹⁰ El trauma colectivo de la conquista genera un discurso escatológico que es profundamente aporético y contradictorio porque se caracteriza ya desde sus principios paradójicos por su propia negación. Sus contradicciones implícitas se articulan por medio de todo un repertorio de oxímoron. Uno de los más sugestivos se encuentra en un ensayo de Héctor Murena, quien considera la conquista como “segundo pecado original”.¹¹ La figura dominante del paraíso corrompido es la imagen paradójica del “dios malo” que mata al hijo –como alegoría de los pueblos indígenas– en un sacri-

⁸ Mariano Delgado, *Abschied vom erobernden Gott: Studien zur Geschichte und Gegenwart des Christentums in Lateinamerika* (Immensee: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1996), sobre todo 43–6.

⁹ Véase Mariano Delgado, *Die Metamorphosen des Messianismus in den iberischen Kulturen: eine religionsgeschichtliche Studie* (Immensee: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1994), 43 ss.; Delgado, *Abschied vom erobernden Gott*, 37–67 y 309–14; Alain Milhou, “De Jerusalén a la tierra prometida en el Nuevo Mundo: el tema mesiánico del centro del mundo”, en *Iglesia, religión y sociedad en la historia latinoamericana (1492–1945)*, ed. por Adán Anderle et al. (Szeged: Centro de Estudios Históricos de América Latina, 1989); Mariano Delgado, “Vom Gott Josuas zum Gott Jesu: was die außereuropäische Expansion der Neuzeit uns zu denken und zu tun gibt”, en *Gott in Lateinamerika: Texte aus fünf Jahrhunderten*, ed. por Mariano Delgado (Düsseldorf: Patmos, 1991), 13–41.

¹⁰ Véase Delgado, *Die Metamorphosen des Messianismus in den iberischen Kulturen*.

¹¹ Héctor A. Murena, *El pecado original de América* (Buenos Aires: Colección Archivos, 1965), 156, así como Wolfgang Matzat, “Conquista und diskontinuierliche Geschichte. Alternative Identitätswürfe in der argentinischen Essayistik”, en *Lateinamerikanische Identitätswürfe: essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*, ed. Wolfgang Matzat (Tübingen: Gunter Narr, 1996), 49–58.

ficio profano que ha perdido su legitimación metafísica y no desemboca en ninguna salvación.¹²

En la literatura latinoamericana esta antropología del sacrificio es omnipresente y se articula por un dispositivo alegórico que expresa una verdadera sacralización del poder, incluso del terror: caciques y líderes políticos aparecen como dioses malvados que sacrifican “a sus hijos”, los pueblos.¹³ El papel complementario consiste en una escenificación cristiana del sufrimiento, que gana dimensiones cristológicas por medio de una fusión con elementos de la imitación de Cristo. De esta manera, la violencia y la supresión alcanzan una dignidad metafísica anacrónica y contradictoria.¹⁴

El caudillismo es la manifestación política de este mesianismo pervertido:¹⁵ muchas veces los dictadores se presentan como dioses malvados que reinan sobre un infierno terrestre y aparecen como sucesores de los conquistadores.¹⁶ La promesa vana de salvación, su subversión traumática hasta llegar al genocidio, la doble cara de los dictadores entre estilización mesiánica y crueldad diabólica son aspectos, todos ellos, de una historia cultural del caudillismo que está aún por escribirse y que debería empezar por la conquista.

La novela del dictador pone en escena las contradicciones implícitas del caudillismo por medio de una serie de rasgos genéricos provenientes de la literatura medieval: si identificamos la escatología rechazada y pervertida como *a priori* histórico del caudillismo,¹⁷ tales analogías y anacronismos no

¹² La identificación alegórica de los pueblos indígenas con el Cristo sufriente se encuentra ya en algunos textos del siglo XVI; véase, entre otros, Bartolomé de las Casas, *Obras escogidas II: Historia de las Indias* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1957), 511.

¹³ Véase Hans-Jürgen Prien, *Die Geschichte des Christentums in Lateinamerika* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978), 293 ss.

¹⁴ Para las alegorizaciones mesiánicas en la novela latinoamericana del siglo XX véase Wolf Lustig, *Das befreiungstheologische Denken in der neueren hispanoamerikanischen Erzählliteratur*, www.romanistik.uni-mainz.de/romsem3/teolib/texte/Befreiungstheologisches_Denken.doc.

¹⁵ Véase Delgado, *Die Metamorphosen des Messianismus*, 111, y Jacques Lafaye, *Mesías, cruzadas, utopías: el judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas* (México: FCE, 1984).

¹⁶ Bernardo Subercaseaux habla en este contexto de la dictadura como “cielo al revés” y del dictador como “Dios al revés”, Subercaseaux, “*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana”, 327 y 338.

¹⁷ Véase para el término del *apriori* Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), 166–73; respecto a su aplicación metodológica, “Nietzsche, la généalogie, l'histoire”, en *Dits et Écrits I* (Paris: Gallimard, 2001), 1104–24. El artículo se refiere a la *Genealogie der Moral* del año 1887, en Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe* (Frankfurt: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980), tomo 5, 245–412. Para el análisis del poder véase también: “Warum ich Macht untersuche: die Frage des Subjekts”, en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabi-

sorprenden en absoluto. Por eso la novela del dictador requiere una verdadera hermenéutica para: identificar y descifrar los subtextos alegóricos que se deben a la influencia latente de la escatología negativa. Desde esta perspectiva voy a presentar tres textos emblemáticos del género *El matadero* de Esteban Echeverría, que pone en escena elementos de un martirio político, *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, que se funda en alegorías bíblicas, y *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez, que construye la vida de un caudillo con elementos de la hagiografía medieval.

2. El martirio político. Esteban Echeverría: *El matadero* (1830)

Esteban Echeverría, quien nació en Buenos Aires en el año 1805 y murió en Montevideo en el 1851, es considerado uno de los fundadores del romanticismo latinoamericano. Escribió *El matadero* probablemente en el año 1830, durante la dictadura del General Juan Manuel de Rosas. Sin embargo, por motivos políticos, la obra se publicó en México más de veinte años después de la muerte de su autor. Según algunos historiadores se trata del texto fundador de la novela del dictador.

La trama se sitúa en los años iniciales de la dictadura. En la primera parte se describe el trabajo en un matadero de Buenos Aires. Como se sabe, la así llamada *mazorca* –que era el brazo armado de *La Sociedad Popular Restauradora* fundada por Juan Manuel de Rosas– se formó de carniceros.¹⁸ Al comienzo del texto nos enteramos ya de que el aprovisionamiento de carne no había sido posible durante algunas semanas debido a las inundaciones. Justamente el Jueves Santo llegan los primeros transportes de vacas a la ciudad hambrienta y se produce una matanza excesiva. En la segunda parte, el matadero y la matanza se convierten sucesivamente en una alegoría de la dictadura: un toro se escapa y los carniceros, al intentar atraparlo, decapitan trágicamente a un niño con sus lazos. La atmósfera se vuelve cada vez más agresiva y violenta cuando aparece un hombre joven. Los carniceros –que son al mismo tiempo miembros de la *mazorca*– sospechan que es unitario y lo torturan sádicamente en medio de la masa hasta que muere. Varios procedimientos estilísticos –sobre todo el simbolismo de los colores– constituyen una correspondencia simbólica entre el matadero y el régimen político.

now, Michel Foucault: *jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (Frankfurt: Athenäum, 1987), 243–50.

¹⁸ Esteban Echeverría, *El matadero/La cautiva* (Madrid: Cátedra, 2001), 100, nota 26.

En la parte central del texto, sin embargo, se escenifica la dictadura a la luz de una escatología negativa y a través de varias estrategias de alegorización. Primero, se presenta al caudillo como un dios malvado, encarnando a la vez tanto una figura salvífica como dictatorial y cruel: “muy católico restaurador” es el calificativo textual” que se le da. Análogo a esto, en el nombre de su esposa se superponen connotaciones blasfemas, sacras y satíricas: “Doña Encarnación Ezcurra” evoca la matanza y el matadero así como la entrada de la palabra divina en la naturaleza humana. Asimismo, en el segundo párrafo, que describe las lluvias interminables en Buenos Aires, se evocan alegóricamente las dimensiones apocalípticas de un castigo divino que vinculan la dictadura con una providencia negativa en el estilo de un sermón o de una profecía bíblica:

Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro. Una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias aguas hasta el pie de las barrancas del alto. El Plata creciendo embravecido empujó esas aguas que venían buscando su cauce y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras. La ciudad circunvalada del Norte al Este por una cintura de agua y barro, y al Sud por un piélagos blanquecino en cuya superficie flotaban a la ventura algunos barquichuelos y negreaban las chimeneas y las copas de los árboles, echaba desde sus torres y barrancas atónitas miradas al horizonte como implorando misericordia al Altísimo. Parecía el amago de un nuevo diluvio. Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebosando se derrama en inundación. ¡Ay de vosotros pecadores! ¡Ay de vosotros unitarios impíos que os mofáis de la iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor! ¡Ay de vosotros si no imploráis misericordia al pie de los altares! Llegará la hora tremenda del vano crujir de dientes y de las frenéticas imprecaciones. Vuestra impiedad, vuestras herejías, vuestras blasfemias, vuestros crímenes horribles, han traído sobre nuestra tierra las plagas del Señor. La justicia y el Dios de la Federación os declarará malditos.¹⁹

El procedimiento complementario consiste en la alegorización de la muerte del joven unitario. En un nivel emblemático, Echeverría relaciona la tortura y el crimen con la pasión de Cristo. De esta manera, la muerte gana una digni-

¹⁹ Echeverría, *El matadero*, 92–3.

dad sacra y las dimensiones de un martirio cristiano, incluso la perspectiva de una salvación. Los torturadores se burlan de su víctima, empiezan a quitarle las ropas y finalmente lo crucifican hasta que el joven muere de rabia interna. La sacralización implícita de su muerte se corresponde con la poética romántica que armoniza lo sublime con lo grotesco a la luz de una armonía de los contrarios. Víctor Hugo, el fundador de esta poética en Francia, era uno de los modelos literarios de Echeverría:²⁰

Atáronle un pañuelo por la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre.

–Átenlo primero –exclamó el Juez.

–Está rugiendo de rabia –articuló un sayón.

En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo. Era preciso hacer igual operación con las manos, para lo cual soltaron las ataduras que las comprimían en la espalda. Sintiéndolas libres el joven, por un movimiento brusco en el cual pareció agotarse toda su fuerza y vitalidad, se incorporó primero sobre sus brazos, después sobre sus rodillas y se desplomó al momento murmurando: –Primero degollarme que desnudarme, infame canalla. Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.²¹

La escatología negativa borra la dimensión metafísica y salvadora del sacrificio mesiánico, pero implica la alternativa de una utopía terrenal. Toda la escena de la crucifixión se expone según los criterios de la *evidentia* o *enargeia*, una figura cuya función consiste en la estimulación de los afectos. Se aplica principalmente en el discurso ante un tribunal, por ejemplo en la narración y descripción de crímenes sangrientos. Como figura afectiva y de persuasión, la *evidentia* se sirve de procedimientos que provienen del arte dramático, de la puesta en escena. Los más importantes son: el discurso directo, la enumeración de detalles, la prosopopeya, la dialogización, y la sinestesia. La apli-

²⁰ El narrador califica la trama repetidas veces de “grotesco” (Echeverría, *El matadero*, 100 y 102)

²¹ Echeverría, *El matadero*, 113–4.

cación sistemática de estas técnicas en el discurso transforma a los oyentes en receptores pasivos de la experiencia descrita (en casos extremos el orador provoca en el oyente reacciones físicas de dolor, espanto y horror) así como en testigos y espectadores de la misma.²² En la literatura religiosa, la *evidentia* se aplica con frecuencia en las representaciones de la pasión de Cristo. De tal manera, la muerte del joven unitario en *El Matadero* provoca por medio de procedimientos similares la identificación con la víctima. En esta perspectiva, el subtexto bíblico transforma la imitación de Cristo en una pasión política, en un modelo de resistencia al terror del caudillismo federal.

En otras novelas del dictador, esta perspectiva utópica queda implícita e incluso falta. Lo importante es que ya en el texto fundador del género encontramos la escatología pervertida como *a priori* histórico del caudillismo. De ahí vienen los procedimientos medievales de alegorización, escondidos pero sintomáticos de la novela del dictador. En este sentido, *El Señor Presidente*, la novela del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, marca una etapa decisiva y sumamente compleja en la evolución del género.

3. El portal cerrado. Miguel Ángel Asturias: *El Señor Presidente* (1946)

Asturias escribió la novela durante los años 20, en su exilio parisiense, una situación que explica la fuerte influencia del surrealismo francés que se manifiesta en *El Señor Presidente*. El modelo histórico del protagonista es el dictador Caudillo Estrada Cabrera, que estuvo en el poder entre los años 1899 y 1920 en Guatemala. A pesar de estas referencias concretas, el “presidente” queda abstracto y despersonalizado como el prototipo de un caudillo. La novela empieza con la descripción de un asesinato casual. Delante del portal de una catedral, en una ciudad cuyo nombre no conocemos, un mendigo perturbado mata al coronel Parrales, el esbirro preferido del presidente. El evento, que el caudillo lo aprovecha como oportuno pretexto para hacer desaparecer a sus enemigos, provoca toda una avalancha de violencia.

Las analogías con *El Matadero* de Echeverría no se encuentran en el nivel del argumento o de los personajes, sino en los procedimientos estilísticos y alegóricos. Primero, la estética de la deformación grotesca, de la *evidentia* y de lo grotesco sangriento caracterizan igualmente al texto de Asturias. Lo más importante para mi argumentación es la escenificación de una escatología oculta que se da a conocer ya en el primer lugar descrito en la novela: el portal del Señor en que ocurre el asesinato inicial es el lugar céntrico de la

²² Véase Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae* VI 2, y Cicerón, *De oratore*, III, 202.

novela.²³ La mayoría de los eventos decisivos y peripecias, así como algunas ejecuciones, ocurren delante de la catedral que está bajo una custodia permanente. Las personas vuelven regularmente y de una manera casi obsesiva al portal, que es restaurado varias veces hasta que el Presidente da la orden de derribarlo como se nos informa en el epílogo del texto.

La riqueza semántica y asociativa de este motivo solo se puede entender si se toman en consideración las dimensiones alegóricas de la arquitectura medieval, en cuyo principio está el templo del Antiguo Testamento y sus interpretaciones emblemáticas. Desde esta perspectiva, la nave significa la Jerusalén celeste, y el portal la *porta coeli*, la entrada al cielo.²⁴ Si suponemos una actualización latente de tales referencias alegóricas en la novela, se abren varias interpretaciones posibles. El hecho de que el portal no pueda atravesarse evoca, por ejemplo, la situación después del pecado original. Así, ya el lugar céntrico de la trama indica una concepción de la historia poscolombina como salvación rechazada, lo cual ya observamos en *El Matadero*. Asturias pone en escena esta mitificación bíblica de manera latente pero exacta: como el pecado bíblico, el crimen inicial genera una proliferación incontenible del mal.

Tales connotaciones se multiplican durante el desarrollo de la trama. El narrador, en su discurso cínico, menciona otra puerta que lleva directamente al infierno, la “puerta de la augusta residencia”.²⁵ Se trata del portal del palacio de gobierno que esconde tras sus muros torturas y ejecuciones. El caudillo está caracterizado otra vez como “dios malo”:²⁶ en su comentario titulado “El Señor Presidente como mito” el mismo Asturias da la clave para esta interpretación alegórica cuando dice que el caudillo “mantiene lo sagrado de la autoridad”.²⁷ La constelación complementaria del líder político como dios malo que sacrifica a su pueblo se manifiesta en una escena sumamente den-

²³ Ya el primer capítulo se titula “En el Portal del Señor”, Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (Madrid: Cátedra, 2001), 115–9.

²⁴ Véase Horst Jantzen, *Kunst der Gotik: klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens* (Berlin: Reimer, 1987), 154 s.

²⁵ Asturias, *El Señor Presidente*, 331.

²⁶ Prien, *Die Geschichte des Christentums in Lateinamerika*, 293 ss., y Wolf Lustig, *Christliche Symbolik und Christentum im spanischamerikanischen Roman* (Frankfurt: Peter Lang, 1989), 38 ss.

²⁷ Miguel Ángel Asturias, “El ‘Señor Presidente’ como mito”, en *El Señor Presidente*, ed. por Asturias, 417–28, aquí 425. Asturias relaciona la crueldad del presidente también con los dioses precolombinos y los sacrificios humanos, véase Teresita Rodríguez, *La problemática de la identidad en ‘El Señor Presidente’ de Miguel Ángel Asturias* (Amsterdam: Editions Ropodi, 1989), 43–8. En el centro de mi lectura seguirá estando, sin embargo, el subtexto cristiano, que considero mucho más importante.

sa y llena de alusiones alegóricas. El Jueves Santo –la fecha representa una analogía más con la novela romántica de Echeverría– el presidente contempla desde el balcón de su residencia una procesión de creyentes:

Por este camino fueron las imágenes de Jesús y la Virgen de Dolores un jueves santo. Las jaurías, entristecidas por la música de las trompetas, aullaron al pasar la procesión delante del Presidente, asomado a un balcón bajo toldo de tapices mashentos y flores de buganvilla. Jesús pasó vencido bajo el peso del madero frente al César y al César se volvieron admirados hombres y mujeres. No fue mucho el sufrir, no fue mucho el llorar hora tras hora, no fue mucho el que familias y ciudades envejecieran de pena; para aumentar el escarnio era preciso que a los ojos del Señor Presidente cruzara la imagen de Cristo en agonía, y pasó con los ojos nublados bajo un palio de oro que era infamia, entre filas de monigotes, al redoble de músicas paganas.

El carruaje se detuvo a la puerta de la augusta residencia.²⁸

Tras la procesión cristiana se constituye alegóricamente una marcha triunfal que evoca las épocas antiguas. El presidente aparece como comandante que mira desde su posición superior al pueblo vencido. Las estatuas de madera que llevan los creyentes y que representan a Jesús vencido y a la madre dolorosa evocan más efectos alegóricos. En primer lugar, al dictador se le escenifica como vencedor imaginario de Cristo como la figuración de los oprimidos. La dimensión mesiánica del caudillismo se disocia por medio de esta constelación en dos instancias: por una parte, aparece el dios padre que sacrifica a los suyos; por otra, Cristo como hijo sacrificado representando al pueblo. Una vez más se da a conocer la escatología negativa como base epistemológica del caudillismo. Un segundo aspecto, en cuyo sentido no puedo detenerme aquí, lo constituye el significado litúrgico de la procesión como evocación performativa e imitación ritual de la pasión de Cristo.²⁹

Así, la escena oscila entre los contrastes dramáticos de un realismo despiadado y una proliferación oculta de sentidos alegórico-cristianos. Esta doble codificación caracteriza igualmente el lugar y sus implicaciones teatrales y políticas: el balcón del palacio gubernamental que tiene una larga tradición en la historia del caudillismo por tratarse del lugar en el que se sitúa el líder

²⁸ Asturias, *El Señor Presidente*, 331.

²⁹ Para los aspectos performativos de la cultura de las procesiones véase Ulrike Sprenger, "Gehen und Stehen: zu Prozessionskultur und Legendenbildung im Spanien der Frühen Neuzeit", en *Vom Flugblatt zum Feuilleton: Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, ed. por Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (Tübingen: Gunter Narr, 2002), 97–112, y Ulrike Sprenger, *Stehen und Gehen: Prozessionskultur und narrative Performanz im Sevilla des Siglo de Oro* (Konstanz: Konstanz University Press, 2013).

aclamado y de la legitimación colectiva de su poder.³⁰ Sobre tal motivo, el historiador Georg Eickhoff escribió una historia político-cultural que comienza con sus orígenes bíblicos. En el balcón del templo del Antiguo Testamento – es decir entre el exterior y el interior, donde se está distante y presente a la vez– el líder religioso y político se presenta a la comunidad y recibe su poder carismático en actos espontáneos de aclamación. Asturias cita esta escena fundadora sobre todo cuando yuxtapone al presidente y a la estatua de Cristo en una constelación casi simétrica, y cuando compara al dictador con el propio Cristo en otro contexto.³¹ Al mismo tiempo la deforma, sin embargo, hasta llegar a lo trágico-grotesco: en lugar de las masas extáticas, un grupo de harapientos indígenas pasa delante del palacio. Aparte de la procesión macabra, los temas del martirio y de la pasión están igualmente omnipresentes en la novela. Cristo aparece como figura tipológica de las víctimas torturadas de la dictadura, incluso de Pelele, el mendigo loco que mata en el primer capítulo al coronel Parrales. Antes de su ejecución en el portal de la catedral, es perseguido por los soldados del tirano, balbuceando las palabra: “I-N-R-Idiota ! I-N-R-Idiota!”,³² caracterizándose así de loco y al mismo tiempo de seguidor de Cristo (con las siglas de la frase “Iesus nazarenus rex judeorum”). La imitación de Cristo y lo grotesco sangriento interfieren una vez más. Después del asesinato del mendigo ante la catedral, el gesto de un clérigo que había observado la escena lo absuelve, sancionando así cínicamente la ejecución:

Y nadie vio nada, pero en una de las ventanas del Palacio Arzobispal, los ojos de un santo ayudaban a bien morir al infortunado y en el momento en que su cuerpo rodaba por las gradas, su mano con esposa de amatista, le absolvía abriéndole el Reino de Dios.³³

Poco antes de su ejecución, el mendigo encuentra a Cara de Ángel. Se trata de la mano derecha del presidente –“bello y malo como Satán”³⁴ como dice el narrador– que está enamorado de la hija de un adversario del dictador. En el nivel alegórico del texto podemos leer esta constelación como acto de rebe-

³⁰ Para las escenas de aclamación véase Georg Eickhoff, *Das Charisma der Caudillos: Cárdenas, Franco, Perón* (Frankfurt am Main: Vervuert, 1999), passim.

³¹ “¡El pueblo lo reclama en el balcón, Señor Presidente! [...] Como Jesús, hijo del pueblo...”, Asturias, *El Señor Presidente*, 207.

³² Asturias, *El Señor Presidente*, 128.

³³ Asturias, *El Señor Presidente*, 160.

³⁴ Ya en la página 144 su aspecto se compara con la aparición de un ángel, Asturias, *El Señor Presidente*, 135.

lión de Lucifer contra Dios.³⁵ La historia de este amor complementa y enriquece las estrategias de alegorización ya mencionadas, puesto que la trágica historia de amor se escenifica una vez más como pecado original. Después de las bodas clandestinas, la pareja pasa algunos días al lado de un lago apartado. La puerta que separa las habitaciones de la cabaña donde se esconden se llama “puerta del cielo”,³⁶ con lo que se prologa la simbología medieval del portal, tan constitutivo del texto. Complementariamente, la naturaleza adquiere las dimensiones del Jardín Edén:

–Si el azar no nos hubiera juntado... –solían decirse. Y les daba tanto miedo haber corrido este peligro, que si estaban separados se buscaban, si se veían cerca se abrazaban, si se tenían en los brazos se estrechaban y además de estrecharse se besaban y además de besarse se miraban y al mirarse unidos se encontraban tan claros, tan dichosos, que caían en una transparente falta de memoria, en feliz concierto con los árboles recién inflados de aire vegetal verde, y con los pedacitos de carne envueltos en plumas de colores que volaban más ligero que el eco.

Pero las serpientes estudiaron el caso. Si el azar no los hubiera juntado, ¿serían dichosos?... Se sacó a licitación pública en las tinieblas la demolición del inútil encanto del Paraíso y empezó el acecho de las sombras, vacuna de culpa húmeda, a enraizar en la voz vaga de las dudas y el calendario a tejer telarañas en las esquinas del tiempo.³⁷

La simbología bíblica anticipa la expulsión del paraíso que se constituye mediante una serie de analogías con el Libro del Génesis. Se alude –entre otros aspectos– a la seducción erótica connotada como culpa, a la astucia de la serpiente y a la ausencia del tiempo en el paraíso. Una segunda dimensión bíblica se articula mediante el título del capítulo, *Canción de Canciones*, aludiendo así al encuentro erótico en el jardín oriental que remite alegóricamente al paraíso.³⁸

Al mismo tiempo, el imaginario bíblico anticipa las peripecias siguientes. En los próximos capítulos sabremos que las serpientes representan igualmente a los espías del Presidente. Se puede interpretar, entonces, el episodio y su dimensión emblemática a la luz de una paradoja doble: el pecado original

³⁵ Lustig, *Christliche Symbolik und Christentum im spanischamerikanischen Roman*, 99.

³⁶ Asturias, *El Señor Presidente*, 351.

³⁷ Asturias, *El Señor Presidente*, 356.

³⁸ Poco después, en un baile que tiene lugar en el palacio del gobierno, el presidente hace recitar el *Cantar de los Cantares*. En esta escena se revela que él ya sabe de la traición de su preferido, con lo que, al mismo tiempo, se anticipa la expulsión del paraíso. Asturias, *El Señor Presidente*, 362–3.

tiene su fundamento en una rebelión contra el malo que está iniciada, sin embargo, por un representante de lo diabólico. En este punto culminan la escatología invertida y sus contradicciones implícitas: en el reino del terror la rebelión es solamente posible como insurrección tautológica del malo contra sí mismo. Al mismo tiempo, la figura del ángel caído y el tema del pecado original conservan y evocan el recuerdo nostálgico de un paraíso definitivamente perdido. En el contexto de tales sacralizaciones aporéticas del terror no es sorprendente que Gabriel García Márquez opte en su gran novela *El otoño del patriarca* por el género hagiográfico para contar la vida de un caudillo.

4. La reliquia del caudillo. Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca* (1975)

Después del éxito internacional de *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez no volvió a publicar ninguna novela durante ocho años, hasta que en 1975, después de correcciones y revisiones incontables, terminó *El otoño del patriarca*,³⁹ que es, según la opinión de muchos críticos, su obra más lograda, compleja e importante. Las construcciones sintácticas casi interminables, la multiplicación de las instancias narrativas y la ausencia de un orden cronológico complican enormemente la lectura y encubren una estructura lógica sumamente refinada del mundo ficticio.⁴⁰ El argumento, al contrario, se resume en pocas palabras: en un país anónimo, los habitantes de la capital entran en la ruina del palacio de gobierno buscando al cadáver del caudillo muerto. El cuerpo que encuentran está tan deformado por el tiempo que indentificarlo es imposible. A lo largo de la novela la comunidad anónima irá restaurando sucesivamente el cuerpo para crear por lo menos la ilusión de una similitud con el original. Simultáneamente avanza la renovación del palacio. Durante estos trabajos, una voz colectiva va reconstruyendo poco a poco la vida del caudillo.

Así, la biografía del patriarca se cuenta de manera no cronológica desde su infancia hasta la muerte. Como en la novela de Asturias, no se trata de una fi-

³⁹ García Márquez trabajó más de 18 años en el proyecto. Véase Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1982), 64.

⁴⁰ Compárase los análisis detallados de Carolyn S. Klinker, *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Texten: Untersuchungen zu den Zeitstrukturen in den Romanen 'El amor en los tiempos de cólera', 'El otoño del patriarca' y 'Crónica de una muerte anunciada'* (Frankfurt: Vervuert, 1993), 150–219.

gura individualizada, sino del prototipo grotesco de un caudillo. Y, como en los otros textos presentados, ya el título evoca la dimensión bíblica del protagonista y de su papel político. Toda una serie de detalles biográficos subraya y precisa esta connotación mesiánica: el caudillo es el hijo de una inmaculada concepción, el patriarca obra varios milagros durante su vida y, después de la muerte de un doble, su reaparición se celebra como una verdadera resurrección.

Otros aspectos escatológicos más escondidos conciernen a las estrategias narrativas originales y refinadas de la novela. Ya las primeras frases evocan un mundo sumamente complejo y alusivo:

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, como querían los más resueltos, ni desquiciar con yuntas de bueyes la entrada principal, como otros proponían, pues bastó con que alguien los empujara para que cedieran en sus goznes los portones blindados que en los tiempos heroicos de la casa habían resistido a las lombardas de William Dampier. Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guarida del poder, y el silencio era más antiguo, y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita.⁴¹

La audaz comparación de la masa con los gallinazos tiene un significado metapoético: así como las aves se lanzan sobre los cadáveres, del mismo modo los hombres toman posesión del palacio y de su historia. El edificio aparece como un museo macabro tanto de la historia colectiva como de la biografía del patriarca. Esta metaforización del saqueo es fundamental para la arquitectura diegética de la novela. Cada capítulo empieza con el descubrimiento de un objeto que se relaciona en seguida con la vida del patriarca y que se amplifica metonímicamente en la memoria colectiva hasta la narración de episodios enteros de su biografía. Así, las reuniones en el palacio y la reconstrucción de la vida del patriarca interfieren incesantemente.⁴²

En la escena inicial ya citada, García Márquez integra de manera genial el mito fundador de la nemotécnica: la fábula del filósofo Simónides que reconstruyó las identidades de cadáveres deformados en una casa derrumba-

⁴¹ Gabriel García Márquez, *El otoño del Patriarca* (Madrid: Colección Austral, 1997), 7.

⁴² Véase Klinker, *Die Verfahren der Zeitbehandlung*, 150–218.

da.⁴³ Desde esta perspectiva, la ruina del palacio es el lugar de una memoria fatasmática que esconde la historia de un pueblo y de su líder. Cuando los intrusos reconstruyen sucesivamente el propio pasado y las identidades de los muertos aparecen como sucesores del filósofo griego.

Un proyecto colectivo está relacionado de manera sofisticada con las reuniones en el palacio así como con el gran tema de la memoria colectiva: se trata del embalsamamiento del cadáver del patriarca, un acto que se caracteriza, sin embargo, por una paradoja profunda porque desde el principio no es posible identificar el cuerpo deformado. La aporía implica que la meta no es la conservación de un original, sino la producción de un imagen, la creación de una copia. En otras palabras: la intención no es conservar un cuerpo individual, sino un cuerpo típico que, como veremos, es a la vez sagrado y político. Sucesivamente se va revelando un tipo de poder que tiene su fundamento en la presencia física, más que nada en la visibilidad del líder. El historiador Georg Eickhoff, quien en su estudio sobre el *Carisma de los Caudillos* descubrió y analizó las fuentes bíblicas y medievales de esta concepción de poder,⁴⁴ llegó a la conclusión de que el caudillismo es la manifestación contemporánea y secularizada de una ética de la representación física cuyos orígenes son bíblicos y medievales. En la novela del dictador reaparecen sobre todo dos elementos atávicos y profanos de esta tradición: por un lado, una alianza arcaica de obediencia y, por otro, un ritual teatral que responde al deseo de la visibilidad del poder presente ya en el Éxodo. Ambos aspectos convergen de manera programática en la escena de la aclamación. El caudillo se presenta a las masas en el balcón de su palacio como los santos se muestran en las balaustradas de las iglesias católicas a la comunidad de los creyentes. Así, el conjunto arquitectónico del palacio y de la plaza tiene la función de un lugar de memoria que garantiza el recuerdo colectivo de la legitimación del líder, cuyo poder no es una característica sustancial, sino una cualidad performativa.

El Otoño del Patriarca representa casi un análisis narrativo de este tipo de poder como se muestra durante las reuniones del pueblo dentro del palacio donde se restaura el cadáver. En el quinto capítulo el trabajo está casi ter-

⁴³ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoria* XI, 2, 11–6 y la obra canónica de Frances A. Yates sobre la mnemotécnica antigua: *The art of memory* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966).

⁴⁴ Me refiero en las siguientes observaciones a Eickhoff, *Das Charisma der caudillos*, 9–14 y 199–231.

minado, salvo un detalle decisivo que falta: el cuerpo no tiene el aspecto de poder que es necesario para presentarlo a la masa:

Lo habíamos raspado con fierros de desescamar pescados para quitarle la rémora de fondos de mar, lo lavamos con creolina y sal de piedra para resanarle las lacras de putrefacción, le empolvamos la cara con almidón para esconder los remiendos de cañamazo y los pozos de parafina con que tuvimos que restaurarle la cara picoteada de pájaros de muladar, le devolvimos el color de la vida con parches de colorete y carmín de mujer en los labios, pero ni siquiera los ojos de vidrio incrustados en las cuencas vacías lograron imponerle el semblante de autoridad que le hacía falta para exponerlo a la contemplación de las muchedumbres.⁴⁵

El término de la contemplación remite a los contextos del misticismo, de la vida monástica y meditativa. Como la meditación, designa una visión que se emancipa de los objetos concretos para trascender el nivel sensual hasta una experiencia epifánica de sustancia metafísica. Tales transgresiones caracterizan igualmente la percepción colectiva del caudillo cuya meta es el poder carismático tras la presencia física, como se muestra en las incontables escenas de aclamación desde Franco hasta Perón, de Cárdenas hasta Chávez. En *El otoño del patriarca*, la restauración colectiva del cadáver intenta prolongar este aura del dictador tras su muerte y desemboca finalmente en el acto paradójico de una aclamación póstuma. Por último el carisma del caudillo toma posesión de su cadáver restaurado. En el episodio final culminan elementos grotescos y epifánicos, cómicos y sagrados:

Ahí estaba, pues, como si hubiera 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 temible muerto que vivo con el guante de raso relleno de algodón sobre el pecho blindado de falsas medallas de victorias imaginarias de guerras de chocolate inventadas por sus aduladores impávidos, con el fragoroso uniforme de gala y las polainas de charol y la única espuela de oro que encontramos en la casa y los diez soles tristes de general del universo que le impusieron a última hora para darle una jerarquía mayor que la de la muerte, tan inmediato y visible en su nueva identidad póstuma que por primera vez se podía creer sin duda alguna en su existencia real, aunque en verdad nadie se parecía menos a él, nadie era tanto el contrario de él como aquel cadáver de vitrina [...].

⁴⁵ García Márquez, *El otoño del Patriarca*, 153.

La comparación con el papa muerto termina la serie de estilizaciones mesiánicas del patriarca. García Márquez describe el momento aurático como veneración profana de un santo, como un culto politizado de reliquias. Mediante el subtexto sagrado y litúrgico se manifiestan dos aspectos cruciales del caudillismo carismático: por un lado, la simbiosis asimétrica entre masa y poder y, por otro, una relación casi fetichista con el cuerpo del líder que es tan característica de la ética de la visibilidad.⁴⁶ Así, la perpetuación póstuma del poder se constituye mediante dos actos de restauración cuyos objetos son el cuerpo del patriarca y el palacio de gobierno. García Márquez los vincula de una manera refinada: cuanto más avanzan los trabajos en la ruina, más viva parece la reliquia:

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.⁴⁷

El término metafórico “desorden de fábula” implica todo un programa metapoético. Los actos de caminar y ordenar son, como vimos, igualmente conceptos claves de la mnemotécnica, pues con la restauración del palacio avanza igualmente la reconstrucción de la historia colectiva y de la vida del patriarca. En última instancia se trata de alegorías autorreferenciales que remiten a la construcción de la historia colectiva e individual. El narrador identifica precisamente las dimensiones diegéticas e icónicas de esta poética: la meta es que “el cadáver se pareciera a la imagen de su propia leyenda”. Con esta conclusión el texto designa su propio modelo genérico. Todas las estrategias narrativas de la novela convergen en la actualización de la hagiografía medieval como fundamento formal de la novela del dictador. Primero, el texto expone los rasgos esenciales de una leyenda de santos: cuenta la vida del patriarca que obra milagros como señas de su poder, el protagonista está (en gran parte) desindividualizado y existe solamente “por y para la comunidad”, como lo expresa Andre Jolles en su estudio clásico sobre la leyenda medieval. Estos rasgos genéricos se manifiestan en los actos de veneración y canonización que crean sustitutos materiales para prolongar los milagros *post mortem*:

⁴⁶ Empleo este término según sus definiciones en la teoría psicoanalítica como sustituto de un objeto perdido, ausente o indisponible (así como la reliquia del patriarca aparece en la novela como sucedáneo de su presencia). Véase Sigmund Freud, “Fetischismus”, en *Studienausgabe* (Frankfurt: Fischer, 1982), tomo III, 381–9.

⁴⁷ García Márquez, *El otoño del Patriarca*, 153.

en este sentido las reliquias son –en las palabras de Jolles– “portadores del poder del santo”.⁴⁸

García Márquez estructura la forma diegética y genérica de su novela exactamente según las tradiciones de la veneración de santos y de sus equivalentes textuales, integrando el imaginario y la iconología del caudillismo así como sus fuentes bíblicas y medievales. De este modo, la biografía del patriarca constituye una verdadera hagiografía del terror, evidenciando el mesianismo profano y la escatología negativa como condiciones culturales y teológicas del caudillismo. Si pensamos en novelas como *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier o *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, este esquema se muestra omnipresente en la historia de la novela del dictador.

⁴⁸ Para los rasgos genéricos de la leyenda medieval véase André Jolles, “Legende”, en *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen*, Witz, ed. por André Jolles (Tübingen: Niemayer, 1972), 23–59, aquí 33.

