



EL SABER DE MIS HIJOS  
HARÁ MI GRANDEZA

**Universidad de Sonora**  
**División de Humanidades y Bellas Artes**  
**Departamento de Letras y Lingüística**

**El constructo figural del dictador en**  
***El Seductor de la Patria* de Enrique Serna**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

**ANA BERTHA DE LA VARA ESTRADA**

DIRECCIÓN

**DR. ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ**

Hermosillo, Sonora

Enero 2008

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>1. ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN EL PERSONAJE</b>	8
1.1. Formas de representación de la conciencia	8
1.2. La fragmentación de la novela y la función del lector	20
1.3. El personaje novelesco	25
<b>2. <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> EN EL MARCO DE LA NOVELA DE DICTADURA</b>	31
2.1. Los acercamientos críticos a la narrativa hispanoamericana de la dictadura	32
2.2. <i>El seductor de la patria</i> en el marco de la novela de dictadura	41
<b>3. DIÁLOGO Y YUXTAPOSICIÓN EN <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i></b>	47
3.1. Articulación de la novela e intertextualidad	48
3.1.1. Las instancias narrativas. La yuxtaposición y la metanarración en la novela	58
3.1.2. Compilador y autor implícito	67
3.2. El diálogo de <i>El seductor de la patria</i> con la novela de la dictadura hispanoamericana	74

<b>4. EL PROTAGONISTA DICTADOR EN <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i></b>	80
4.1. Desmitificación de la figura del dictador Antonio López de Santa Anna	85
4.2. Los efectos de lectura	100
<b>CONCLUSIONES</b>	108
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	114

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizaré una novela mexicana que se inserta en el subsistema narrativo de la dictadura hispanoamericana: *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna, en la que se ficcionaliza al dictador mexicano Antonio López de Santa Anna, quien gobernó por varios períodos durante el siglo XIX.

Esta obra es de reciente publicación, por lo que existen pocos estudios críticos y analíticos sobre ella. El presente trabajo tiene el propósito de estudiar cómo se construye la figura del dictador en *El seductor de la patria*. El estudio del personaje se realiza a partir del análisis de la forma compositiva de la novela, específicamente de los procedimientos narrativos que repercuten en la construcción figural del dictador; dicho análisis se complementa con una revisión selectiva del contexto literario y cultural con que la novela interactúa dialógicamente, ya que uno de los aspectos problemáticos a examinar es la configuración de este personaje novelesco a partir de una figura histórica que le precede, y también por el hecho mismo de integrarse a una tradición literaria.

En el trabajo, se considera al personaje como uno de los elementos compositivos de la novela que posee gran parte del significado semántico (Bustillo), ya que la trama depende en buena medida de las búsquedas que realizan los protagonistas, sus ideas sobre el mundo, lo que hacen o dejan de hacer, su interacción con los otros y lo que los otros piensan acerca de ellos.

El capítulo uno comprende algunos de los aspectos que los teóricos señalan como imprescindibles para la construcción de los personajes y consta de dos apartados. En el primero se observan las formas narrativas que se implementan en las novelas para representar los pensamientos de los personajes (Pimentel, Cohn, Filinich, Tacca); se revisan algunos de los recursos narrativos de la novelística reciente, especialmente los relacionados con el narrador; seguidamente, se considera el uso de la fragmentación en la nueva novela histórica y la función que desempeña el narratorio (Chatman, Filinich). En el segundo apartado del capítulo se plantean algunas de las definiciones de personaje (Miraux, Hamon, Bustillo) y desde un punto de vista metodológico se considera la propuesta de Bajtín sobre el héroe novelesco, específicamente lo relacionado con las dos formas de construcción del héroe que este teórico distingue: como un tipo social y como una conciencia crítica.

En el segundo capítulo, se revisan algunos de los estudios críticos sobre la narrativa de la dictadura hispanoamericana. Entre los autores se encuentran: Adriana Sandoval, Carlos Pacheco, Mario Benedetti, Juan Carlos García, etcétera. En algunos de los trabajos se realiza una clasificación de las obras a fin de establecer una sistematización y organización del subgénero. En dichos estudios se exponen los distintos momentos por los que ha pasado la novela de dictadura, bajo cuya denominación se agrupan una serie de obras que recrean al dictador o las dictaduras de algunos de los países que han vivido bajo estos regímenes autoritarios. Estos estudiosos del “subsistema narrativa de la dictadura” (Pacheco) señalan los cambios generados en la novela de dictadura a partir del *boom*. Sin embargo, en este capítulo, se observa que los estudios aún no profundizan en el dictador como constructo figural, lo cual permite fundamentar la pertinencia del presente estudio sobre el protagonista de *El seductor de la patria*; así mismo, se establece la inclusión de

esta novela mexicana dentro del subsistema de la “narrativa de la dictadura”, ya que muestra a un personaje que trasciende el marco del relato literario, a la vez que remite a constructos culturales e históricos cargados de significado social.

En el tercer capítulo, se realiza el análisis de la obra *El seductor de la patria*. El acercamiento a la obra se hace con fundamento en los elementos teóricos considerados en el primer capítulo, a fin de determinar si la forma compositiva de la novela ofrece un espacio adecuado para que el personaje se realice como conciencia crítica. Se considera que hay una fuerte relación entre la estructura formal del discurso novelístico y la configuración del personaje en su dimensión semántica o, en términos de Bajtín, entre lo “estético” y “ético”.

En este capítulo, se revisan las diversas estrategias narrativas mediante las que se configura al dictador mexicano del siglo XIX Antonio López de Santa Ana. Se observa que en la composición de la novela se establecen relaciones con otros textos, pues la novela entra en diálogo con modalidades genéricas tradicionales, como son: la picaresca, la epístola, la biografía y el diario.

Entre los procedimientos compositivos de la novela se revisan: la estructura fragmentaria, las voces narrativas, la yuxtaposición, la metanarración, el compilador y el autor implícito. En la última parte del capítulo se observa el diálogo que se establece entre *El seductor* y otras novelas del subsistema de la narrativa de dictadura, a partir del tipo de personaje y la forma en que se configura al dictador.

En el último capítulo se profundiza en el análisis del personaje. Este capítulo está dividido en dos partes, precedidas con un breve recorrido sobre los cambios de la

“situación narrativa” (Filinich) producidos en la novela de la dictadura hispanoamericana, que influyen en la configuración de los personajes. En la primera parte del capítulo se procede con el análisis del personaje Santa Anna, se consideran sus motivaciones y las acciones que realiza para alcanzar sus objetivos. Además, se compara *El seductor de la patria* con novelas anteriores para determinar si se conserva la figura arquetípica del dictador o si experimenta una transformación.

En la segunda parte del cuarto capítulo, se observan los posibles efectos de lectura con relación a la función del lector como agente activo en la interpretación del texto y, por ello, del personaje; se advierte que aún cuando la fragmentación y la ausencia de un narrador heterodiegético presuponen mayor indeterminación discursiva y mayor apertura semántica para que el lector construya el sentido del texto, prevalece la perspectiva del autor, orientada a confirmar la baja calidad ética del personaje.

Este trabajo busca contribuir al estudio de la novela de dictadura a partir de la problematización del héroe como constructo imaginario. La elección de esta instancia narrativa se debe a que en ella convergen dos exigencias contradictorias: la de tipo ideológico, que condena la dictadura, y la de tipo artístico, orientada a profundizar en la complejidad de los personajes. Se trata de un problema que ha pasado en gran medida desapercibido por los estudios especializados.

## **1. ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE**

El personaje no ha recibido por parte de la teoría narrativa la atención que merece desde el nivel semántico, pese a que es una de las instancias en que mayormente se concentra el sentido del relato. Como bien lo ha señalado Miraux “la legibilidad de una novela está íntimamente ligada a la construcción del personaje, que constituye un lugar de coherencia textual privilegiado.” (14).

En este primer capítulo se considerarán aspectos teóricos sobre la configuración del personaje como punto de partida en el análisis de *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna. En el primer apartado se revisarán las formas en que se representa la conciencia en el discurso narrativo, además se observarán algunas variantes de la voz en el ámbito de la narrativa de la dictadura. En la segunda parte se considerarán, a grosso modo, algunas de las definiciones de personaje (Miruax, Hamon, Bustillo) y la propuesta de Bajtín sobre el héroe novelesco, quién señala dos formas de construcción del mismo, como un tipo social y como una conciencia crítica con respecto al mundo y a sí mismo.

### **1.1. Formas de representación de la conciencia**

Como se sabe, en la historia de la literatura occidental la representación de los procesos de la conciencia han pasado de lo exterior a lo interior a tal grado que “...la trama de acción,



tan cara a la novela de los siglos XVIII y XIX, haya sido eclipsada en el siglo XX por el entramado de conciencias” (Pimentel, 17). Se produjeron cambios notables sobre todo en la voz narrativa y el punto de vista con la que se construye el discurso novelesco. Es a partir de la segunda mitad del siglo veinte, que en Hispanoamérica se empieza a experimentar con la configuración del discurso novelesco, retomando elementos de la narrativa occidental, pero aprovechando la realidad americana, lo que tiene de mágico y fantástico<sup>1</sup>.

Las innovaciones en lenguaje artístico se extienden, por inclusión, a la narrativa de la dictadura. En ésta se han experimentado cambios notables en la forma compositiva de las obras, los cuales tienen que ver con las instancias narrativas, la diversidad de perspectivas que incorpora, así como con el diálogo con otros discursos literarios y no literarios.

Una de las conquistas más importantes de la novela contemporánea es la penetración que ha logrado en las esferas más íntimas del personaje. Éste ha dejado de ser narrado desde fuera y se expone ante el lector sin mediación aparente, con toda su complejidad. A lo largo del siglo veinte, pero especialmente en la segunda mitad, los escritores hispanoamericanos ponen en práctica una serie de estrategias discursivas para liberar a sus personajes del narrador-autor. El esfuerzo parece orientarse a que el personaje trascienda su función actuarial y llegue a constituirse en sujeto pensante, en conciencia. El escritor se enfrenta, pues, al reto de representar, de manera convincente, los procesos mentales de sus personajes, los cuales no se limitan al pensamiento lógico, como advierte Pimentel:

---

<sup>1</sup>Esto también se dio en la narrativa de occidente, no es un fenómeno aislado, sólo que todo era invención mientras que en América lo mágico y lo fantástico se encontraba en los mitos y leyendas surgidas en los pueblos del continente.

[la conciencia comprende]...procesos mentales del orden de lo sensorial, perceptual, afectivo y/o intelectual; procesos mentales articulados en mayor o menor grado por la *atención* y por la *intenc/sión* (sí, así con las dos formas ortográfica y, por ende, semántica). En efecto, se trataría, en este último aspecto, de un juego entre lo intencional y lo arbitrario, pero también entre lo intensivo y lo extensivo de los procesos de conciencia. Procesos mentales, además, que abarcan desde la focalización más nítida hasta la máxima difusión en los lindes de lo subliminal y de lo inconsciente.” (Pimentel, *Modelos narrativos...* 18)

Pero ¿cómo se puede representar la conciencia figural? ¿Mediante qué recursos discursivos se puede acercarse a los pensamientos del protagonista? Luz Aurora Pimentel dice que las técnicas narrativas que construyen estos procesos de conciencia son “técnicas que van desde las formas más analíticas de la *psiconarración* hasta el *monólogo interior*, pasando por las muy complejas formas de mediación narrativa y convergencia de voces que constituyen el *monólogo narrado*, y sus diversas variantes: *monólogo de memoria*, *percepciones narradas*, etc...” (Modelos narrativos... 28)<sup>2</sup>.

La representación del personaje se decide prioritariamente en el lenguaje, es decir, en el tipo de oportunidades que el texto narrativo le otorga para exponer su pensamiento. Los modos de presentación del discurso figural son dos: “dramático” y “narrativo” (Pimentel). El primero se refiere al discurso directo de los personajes, sin mediación del

---

<sup>2</sup> Por otra parte, en *El relato en perspectiva* señala que junto a las formas de enunciación, el entorno también contribuye en la configuración del personaje de forma indirecta “ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria...” (Pimentel 82).

narrador; entre los recursos o formas de presentación se encuentra: el diálogo, el monólogo interior, el soliloquio, el diario y las cartas. El segundo modo de enunciación, el narrativo, es “el discurso figural [que] se ve *mediado*, en distintos grados, por el discurso *narrativo* [...] en este caso quedamos frente a un discurso ‘referido’” (Pimentel 85); destacan en esta modalidad el discurso indirecto y el indirecto libre.

Cohn Dorrit, por su parte, abunda en los criterios lingüísticos y estipula tres técnicas para la presentación de los pensamientos de los personajes: la psiconarración, el monólogo interior citado y el monólogo narrado. Los cuales sintetiza en la página 209 de la siguiente manera: la psiconarración es “el discurso del narrador sobre la conciencia del personaje”; con monólogo citado se refiere a “el discurso mental de un personaje”; mientras que el monólogo narrado es “el discurso mental de un personaje bajo la capa del discurso del narrador”. Esta última se corresponde con la modalidad que suele identificarse como estilo indirecto libre.

Estas técnicas son utilizadas en las novelas que narran las acciones de los personajes a través de un narrador en tercera persona, para la “*inspección de una conciencia*”; mientras que en las narraciones en primera persona, tales recursos van encaminados a la “*retrospección dentro de una conciencia*” (209). Dice Cohn que “los mismos términos básicos, modificados por prefijos para señalar la distinta relación del narrador con el tema de su narración: la psiconarración se convierten en autonarración (por analogía con el autoanálisis) y los monólogos pueden ahora ser autocitados o autonarrados” (209).

Sin embargo, María Isabel Filinich, tomando en consideración la propuesta de Dorrit Cohn, delinea las diferencias entre estas técnicas en el relato. Según Filinich, la

enunciación interior del personaje puede formularse por medio del discurso interior y el fluir de la conciencia. En el primero los enunciados tienen una organización “sintáctica y se encadenan con cierto orden” (127), mientras que en el segundo, no hay un orden lógico en la estructura del discurso del personaje y el propósito implícito es “dar cuenta de una conciencia con anterioridad a la formalización que le impone la lengua” (127).

En gran parte de las obras se utilizan estrategias para mostrar los pensamientos más íntimos del ente ficcional como el monólogo interior, el soliloquio y el flujo de conciencia, o bien, en ellas se adoptan formas genéricas que se caracterizan por ser altamente confidenciales como la epístola y el diario, entre otros, donde se narran los hechos por medio de la primera persona. Estos recursos técnicos pueden contribuir en el establecimiento de la autonomía del personaje con relación al autor.

Así pues, existen diversas formas de representar lo dicho por el personaje. En las novelas se presentan gradaciones en la representación de la subjetividad del protagonista. Se puede tener acceso a los pensamientos del personaje al recibir la información directa del ente ficcional, que se constituye como narrador o bien, su discurso puede presentarse de manera indirecta, mediante la mediación de un narrador explícito.

Como ya se mencionó, entre las estrategias discursivas que normalmente son utilizadas para tener acceso a la subjetividad de los personajes se encuentra el *monólogo interior*, que consiste en una forma directa de presentación del discurso del personaje. “Por el hecho de no estar mediado por la voz del narrador, quedamos frente a la “historia” en proceso, tenemos acceso directo a la conciencia de los personajes, o bien recibimos la información narrativa de manera fragmentaria, no ya de la sola fuente vocal que es el

narrador principal, sino de estos personajes convertidos momentáneamente en narradores delegados...” (Pimentel *El relato* 91).

El monólogo interior<sup>3</sup> se caracteriza por tratarse de un descenso en la conciencia que reproduce fielmente su devenir, por lo que es espontáneo, irracional y otras veces, caótico. Por lo tanto, entre las funciones de esta estrategia discursiva se encuentran, las señaladas por Oscar Tacca: explorar la conciencia, captar su devenir, mostrar la imagen del mundo y el reflejo de la realidad en la conciencia del héroe.

En cuanto a la carta como un recurso narrativo, dice Tacca que si se trata de un solo emisor, puede adoptar la estructura de un largo soliloquio o de un diálogo, “pero diálogo del que sólo escuchamos una voz. Como en el caso de una conversación telefónica, en que sólo oímos a uno de los interlocutores, el lector aventura, recompone mentalmente los estados de ánimo, las réplicas del ausente: los silencios se pueblan de conjeturas” (Tacca 41). Cuando hay más interlocutores que sostienen una comunicación epistolar, tenemos una variedad de voces o instancias narrativas, lo que propicia la multiplicación de puntos de vista sobre un mismo asunto. Como se verá en el capítulo tres, esto último se presenta en *El seductor de la patria* de Serna.

Los aportes de Cohn han sido de gran utilidad para la clarificación de los aspectos con relación a la configuración del personaje novelesco a partir de la voz del narrador-

---

<sup>3</sup> Por su parte, Seymour Chatman dice que desde la opinión de Bowling, el monólogo interior o “la «corriente de conciencia» no sólo incluye el registro de los pensamientos verbalizados [...] sino también el de las «impresiones de los sentidos» que se producen, pero no son formuladas en palabras por la mente del personaje y tampoco son el producto de un análisis interior del narrador” (200).

personaje<sup>4</sup>. María Isabel Filinich hace una distinción de los tipos de narradores de acuerdo con su grado de presencia en el relato novelesco: “la instancia narrativa puede realizar su función asumiendo grados de presencia en el relato, presencia marcada por aquellas huellas en su discurso que lo develan o lo ocultan. En este sentido el narrador puede aparecer de manera *explícita, implícita o virtual*” (63).

La presencia *explícita* del narrador, dice Filinich, “se caracteriza por dos rasgos: [...] el desempeño de su función es destinar a otro su discurso, y el segundo, la realización de tal función mediante una voz plena, identificable, distinta de las voces de los personajes” (63). Es decir, el discurso del narrador se encuentra explícitamente diferenciado del discurso del personaje por una serie de marcas discursivas.

Tradicionalmente, el cambio de discurso directo hacia otro enunciador se marcaba de manera tipográfica, es decir, mediante comillas, guiones, cursiva, o de línea; y/o de forma narrativa, donde el narrador anuncia las palabras del personaje con marcas discursivas como *dijo, pensó, exclamó, gritó*, frases que se usan en posición de apertura y/o de clausura del discurso del personaje. Como se presenta en las obras de *Su alteza Serenísima* de Irineo Paz, *Santa Anna. El dictador resplandeciente* de Rafael F. Muñoz, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.

Mientras que en la presencia *implícita* del narrador “se caracteriza...por desempeñar la función de destinar a otro su discurso, y... por tener una voz ambivalente que puede mezclarse con la del personaje al punto de crear una identidad ambigua” (64). En

---

<sup>4</sup> A raíz del trabajo de Cohn se ha empezado a replantear o clarificar el enunciado del personaje-narrador-autor. Aparte del trabajo de María Isabel Filinich, se encuentra *Las palabras transparentes* de Luis Beltrán Almería, trabajo en el que se dialoga con los aportes de Cohn.

esta forma se puede ubicar el denominado discurso indirecto libre, que ha sido planteado por Genette y retomado después por Luz Aurora Pimentel y por otros, “en el cual se funden las voces de narrador y personaje de tal suerte que no se puede señalar donde termina una y comienza la otra” (64). De manera que, el narrador asume la perspectiva espacial-temporal del personaje (presente) pero a la vez marca la distancia con relación a éste al mantener la forma gramatical de la tercera persona.

De las tres formas de representación del narrador en la novela, expuestas por Finilich, la que interesa resaltar es la tercera, la presencia *virtual* del narrador, ya que es la forma que servirá para el análisis del dictador *El seductor de la patria*. Con respecto a la presencia *virtual* del narrador, Finilich señala que éste:

se caracteriza por desempeñar su función de destinar a otro su discurso pero carecer de una voz que lo manifieste. Se trata de un narrador cuyo silencio es elocuente. El narrador calla para que los personajes se expresen, pero su función narrativa permanece y se evidencia en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva adoptada en la selección de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente a los personajes. El narrador no habla sino muestra. (66)

Esta presencia *virtual* se encuentra principalmente en relatos que se muestran en primera persona<sup>5</sup>, en la que el personaje “realiza un acto discursivo que suplanta la voz del narrador” (67) y en las que no interviene el narrador de manera abierta.

Considérense a modo de ejemplo los dos fragmentos que cito enseguida, ambos referidos al mismo personaje histórico pero que pertenecen a obras distintas; el primero, tomado de la novela *Santa Anna, El dictador resplandeciente* de Rafael F. Muñoz<sup>6</sup>, y el segundo de la novela de Enrique Serna.

Primer fragmento:

Se le hace poco escribir esta sarta de adulaciones, que irá a parar en el cesto de los papeles inútiles, y lanza al pueblo de Veracruz esta proclama:

«No me es posible contener el exceso de mi gozo por ser esta medida la más análoga a la prosperidad común por la que suspirábamos y estábamos dispuestos a que se efectuase, aun cuando fuera necesario exterminar a algunos genios díscolos y perturbadores, distantes de poseer las verdaderas virtudes de los ciudadanos. Anticipémonos pues, corramos velozmente a proclamar y a jurar al inmortal Iturbide por emperador, ofreciéndole ser sus más constantes defensores hasta perder la existencia; sea el regimiento que mando el primero que acredite con esa irrefrenable prueba, cuán activo, cuán

---

<sup>5</sup>El narrador explícito se observa en el relato canónico (Yo-él-TÚ); el narrador implícito en relatos de tercera persona (Yo-él-TÚ) y en los relatos de segunda persona (YO-tú-Tú); y en relatos de primera persona (Yo-yo-TÚ).

<sup>6</sup> ¿La obra de Muñoz es biografía novelada o ensayo biográfico? En este caso no se pretende polemizar a qué género pertenece, ya que sólo se ejemplifica las formas de narrar un mismo suceso en dos textos que tratan sobre el mismo personaje histórico Antonio López de Santa Anna.



particular interés toma en ver recompensado el mérito y afirmado el gobierno paternal que nos ha de regir. Que el dulce nombre de Agustín I se transmita a nuestros nietos, dándoles una idea de las memorables acciones de nuestro digno libertador. Multipliquemos nuestras voces llenas de júbilo y digamos sin cesar, complaciéndonos en repetir: ¡Viva Agustín Primero, Emperador de México!»

Así demuestra que, además de adulador, es ignorante y disparatero (43).

El segundo fragmento:

PROCLAMA DE SANTA ANNA AL PUEBLO DE VERACRUZ

(MAYO 26 DE 1822)

Amado pueblo:

Por decisión soberana del Supremo Congreso, don Agustín de Iturbide ha sido declarado Emperador de México, confirmándose de esta manera la aclamación del pueblo y del ejército al libertador del Anáhuac. No me es posible contener el exceso de mi gozo por ser esta medida la más análoga a la prosperidad común por la que suspirábamos y estábamos dispuestos a que se efectuase, aun cuando fuera necesario exterminar a algunos genios díscolos y perturbadores, distantes de poseer las verdaderas virtudes de los ciudadanos. Anticipémonos pues, corramos velozmente a proclamar y a jurar al inmortal

Iturbide por emperador, ofreciéndole ser sus más constantes defensores hasta perder la existencia; sea el regimiento que mando el primero que acredite con esa irrefrenable prueba, cuán activo, cuán particular interés toma en ver recompensado el mérito y afirmado el gobierno paternal que nos ha de regir. Que el dulce nombre de Agustín I se transmita a nuestros nietos, dándoles una idea de las memorables acciones de nuestro digno libertador. Multipliquemos nuestras voces llenas de júbilo y digamos sin cesar, complaciéndonos en repetir: ¡Viva Agustín Primero, Emperador de México! (105).

Como se puede observar en la obra de Muñoz, publicada a principios del siglo XX, el narrador se encarga de introducir las palabras del dictador y de cerrar con comentarios o puntos de vista sobre su personaje, por lo que se trata de un narrador explícito. En el segundo fragmento, en cambio, se trata el mismo hecho, pero la instancia del narrador desaparece, se muestra al lector el documento que contiene el mensaje de Santa Anna sin la mediación de un narrador; es decir, en *El seductor* la presencia del narrador es virtual.

La presencia virtual del narrador es una forma de la estilización que caracteriza la forma compositiva de la novela contemporánea y por extensión a los subgéneros de la nueva novela histórica y de la novela de la dictadura, en las que se ubica la novela de Enrique Serna.

De esta manera las estrategias movilizadas en la construcción de mundo novelesco, y por ende del personaje, en gran medida permiten al lector tener una visión de la personalidad del protagonista<sup>7</sup>.

Comúnmente el narrador virtual se encuentra en las novelas epistolares, los diarios íntimos y las memorias, pues el rasgo que distingue a estos discursos es el uso de la primera persona a través de la cual el personaje-narrador muestra o cuenta los sucesos en presente.

En la narrativa contemporánea se tiende hacia un desdibujamiento de la voz narrativa como perspectiva dominante. No se narra sobre las acciones realizadas por los personajes, sino que se muestran sus acciones y sus pensamientos sin la mediación de un narrador omnisciente (o mediante la presencia explícita de un narrador). Esto propicia la liberación del texto de la retórica tradicional del narrador, de sus valoraciones y conjeturas sobre el mundo narrado.

La crítica literaria que estudia la novela histórica (De Toro, Ainsa, Kruzinsky, Pons, entre otros) señala que, a partir de la novelística producida de la segunda mitad del siglo veinte, se muestra la subjetividad de los personajes. Esto tiene que ver con un asunto vocal y de perspectiva, porque se les cede la palabra a los protagonistas y, con ella, adquieren su “independencia” con relación al autor. Dice Ainsa que en las novelas históricas la intención del autor “puede ser introspectiva e intimista como testimonial y realista” (118). Luego señala que:

---

<sup>7</sup>Entendiendo por personalidad la “*organización dinámica en el interior del individuo de los sistemas psicofísicos que determinan su conducta y su pensamiento característicos*” (Gordon 47).

Tanto como narrador omnisciente o desde la “voz” personalizada de un actante, la historia se asume en la ficción como un proceso interno. Los acontecimientos se viven como experiencias de conciencias individuales, gracias a lo cual el narrador dispone de una mayor libertad en el uso de personas y tiempos verbales (puede recurrir al uso de la primera persona, monólogo interior, etc.). Lo histórico se personaliza y se percibe y enuncia desde una subjetividad. (Ainza 118)

En las novelas de reciente publicación, ante la ausencia de la instancia del narrador omnisciente y la multiplicación de voces discursivas, se produce la fragmentación del relato novelesco. En la mayoría de estas obras la función del narrador en tercera persona tiende a suplirse con la presencia de un compilador o editor. Sin embargo, el compilador es sólo una de las instancias narrativas con las que se construye la novela fragmentada en la reciente novelística que retoma los acontecimientos históricos y los lleva a la ficción.

## **1.2. La fragmentación de la novela y la función del lector**

En la narrativa hispanoamericana, la fragmentación constituye una propuesta narrativa que rompe con la reglas de las novelas tradicionales, así como con las expectativas de lectura. A estas obras se les conoce como “novela fragmentaria”, dentro de la cual se ubican una serie de novelas publicadas a partir de la década de los sesentas, como *La Feria* (1963) de Juan

José Arreola, *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, entre otras.<sup>8</sup>

La fragmentación es una estética que por una parte subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador, y por otra –quizás su aporte más renovador– apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura. (Epple 2)

La mayor parte de los estudios críticos sobre la novela histórica reciente consideran que la fragmentación es una de las características de la dimensión de la novela, producida en la segunda mitad del siglo veinte. Ahora queda pendiente por analizar, entre otras cosas, qué función tiene esa estrategia discursiva, si contribuye con la configuración del protagonista como una conciencia autónoma, o si sólo se utiliza para lograr la representación de la fragmentación de la realidad caótica actual.

La fragmentación del discurso novelesco se conforma por la multiplicidad de voces, las que han permitido mostrar desde diversas perspectivas un mismo acontecimiento, y como señala Pimentel:

[...] en relatos en focalización múltiple que implican la *repetición* de la misma información narrativa desde distintas perspectivas, o en cualquier otra forma de

---

<sup>8</sup> Entre las novelas de la dictadura que se benefician de esta modalidad explorada durante el boom, destaca *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos.

narración que multiplique las voces narrativas –y con ello instancias de mediación– inmediatamente pasa a primer plano el principio de incertidumbre con respecto a la información misma. La multiplicación de las instancias de narración multiplica las perspectivas de los narradores. [...] la pluralidad de instancias focales nos ofrece distintas versiones de un mismo suceso, o de un mismo segmento narrado, desde otra perspectiva, por el narrador. Todas estas formas de multiplicar la instancia de enunciación relativizan el mundo ficcional creado, y reducen considerablemente la “autoridad” del que narra (Pimentel 144).

En la novela reciente, incluso en las de la dictadura hispanoamericana, se apela al recurso de la yuxtaposición de voces o de documentos en los que se advierte la presencia de otras voces, recurso fundamental de la novela que nos ocupa. La multiplicación de voces en el discurso novelesco determina que el narrador tenga una presencia parcial o casi nula. Ante la relativa desaparición de un narrador omnisciente y la proliferación de instancias narrativas, se está frente un mundo configurado mediante el multiperspectivismo. La existencia de variedad de voces y perspectivas en el discurso permite que en la mente del lector se escenifique el diálogo; es decir, lo dialógico es el proceso hermenéutico y no el personaje en sí.

En las novelas donde se presenta el multiperspectivismo, generalmente la voz del personaje está fragmentada, parcializada. Se puede decir que se indaga en la conciencia de los personajes, pero no necesariamente se puede hablar de que exista un dialogismo como en el caso de los personajes de Dostoievski. La presencia de la variedad de voces en el discurso narrativo conlleva a que la estructura de la novela se vuelva fragmentaria; a la vez

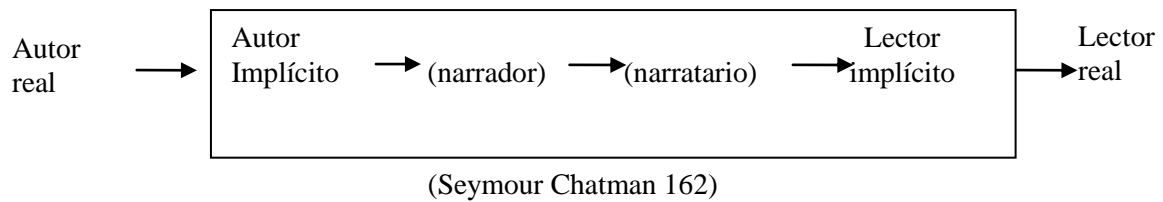
genera que el proceso de interpretación textual se vea afectado, ya que tal articulación produce cierta ambigüedad, la cual se hace evidente en el proceso hermenéutico. De esta manera, las novelas se constituyen en obras “abiertas”, en términos de Umberto Eco.

Sin embargo, es necesario advertir que, de algún modo, dicha forma de estructurar la novela es una construcción del autor, con el propósito de que el lector llegue a las interpretaciones que él mismo proyectó en el momento de la escritura. Los efectos de lectura son orientados por quien instrumenta la dimensión novelesca; es decir, las lecturas son inducidas por el autor. Por lo tanto, la idea de que el lector es quien decide libremente el sentido del texto es sólo un efecto de lectura.

La estructura fragmentada por el multiperspectivismo es un artificio del constructor de la obra, para hacer pensar al lector que participa en la construcción, ya que en el ejercicio hermenéutico, el lector entra en diálogo con las voces que conforman el relato y, con ello, rebasa el conocimiento que éstos poseen. Al desdibujarse el narrador básico, la categoría de autor implícito cobra especial relevancia por sobre la de narrador. Chatman lo resume en estos términos: “El autor implícito establece las normas de la narración [...] El autor real puede asumir las normas que quiera a través del autor implícito” (160).

Cabe señalar que Bajtín no establece una delimitación entre autor y narrador o autor implícito, ya que en muchas ocasiones los usa de forma indistinta. Un estudio teórico que aborda las diferencias entre autor y narrador es el realizado por Seymour Chatman. En él se elabora un esquema que ilustra las instancias del proceso comunicativo (autor real y lector real) y en el discurso narrativo propiamente dicho (autor implícito, narrador, narratario y lector implícito).

## Texto narrativo



Según Seymour Chatman, el autor es “implícito” en tanto que es:

reconstruido por el lector a partir de la narración. No es un narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador [...], hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada. Él, o mejor, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. (159)

En el tejido narrativo, las instancias de autor y lector implícitos trenzan los hilos comunicantes para cargar de significado el mundo ficcional que se presenta en la novela<sup>9</sup>.

A fin de complementar la propuesta de Seymour Chatman considero importante mencionar que María Isabel Filinich, quien explica tres maneras de presentación del

---

<sup>9</sup> Chatman señala que: “La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a ‘nadie’” (162). Así, mientras que el narrador y el narratario son opcionales en la narración, el autor y lector implícitos son inherentes a la misma. En tanto que el autor y lector reales están fuera del convenio narrativo en sí mismo, pero en un sentido práctico le son indispensables.



narratario en el relato: “*explícita, implícita o virtual*” (69)<sup>10</sup>. La presencia del narratario en gran parte de las novelas recientes es muy similar a la forma en que se manifiesta el narrador; por ejemplo, en *El seductor de la patria* el narrador tiene una presencia virtual y, también, el narratario es apelado de manera virtual; Filinich considera que estamos frente a un narratario virtual cuando es evidente la falta de señales que lo identifiquen “y por ser restituído en la experiencia de lectura, en la cual opera el modelo básico del género narrativo” (72).

Por lo tanto, el lector se vuelve partícipe de la construcción del mundo que se muestra fragmentado por medio de las diversas voces o instancias narrativas, es decir, el lector es invitado a realizar una función de recomposición del mundo narrado.

El lector cumple una función distinta a la que realizaba en la novelística de corte tradicional, por los cambios generados en las formas de narrar y en la multiplicidad de puntos de vista con los que se produce la indeterminación y la fragmentación del mundo novelesco; ahora el lector es llevado por el propio autor a asumir la función de agente activo en el proceso estético, al realizar una lectura tanto recreativa como interpretativa de la obra literaria.

### **1.3. El personaje novelesco**

Como se pudo observar en el apartado anterior los estudios narrativos ofrecen muy pocos instrumentos teórico-metodológicos para el análisis de personaje, pese a que, los personajes

---

<sup>10</sup>Las cursivas son del texto. Estos aspectos se exponen y explican en las páginas 69-73.

son los principales portadores de significación en el relato novelesco. Los teóricos coinciden en señalar al personaje como un elemento indispensable en el relato novelesco (Miraux, Hamon, Bustillo, entre otros). El personaje es un aspecto compositivo que “caracteriza el género narrativo” (Miraux 10), debido a que su ausencia en un relato coloca en entredicho las manifestaciones propias del género. Para Miraux “el personaje es un ser imaginario que figura en una obra literaria. Es un elemento constitutivo del relato” (12).

Mientras que para Philippe Hamon el personaje “es una unidad de significación” (131) la cual es posible analizar y describir. Sin embargo, dice Hamon:

“«la etiqueta semántica del personaje» no es un «dato» *a priori* y estable, que se trataría de *reconocer*, sino una *construcción* que se efectúa progresivamente en el tiempo de una lectura, en el tiempo de una aventura ficticia, «una forma vacía que llenan diferentes predicados»... El personaje es siempre... la colaboración de un «efecto de contexto» (subrayado de las relaciones semánticas intertextuales) y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector. (131).

En ese sentido Miraux señala que “Aprehender la presencia de un personaje es entonces construir en el curso de la lectura su psicología, sus funciones, sus saberes, sus competencias.” (12).

Como bien lo señala Carmen Bustillo, “los personajes son generalmente los principales portadores de significación de los universos ficticios, en esa línea que va del

autor y su referente al texto y de allí al lector, cuya recepción siempre implica un proceso de resemantización” (19).

Ahora bien, la articulación del personaje no se logra de manera aislada sino que se edifica en las relaciones de éste con los demás elementos del discurso novelesco: con otros personajes, con el espacio, con el tiempo y con la voz narrativa. Así, la relación que se establezca entre el personaje y los demás elementos de la dimensión de la obra, se va a caracterizar por las estrategias que utilice el autor para construirlo. En ese sentido Bustillo considera que la identificación de dichos recursos es imprescindible para estudiar el funcionamiento de los entes de ficción.

Por lo tanto, de acuerdo con las consideraciones de Miraux, Hamon y Bustillo<sup>11</sup>, el personaje será definido por la forma de relacionarse con el resto de los personajes, por las funciones virtuales que desempeña, también por su filiación a un personaje-tipo, así como por la distribución en relato; y “por el conjunto de las calificaciones y los papeles temáticos de los que es soporte...” (Hamon 135).

En los apartados anteriores me he referido a los aspectos técnicos de la configuración del personaje, es decir, a las distintas opciones que tiene el narrador para presentar la voz y la mirada de los mismos. Sin embargo, la mera descripción de las técnicas empleadas no es suficiente para valorar el grado de autonomía que el personaje alcanza frente a las determinaciones autorales, aunque recursos como el monólogo interior y la fragmentación pueden producir ese efecto de lectura en lo inmediato.

---

<sup>11</sup>También Luz Aurora Pimentel señala estos aspectos basándose en Hamon.

Para determinar al grado de autonomía novelesca que alcanza el Santa Anna de la novela de Serna frente al estereotipo histórico es necesario tener en cuenta los aspectos estilísticos mencionados, relacionados con el tejido del texto mismo, pero también se tienen que considerar elementos contextuales: la intertextualidad que esta novela establece con la tradición literaria (géneros como la biografía, la novela epistolar, la picaresca, entre otros) y con los otros discursos culturales, especialmente el histórico. En este punto se hacen útiles los planteamientos de la teoría bajtiniana.

En *Problemas de la poética de Dostoievski* Bajtín deja entrever la existencia de dos formas de configuración del héroe en la novela:

1) Como un ente de la realidad con rasgos que representa a tipos sociales, ya definidos y fijos, es decir, personajes como imágenes ya determinadas; héroes contruidos con atributos objetivos, con un sentido único y cuyo propósito último es el de responder a la pregunta “¿Quién es?”.

2) El héroe como “*punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*” (71). En esta segunda modalidad, a diferencia de la anterior, no se busca representar una imagen firme de un ente social, “sino que viene a ser el *último recuento de su conciencia y autoconciencia* y al fin y al cabo, su *última palabra acerca de su persona y de su mundo*” (72). Bajtín hace notar que el desarrollo de estas conciencias autónomas suele darse en situaciones límite o en umbrales, en los que el personaje lleva a cabo un proceso de enjuiciamiento del mundo y de sí mismo.

El objeto de reflexión del héroe es el significado de sí mismo y su entorno. Por consiguiente, la realidad del héroe, el mundo exterior y la vida cotidiana, forman parte

integral del proceso de autoconciencia del mismo, de modo que en la obra éste tiene autonomía aún con respecto al autor.

Este segundo tipo de personaje encuentra su modelo ejemplificador en los personajes de Dostievski. Considero que sería inapropiado distinguir de manera abrupta los dos tipos de personaje que Bajtín propone; conviene más bien hablar de dos orientaciones básicas y de que algunos personajes se acercan más al primer modelo y otros al segundo. En muchas obras se presenta al héroe en su dimensión social, es decir como un tipo social, pero a la vez se muestran rasgos de su interioridad o de su conciencia. Entonces, se puede decir que en determinadas obras se percibe una tendencia gradual hacia uno u otro lado. En algunas obras se tiende a configurar al personaje como un ente social estereotipado, mientras que en otras, se orientan a la construcción del ente ficcional como conciencia autónoma, y, seguramente, con una amplia gama de puntos intermedios entre ambas orientaciones.

El estudio que aquí se propone de los protagonistas de la novela de la dictadura se halla justo en esta encrucijada. Al tratarse de personajes históricos culturalmente prevalorados, el autor tiene ante sí el reto de construir un personaje novelesco, complejo, frente al estereotipo que le precede. En el caso de *El seductor de la patria* puede apreciarse una gran gama de recursos narrativos orientados a crear un efecto de inestabilidad discursiva en la que presuntamente el personaje transita sin determinaciones autorales. Nuestra tesis consiste justamente en problematizar este efecto de lectura.

La autoconciencia es considerada por Bajtín como la “dominante artística de la estructura de la imagen del héroe, presupone también una *posición del autor* radicalmente

nueva respecto al hombre representado” (86). No se trata de la ausencia del autor, sino de un mayor distanciamiento ideológico por parte de éste con relación al personaje. La ausencia del autor permite al personaje tener vida propia y expresar su punto de vista con mayor “libertad”. En el caso que nos ocupa, *El seductor de la patria*, se da esta ausencia de narrador omnisciente por lo que el lector tiene la impresión de percibir de manera directa la palabra de los distintos personajes, la cual es transmitida siempre de manera escrita en documentos de distinta índole, sobre todo a través de cartas.

Asimismo, Bajtín señala que la conciencia del autor de la novela se encuentra presente de manera permanente y ubicua en la dimensión discursiva, además de que es altamente activa, pero la conciencia autoral no toma como objetos a las otras conciencias ni pretende definir las y concluir las. El autor aparece como organizador y participante en el “gran diálogo” que es la estructura de la novela. El autor no se queda con la última palabra, muestra “en su obra la naturaleza dialógica de la vida misma y del pensamiento humano” (Bajtín 107). En *El seductor*, la ausencia de narrador básico produce en lo inmediato el efecto de ausencia del autor. Sin embargo, como se verá en el capítulo tres, la selección del material y la organización del mismo, al producir de manera recurrente efectos irónicos, delatan la presencia de una intención autoral.

## 2. *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA EN EL MARCO DE LA NOVELA DE DICTADURA*

La novela de la dictadura hispanoamericana ha sido clasificada y sistematizada por la crítica, lo cual permite distinguir las varias etapas por los que ha pasado el subgénero de narrativa de la dictadura. Es a partir de la década de los setentas cuando se manifiesta con más consistencia la necesidad de estudiar dicha novelística.

Los estudios acerca de este tipo de novela se desencadenan a causa del auge en la producción de obras como la triada de novelas del *boom*: *El recurso del método* (abril de 1974) de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (junio de 1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez.

La mayor parte de los trabajos que se encuentran sobre la narrativa de los dictadores se realizaron después de la publicación de tales obras. En dichos estudios se considera que éstas son las que marcaron la pauta a favor de un cambio, en el uso de las formas estéticas utilizadas en la narrativa anterior<sup>12</sup>.

En el siguiente apartado se hace una revisión de algunos de los estudios críticos, enfocado a ver cómo se estudia al personaje, qué se dice con respecto a la construcción del mismo. Esto con el propósito de mostrar un panorama general del dictador como ente ficcional en la narrativa de la dictadura hispanoamericana, por ello no se entabla una polémica con los planteamientos de los autores (García, Sandoval, Pacheco, Benedetti,

---

<sup>12</sup> A éstas se les catalogó como la nueva novela o como la novela contemporánea.

Rama), a pesar de que no esté totalmente de acuerdo con algunas de sus afirmaciones y con la ubicación de algunas de las obras en movimientos estéticos o períodos. Es su momento se harán observaciones en notas al pie de página.

## **2.1. Los acercamientos críticos a la narrativa hispanoamericana de la dictadura**

Entre los aportes al estudio de la narrativa de la dictadura se encuentra el trabajo de Carlos Pacheco que apunta hacia una teorización del género o subsistema como él le llama. Pacheco elaboró su investigación considerando tanto la producción novelística de la dictadura latinoamericana en el siglo XX como los estudios individuales que de ésta se han realizado.

Carlos Pacheco, en su texto *Narrativa de la dictadura y crítica literaria* (1987), realiza un acercamiento global al fenómeno. Desde una perspectiva totalizadora, concibe al conjunto de obras como un “sistema temático” dentro de la narrativa del continente, en una propuesta organizacional del “subsistema literario”, que él ha denominado “narrativa de la dictadura”. El objetivo explícito del trabajo de Pacheco consiste en “formular y sistematizar las tareas críticas y de investigación que se desprenden como consecuencia de la aceptación de esta área temática como subsistema narrativo” (10). Elabora un corpus con obras que pertenecen a este subsistema, el cual resulta mucho más amplio que el considerado por otros investigadores como Adriana Sandoval y Juan Carlos García<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup>Este trabajo es un gran aporte a la crítica e historia de la literatura hispanoamericana. Eso se debe a que plantea una serie de observaciones que pueden servir como base en la organización de los estudios de la



Los aportes de Juan Carlos García en *El dictador en la literatura hispanoamericana*<sup>14</sup> visualizan los posibles cambios producidos en la configuración del dictador dentro de la narrativa hispanoamericana. De las fuentes bibliográficas revisadas, ésta ofrece una propuesta organizada en función de la figura del dictador como quien *ordena* y *crea*, es decir, sigue un hilo temático que constituye una forma distinta de acercarse al personaje.

A partir de ese tópico, muestra que en la literatura hispanoamericana se producen cuatro imágenes de dictadores. Su clasificación está supeditada a un orden cronológico subyacente, que permite obtener un panorama general del tratamiento del dictador en la narrativa de la dictadura, debido a que las imágenes del personaje señaladas por García corresponden a cuatro movimientos literarios:

Primero es un personaje del *Romanticismo*; luego un producto de la visión estética que aquí denominamos *Costumbrismo Regionalista*; posteriormente el dictador tiene pronunciados rasgos de personaje de la literatura del *Modernismo*, y a partir de la segunda mitad del siglo XX se da paso al dictador de la *Narrativa Contemporánea*. Diferentes entre sí, los cuatro movimientos literarios coinciden en caracterizar al déspota como ordenador de mundo y creador permanente de situaciones nuevas. (García 33)

---

narrativa de la dictadura, desde tópicos hasta posibles hipótesis, para acercarse al estudio a esta modalidad de la narrativa hispanoamericana.

<sup>14</sup>En su trabajo, García considera obras pertenecientes a los diversos géneros literarios: poesía, teatro, cuento, ensayo y novela, y no se queda sólo con el análisis de la novela como lo hace Sandoval; por lo que es un estudio ilustrativo y abarcador; que empieza con el período colonial (las crónicas) y termina con la literatura del *boom*. El trabajo es una publicación reciente y aún no contempla las obras producidas en las dos últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, que pertenecen a la nueva novela histórica.

El dictador del *Romanticismo* se caracteriza por mostrarse como un ser intuitivo y feroz, que según García, es el caso del dictador argentino Juan Manuel Rosas, personaje histórico que se ficcionaliza en *Amalia* de José Mármol y en *El matadero* de Esteban Echeverría. García advierte el carácter referencial de este personaje en estos términos: “su principal característica reside precisamente en que siendo un personaje con definitiva base histórica, se convierte en testimonio de hechos reales” (35).

En el *Costumbrismo Regionalista* el dictador actúa llevado por las circunstancias, es más producto de la imaginación que de la realidad. Es un personaje lúdico, desenfadado y serio, pero continúa teniendo una imagen negativa. “Esta negatividad, sin embargo, no reside en el personaje sino en las fuerzas de la naturaleza y la costumbre social” (36), imagen que es posible encontrar en la obra *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.<sup>15</sup>

La figura del dictador, en la *Novela Moderna*, se presenta como un déspota que domina plenamente tanto a seres como a objetos. Es “un personaje simultáneamente cruel y sensitivo. Su crueldad es refinada y su sensibilidad, interesada, aunque a veces tiene actitudes familiares y sociales que lo humanizan” (37). Por ello, llega a provocar admiración o desprecio. Su carácter ficcional es enfatizado por la técnica del narrador omnisciente reeditando en “una rica y compleja caracterización”. Según García, las novelas

---

<sup>15</sup>Cabe mencionar que no necesariamente concuerdo con García en la ubicación de esta novela, ya que en *El señor presidente* el personaje parece estar en todos lados, a través de las acciones que ejecutan sus servidores, como por ejemplo Cara de Ángel. Al dictador no se le describe físicamente, pero se le conoce por los efectos de su poder sobre la sociedad, con ello es un personaje que adquiere dimensiones simbólicas.

que crean un personaje de tal magnitud son *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán y *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias.<sup>16</sup>

El último tipo de personaje dictador es el que se construye en la *Novela Contemporánea*. Al respecto, García dice que se presentan cambios relevantes, entre ellos menciona la técnica narrativa, a través de la cual se muestra la tragedia que los dictadores sufren en pleno ejercicio del poder, así como la tragedia que causan en los demás;

La novela contemporánea es posiblemente la que ha deseado configurar al dictador más deshumanizado que la historia y la ficción hubiera podido concebir, pero dada la técnica narrativa predominante que ha permitido penetrar en la intimidad del personaje, ha terminado plasmando a uno de los personajes más humanizados que la literatura hispanoamericana hubiese concebido antes.  
(38-39)

En la *Novela Contemporánea*, dice García, se muestra a un personaje convencido de su ilimitado y contundente poder; y las obras que incluye dentro de esta categoría son la triada del *boom*: *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* y *Yo el Supremo*.

En la novela de esta etapa, el maniqueísmo sobre el dictador se hasta cierto punto superado, pues se introducen aspectos positivos en su configuración. En este aspecto, hay coincidencias entre Adriana Sandoval, Carlos Pacheco, Ángel Rama, entre otros.

Uno de los primeros acercamientos a esta literatura es el de Ángel Rama (1976) *Los dictadores latinoamericanos*, cuyo trabajo toma como referencia básica el análisis de tres

---

<sup>16</sup> Adriana Sandoval también aborda en las primeras páginas de su trabajo este binomio de novelas.

novelas: *Yo el Supremo*, *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*. Rama problematiza sobre el género “novela” en relación con los límites entre la historia y la ficción. Al respecto señala que con la narrativa de dictadura en Hispanoamérica generada en la década de los setentas se ha logrado construir un personaje novelesco con la figura de los dictadores.

Al tratar el asunto de la personalidad de los dictadores latinoamericanos en este ciclo novelesco, Rama hace notar que el tratamiento del personaje resulta un tanto deficiente en las novelas anteriores a las del *boom*. Por ejemplo, con respecto a *El señor Presidente* de Asturias señala que, “Mostrar los efectos de la dictadura resultó más fácil para el autor que hacer del dictador mismo un personaje de novela”. Asegura también que en el discurso novelesco “«el señor Presidente» se esfuma constantemente, se pierde en las sombras, en los sueños, en las palabras que dibujan un paisaje enmarañado y neblinoso por donde pasa el escritor sin llegar a la conciencia de su personaje” (42). Tales ideas están enfocadas a establecer las diferencias en el tratamiento del personaje en la producción literaria de la primera y segunda mitad del siglo veinte. Sin embargo, es necesario argüir que tanto en *El señor presidente* como en *La sombra del caudillo* el dictador es un personaje simbólico. La obra de Asturias se acerca más a la producción novelística del *boom* en cuanto a los recursos estéticos y compositivos de las obras.

Ángel Rama, como la mayoría de los críticos, enfatiza el cambio de perspectiva con que se focaliza al protagonista dictador en las novelas del *boom*. Mientras que la novelística tradicional se recrean los efectos de la dictadura y se habla del dictador desde una gran distancia, en estas novelas, ocurre un acercamiento sustancial: “Los nuevos narradores, en

cambio, dan el salto al vacío: no sólo entran al palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de operaciones concretas” (16).

Al respecto, Carlos Pacheco hace hincapié en las diferencias que existen entre la narrativa de la dictadura del *boom* con respecto a la anterior<sup>17</sup>, y refiriéndose a las del *boom* dice que “puede observarse un acercamiento y una internalización de la perspectiva de narración en el personaje dictatorial y una mayor complejización del punto de vista narrativo” (68).

Mario Benedetti coincide con estas apreciaciones al señalar que la diferencia entre las obras de Carpentier, García Márquez y Roa Bastos con respecto a las de Valle Inclán y Asturias estriba en la mirada del narrador: “el punto de vista de Asturias, aun siendo agudamente crítico con respecto al dictador Estrada Cabrera que le sirve de modelo, por lo general no establece distancia en relación con la historia que narra” (12).

Mario Benedetti compara y contrasta las novelas de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez. Considera que las tres coinciden en que: narran la vida de un dictador, utilizan la ironía, evocan un pasado pero narran desde el presente; y destaca que las diferencias tienen que ver con la verosimilitud del personaje dictador. Señala que *El recurso del método* y *Yo el supremo* son más creíbles porque sus personajes son “más humanos” que el dictador que protagoniza *El otoño del patriarca*, que de tan cruel “da

---

<sup>17</sup> Estas observaciones las hacen Rama, Pacheco, Sandoval, García, entre otros, justo cuando se refieren a *Yo el Supremo*.

lástima”. El patriarca es “una suerte de monstruo antediluviano metido a gobernante” (14), en cambio, los dictadores de las otras novelas son configurados como “símbolos” que representan al poder absoluto. La verosimilitud de los personajes construidos en *Yo el supremo* y *El recurso* “los vuelve, paradójicamente más terribles” (17).

Adriana Sandoval (1989) en *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*<sup>18</sup> tiene el propósito de “examinar algunas de las novelas más representativas en la novelística hispanoamericana sobre el tema de los dictadores y las dictaduras, en un intento por ofrecer un muestrario variado de esta literatura” (12); para ello se avoca al análisis de diversas obras, unas con mayor detenimiento que otras. Observa la personalidad de dictador, los puntos de vista, entre otros aspectos. Menciona también, que la identificación del narrador o narradores en la novela es una de las principales claves para la comprensión del texto.

En ese sentido, Sandoval señala cambios generados en la novela producida en la segunda mitad del siglo XX. Al respecto dice que “la situación cambió radicalmente con la aparición de tres de las novelas más relevantes sobre el tema...” (90) –refiriéndose específicamente a la triada de novelas del *boom*–, apunta que en estas obras se cambia fundamentalmente la perspectiva sobre el tema de las dictaduras y los dictadores, debido a que la “distancia entre autor y personaje desaparece” (110), lo adjudica al hecho de que

---

<sup>18</sup>Inicia con el acercamiento a la primera novela, *Amalia*, y en el mismo capítulo continúa con otras obras estableciendo comparaciones generales, por ejemplo: “Dos novelas señeras: *El señor presidente* y *Tirano Banderas*”. En los análisis subyace una perspectiva sociocrítica. Dedicó un espacio concreto a cada una de la triada de novelas, el segundo apartado es para *Yo el Supremo*, el tercero para *El recurso del método* y el cuarto para *El otoño del patriarca*. En el último apartado considera varios aspectos generalizantes de las novelas de la dictadura, establece comparaciones entre las mismas sin profundizar en un tópico específico.

Cabe mencionar que la mayoría de los trabajos elaborados sobre este tema toman en consideración las ideas y datos proporcionados por Sandoval.

ahora el dictador es “un personaje de carne y hueso, complejo y rico, multifacético, visto desde dentro” (111).

Por ejemplo, cuando se refiere al primer magistrado en *El recurso del método*, dice que “es un personaje en sí mismo...completo, con gustos, preferencias, temores, cualidades y defectos particulares que contribuyen a la conformación de una personalidad específica...la narración no se hace a todo lo largo a través de un punto de vista, si bien es cierto que es definitivamente su visión la que prevalece”(143); es decir, hay una humanización del personaje que se logra a través del manejo de diversos puntos de vista y de la del propio dictador.

En los estudios críticos señalados –García, Rama y Sandoval– se detienen más en el análisis de la novela de Roa Bastos. García dedica un espacio a los recursos que se utilizan en la novela para la crítica y autocrítica del protagonista como lo son el “soliloquio”<sup>19</sup> y “el soliloquio desdoblado” (224) al considerar el desdoblamiento de la personalidad del dictador (público e íntimo).

*Yo el supremo*<sup>20</sup> de Roa Bastos es la obra de la narrativa hispanoamericana (y de la triada del *boom*) que ha sido más estudiada desde la perspectiva narratológica, debido a la complejidad en su discurso. Como lo demuestran los trabajos de Juan Manuel Marcos “Estrategia textual de *Yo el Supremo*” y de Olga V. Araujo-Mendieta (1997) *La*

---

<sup>19</sup>García dice que soliloquio “es hablarse a sí mismo, es un desdoblamiento de la personalidad” (224). Mientras que el soliloquio desdoblado consiste en “un monólogo fuera de su propia personalidad”, en este caso se refiere a la voz de Sultán, el perro ya muerto, que le habla como si fuera él propio dictador hablándose a sí mismo, “el desdoblamiento Supremo/Sultán” (226).

<sup>20</sup> Existen innumerables estudios sobre esta novela y muchos de ellos los encontramos en dos publicaciones de *Seminario sobre Yo el supremo de Augusto Roa Bastos*, así como en diversas disertaciones e innumerables trabajos, elaborados desde la publicación de la novela. Entre los que se encuentran: Paco Tovar (1993), Jean Franco (1986), Antonio Cornejo Polar (1986), Rafael Recio Vela (2005), etcétera.

*configuración del mundo narrativo de Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*<sup>21</sup>. En el primero se realiza un análisis completo sobre los diversos recursos discursivos que se conjugan o yuxtaponen en esta obra. En la misma línea se encuentra el segundo, la investigación realizada por Araujo-Mendieta, que presenta un análisis minucioso y profundo de la estructura de la obra.

Con excepción de los acercamientos a la novela de Roa Bastos, la mayor parte de la crítica reseñada se concentra en el análisis de los dictadores desde su dimensión social. En ella mencionan los cambios generados en la construcción de estos personajes, y se da por sentado que lleva a cabo una profundización en la interioridad de los dictadores recreados. Sin embargo, no se problematiza debidamente la presunta autonomía figural alcanzada en las novelas del *boom* con respecto a la intención autoral, ideológicamente comprometida con la denuncia de las prácticas dictatoriales en Hispanoamérica.

Por ello, en los dos capítulos siguientes, interesa revisar la diversidad de estrategias narrativas mediante las que se configura al dictador referencial decimonónico Antonio López de Santa Ana. Me propongo indagar, en el nivel formal, los procesos discursivos que Serna utiliza en *El Seductor de la patria* para configurar al dictador. Ver hasta qué grado se logra un acercamiento a la conciencia individual del ente ficcional o si sólo alcanza a configurarlo como un estereotipo cultural, sobre la base de la tipología que establece Bajtín con respecto al héroe novelesco.

---

<sup>21</sup> Tesis para obtener el grado de Doctorado de Filosofía en la Universidad de Toronto.



## 2.2. *El seductor de la patria* en el marco de la novela de dictadura

*El seductor de la patria* de Enrique Serna toma como protagonista al personaje histórico Antonio López de Santa Anna, el cual representa una de las figuras más menospreciadas por los mexicanos, apenas superada por la de don Porfirio Díaz. A Santa Anna se le responsabiliza de un hecho histórico imperdonable: la mutilación territorial que sufre el país a manos de Estados Unidos a mediados del siglo XIX. A este hecho se le agregan conductas despóticas como ocupar y abandonar la presidencia en once ocasiones, en las que se comporta como un mandatario caprichoso, ególatra y corrupto, todo lo cual lo perfila como un típico dictador.

Es importante señalar que antes de la novela de Serna, Antonio López de Santa Anna fue recreado en ¿biografías noveladas o ensayos biográficos?<sup>22</sup> en dos ocasiones, en las que se le configura como dictador. *Su alteza serenísima*<sup>23</sup> de Irineo Paz (1836-1924) y *Santa Anna. El dictador resplandeciente* (1936) de Rafael F. Muñoz. Considérese el siguiente fragmento del texto de Irineo Paz:

...encontró el medio, según hemos visto, de burlar esa ley para perpetuarse en la dictadura. ¡Pobre pueblo mexicano, pues tan propenso a ser burlado, a ser escarnecido, y a ser tiranizado, después de engañársele con promesas mentirosas!

---

<sup>22</sup> Ambos libros han sido excluidos del género novelesco por la historiografía tradicional y considerados como textos biográficos.

<sup>23</sup> Publicada en por entrega en *La patria* como parte de sus *Leyendas Históricas* entre 1895 y 1914. El Fondo de Cultura Económica/SEP la publica como libro independiente en 1982.

Pero Santa Anna llevó el perjurio al último grado de la desfachatez y del escándalo, con cada uno de sus actos tan depravados como tiránicos, calificados así por la historia...se convirtió en un tirano alevoso y cobarde, llevando sus infamias hasta firmar documentos oficiales tan vergonzosos, como aquel en que decía a un comandante de Veracruz: “Un funcionario público debe cerrar los oídos y obrar sin consideración alguna”, para que aprisionara y matara (278).

Rafael F. Muñoz por su parte confirma le da ese calificativo de dictador en el título mismo de su obra: *Santa Anna, el dictador resplandeciente*. A esta obra pertenece el siguiente fragmento: “Pero el tiempo de su poder absoluto va a terminar...Y el tirano no quiere ya congresos ni constituciones, e inventa una farsa: que las tropas se pronuncien suplicándole que acepte la dictadura vitalicia y aun el derecho de designar a su sucesor” (251).

Como puede observarse en ambos casos, la imagen que se construye de Santa Anna es negativa, es la misma que subsiste en el imaginario mexicano hasta nuestros días. En la configuración del personaje participa un narrador omnisciente y el propio dictador mediante un discurso indirecto mediado por la voz narrativa. Lo cual confirma una vez más el binomio de narrador omnisciente e imagen negativa del personaje, propia de la narrativa literaria del siglo XIX y la de los albores del XX.

En la tradición literaria, la novela *El seductor de la patria* tiene fuertes vínculos temáticos y formales con el “subsistema” propuesto por Pacheco, el de la novela de la dictadura hispanoamericana, lo cual imprime a la lectura esta orientación particular. Como

ya se señaló, en relación con este punto, es importante observar que la vocación militante de las novelas de dictadura constituye en principio un factor adverso al trazo y desarrollo de héroes autónomos, aspecto que ha sido poco atendido por la crítica.

Particularmente, conviene destacar las correspondencias que esta novela de Serna guarda con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, ya que buena parte de lo que podemos decir de aquella en cuanto a su estructura discursiva es aplicable a *El seductor*. En ambas se nos muestra un personaje que busca autoconstruirse en una imagen distinta a la que preexiste dentro del discurso histórico; los protagonistas disponen de los servicios de un secretario, a quien le dictan su autobiografía; ambos intentan reconstruir dicha biografía desde su senilidad<sup>24</sup>, lo que propicia que se ficcionalicen los achaques propios de su edad; ambos personajes se encuentran en la antesala de la muerte. Cabe mencionar que este es un rasgo que se repite en algunas novelas de la dictadura, como son los casos de *La Fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. Al recrear a lo dictadores seniles permite a los autores presentarlos de manera lúdica, ya que en la vejez sus recuerdos son incompletos, por lo que fácilmente pueden caer en contradicciones. Además, la disminución de sus potencialidades físicas (ceguera, impotencia sexual, descontrol de esfínteres) los hace dependientes de otros personajes, tal como ocurre con Santa Anna.

---

<sup>24</sup>En cuanto al rasgo de la senilidad, común en ambos entes de ficción. Este es un aspecto que ha sido mencionado por la crítica sobre la nueva novela histórica (Gabriel Osuna, Esteban Echeverría, entre otros).

Una diferencia notable entre los protagonistas de *Yo el supremo* y *El seductor* es que Santa Anna está totalmente excluido del poder en el momento de la escritura de su biografía, mientras que el Supremo se halla en pleno ejercicio del poder absoluto.

Otros aspectos en los que coinciden estas obras, tienen que ver con la composición de la novela, ya que están compuestas mediante estrategias discursivas similares: intertextualidad, metanarración, variedad de voces narrativas que provienen de varios personajes y tipos de discursos literarios y no literarios. Ello reditúa en la fragmentación del discurso novelesco y, por lo mismo, se constituyen en “obras abiertas”.

*Yo el Supremo* es una novela que se conforma por una variedad de recursos discursivos y estilísticos que tienen como base una estructura fragmentada. Propone un giro estratégico en las formas del relato narrativo, pues no contiene capítulos, en su lugar aparecen “títulos” de partes que no necesariamente llevan una secuencia lineal, porque se interpolan documentos. La voz narrativa surge del protagonista mientras que los documentos provienen de otras fuentes. El diseño o tipografía de la obra es lo que indica los cambios de voces y los diálogos que se generan entre sí.

Por ejemplo, las notas al pie de página tienen su origen en otro tipo de discurso, específicamente, en el científico y en el historiográfico. A partir de la generación de obras de ficción que retoman sucesos o personajes históricos, construidos en el discurso historiográfico, con objetivos de presumible veracidad empírica, se adoptan formas y funciones distintas, toda vez que los propósitos comunicativos cambian. En cuanto constructo artístico, el objetivo en *Yo el supremo* no es buscar la “verdad” sino la “verosimilitud”.

En contraste con ésta, *Amalia* de José Mármol se nos presenta como una obra en que se destaca el propósito de representar la verdad<sup>25</sup> histórica antes que configurar al personaje dictador en su complejidad ética. Las notas al pie de página son firmadas por el autor “real”, es decir, José Mármol, quien externa su interés en contar la “verdad de los hechos”. En *Yo el supremo* de Roa Bastos las notas introducidas por el compilador tienen la función de dialogizar el pensamiento del dictador y el pensamiento de quienes lo rodean. En estas notas confluye información proveniente de diversas instancias: textos históricos, cartas, alegatos del dictador, entre otras. Esta novela es una especie de “hipérbole” de la fragmentación discursiva.

La intertextualidad mencionada con el discurso histórico produjo en el momento de su publicación, una serie de discusiones en torno a la modalidad genérica, es decir, si pertenecía al discurso histórico o si era una “biografía novelada” (Ángel Rama). Esto se debe a que hay una transgresión a las normas del género novelesco y a las del historiográfico. *Yo el supremo* ensambla características estético-formales de ambos tipos de discurso, por ejemplo retoma las formas del discurso histórico: citas, notas al pie de página, referencias bibliográficas, de manera que a primera vista resulta un collage de historia y ficción. Por un lado, dialoga con el discurso histórico y, por el otro, con el literario de los siglos XIX y XX.

Algo similar ocurre en *El seductor de la patria*, sólo que en este caso resulta obligado cuestionar el grado de participación que tiene el autor como punto de vista

---

<sup>25</sup>De hecho ese es un factor que ha propiciado al polémica entre los estudiosos de la literatura, hasta dónde se puede considerar una novela histórica, en donde se marcan las fronteras de la historia y la ficción. Lo cierto es que la trama y el elemento trágico de *Amalia* han sido retomados en novelas de la literatura del siglo XX, tal es el caso de *Mujer habitada* de Gioconda Beli, en la que se observa la forma en que se conocen los personajes, la anécdota del amor irrealizable y la muerte de los protagonistas en la lucha contra un sistema dictatorial.

particular en la confección de la obra. No es posible llevar a cabo una comparación detallada con *Yo el supremo* en lo que respecta a la autonomía del héroe frente a la intención autoral. Por lo que nos limitaremos a tomarla como punto referencia por tratarse de un proyecto narrativo similar con logros probados.

El propósito de este estudio es ver cómo se reconstruye el personaje referencial en *El seductor de la patria* como ente de ficción, tomando en cuenta el peso histórico que tiene el personaje novelado y las exigencias artísticas de la nueva novela hispanoamericana, tendientes a generar espacios de indeterminación textual, que favorecen una participación más activa de los lectores.

En el siguiente capítulo, se analizará la construcción del personaje teniendo en cuenta el potencial de éste para constituirse como una perspectiva particular sobre el mundo, alterna a la del autor.

### 3. ASPECTOS COMPOSICIONALES DE *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*

Como ya se expuso en capítulos anteriores, existe una fuerte relación de la estructura formal con la configuración del personaje, pues los espacios de indeterminación con los que cuenta la novela en su interior repercuten en la dimensión semántica de su personaje.

Por ello, en este capítulo me propongo analizar el mecanismo de la novela *El Seductor de la patria*, su estilización, para observar si la forma compositiva<sup>26</sup> de ésta es favorable o no a la autonomía de los personajes, especialmente del protagonista Antonio López de Santa Anna.

Para ver el grado de autonomía novelesca que alcanza Santa Anna en la obra de Serna frente al estereotipo histórico es necesario tener en cuenta los aspectos estilísticos, además de aspectos contextuales como la intertextualidad que *El seductor* establece con la tradición literaria y con el discurso histórico.

---

<sup>26</sup>En este trabajo constantemente se utilizan los términos: aspectos estilísticos y elementos compositivos o forma compositiva, para hacer referencia a la estilización de la novela, cuya conceptualización se basa en el planteamiento de Mijail Bajtín, con ella se refiere a la forma material. Como bien señala Lucas Berone, en el *Nuevo diccionario de la teoría de Bajtín*, refiriéndose a la estilización: “En la novela, la estilización es afín a ciertas formas compositivas particulares: el relato del narrador, el relato oral (skaz) y el *icherzählung* (narración en primera persona); dado que la palabra del autor no está directamente presente en estas formas sino que refracta sus intenciones a través de un lenguaje ajeno” (110). Véase también Mijail Bajtín *Teoría y estética de la novela*.

### **3.1. Articulación de la novela e intertextualidad**

*El seductor de la patria* es una novela cuya trama comienza con el regreso de Antonio López de Santa Anna al país, después de 18 años de exilio. El senil exdictador manifiesta el propósito de “revocar el fallo adverso de la historia”, lo cual pretende lograr con la elaboración de una biografía, mediante la cual corregirá su imagen histórica. Por ese motivo inicia la comunicación epistolar con su hijo Manuel, radicado en Cuba, a quien le solicita se convierta en su biógrafo. En ese proceso el exdictador acepta los servicios que le ofrece el coronel Manuel María Giménez para fungir como su secretario; es a él a quien dicta los hechos pasados que enviarán al biógrafo.

El discurso novelesco consiste en una serie de documentos, en los que predomina la forma epistolar, con los que se ficcionaliza la vida de este personaje histórico y su lucha por ser reivindicado en la historia (seducir a la patria). En la correspondencia que sostienen estos tres personajes se mezclan los asuntos públicos y privados, presentes y pasados. Presentes para el protagonista y pasados como datos históricos que tejen la biografía de Santa Anna, por ello la novela no sólo se circunscribe a la vida personal y al espacio cotidiano en que se desenvolvía el exdictador, sino también retoma aspectos públicos de la vida política del país.

Además de las epístolas de López de Santa Anna, Giménez y Manuel hay otros documentos que son reportes militares, recibos, cartas de otros personajes relacionados con el pasado de Santa Anna, y que a menudo neutralizan, matizan o relativizan las afirmaciones de éste.



La disposición de estos materiales a lo largo de la novela implica una cuarta instancia organizadora que recae en el editor tácito del volumen. El editor permanece en el anonimato, es decir, no llega a configurarse como personaje, sino que asume un estatus formal, dado que se diluye o se esconde como parte de la estructura compositiva de la novela.

En *El seductor de la patria* el autor parte de un personaje del que el lector tiene conocimiento previo. Dicho personaje es una imagen estereotipada. El autor lo presenta trabajando sobre su autoimagen, reelaborándose o autoconfigurándose para la biografía que elaborará su hijo. Por esta razón es que el discurso novelesco se concentra fundamentalmente en el proceso de escritura y reescritura que sufren las memorias del exdictador mexicano.

Esta novela se estructura sobre el fundamento del relato epistolar, el cual se caracteriza por ser una forma autobiográfica que como tal “instaura como eje dominante de toda su forma estilística una nueva temporalidad” (Pozuelo 86). Así, en *El seductor* el relato novelesco se divide en dos partes. En ellas hay un juego interactivo entre sucesos pasados y presentes. Las cartas y documentos aluden a dos tiempos básicos: el presente de la escritura y el pasado histórico-biográfico que se evoca en dichos textos.

En la primera parte se narran los sucesos del presente que abarcan desde el 16 de marzo de 1874 hasta el 25 de mayo de 1975; y los del pasado, están fechados desde 8 de abril de 1811 hasta 1º de junio de 1837.

La narración de los relatos no tiene una estructura lineal, cronológica, pero sí la organización global de la novela.<sup>27</sup> Así, en el interior de la misma epístola se relata la situación del presente, en la que se muestra al general Antonio López de Santa Anna senil, arruinado, enfermo. En ese presente está casado con una mujer, Dolores Tosta (Loló), que le fue infiel en el pasado (asunto del que se entera en el presente); y en seguida se relatan sucesos de su pasado, de su niñez, su juventud y su madurez, hilo temático al que se suman otros como: la historia de los movimientos independentistas y revolucionarios del siglo XIX, así como sus ascensos y descensos al poder.

En las epístolas de la primera parte se observa cómo se forja el carácter del futuro dictador: desde niño empieza a competir, a practicar la traición en su afán por conseguir el reconocimiento y la admiración, no sólo de su familia sino de la comunidad, razón por la que se abre camino y escala puestos en el ejército. Recurre a todas las artimañas posibles. De esa manera se configura la personalidad egocéntrica y carente de principios éticos del general Antonio López de Santa Anna.

Entre los hechos que se relatan en esta primera parte, se encuentran: el deseo de Antonio López de Santa Anna de escribir su biografía para “contar la verdad de lo hechos”

---

<sup>27</sup>Dicha estructuración obedece, en gran medida, a las características del género epistolar, pues como dice Pozuelo: “La memoria autobiográfica es pasado presente...Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos del pasado, a los diferentes presentes, durables, de ese pasado. La forma de temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia (87).

Además, como señala Philippe Bouvet “La carta procura abolir la distancia en tiempo y espacio que media entre la emisión y la recepción, al mismo tiempo que produce distancia respecto del destinatario. Estas paradojas epistolares provienen del hecho de que al carta crea, entre quien la escribe y quien la recibe y la lee, un espacio-tiempo ficticio (sin objetos, son rostros y sin voces) que sustituye al espacio y tiempo reales. (68-69).

y las características que deberá tener dicho escrito. Su hijo Manuel acepta el trabajo, por lo que Santa Anna empieza a narrar los sucesos de su niñez, la relación de rivalidad y competencia que fue desarrollando contra su hermano; las andanzas de su juventud –que recuerdan las de *El Periquillo Sarniento*– sus relaciones familiares y su entrada como cadete.

Después de que Manuel acepta escribir la biografía de su padre, Santa Anna se dirige a éste nombrándolo “Querido biógrafo” (*El seductor* 33), donde además, le informa que ha conseguido un secretario: el excoronel don Manuel María Jiménez. Porque a él puede “dictarle sin temor a que cometa indiscreciones” (33), y es a partir de este momento que las cartas estarán escritas por este otro personaje-narrador.

En esta primera parte de la novela, además, se cuentan las primeras incursiones militares con los realistas, sus movimientos políticos, su matrimonio con Inés, la campaña de Texas y el cautiverio al que fue sometido en esa ciudad, etcétera.

Mientras que la segunda parte de *El seductor de la patria* –similar a la primera en cuanto a estructura de las cartas y el vaivén entre los dos tiempos– se integra con textos que tratan de los acontecimientos presentes para el protagonista que van desde agosto 9 de 1875 hasta junio 22 de 1876, mientras que los sucesos pasados referidos en este momento abarcan de 1841 a 1867.

En la historia del presente el secretario descubre las cartas que Loló le enviaba a un amante francés, hecho que oculta a su amigo. Dado el descubrimiento de las cartas que su esposa escribió al francés, Santa Anna sufre un arranque de locura y huye de su casa, a donde es llevado de vuelta y donde después muere.

La historia de los sucesos pasados, en la segunda parte, abarca el inicio del cortejo a Dolores Tosta, la muerte de su esposa Inés y su matrimonio con la primera. También se cuenta del enriquecimiento (acaparamiento de tierras) por medio de la inserción de contratos de compraventa de tierras (interdiscursividad). Así como de la afición del general por los gallos. Habla también de los retiros y regresos a la política y a la presidencia; del primer exilio y de su regreso; de un “juicio final”, que lo lleva al exilio. Este último hecho marca el fin de la carrera política de Santa Ana y acorta período de su dictadura.

En la segunda parte se presenta al general Antonio López de Santa Ana en un estado de degradación avanzado, motivo por el cual su ferviente e incondicional amigo y secretario Giménez se apropia de la narración y habla de los hechos en los que el general pierde la pierna y de cómo él mismo pierde un brazo. Es así como el secretario y transcriptor de las memorias del exdictador, se convierte en narrador dentro de la novela *El seductor de la patria* de Enrique Serna.

Para articular la acción novelesca, el autor utiliza el recurso de la intertextualidad<sup>28</sup> que consiste en el conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros, es decir, un enunciado evoca a otro enunciado producido en un discurso similar o distinto, un personaje evoca a otros personajes presentes en textos de diverso género discursivo (literario, histórico, científico), así como de épocas anteriores o contemporáneas al texto

---

<sup>28</sup>La definición de intertextualidad utilizada aquí es en cierto sentido del dominio público, sin embargo se consultaron diversas fuentes: Darío Villanueva la define como “El conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros”; en Wikipedia la intertextualidad es “el conjunto de relaciones que acerca un texto determinado a otros textos de varia procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva o no) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima”; Alexandra Álvarez Muro dice: “los textos se comunican entre sí, casi independientemente de sus usuarios. Es lo que se ha llamado *intertextualidad*. Una palabra evoca a otra palabra, un personaje evoca a otro personaje”; entre otras.

que los alude. Por lo que, la intertextualidad es un recurso que ofrece elementos contextuales, como dice Alexandra Álvarez Muro: “En la intertextualidad, no se trata de que la individualidad del [personaje] esté representada en los enunciados, sino que el enunciado se percibe como la manifestación de una concepción del mundo...mientras hay otra concepción, que está ausente, pero que participa en el diálogo”.

La novela *El seductor* entra en diálogo con modalidades genéricas tradicionales, como son: la novela epistolar, la picaresca y el diario, que confluyen para configurar al exdictador. La característica principal de estos intertextos es que adoptan la forma autobiográfica, con muy pocas excepciones, y como tales tienden a mostrar rasgos íntimos del personaje que narra los momentos de su vida que le interesa hacer públicos<sup>29</sup>. Además, el relato autobiográfico es un “*Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*” (Lejeune 50).<sup>30</sup> Por ello, se puede decir que en *El seductor* se pretende producir en el receptor la sensación de estar conociendo, o de tener frente a sí, a la persona de López de Santa Anna. En esta novela, la autobiografía está a cargo de un “ente de papel”<sup>31</sup>, que trabaja en la elaboración de su biografía dentro del relato, en la metanarración, aspecto que se considerará más adelante.

En la novela picaresca, epistolar y el diario, se utilizan recursos similares, obviamente, cargados con los propósitos del autor sujetos a la articulación de su obra. El uso de la primera persona es un recurso narrativo que sirve para la construcción del *yo*, de

---

<sup>29</sup> La epístola “permite que quien escribe cuente únicamente lo que quiere contar y pase por alto o no aluda aquellos aspectos que no le interesan escamoteando quizá datos que no le dejarían bien parado, sin que nadie pueda ponerle peros e interrumpirle”(Riera 289).

<sup>30</sup> La cursiva es del original.

<sup>31</sup> “Ente de papel” es la forma en que nombra Carmen Bustillo al personaje ficticio.

la interioridad del personaje. Ésta puede observarse en características funcionales propias de estos géneros como: la confidencia y la confesión. Como dice Nora Bouvet<sup>32</sup>, la carta es “articuladora de subjetividad”, así como el diario íntimo, que consiste en “escritura principalmente privada que se escribe día a día, no está destinado a la publicación y se lleva durante un período de tiempo largo” (Bouvet 83); es decir, en el diario no hay un destinatario, mientras que en la epístola y en la picaresca hay un lector virtual o un narratario explícito, implícito o virtual (Filinich). En *El seductor* se incluyen fragmentos de diarios del dictador sin la anuencia del mismo, también se intercalan diarios de otros personajes “históricos” que, como se verá en el siguiente apartado, en esta novela particularmente sirven como “contrapuntos semánticos” (Bobadilla).

En esta novela la presencia del narratario en el relato epistolar se refuncionaliza y, también, se complejiza, ya que éste se presenta de diversas formas, es decir, no se sujeta a una de las tres presencias del narratario en el relato a las que alude María Isabel Filinich, lo cual se debe a que se perfilan varios narratarios (que actúan como receptores en la correspondencia que sostienen los personajes) en la ficción y en la metanarración. El personaje emite preguntas retóricas, que se dirigen a nadie o a un *tú*, que en la metanarración son formuladas a los otros personajes, pero en la ficción se perfila un narratario virtual, individual y/o colectivo.

Puede decirse que la dimensión del relato novelesco de *El seductor* se construye mediante la intertextualidad, por el diálogo que se establece entre el género de la picaresca,

---

<sup>32</sup> La distancia entre los que se escriben cartas instauro profundas ambivalencias que son inherentes a la forma epistolar: presencia-ausencia, oralidad-escritura, público-privado, fidelidad-traición, realidad-ficción. En consecuencia, la epístola es por naturaleza doble, ambivalente, ambiguo, equívoco, contradictorio, paradójico. (65).

la epístola y el diario, en su dimensión estética. En las obras suscritas a estos géneros el protagonista presenta rasgos de su vida como su ascendencia, su educación, sus primeros pasos, el fluir de su vida condicionada por el medio hostil, entre otros.

En la novela establece el diálogo con la modalidad genérica de la picaresca a la vez que reutiliza los recursos propios del género. Por ejemplo, la epístola es retomada como un recurso discursivo. Forma parte de las estrategias mediante las que se comunican los personajes tipo (pícaros) en las obras de género picaresco. Es importante aclarar que los objetivos de dichos prototipos son distintos a los del exdictador.

La intertextualidad en la novela *El seductor de la patria* se percibe, principalmente, en la narración de las hazañas de juventud de Antonio López de Santa Anna, las cuales tienen cierta semejanza con las de “Perico” –en *El Periquillo Sarniento*. Primero narra su aspiración de mejorar de condición social y escalar en la política, pero para ello recurre a su astucia y a procedimientos ilegítimos como el engaño, como lo hace “Perico”. Puede observarse que el tipo de educación es similar, son parecidos en su forma de actuar, así como en la relación que sostienen con sus padres. Sin embargo, se presentan ciertas variantes, por un lado, con respecto al personaje y, por otro, con la instancia narrativa. Santa Anna sólo quiere “revocar” el fallo adverso de la historia, pero éste no cuestiona sus acciones pasadas, su forma de proceder en el tiempo de su dictadura, no pretende contar su historia como una enseñanza moral; más que cuestionarse a sí mismo intenta justificarse diciendo que fueron las circunstancias las que lo orillaron a actuar así,<sup>33</sup> es decir, no

---

<sup>33</sup> En la novela picaresca “La sociedad es criticada en todas sus capas, a través de las cuales deambula el protagonista en una estructura itinerante en la que se pone al servicio cada vez de un elemento representativo de cada una. De ese modo el pícaro asiste como espectador privilegiado a la hipocresía que representa cada uno de sus poderosos dueños, a los que critica desde su condición de desheredado porque no dan ejemplo de

experimenta cambio en su moral, ni se arrepiente como lo hace “Perico” al final de su vida, sino que él se empeña en reconstruir su imagen convencido de que actuó de la manera indicada. Su propósito es contrarrestar lo que se dice sobre su proceder como dictador en el discurso histórico, a raíz del cual su imagen pervive en el imaginario popular cargada negativamente.

Con relación a las instancias narrativas, el relato de *El seductor de la patria* no está a cargo de un narrador explícito y, por lo tanto, tampoco se observan opiniones moralizantes por parte del narrador, del propio dictador o de algún otro personaje. En este sentido, las instancias narrativas que remiten al intertexto de lo picaresco adquieren otra dimensión en *El seductor*, es decir, las instancias se refuncionalizan, debido a que el propósito ya no es instruir con el antiejempló sino mostrar a un personaje humano en el que se pueden observar tanto sus virtudes como sus defectos sin juzgarlo.

Dice Alonso Zamora que el personaje pícaro crece en edad, experiencia, resentimiento y desconfianza. Esos rasgos del pícaro también se observan en el exdictador ficcional López de Santa Anna. Se muestra la desconfianza del personaje, principalmente, en los acontecimientos de su vida pasada, a raíz de las traiciones de las que era objeto y las traiciones que él mismo ejecutaba sobre los demás, ya que aprovechaba todas las oportunidades que se le presentaban para sacar ventaja, como ocurre con “perico”.

El pícaro encarna al antihéroe, ya que constituye al envés de un héroe. El Santa Anna ficcional viene a constituir la contraparte del héroe. Él no estudió, y por lo que cuenta

---

lo que deben ser.” en [http://es.wikipedia.org/wiki/Novela\\_picaresca](http://es.wikipedia.org/wiki/Novela_picaresca). Eso también manifiesta en *El seductor*, en las relaciones de Santa Anna con los otros personajes, donde se muestra el tipo de moral y ética de los políticos, de los gobernantes y la sociedad mexicana. En la que se escuda Santa Anna para justificarse al decir que todos actuaron de la misma manera.



Giménez, tampoco leía textos extensos: “don Antonio confesaba sin rubor no haber leído jamás una obra larga y seria”<sup>34</sup>. Por acciones y comentarios de este tipo vemos que es un antihéroe; y sin embargo, llegó a gobernar un país.<sup>35</sup> Con respecto a que el pícaro es contrario al héroe, Pedro Salina dice: “El proceso inventivo del que nace el pícaro es un proceso de contradicción, de definición de contrarios. El nuevo personaje era una contradicción deliberada del héroe, lo mismo en su personalidad total que en los detalles de sus actos” (Salinas 70, en Godoy 10).

El pícaro de *Lazarillo de Tormes*, se dice que éste es un personaje que ha caído en deshonra, porque depende de una familia deshonrada,<sup>36</sup> lo cual se pone de manifiesto desde que el pícaro narra de su genealogía; en el caso de Santa Anna también inicia con el relato de su genealogía y, también es un tipo deshonrado, pero a diferencia de Lázaro, él no proviene de unos padres deshonrados, es Santa Anna quien deshonra a su familia.

Así pues, en *El seductor de la patria* se dialoga con otros géneros, con respecto a los recursos estilísticos utilizados por los intertextos; es decir, la autobiografía y el relato en primera persona que son utilizados por el género picaresco, el epistolar y el diario. Tales recursos estilísticos son los idóneos para que el personaje pueda configurarse en una conciencia crítica. Además, propician la fragmentación e indeterminación en la obra y por lo mismo, pueden funcionar como simuladores de la forma en que se realizan los procesos mentales: pasan de un estado de conciencia a otro sin anunciar la transición.

---

<sup>34</sup>Cuando leemos estas líneas nos resulta tan actual el contenido y las expresiones, que parece que se está refiriendo a presidentes actuales de México.

<sup>35</sup>Lo que está entre líneas es que cualquier persona –y contra lo que se piensa– puede ser presidente de la República. Además, en la novela los héroes de la Patria, contruidos por la historia oficial son minimizados por López de Santa Anna, por ejemplo: se desmitifica a Juárez y a Iturbide.

<sup>36</sup>“El protagonista es un pícaro, de muy bajo rango social o estamento y descendiente de padres sin honra o abiertamente marginados o delincuentes” (Wikipedia). Este mismo asunto es mencionado en la introducción que hace Eduardo Godoy Gallardo a *Lazarillo de Tormes*.

Tales recursos son retomados en *El seductor de la patria*, por ello se espera que en la novela se presente al dictador en su dimensión interna, su pensamiento. En pocas palabras, que se presente como una conciencia propiamente dicha. Sin embargo, esto no ocurre porque hay otras instancias narrativas yuxtapuestas en la articulación del mundo narrado. Su presencia impide la conformación de la interioridad del personaje ficcional. Dado que, los documentos que se insertan desmienten o contradicen lo que el dictador narra sobre sí mismo, también en el discurso rimbombante de Santa Anna se producen contradicciones.

Para abordar más a detalle este aspecto es necesario considerar las instancias narrativas por medio de las que se construye la dimensión del mundo novelesco.

### **3.1.1. Las instancias narrativas. La yuxtaposición y la metanarración en la novela**

La obra se organiza con un entramado de tres perspectivas básicas: Santa Anna, el narrador de su autobiografía, Manuel su hijo y biógrafo y Giménez, su secretario y narrador. Sin embargo hay una cuarta perspectiva que no se manifiesta como personaje, sino que se habilita en el nivel formal como la figura del compilador.

En la novela se cuentan los hechos desde la perspectiva de los personajes, sin la mediación de un narrador explícito. Éstos participan en el mundo ficcional de la escritura y reescritura de la biografía del dictador, pues son sus voces y las de una serie de cartas – voces yuxtapuestas por el compilador– de otros personajes que valoran las acciones del dictador. Dichos documentos muestran, a decir de Giménez, “El Santa Anna que la gente

conoce y la posteridad juzgará es una creación colectiva de todos los que alguna vez hablamos en su nombre” (293).

Por lo tanto, el protagonista no es un constructo individual sino colectivo, porque en su construcción y reconstrucción participan diversas voces. Éstas se relacionan en forma de contrastes entre la significación de los enunciados epistolares de López de Santa Ana y los de las otras voces. Este rasgo discursivo se traduce en la presencia del multiperspectivismo en la dimensión de la novela.

Como se mencionó, al referir las características de los intertextos, las intervenciones del dictador se presentan en primera persona, porque en el discurso novelesco se recurre, por momentos, a estrategias de monólogo interior, diálogos coloquiales y descripciones de la intimidad del político y militar. Ahí se muestran las debilidades de López de Santa Anna; también las muestran en la correspondencia de Giménez y Manuel, cuando aluden a los trastornos psicológicos y a los malestares fisiológicos del exdictador: “habla solo”, “alucina”; así como en una posdata de Dolores Tosta en la primera carta que Santa Anna envía a Manuel “un anciano con delirios de grandeza que a la menor impresión se orina en los pantalones” (16)<sup>37</sup>.

En la parte inicial de este capítulo se mencionó que la novela *El seductor de la patria* se concentra fundamentalmente, en el presente de la enunciación, sobre la forma en que se realiza la biografía del dictador mexicano. A la ficcionalización de este juego

---

<sup>37</sup>Tal como el dictador ficcional Rafael Leónidas Trujillo de República Dominicana que Mario Vargas Llosa ficcionaliza en *La fiesta del chivo*.

discursivo se le denomina metanarración. La metanarración es entonces, el discurso narrativo que trata de sí mismo y que narra cómo se está reconstruyendo (Villanueva).

Tal estrategia se puede observar en las siguientes citas de la novela, fragmento que corresponde la carta con fecha del 15 de septiembre de 1875, en la cual Manuel se dirige a Giménez:

En cuanto al sueño magnético de mi padre, no me parece un contratiempo, sino un feliz accidente que debemos aprovechar al máximo para enriquecer la biografía. A estas alturas ya no tiene nada que perder y su franqueza puede sernos muy útil para conocer los entretelones políticos de su tiempo. Quiero escribir la vida de un hombre, no la de un santo, y mi padre siempre fue tempestuoso, iracundo, mordaz. ¿Por qué no habría de maldecir a una patria que le pagó tan mal? Yo mismo lo hago todos los días... (291-292)

Además, la metanarración se ejemplifica claramente en el diálogo en que Manuel le reclama a Giménez acerca de la forma en que éste narra los hechos, desde el momento en que Santa Anna no ha podido continuar dictando. El protagonista deja de dictar por problemas de salud que lo imposibilitan en la tarea que él mismo se ha propuesto. Con ello se pone en evidencia el interés particular de ambos personajes, Manuel y Giménez, en su intento de apropiarse del espacio de la enunciación y pasar a un primer plano en el discurso. Ellos también quieren crearse un lugar en la historia:

Por otra parte, sus vacilaciones entre el yo y el nosotros revelan una identificación con mi padre que llamaría enfermiza si no fuera francamente abusiva. Que yo sepa, el viejo nunca tuvo un hermano siamés [...] modérese un

poco, Giménez, y ponga los pies en al tierra. Si en verdad quiere honrar la memoria del viejo, registre sus palabras con escrupulosa fidelidad. No importa si pierde la chaveta o se autodenigra: ya decidiré yo lo que se puede publicar o no... (292)

La respuesta de Giménez al reclamo de Manuel tiene tono de reproche, pues desde que empieza la carta se percibe el malestar que le dejaron las palabras del hijo del dictador, a quien se dirige como: “Claridoso don Manuel”

Si en verdad se ha propuesto evitar que otras voces interfieran con la de su padre, menudo trabajo le espera. Por si no lo sabe don Antonio confesaba sin rubor no haber leído jamás una obra larga y seria. Siempre delegó la escritura de sus cartas, discursos, manifiestos y partes de guerra en personas de su confianza que conjugaban la buena pluma con el conocimiento de la arenga política. El Santa Anna que la gente conoce y la posteridad juzgará es una creación colectiva de todos los que alguna vez hablamos en su nombre. Prescinda usted de los documentos apócrifos en la confección de la biografía y se quedará con un muñeco relleno de paja. Le guste o no su padre es nuestro invento, y aun si decide reinventarlo tendrá que partir de un modelo más o menos ficticio, mucho más elocuente y pulido que el original. (293)

A partir del altercado epistolar, Giménez inserta sus notas y comentarios en letra cursiva casi siempre al finalizar las cartas o los hechos dictados por Santa Anna. Con esta discusión sobre la forma en que se elabora la biografía de López de Santa Anna se evidencia en la novela el uso del recurso de la metanarración.

En la novela es evidente la lucha de los diversos personajes por autoconfigurarse y ganarse un espacio en la trama. Manuel desenmascara las intenciones de Giménez; Ángel, el hijo natural de Santa Anna, intuye los verdaderos propósitos de Manuel; a su vez Giménez y Santa Anna, los de Dolores Tosta; y el compilador hace que el lector tenga las versiones de todos para que saque sus conclusiones.

Santa Anna llega a desconfiar de su secretario, piensa que en lugar de favorecerlo con sus acciones, lo perjudica; por ello informa a su hijo Manuel que ha suspendido los servicios del secretario, porque éste había firmado un panfleto sin su autorización:

...donde exigía que se me rindieran honores por haber participado indirectamente en la defensa de Churubusco. Le hice notar que con ello me perjudicaba más aún, elogio en boca propia es vituperio...ahora tuvo el descaro de pedir al Ministerio de Guerra una pensión por mis servicios a la patria.

Su maldita costumbre de hablar en mi nombre y abrogarse funciones de albacea ya me ha metido en muchos problemas. Obra de buena fe, pero en su afán por protegerme ha pasado de la admiración a la suplantación. (381)

El exdictador desconfía de que su secretario escriba realmente lo que él le dicta. En la misma epístola le dice a Manuel: “a veces empieza a escribir antes de escuchar mi dictado. Te aconsejo revisar con lupa las últimas transcripciones, pues tal vez haya colado muchas opiniones tuyas” (382). En este sentido, Santa Anna resiste ceder su lugar de enunciación y delata la manipulación discursiva por parte de Giménez.

La desconfianza que manifiesta el exdictador sobre sus amigos y familiares es uno de los rasgos de la personalidad de los dictadores ficticiales, por ejemplo, en *Yo el supremo* ocurre lo mismo. Sin embargo, el tratamiento que le da al secretario es distinto, pues el Supremo lo hace cuando aún sustenta el poder absoluto. Acosa constantemente a su secretario y le dice la forma en que morirá. Mientras que Santa Anna es un anciano decrepito, prácticamente en desventaja con el secretario porque depende de los cuidados de éste. Giménez ofreció sus servicios de secretario sin cobrar “un centavo”<sup>38</sup>, quizá se está cobrando al suplantarle y ocupar un espacio considerable de la narración (259-280). “Compenetrado con mi jefe al punto de que muchas veces adivino su pensamiento, me tomaré la libertad de continuar el relato donde él lo dejó, exponiendo mi punto de vista sobre su actuación en la Guerra de los Pasteles” (260).

En esa parte de la novela, Giménez narra los sucesos en primera persona y se autoconfigura como un héroe, también mutilado en defensa de la patria, y adopta una tercera persona para narrar lo que acontece al general. Narra su participación en la política y las circunstancias en que conoció a Santa Anna:

Fui devoto del general desde antes de conocerlo... Español por nacimiento, pero mexicano de corazón, había luchado por la Independencia en el glorioso Ejército Trigarante, donde alcancé el grado de teniente... (260-261)

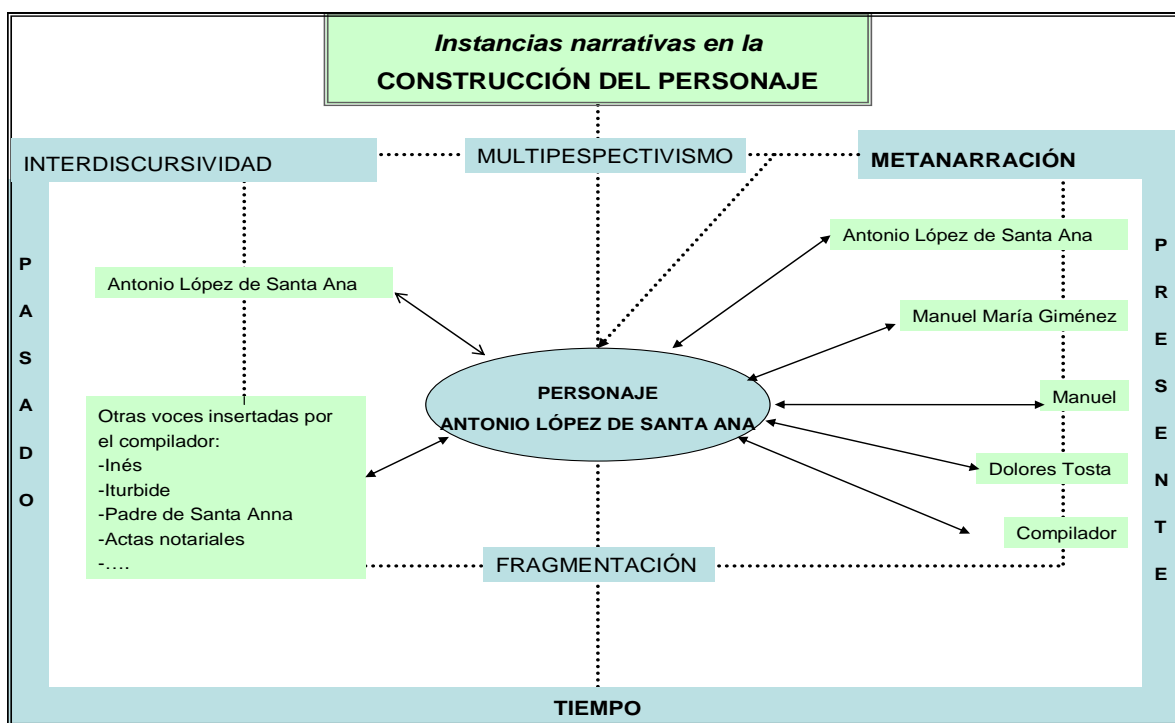
---

<sup>38</sup>Tanto Santa Anna como Giménez requieren que se le reconozca su participación en la Independencia del país anteponiendo la mutilación física personal –que ambos sufrieron en esas luchas– ante la mutilación del territorio nacional.

Contagiado por el entusiasmo de la tropa, desempolvé mi viejo uniforme... cerré mi comercio y ocurrí a ofrecerme como voluntario en el cuartel Fijo. Por azares de la fortuna coincidí con el general... (262)

Al parecer ambos personajes acudieron al lugar con el mismo propósito, el de obtener el poder político, sólo que Santa Anna le sacó ventaja. En el presente de la enunciación, ambos personajes se disputan la palabra, el poder de la palabra, el arma para reinventarse ante la sociedad y la historia.

El exdictador se autoconstruye y es construido por los otros e incluso por el lector (que como se verá después, éste es agente prefigurado previamente en el espacio discursivo), aún cuando en el texto se percibe una lucha por el espacio de la enunciación por parte de los personajes.



Esquema 1



Santa Anna, Giménez y Manuel operan como narradores en la construcción del relato novelesco y reviven los acontecimientos pasados (del siglo XIX) a través de la memoria. Las acciones en que participó el protagonista son narradas en presente como si las estuviera viviendo en ese instante. La temporalidad discursiva no coincide con el tiempo histórico referido. En la interdiscursividad se narran los sucesos pasados en presente, del mismo modo que se relatan los eventos ocurridos casi simultáneamente al momento de la emisión del discurso.

La fragmentación discursiva se produce por la yuxtaposición de materiales, por la interdiscursividad y por la metanarración, y adquiere su conexión en el tiempo de la enunciación. Adopta el modo presente en el recuento de sucesos ocurridos en el pasado.

[Dice Nora Bouvet que:] los personajes epistolares aparecen en una línea interrumpida de presencias sucesivas, indisociables en la palabra pero dispersos en la polifonía. En la narración en forma epistolar varios personajes en quienes se delega la enunciación desempeñan el papel de narrador, de manera que el enunciador cuyo punto de vista está dentro del transcurso de la acción vive en la tensión temporal y el lector tiene contacto directo con la realidad poética. (192)

Por ejemplo, en la primera parte de la novela, en la carta 4 (“Querido biógrafo” con fecha del 26 de junio 1974) se intercalan siete cartas familiares (1811-1817), una de Arredondo al padre de Santa Ana, donde se queja sobre abuso de confianza y robo de su hijo; otra de Isabel Carreño, amante de Santa Anna y esposa de un gobernador, dirigida a Santa Ana, donde se queja del sargento Iberri; además, se insertan dos hojas sueltas de un diario del dictador y un veredicto del proceso de difamación del sargento Iberri. Este último

se atrevió a denunciar las injusticias del general Santa Anna, motivo suficiente para que el general lo demandara por el delito de difamación. Tales acontecimientos provienen de distintas voces y en su entramado se produce la construcción de la personalidad del dictador.

Esto se observa en el discurso novelesco. En las epístolas sucede lo mismo, ya que la mayoría de las cartas se estructuran en dos partes que corresponden a dos tiempos en la trama de la novela: dentro de los del presente se narran asuntos personales y anímicos del dictador entre 1874 y 1875, se muestra cómo lo ve la gente, los problemas que tiene con su mujer Dolores Tosta, la relación con su secretario y los problemas de salud y de dinero; y dentro de los del pasado, se relata la actuación de Santa Anna en los sucesos políticos y se narra la forma en que escala a la esfera del poder, además de sus relaciones amorosas. Por lo tanto, en una misma carta se cuentan los acontecimientos “presentes” anteriores al momento de la enunciación, los ocurridos simultáneamente al tiempo de la enunciación y, además, se traen al relato sucesos pasados, mediante las memorias de Santa Anna, Giménez y Manuel.

El protagonista dictador se construye a sí mismo y a través de los otros, sobre la base de las contradicciones que se generan entre su punto de vista y el de los demás o en sus propias intervenciones en diferentes estados de conciencia.

### 3.1.2. Compilador y autor implícito

En *El seductor de la patria* aparentemente se deja solo al protagonista dictador y hasta cierto punto se le permite expresar sus puntos de vista en defensa de lo que la historia y los otros dicen sobre su persona, la forma en que alcanzó el poder y la manera de ejercerlo; por ello, se podría decir que esta configuración se ubica dentro de lo que Luz Aurora Pimentel<sup>39</sup> denomina modalidad del *discurso figural directo* o modo dramático de presentación. Esta modalidad puede darse en varias formas: el personaje emite sus palabras de forma directa sin la intervención de un narrador, por medio del diálogo del personaje con otros, “en forma de soliloquio, en voz alta, o de monólogo interior que es la forma de presentación de los procesos de conciencia en sus distintos grados de incoactividad” (87).

En *El seductor de la patria*, el protagonista Antonio López de Santa Anna es una de las voces narrativas, enuncia o dicta su discurso directamente desde la perspectiva de la primera persona, por momentos cae en monólogo interior y el soliloquio, pero esos deslices son pocos debido a que son mutilados por el secretario (Giménez), ya que desde la perspectiva de éste no es conveniente que la información dictada en estado semiinconsciente o alucinante aparezca en la biografía de su amigo. Por lo tanto, no todo el discurso pasará a formar parte de la biografía que se encuentra en proceso de construcción.

Sin embargo, en la novela hay un documento entre los yuxtapuestos por la cuarta instancia narrativa, el compilador; éste es el testamento que López de Santa Anna dicta a un

---

<sup>39</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.

notario, donde se muestra al personaje en un estado verdaderamente desquiciado, al “verdadero” dictador, evidenciándose su temperamento. Esos deslices del protagonista son pocos en comparación con los pasajes en los que narra su participación en las luchas por la independencia de la patria, en las que participó con el propósito de conseguir el poder máximo.

Así, los instantes donde el exdictador muestra su interioridad adquieren un tono distinto en el momento en que el lector tiene información obtenida del discurso de las diversas instancias narrativas y de los materiales que intercala en compilador, lo cual produce el multiperspectivismo en la novela (véase el capítulo 4).

El compilador es una instancia organizativa sumamente discreta que se encarga de colocar en forma significativa los materiales que integran la novela. Porque sólo se manifiesta explícitamente una vez en la novela y lo hace en nota de pie de página (125). La figura del compilador es una instancia heredada por la novela epistolar, fue retomada en novelas como *Yo el supremo* en 1974, obra en la que esta técnica fue sobreexplotada en la configuración del discurso novelesco, debido al espacio tan extenso que ocupa en la misma y, ahora, es reutilizada por Enrique Serna en *El seductor...*, con sus variaciones, ya que prácticamente no aparece de manera explícita.

En *El Seductor de la patria* la transición entre el discurso directo del personaje (López de Santa Anna) y los documentos que el compilador inserta en la narración se marca tipográficamente por espacios en blanco (cambio de línea) y en algunas partes por indicaciones o encabezados de los documentos. Pero independientemente de las convenciones en los aspectos tipográficos, el discurso directo posee un rasgo distintivo que

se presenta en cualquiera de sus modalidades, que consiste en la utilización de la primera persona.

La presencia del compilador, como instancia que organiza y valora implícitamente la información, es importante en sí misma pues indica una voluntad consciente por transgredir la intencionalidad de la forma y redimensionar así la interpretación del texto. (Bobadilla 93)

El compilador es la instancia narrativa que organiza e inserta todos los documentos en contraposición de lo que expresa el dictador, se encarga de contraponer una serie de materiales después de los contrargumentos o argucias que Santa Anna lanza ante las acusaciones que el discurso histórico le ha formulado. Es en la labor que ejecuta el compilador, donde se encuentra de una manera virtual la presencia autoral, ya que ésta no aparece explícitamente en texto.

Como se apuntó en el primer capítulo, en relación con los aportes de Bajtín y Chatman, el autor de la novela se encuentra presente de manera permanente y ubicua en la dimensión discursiva, además de que es altamente activa, pero la voz autoral no toma como objetos a las otras conciencias ni pretende definir las y concluir las. En este caso la instancia del autor gravita como una voluntad organizadora en gran diálogo que es la novela.

En *El seductor de la patria*, así como en la narrativa reciente, las funciones que tradicionalmente desempeñaba el narrador –desde las novelas fundacionales (del siglo XIX) hasta la primera mitad del siglo XX– se trasladan a la perspectiva del personaje,

otorgándole cierta independencia de la instancia autoral.<sup>40</sup> De ahí que, la crítica literaria sobre la novela histórica –de la segunda mitad del siglo XX– encuentre que en ésta se profundiza en la subjetividad de los personajes. Tal apreciación proviene de la evidente ausencia de un narrador explícito y de la modalización del *yo* desde la que narran los protagonistas, con la que demuestra una relativa independencia con respecto al autor implícito –como sucede en las novelas del ciclo de la dictadura, una de éstas es *Yo el supremo*.

El protagonista Antonio López de Santa Anna se defiende, expone las razones que tuvo para proceder de determinada manera. Estas manifestaciones las emite, casi siempre, cuando Manuel le formula preguntas dirigidas a obtener información que no se conoce sobre su persona y que incluso en el discurso histórico existe un vacío. Se advierte que Manuel quiere entender a su padre, qué circunstancias lo llevaron actuar de esa manera. Las defensas que Santa Anna hace sobre su proceder, su versión de los hechos, usualmente aparecen en el discurso novelesco antes o después de los documentos que el compilador interpola en la narración. No obstante, y a pesar de la “fragmentación”, no se altera el sentido del mundo ficcional, porque tal estrategia tiene una importancia en el sentido semántico, cumple una función en la significación del discurso y en la configuración del protagonista.

El recurso de la yuxtaposición –a cargo del compilador–, que a su vez produce la fragmentación de la novela, establece relaciones de contraste como una de las estrategias

---

<sup>40</sup>Además, cabe mencionar que la disolución del narrador tiene implicaciones cognoscitivas, éticas, filosóficas, con respecto a los acontecimientos que se muestran.

discursivas para la configuración de la personalidad del dictador. Así, mientras Santa Anna se queja de las calumnias en relación con su enriquecimiento ilícito, o cuando les quita dinero a los sacerdotes para gastos de guerra contra los yanquis, inmediatamente después el compilador inserta los contratos de compra venta y actas notariales que dan cuenta del acaparamiento de terrenos por parte del dictador.

Con todos estos documentos, quizás se pretende producir el efecto de lectura de que el autor establece una distancia ideológica con respecto al héroe, al cederle la palabra, y al evitar incluir explícitamente discernimientos de orden moral o ético mediante un narrador explícito, con lo que, en cierta medida, demuestra cierta imparcialidad. Pero una lectura más analítica revela que es a través de la instancia del compilador que se insertan tales materiales y a espaldas de los personajes-narradores. Tal acción favorece la producción de la ironía, lo cual delata la presencia del narrador virtual en la labor que realiza el compilador, dado que gravita por encima de los personajes.

Una cosa es la que dice Santa Anna sobre sí mismo (*yo*) y otra es lo que dicen los otros sobre su persona (*él*); es decir, cómo se dibuja él para los otros y para la construcción de su biografía y, a la vez, cómo lo miran los otros. La diversidad de voces y, por lo tanto, de perspectivas en la novela constituyen puntos de vista encontrados sobre la personalidad del dictador. Además de esto, las intervenciones de Santa Anna (el narrador-personaje) pueden considerarse poco confiables debido a que sus valoraciones están enunciadas desde distintos niveles o estados de conciencia: lúcidos o enajenados, razón por la que hay dos tonos, dos códigos éticos y estéticos distintos.

La configuración del dictador se va perfilando sobre la base de las contradicciones que se generan en: el discurso del propio protagonista en distintos momentos; entre la información proporcionada por él y los otros personajes; así como la que se provee en los materiales yuxtapuestos por el compilador.

Por ejemplo, mientras que Santa Anna dice:

...se produjo el divorcio de la Madre Patria. Fue una ruptura en familia, donde todo cambiaba para seguir igual. Para ser franco, yo apoyaba con entusiasmo la manera como Iturbide estaba llevando las cosas, y creía ingenuamente en la sinceridad de sus atenciones. Me fui a Puebla creyendo que me tenía en alta estima... (92)

Inmediatamente después el compilador yuxtapone una carta de Iturbide a José Joaquín de Herrera (con fecha de 28 de julio de 1821):

He conocido a nuestro coronel Santa Anna y concuerdo plenamente con la descripción que usted me había hecho de su persona. En mi vida he soportado a un adulator más irritante, y eso que las últimas semanas, por las inminencias del triunfo, vienen a verme lambiscones de la peor calaña. (92)

Cuánta fatuidad y cuánta insolencia encubren sus genuflexiones. Si le damos las alas a este alacrán, no tardará en pedir el Ministerio de Guerra, o hasta la Corona. Tampoco podemos estar seguros de su lealtad, porque ya traicionó una vez y puede volver a hacerlo.



Por desgracia...lo necesitamos tener al frente de la undécima división. Bien vigilado, Santa Anna puede sernos útil. Está sediento de gloria, su gente lo quiere y sería capaz de llegar hasta el heroísmo con tal de expulsar a Dávila pero eso sí: tenga mucho cuidado con los dineros. No le dé más de lo indispensable para sostener al ejército, pues me han informado que tiene las uñas muy largas. (93)

En la carta de Iturbide podemos observar una serie de características de la personalidad del dictador López de Santa Anna: adulador, insolente, traidor, sediento de poder y de gloria (egocéntrico), ladrón. Al insertarse estos documentos que dan cuenta de las acciones del personaje referencial ficcionalizado se muestra la faceta antiheroica, se coloca a Santa Anna en el nivel de los humanos y no como un ser supremo, inalcanzable y perverso.

Las contradicciones se dan en varios niveles en la narración, en la metanarración: López de Santa Anna dice que “La memoria es lo primero que pierden los viejos, pero la mía se conserva en tan buen estado...” (18). Sin embargo, el estado de degradación mental del dictador, al que aluden los otros narradores intermediarios, Giménez y Manuel, ponen en duda sus palabras.

Los diversos puntos de vista respaldados por las instancias narrativas generan el contraste (la antítesis), recurso discursivo que estará a lo largo de la novela, tanto en los aspectos personales y anímicos en el presente del dictador ficcional como en los asuntos políticos del pasado.

### **3.2. El diálogo de *El seductor de la patria* con la novela de la dictadura hispanoamericana**

Esta novela entabla un diálogo con el discurso histórico y con algunos géneros de la novela tradicional producida en el siglo XIX, específicamente con la novela que tiene como protagonista a un dictador o cuya trama se desenvuelve en el marco de una dictadura, y, por consiguiente, con la denominada nueva novela histórica de finales del siglo XX y principios del XXI.

Con la Historia dialoga en tanto que retoma un personaje que ha sido elaborado en el discursos histórico; en gran medida, este personaje es portador de las características de ciertos gobernantes de los países latinoamericanos y que, a su vez, han sido reelaborados como personajes de ficción. De ahí que en el primer apartado de este capítulo se haya señalado el carácter transnovelístico del personaje. Sin embargo, al emparentarlo con el pícaro se desarticula al personaje perverso, ya que al humanizarlo, se muestran sus debilidades, los placeres a los que es asiduo, entre los que se encuentran: los buenos vinos y exquisitos platillos, su gusto por las peleas de gallos (con los que el dictador hasta llega a soñar).

En *El seductor de la patria* el pícaro se trata de un personaje referencial, es decir, conocido a través de los discursos históricos (la historia oficial de México) y literarios (novela como la de Irineo Paz *Su alteza Serenísima* y la ¿biografía novelada o ensayo biográfico? de Rafael F. Muñoz *Santa Anna. El dictador resplandeciente*).

Se encuentra en diálogo con la literatura debido a que las características del dictador como ente ficcional han sido similares en casi todas las novelas de la literatura

hispanoamericana, esto debido a que en la ficción resaltan los defectos por encima de las posibles virtudes, que como humanos, pudieran tener dichos personajes referenciales.

En un buen número de novelas de la nueva novela histórica y de la dictadura se destacan los defectos físicos, pronunciados con la senilidad del personaje dictador. Quizás la razón de presentar al personaje en su vejez resida en que esto les permite agudizar sus características negativas, y, simultáneamente, trabajarlo con un tono irónico.<sup>41</sup> Por ejemplo, en relación con la sexualidad del personaje de edad muy avanzada, en decadencia, generalmente resaltan su impotencia y el problema de controles de esfínteres.

Al abordar estos asuntos en la novela se humaniza al dictador, de manera que se baja del pedestal adjudicándole características terrenales, colocándolo al mismo nivel del autor y lector implícitos, lo que reditúa en una parodia del gobernante. Con la parodia se desmitifica la figura del tirano que posee una fuerza difícil de vencer. Ya que en la tradición de la novela hispanoamericana del dictador se venía presentando a este personaje portador de un poder sobrehumano, como si no hubiera un lugar en donde no alcanzara su mano opresora (*La sombra del caudillo, El señor presidente, Tirano banderas*).

Por otra parte, también se relaciona con la estética propia de la nueva novela histórica generada en las últimas décadas del siglo XX, cuyos rasgos son: la subjetividad, la fragmentación, la ironía y la autorreflexividad (krysinski 196). La novela *El seductor de la*

---

<sup>41</sup> Además, *El seductor* es una novela que se construye sobre la base del género epistolar, como tal posee las características propias de la epístola, que como bien dice Nora Bouvet: “Practica la interacción y la parodia de otros géneros, reacentuación y reevaluación, desenmascara la convencionalidad de sus formas y lenguajes, lo que permite una visión múltiple de los hechos y de los personajes, de los cuales supone un conocimiento parcial (el conocimiento del lector es superior al del personaje), rompe con la linealidad del relato, al sucesión cronológica, y abunda en contrastes y paralelismos”(193).

*patria* se inscribe en un proceso moderno en la medida en que allí la fragmentación está funcionalmente al servicio de un proyecto, en el cual la escritura de la novela se vuelve más “experimental” y “abierta”. Así, la nueva novela es altamente interdiscursiva e intertextual, y los modelos matrices de la novela se intercomunican y se transmiten unos a otros.

En el caso de *El seductor de la patria* Enrique Serna, su autor, establece un diálogo con el pasado literario e histórico: con la literatura, no con el propósito de hacer una mimesis de las obras sino más bien para burlarse, incluso del género. Por un lado, parodia el tipo de novelas moralistas y románticas decimonónicas; y, por otro lado, de la novela histórica del dictador del siglo XX. Terrenaliza a los personajes históricos y se ríe de ellos mediante la parodia irónica, ya que el intertexto, en este caso, tiene la función de producir la risa estética sobre el discurso histórico y literario, aspecto que se retomará y ejemplificará más adelante.

En la novela no se percibe la pretensión de reivindicar a Antonio López de Santa Anna. Por el contrario, lo que destaca del personaje es su vanidad, oportunismo y soberbia. Hay una crítica a la vida lucrativa que lleva mientras el resto de los habitantes del país viven en la miseria. Sin embargo, en el nivel de la intencionalidad del texto, subyace una crítica hacia la plebe que cree lo que el caudillo les dice (el sentimiento mesiánico). Como dice Irtubide en la carta citada “su gente lo quiere” (93) y el propio Antonio López de Santa Anna: “conté con la aprobación unánime de mi pueblo” (73). Esa es, justamente, una de las características de los caudillos que la gente ha llevado al poder y después, éstos, se han convertido en dictadores, rasgo que se observa en las novelas que ficcionalizan a dichos personajes históricos (*Amalia, La fiesta del Chivo, Yo el supremo*, etcétera).

Como apunté en los últimos párrafos del segundo capítulo, en *El seductor de la patria* y *Yo el Supremo* se muestra un personaje que busca corregir la imagen que se tiene de él; disponen de los servicios de un secretario a quien le dictan y le ordenan lo que escriba; han decidido construir su biografía desde su senilidad, lo que propicia se ficcionalicen los achaques propios de su edad, entre otras semejanzas.

Otros aspectos en los que coinciden, que tienen ver con la arquitectura de la novela, es que ambas están construidas con estrategias discursivas similares: intertextualidad, metanarración, variedad de instancias narrativas provenientes de varios personajes y tipos de discursos literarios y no literarios, lo que reditúa en la fragmentación del discurso novelesco y se constituyen en “obras abiertas”.

Las semejanzas entre estas novelas, producidas en épocas y movimientos estéticos distintos, es lo que me llevó a estudiar al personaje de *El seductor de la patria*, con el propósito de observar las posibles semejanzas y diferencias en la configuración de los dictadores a partir de la estructura del mundo novelesco y, en especial, esta obra que se ha estudiado poco no por falta de calidad estética sino por su reciente publicación.

En relación con los dos tipos de héroes que plantea Bajtín, desde la articulación de la novela por parte del autor se desarticula el personaje tipo del dictador (e incluso del pícaro) y se crea, como ya señalaba en otro momento, el antihéroe y el pseudodictador.

El protagonista construido por Enrique Serna no es el prototipo del dictador perverso –de Mármol, Asturias, García Márquez, etcétera– sino un ente ficcional que encarna a un dictador fallido. En la configuración de Antonio López de Santa Anna se utiliza todo un arsenal de estrategias discursiva, por ello se podría pensar que se pretende

mostrar la interioridad del exdictador, es decir, como una conciencia, pero esto no ocurre así, sólo desvía la trayectoria del dictador maquiavélico en la narrativa de dictadura hispanoamericana hacia un personaje que no actúa como tal, se trata, entonces de un dictador fallido.

Incluso la muerte de Santa Anna carece de heroicidad. Irónicamente muere de diarrea crónica: “Como contrapunto fisiológico a sus cuitas espirituales, don Antonio soltaba chorros de cólico.”(503) Ante la muerte no hay carisma, ni egocentrismo que valga. “Es una forma de muerte humillante y degradante para este personaje ególatra. El contraste entre “las cuitas espirituales” y el periodo de sufrimiento de diarrea hace, asimismo, hincapié en el tropo de la ironía codificado en el texto” (Ute Seydel 267).

Entre líneas se cuenta la vida personal y el espacio cotidiano en que se desenvolvía el dictador Santa Anna; es decir, entre los datos históricos se teje la biografía de este ente ficcional, misma que el lector va construyendo y reconstruyendo mediante la lectura de los diversos puntos de vista y documentos proporcionados por el compilador.

Como se ha visto entre los elementos composicionales de la novela *El Seductor de la patria* se encuentran los siguientes: intertextualidad, yuxtaposición, metanarración, multiperspectivismo.

El desmontaje de los elementos discursivos se realizó con el propósito de ver si éstos son los adecuados para que el personaje se presente como un ente autónomo. Si la forma en que se distribuyen los componentes de la dimensión novelesca permite la constitución de un espacio adecuado para que el personaje realice un proceso de autoconocimiento o autocrítica, que lo lleve a autoconstruirse como una conciencia.

Tal asunto se retoma con más detenimiento en el siguiente capítulo, donde se examina el constructo del personaje Antonio López de Santa Anna, en función de la dimensión novelesca, así como los efectos de lectura más significativos que produce la organización textual con respecto al protagonista.

#### 4. EL PROTAGONISTA DICTADOR EN *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*

Hemos dicho que en la literatura anterior al *boom*, el dictador como protagonista se configuraba como un estereotipo social: el dictador perverso. Dicha característica puede verse desde la novela *Amalia* (1851-1855) de José Mármol, cuya trama desarrolla momentos difíciles de la dictadura argentina sustentada por José Manuel Rosas. En novelas como *Amalia*, el efecto es un ente en sentido negativo, es decir, sólo se muestra la faceta negativa del dictador.

La perspectiva ideológica dual (maniquea: unitarios y federales / buenos y malos) resulta evidente en *Amalia* mediante el uso de adjetivos con cargas semánticas positivas en las descripciones y actuaciones de los unitarios, mientras que las referentes a Rosas, a su familia y a los federales, tienen efectos en sentido negativo. Además del entorno que consiste en la “forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria...” (Pimentel82).

En *Amalia* no hay un acercamiento a la subjetividad del dictador José Manuel Rosas. De hecho, éste aparece muy poco porque en la novela lo central no es el personaje, sino el poder que el dictador sustenta y ejerce sobre la sociedad. En esta novela, el grado de representación de la interioridad del dictador es nulo, ya que se muestra al dictador de un solo lado. A Mármol, por lo que se ve en su obra, no le interesa adentrarse en el



pensamiento del dictador, ni experimentar recursos para lograr un tratamiento profundo de la conciencia de éste. La necesidad e interés de Mármol<sup>42</sup> es denunciar la situación represiva en que vivía la sociedad rioplatense bajo la dictadura de Rosas, de tal manera que en la novela hay una preponderancia de los aspectos históricos y políticos.

La literatura del dictador es fundamentalmente una literatura de combate o como señala Carlos Pacheco “un arma de denuncia y movilización contra el tirano” (29) o “un arma en este combate a muerte” (55). En cierto sentido, tales observaciones encierran el motivo de la tendencia a configurar al dictador como un ser negativo.

Entre las obras que comparten la modalidad estereotipada (dictador perverso) se encuentran, sólo por mencionar algunas, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, etcétera. ¿Pero hasta qué punto en las obras del *boom* cambia la imagen de los dictadores en relación con la de la novela anterior?

---

<sup>42</sup>El interés de Mármol y de otros narradores del romanticismo es resolver el problema de la verosimilitud del relato ficcional y la veracidad de la obra como documento histórico. Fórmula con la que cobra sentido o se define la novela de dictadura. Con este afán traslada hechos y personajes históricos a la ficción: *Amalia*. A pesar del historicismo del personaje romántico no se contradice su carácter ficticio dentro del mundo narrado.

Esta preocupación queda manifiesta explícitamente en la “EXPLICACIÓN” del autor, previa al inicio de la obra, mediante la cual pretende certificar la veracidad de las situaciones contextuales de su relato: “La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la posición política o social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van a leerse” (2).

Para lograr la verosimilitud conserva los nombres reales de los personajes históricos rioplatenses, entre los que se encuentran el del propio dictador “Juan Manuel Rosas”, “Lavalley”, quien encabeza la guerra civil contra Rosas en 1840; María Josefa Ezcurra cuñada de Rosas, “Cuitiño”, éste último integrante de la Sociedad Popular Restauradora, que en la novela se conoce como la “Mazorca”.

Aunado a los personajes inserta y refiere diversidad de documentos históricos: cartas, listas de nombres (340-345), oraciones. Cuando incluye éstas últimas la voz autoral inserta una nota al margen en la que dice: “Inútil es decir que todo documento publicado en esta obra es auténtico” (277). Mientras que en el capítulo XV de la tercera parte “Amalia en presencia de la policía”, Mármol incorpora fragmentos de su historia personal para mostrar la represión de la que fue objeto (234).

El *boom*, en tanto movimiento literario, se caracteriza por la tendencia a romper con lo establecido, tal como ocurre con todos los movimientos artísticos. Casi siempre, reditúan en cambios estilísticos y, a veces, en visiones de mundo distintas a las que ya se habían planteado. Esto implica cambios en la dimensión de las novelas y, por ende, en la configuración de los personajes.

La crítica presupone que en estas obras se concede la voz al personaje, mientras que tradicionalmente se le mostraba a través un narrador explícito. En la novelística reciente en general, no sólo en la de la dictadura, hay un cambio en la forma de configurar al personaje porque el discurso del ente ficticio no se encuentra mediado por el punto de vista del narrador explícito. De esta manera, el personaje se instala como una voz más en el mundo novelesco. En muchas de las obras, como en *Yo el supremo* y *El seductor de la patria*, el constructo figural del dictador es producto de la diversidad de voces narrativas que se constituyen en puntos de vistas que cargan de sentido ideológico al personaje. De tal forma que su perfil se determina no sólo por su propio discurso sino por las demás instancias que intervienen: voces ajenas, espacios, organización de la obras, etcétera.

Los estudiosos de la narrativa de la dictadura exponen que en *Yo el Supremo* se configura al dictador como una conciencia verbal, profundizándose en el pensamiento de este personaje, donde el dictador ficcional muestra independencia del autor (Rama, Pacheco, Sandoval, García, entre otros).

Para profundizar en el análisis de la figura del dictador ficcional, de *El seductor*, es necesario reconocer primeramente su carácter transnovelístico. El personaje existe en una historia contada con anterioridad en otros discursos. Por lo tanto, el tipo de personaje que

nos ocupa entra en una de las tres categorías que formula Hamon, y que a su vez retoma Luz Aurora Pimentel, la de personajes referenciales. En la denominación de personaje referencial<sup>43</sup> se ubican los personajes mitológicos (Apolo), alegóricos (el Odio), tipos sociales (“el obrero”, “el caballero”, etcétera), personajes de géneros narrativos (Amarylis) o personajes literarios (Don Juan, Fausto), y los históricos. Dentro de esta última clase podemos ubicar al dictador, que se constituye en un prototipo en la narrativa de dictadura hispanoamericana.

El dictador como ente de ficción nos remite a un estereotipo, es decir, la cultura lo ha inmovilizado. Entre los nombres de los personajes históricos “reales” que aparecen en las novelas de la literatura hispanoamericana, se encuentran por ejemplo José Manuel Rosas (que ocupa el poder en 1829-1832 y 1835-1852), quien se configura como ente de ficción en *Amalia* y en el cuento *El matadero* de Esteban Echeverría. En ambas obras pervive la imagen estereotipada del dictador.

En *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa se ficcionaliza al dictador Rafael Leónidas Trujillo (quien gobernó República Dominicana en 1930-1930 y 1942-1952). Otro nombre de dictador que se conserva en la ficción es el que aquí nos ocupa: Antonio López de Santa Anna (quien ocupa 11 veces la Presidencia de la República Mexicana desde 1833 hasta 1855) en *Su alteza serenísima* escrita por Irineo Paz y *El seductor de la Patria* (1999), por Enrique Serna.

---

<sup>43</sup>Pimentel rescata del modelo de clasificación tripartita del signo lingüístico propuesta por Hamon: referencial (remiten contenidos fijados por la cultura –históricos), dístico (relevo o portavoz) y anafórico (funcionan como nemotécnicos que ayudan a “recordar”, su función es organizadora).

En estas obras, el nombre histórico “funge al mismo tiempo como una especie de “resumen” de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición...” (Pimentel 65). Pues los nombres referenciales están cargados de “historia”, es decir, su historia está contada por otro discurso. En ese sentido el lector seguirá, en gran medida,

las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido [...]. Como diría Hamon los personajes referenciales deben ser aprendidos y reconocidos; más a través del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento, pues esos personajes “llenos” generalmente sufren importantes transformaciones por la posición del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. (Pimentel 65)

En las novelas de dictadura, los personajes adoptan dos formas básicas con relación a sus referentes históricos: puede ocurrir que se configuren a modo de síntesis de varios dictadores latinoamericanos, como ocurre en *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier y *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, o bien, que representen a un dictador específico como ocurre en *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos<sup>44</sup>, en *La fiesta del Chivo* (2002) de Mario Vargas Llosa, y en la novela *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna.

---

<sup>44</sup> Aunque el nombre del personaje histórico José Gaspar Rodríguez de Francia no se explicita en la novela, el entorno –acciones, ubicación geográfica, el contexto en el que se desenvuelve el dictador– ofrece los datos para que el lector infiera de quién se trata, a qué personaje histórico representa el ente ficcional; en este caso se trata del dictador José Gaspar Rodríguez de Francia, máximo dirigente de la República de Paraguay durante 1814-1840.

El análisis de Antonio López de Santa Anna se puede realizar entonces tomando en cuenta tanto su perspectiva, que se muestra en diarios, cartas, manifiestos, etcétera, como todas las perspectivas antes mencionadas: voces de otros personajes, documentos oficiales, entre otras. Es decir, estudiar la articulación del personaje a partir de las relaciones con los elementos de la dimensión del relato novelesco y los aspectos contextuales (como la intertextualidad) para observar hacia donde se orienta la configuración del personaje, ver si entre las motivaciones del personaje se encuentra la crítica sobre sí mismo y sobre el mundo, lo cual nos permitirá precisar el grado de autonomía de este ente ficcional.

#### **4.1. Desmitificación de la figura del dictador Antonio López de Santa Anna**

La novela *El seductor* comienza abruptamente, sin mediación narrativa alguna, con una carta que Santa Anna dirige a su hijo Manuel. En ella le habla de la decadente cotidianidad en que transcurre su vejez; de sus impedimentos físicos, que lo hacen depender de los cuidados de su esposa; y confiesa su sentir respecto a sus aspiraciones íntimas en el terreno político:

A un paso de la tumba, después de 18 años en el exilio y a pesar de las humillaciones que he padecido, todavía espero recuperar la estimación del pueblo (...) Daría la poca vida que me queda por limpiar mi nombre y recibir el postrer homenaje de mis compatriotas. (13-14)

En este fragmento de la epístola queda explícito el deseo que motiva la acción del personaje: reivindicar su imagen ante la historia. Antonio López de Santa Anna, el

personaje histórico que la novela recrea, se suma a la lista de dictadores en la narrativa hispanoamericana, los cuales constituyen un prototipo en el subsistema de la novela de la dictadura. Este tipo de personaje remite a un estereotipo en un sentido fijo, inmovilizado por la cultura. En *El seductor de la patria* el nombre del personaje histórico funge como un “resumen” y orientación temática de la historia. Así, dicho personaje histórico se reconfigura en un ente de ficción dentro de la novela.

La intención de Santa Anna de reconstruir la imagen del dictador es evidente en la segunda carta donde solicita a su hijo Manuel, quien vive en La Habana, dar cumplimiento a tal objetivo. Pidiéndole que escriba la “verdadera” biografía, que lo reivindique ante la historia. El exdictador desde su vejez, ya enfermo física y mentalmente, se ha propuesto, entonces, librar una batalla con la Historia:

Para salvar mi nombre de la ignominia daré batalla en dos frentes...en Nasau escribí una razón circunstanciada de mi vida militar y política que será publicada a mi muerte. Pero lo que más me interesa es el tribunal de la historia. Para revocar el fallo adverso necesito de un biógrafo de mi entera confianza, que muestre mi lado humano a las generaciones futuras. ¿Sería mucho pedirte que tú lo fueras? (18)

En las cartas, además, muestra cómo elabora los argumentos con los que planteará “su verdad” sobre las acciones en las que él participó. Estas estrategias del personaje protagonista y narrador, constituyen parte de la metanarración, que permea en la obra desde el inicio. López de Santa Anna pretende que se reelabore su biografía en aras de obtener

el reconocimiento que él cree merecer; para ello, establece las características que la obra sobre su vida debe contener. En la tercera epístola enviada a su hijo Manuel:

...en tu biografía quiero aparecer retratado de cuerpo entero, como el hombre temperamental y voluble que fui. No disimules mis defectos. La obra será más convincente si en vez de ocultar mis debilidades las pones en primer plano, minimizadas –eso sí– por mis actos de valentía y heroísmo...censúrame un poco para que la gente dé mayor crédito al relato (19). Con ello te echarás a la bolsa al lector y no dudará de tu palabra... (20)

El protagonista rebela cómo quiere que sea su imagen y expone la forma en la cual deberán aparecer los datos para persuadir al lector. Pretende corregir la imagen que la sociedad tiene de él, cambiar el prototipo negativo fabricado en el discurso histórico y sustituirlo por otro. Como se puede observar en el fragmento citado antes, el exdictador tiene la intención recomponer el icono que existe sobre su persona y su gobierno en el seno de la sociedad, para ello muestra ciertos rasgos de su interioridad, mismos que son seleccionados por él de acuerdo a su conveniencia, a sus propósitos exculpatorios. Por lo tanto, la acción del personaje se orienta exclusivamente hacia el exterior y no hay un lugar para el diálogo consigo mismo, acto que se observa en la ficcionalización del proceso de elaboración de su biografía, la cual tendrá los datos e información que convenga a sus propósitos; que como se señaló en el capítulo anterior es una de las características de la biografía y, en esta novela, se sustenta en la forma de la epístola, donde el personaje narra sólo algunos de los momentos de su vida que le interesa dar a conocer.

En el tiempo presente de la novela, el dictador se encuentra excluido de la esfera política, carece de recursos económicos y de autoridad. La carencia de autoridad se hace presente aún en el ámbito doméstico. Esto se percibe desde la primera carta que envía a su hijo, la cual va acompañada de una posdata escrita a sus espaldas por Dolores Tosta. Su mujer apunta comentarios como éste: “Créeme, no es nada grato vivir atada a un anciano con delirios de grandeza que a la menor impresión se orina en los pantalones” (16). En tal expresión se aprecia que ella posee el control del medio de comunicación empleado por Santa Anna: indica al destinatario, que en adelante las cartas llevarán su remitente para evitar la censura oficial. Quebranta desdeñosamente la voluntad de quien se hiciera llamar su Alteza Serenísima: “Y otro favor: no le mandes los puros. El doctor le prohibió fumar porque está enfermo de la garganta” (17).

Después de conseguir que su hijo Manuel acepte escribir su biografía, Santa Anna obtiene también los servicios de un secretario, su “incondicional” amigo Giménez, quien se encargará de enviar la correspondencia directamente a Manuel; de esta manera, Tosta ya no tendrá acceso a dicha información, pero desde ese momento los dictados de Santa Anna pasarán por el filtro del secretario, y, aunque el exdictador le informa a su hijo que “le tengo absoluta confianza y puedo dictarle sin temor a que cometa indiscreciones” (33), los hechos narrados por Giménez dicen lo contrario de lo que piensa el exdictador, como se verá más adelante.

En la novela, *El seductor*, hay una desmitificación del estereotipo del dictador, la cual se realiza por medio de los recursos de la ironía y el multiperspectivismo. La ironía se produce por la forma en que está organizada; es decir, por la fragmentación del mundo



discursivo y por las contradicciones que se observan dentro del discurso de Santa Anna y de los otros personajes.

El lector de *El seductor de la patria* descubre que desde el título se encierra una ironía muy fina. En la historia oficial Santa Anna es el típico antihéroe, el tirano traidor, a quien se le acusa de haber vendido la mitad del territorio nacional; al leer la novela, sin embargo, el lector se encuentra con la figura endeble y menesterosa del exdictador. El discurso literario expone la vida cotidiana y el lado humano del dictador en lo que respecta a sus flaquezas, mientras que en el discurso histórico se responsabiliza al exdictador por la pérdida de gran parte del país, por traición a la patria.

El título de la novela posee bivocalidad discursiva porque subsisten dos tonos; connota dos significados, lo que se expresa literalmente o significado explícito, y lo que está entre líneas o significado implícito. Por un lado, se podría pensar que el dictador es un seductor, en el sentido de que seducir implica también poder, mismo que ejercía sobre el pueblo que lo llevó a ocupar la presidencia del país por once ocasiones. Y por otro lado, existe una imagen del personaje “real” con una carga negativa en el pensamiento de los lectores, por lo tanto, el título nos puede remitir a otro significado con sentido irónico, a una parodia del personaje referencial<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup>El autor Enrique Serna corrobora esta última impresión en uno de sus artículos publicados en su columna Giros Negros en la revista *Letras Libres*, en el que explica la intención irónica del título que tomó prestado de Enrique Krauze, quien le dio a Santa Anna esa nominación.

En el texto subyace otro significado del título, que Serna<sup>46</sup> manifiesta en un artículo de su autoría, este consiste en que Santa Anna trata a la patria como un Don Juan lo hacía con sus “mujeres, es decir, apasionándose mucho en el momento en que las está conquistando pero desechándolas en el momento que logró la seducción. [...] Santa Anna [...es] el padrote de la patria, porque lo que hacía con ésta era seducirla y cuando ya la había conquistado la explotaba lo más que podía y en ese momento se largaba”. Al final de su vida Santa Anna, en la confesión dice: “Me arrepiento de todo pero quiero que la patria se muera conmigo” (502), y después de confesar todas sus fechorías en que incurrió dice: “Traté a la patria como si fuera una puta, le quité el pan y el sustento, me enriquecí con su miseria y su dolor” (503). Lo que viene a reforzar la bivocalidad disursiva del título, cuya ironía permea el texto de principio a fin.

El constructo figural del exdictador tiene un tratamiento distinto al de otras novelas que retoman a un dictador referencial como protagonista. Curiosamente, en la novela no hay un soporte sólido para colocarle el calificativo de tirano o de dictador: no ejerce un poder absoluto y despótico sobre sus subordinados; no se ocupa en instrumentar sistemas de vigilancia y represión policial, como ocurre con los dictadores de otras obras. Por el contrario, a Santa Anna parece incomodarle el poder efectivo una vez que lo obtiene: “El poder es una agilidad cargada con cadenas, uno termina por volverse esclavo de su puesto. Pero yo no me dejaré encerrar en Palacio Nacional: he decidido fijar mi residencia en

---

<sup>46</sup>En otro texto de Serna, "Historia y Novela Histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis" Santa Anna en la Historia y en la ficción", además de lo anterior apunta algo más sobre el significado semántico del título: “Los retratos de Rafael F. Muñoz y Enrique Krauze fueron muy importantes e incluso yo utilicé una frase de Enrique como título de mi libro: El seductor de la patria y esto viene de una observación que hizo Justo Sierra en la evolución política del pueblo mexicano donde dice que Santa Anna tenía la psicología de un Don Juan...”

Tacubaya” (294). La dictadura es, sin embargo, una aspiración reconocida por Santa Anna, que termina frustrada, según la valoración que él mismo hace de su paso por el poder:

Lo que pasa es que en la presidencia de la República sólo ejercía el poder de palabra, pero no *de facto*. Por culpa de los partidos y las banderías nunca pude hacer las cosas a mi modo, salvo en el breve periodo de mi dictadura, y aún entonces tropecé con la oposición de mis propios ministros, divididos en bandos antagónicos... siempre estuve atado de manos... ¡Cuántas veces mis propios aliados me negaron dinero para embellecer la capital, para fomentar la industria, para vestir al ejército con uniformes dignos! (72)

Santa Anna resulta ser entonces un pícaro al que se le pueden adjudicar muchos otros epítetos denigrantes: cobarde, oportunista, traidor, lambiscón, ignorante, irresponsable, frívolo, ambicioso, corrupto, megalómano, etcétera. Pero al que le queda grande el epíteto de dictador. Se trata, en todo caso de un dictador frustrado.

En las cartas se narra y se muestra su actuación en la vida cotidiana así como sus intimidades, lo que le da su carácter humano<sup>47</sup>, a diferencia de otros dictadores que protagonizan las novelas fundacionales del ciclo de la dictadura; tales elementos permiten parodiar la figura del exdictador, y por momentos se llega a observar lo grotesco en las descripciones que los narradores-personajes elaboran. Por ejemplo: los propósitos de Santa Anna de enamorar a Constanza la hermana sesentona de Iturbide, a quien se acerca oportunamente. Simula una reverencia, para ayudarla a desprender su vestido, que se

---

<sup>47</sup>Aspecto que, según Gabriel Osuna, no era relevante para el discurso histórico.

engancha en un clavo a la entrada de la catedral, durante la ceremonia de coronación de su hermano.

Esa misma tarde, en la recepción de palacio, me tomó como chambelán entre risillas coquetas y delante de su hermano me llamó salvador.

Se ha escrito mucho y se ha murmurado más, sobre mi pretendido intento de conquistar a la princesa Nicolasa. En realidad fui yo quien se resistió a su acoso, y si bien llegué a contemplar las ventajas políticas de casarme con ella —su marido sería príncipe y Gran Cruz de la Orden Imperial —juro que el instinto se sobrepuso a cualquier ambición. Nicolasa tenía 60 años, rengueaba de la pierna derecha y no acostumbraba lavarse los dientes. Antes que ofrecerle matrimonio hubiera preferido acostarme con un cadáver embalsamado. (113)

En este fragmento Santa Anna desmiente las murmuraciones sobre sus intenciones con Nicolasa y, como argumento para convencer a sus posibles lectores, describe a la princesa de una manera que raya en lo grotesco. Sin embargo, luego se contradice al admitir la posibilidad de casarse con la hermana mayor del emperador, con la finalidad de escalar en la sociedad y en la política. Estas contradicciones son las que provocan el humor, ya que, en su afán por defenderse, quedan al descubierto las verdaderas intenciones de Santa Anna.

Con este hecho Santa Anna se convirtió en el hazmerreír de Iturbide y, junto con la princesa, de los medios de comunicación impresos que lo caricaturizaron junto a Constanza: “La osadía de los dibujantes llegó al extremo de presentarla con el rostro

invadido de viruela...dándole pecho a un infante con enormes patillas y espada al cinto, que tenía cierto parecido a mí” (114).

Mediante la narración de esta anécdota se muestra al exdictador como cualquier “ser humano”, con sus contradicciones internas. Como ya se señaló, la humanización del antihéroe de la historia permite un acercamiento a su personalidad de manera irónica. A pesar del humor, no se logra cambiar por completo la imagen generada por la Historia oficial, pero sí consigue aligerar, en el lector, la carga emocional negativa depositada en su figura. Al verlo tan desvalido lo que produce en el lector es un sentimiento de conmiseración hacia su persona, y no de desprecio como ocurre con los dictadores de novelas tradicionales y de la primera mitad del siglo veinte.

El epíteto de seductor resulta doblemente irónico cuando se considera lo referente a sus amoríos. Todas sus relaciones se dan por conveniencia personal para escalar puestos políticos (la esposa del gobernador Dávila, la hermana de Iturbide), por la fuerza (con Inés, su primera esposa) y quizá por amor con Dolores Tosta, relación en que resulta engañado, pues tanto a Tosta como a su madre las movía el interés económico. Cuando se propone enamorar a Dolores comete una serie de acciones, como las que narra Giménez:

...creyéndose rechazado (Santa Anna) por falta de galanura, cambió a su viejo peluquero por un fígaro francés que le tiñó el pelo de negro y mandó importar de París una pierna artificial, con una hermosa bota napoleónica ajustada en la parte inferior. La prótesis llegó en vísperas de nuestra entrada en la capital (...) Entusiasmado, el general se la quiso probar de inmediato, pues quería llevarla

puesta en el *Te Deum* y en la recepción de palacio, ceremonias a las que había invitado a la familia Tosta, aprovechando la ausencia de doña Inés (...)

—Ay Doloritas, los sacrificios que hago por ti (...)

Por un error imputable a los fabricantes, la bota no embonaba con la pata de madera, y después de varios intentos por ajustarla me di por vencido.

¿Cómo que no embona, imbécil? el general se enfureció.

¿Quieres que entre a la Catedral rayando las baldosas con este palo de escoba?

(287)

Otro pasaje con el mismo tono irónico es el que refiere la relación íntima con una artista, donde no pudo consumir el acto sexual por su impotencia viril (característica de otro de los dictadores ficticiales que Vargas Llosa recrea en *La fiesta del Chivo*). De tal manera que fracasa, en el ámbito privado, al ser desafortunado en amores, así como por sus desaciertos en las relaciones familiares (padre, esposo); y en el ámbito público, fracasa por sus errores en la política y en el ejercicio del poder.

El recurso de la risa estética<sup>48</sup> (uso de la ironía, la parodia y lo burlesco) es lo que también va a caracterizar a la narrativa actual, pero como se mencionó ya en este trabajo, la

---

<sup>48</sup>Luis Beltrán señala que: “La risa popular expresa una desconfianza y una oposición frontal al mundo oficial, el mundo de la desigualdad... (251) [así como un]...distanciamiento del autor respecto a la obra. En cuanto método paródico es un método artístico, pues aprovecha ese distanciamiento del autor para hacer surgir una percepción suplementaria y, por tanto, una visión más profunda del mundo” (254).

ironía es una característica de casi todas las novelas que abordan la figura del dictador y de la denominada “nueva novela histórica”<sup>49</sup>.

El exdictador es humanizado, pero lo que dice no lo reivindica, sigue preservándose la imagen de antihéroe. Entre líneas se cuenta la vida personal y el espacio cotidiano en que se desenvolvía Santa Anna; es decir, entre los datos históricos se teje la biografía, que el lector va construyendo a partir del diálogo con los diversos puntos de vista y con los documentos proporcionados por el compilador. Como es el caso del siguiente material que se yuxtapone con el encabezado: “Declaraciones del general Antonio López de Santa Anna ante el notario público Adalberto Sánchez Jiménez, con motivo de haber solicitado la revocación de su testamento (28 de abril de 1876)” (443-448). Este suceso se lleva a cabo poco antes de su muerte y después de descubrir las cartas de su esposa Dolores Tosta con su amante Didier Michon, hecho que lo lleva a la enajenación. Si Santa Ana estaba en la ruina ¿qué es lo que iba a heredar? Sin embargo, su decisión suena contundente en el testamento:

Ni un centavo a esa ramera, ésa es mi última voluntad...Yo, Antonio López de Santa Anna, en pleno uso de mis facultades físicas y mentales, salvo el sentido de la vista, que suplo con los ojos del alma, repudio públicamente a mi segunda esposa... y exijo le sean embargados todos sus bienes, incluyendo las alhajas por valor de un millón de pesos que le obsequié en los 28 años de casados (443).

---

<sup>49</sup>La crítica considera que la ironía es uno de los recursos recurrentes en las novelas que tratan a personajes de la historia. En trabajos sobre *El seductor de la patria* se menciona el uso de la ironía en la novela (Clara Armendáriz y Gabriel Osuna).

El testamento que López de Santa Anna dicta a un notario, muestra al personaje en un estado de “inconciencia”. El exdictador es llevado a un “umbral” (en una especie de monólogo, en primera persona), en el que se presenta la interioridad del protagonista; pero a estas alturas, tales elementos lo que hacen es complementar el juego irónico que se ha establecido con la contraposición de los diversos documentos, colocados por el compilador después de cada una de las intervenciones de Santa Anna en el relato.

La novela se divide en dos partes, tal división coincide con el estado de salud del personaje. Al inicio de la obra éste se encuentra con achaques principalmente físicos, pero en la segunda parte, el personaje muestra problemas mentales, sufre alucinaciones y cae en un estado de semiinconciencia. Esto provoca que en la segunda parte haya una serie de contradicciones en el discurso del exdictador.

Por ejemplo, al inicio del fragmento, en la página 17, el dictador manifiesta su inconformidad sobre las acusaciones de enriquecimiento ilícito; pero hay momentos en que dice: “entonces mi fortuna era un árbol de ramaje tan intrincado que ni siquiera mi notario podía calcularla” (127); o cuando se encuentra delirando y admite explícitamente lo contrario sin vacilaciones: “le tengo echado el ojo a la Hacienda de Boca del Monte, una gran extensión de tierra... Valencia ponga usted en venta las plazas del ejército. El grado de teniente coronel mil pesos...se trata de explorar su vanidad para obtener pesos” (300).

Al terminar el monólogo alucinante de Santa Anna, en el que dicta las arbitrariedades que cometió para conseguir dinero y propiedades, Giménez escribe un comentario en el que primero dice: *“Todo el pasaje debe leerse con las debidas reservas, sin creer a pie juntillas los desvaríos de un anciano. Es una falsedad que don Antonio*



*aprovechara su puesto para enriquecerse...*”, sin embargo, seguidamente contradice lo anterior “*aun cuando su fortuna se haya incrementado en ese periodo...Con una mano quitaba y con al otra daba*” (301). En lugar de justificar o desmentir el discurso de Santa Anna, termina ratificándolo.

En otras novelas de la dictadora de la segunda mitad del siglo veinte, aun cuando el protagonista no explicita el propósito de mostrar su interioridad, se ve orillado a hacerlo. De nuevo resulta oportuno referirnos a *Yo el supremo*. En esta obra el dictador se manifiesta como una conciencia crítica, dialoga consigo mismo, se interroga si sus actos tienen justificación o no. Esta conciencia crítica se logra mediante una composición novelesca que proporciona las condiciones para que el protagonista se configure como una subjetividad. Muestra su interioridad mediante el diálogo entre las diversas voces y la suya que tiene como fundamento sus propias contradicciones. El inconsciente de Santa Anna, en cambio, aflora de manera descontrolada, como el flujo que sus esfínteres ya no regulan.

En la novela de Roa Bastos se lleva al personaje a situaciones límites, pues se encuentra en el umbral de la muerte y su estado de salud no es bueno. El Supremo sueña constantemente, tiene pesadillas, alucinaciones, en las que dialoga con Sultán, su perro ya muerto, que le habla de ultratumba. En el diálogo que sostiene con Sultán se le remueven sus acciones pasadas, pone en duda su manera de proceder y permite que se autoanalice.

Carl Jung señala que “...parte del inconsciente consiste en una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones o imágenes que, a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente” (32). En los diálogos del Supremo con Sultán, se muestran deficiencias en la personalidad del dictador que se

encontraban escondidos en el inconsciente y que se manifiestan a través de sus sueños. Los sueños son una manifestación del inconsciente, por ello éste aflora al consciente. En el sueño se manifiestan cosas que normalmente se piensan, pero que no se hacen. Según Freud, las principales funciones de los sueños son la “realización de deseos” y “la vida psíquica alucinatoria” (135). Además, señala que el sueño no tiene el propósito de decir nada a nadie, no es un instrumento de comunicación, ya que su destino es la no comprensión.

Santa Anna también sueña, narra que soñó a Iturbide y trata de encontrar una interpretación a ese sueño:

Mucho cuidado, Antonio, mucho cuidado con lo que digas de mí”...Lo raro es que hablaba en voz de mi padre, y no sé a cual de los dos atribuir la advertencia. Quizá... ¿O tal vez me siento culpable por la muerte de Iturbide y ahora veo mi traición como parricidio? (84)

Tales lucubraciones llevan a pensar que el exdictador no está contando toda la verdad o que está ocultando cosas. Efectivamente, en el texto hay una serie de silencios y omisiones deliberadas por el protagonista. Por ejemplo, cuando se trata del robo de “trescientos pesos” (46) a un superior para pagar deudas de juego: “He olvidado cómo saldé mi deuda de juego con el doctor Garza, pero creo que para efectos de la biografía, el incidente ofrece poco interés” (47). Para entonces, el lector ya sabe cómo saldó la deuda, ya que antes de su comentario se encuentran dos cartas yuxtapuestas: una, que le envía el coronel Joaquín Arredondo y Muñiz (el afectado) al padre de Santa Anna (46-47) y, otra, que su padre le envía a Santa Anna tildándolo de “Tahúr descastado” (47). Por lo tanto, no

le conviene que ese asunto se ventile en la biografía, pero seguramente, por si acaso su hijo Manuel llega a enterarse de tal contingencia, justifica su actuación de esta manera: “¿Qué soldado no ha hecho calaveradas en su juventud?”(47).

Es de suponer que en *El seductor*, por tratarse de una escritura autobiográfica, se realice un autoexamen por parte del autor-personaje; sin embargo, este género suele responder a propósitos exculpatorios antes que a necesidades introspectivas. En el caso de Santa Anna, vemos a un hombre preocupado por su imagen pública, en cuyo discurso la aceptación de yerros y debilidades obedece más a una concesión retórica que a una autocrítica real. Como puede apreciarse en esta argumentación:

Se me acusa de traición a la patria, de enriquecimiento ilícito con la venta de La Mesilla, de la pérdida de Texas, de la bancarrota pública. Tal parece que soy el culpable de todos los desastres ocurridos en los últimos 50 años, incluyendo terremotos y epidemias de cólera (17). Como todo ser humano he cometido yerros, y algunos de ellos tuvieron consecuencias funestas... Pero de ahí a la monstruosidad que me achacan hay un abismo...Gran parte de mis culpas le corresponde a la sociedad que ahora me crucifica. ¿O acaso goberné un país de niños? Nadie, ni el más feroz de mis enemigos puede negar que la mayoría de las veces acepté la presidencia obligado por la presión popular, después de infinitos ruegos... (18)

Desearía ser mejor comprendido, que la gente me condene o me absuelva, pero con mayores elementos de juicio... (49)

Esta lucha del dictador por autoconfigurarse una nueva imagen resulta infructuosa por la ingerencia de otras voces y, además, por las constantes contradicciones del personaje. En algunas ocasiones, el mismo Santa Anna contradice su propia versión debido al estado de semiinconsciencia en la que se encuentra, especialmente, en la segunda parte de la novela. Si el lector no hubiera tenido acceso a otros puntos de vista acerca de las acciones del exdictador, entonces tales argumentos le podrían haber resultado convincentes.

El personaje dialoga con el pasado que trae a su presente mediante su memoria. Refuta las imputaciones que se le hacen en el discurso histórico. En la novela sí hay un diálogo del personaje, pero no consigo mismo; es decir, a este López de Santa Ana no le interesa autoconocerse ni poner de manifiesto su interioridad, sino que su búsqueda es crear otro estereotipo, con el fin de cambiar la percepción que la gente tiene con respecto a él (intenta cambiar el rumbo de la Historia).

En la novela *El seductor*, hay una desmitificación del estereotipo del dictador. Dicha desmitificación se realiza a través de recursos como la ironía y el multipespectivismo. Consiste en degradarlo de dictador a pícaro; en cuanto a la complejidad del héroe, no se da la superación del estereotipo hacia el personaje concebido como conciencia crítica, sino que deviene en un nuevo estereotipo.

#### **4.2. Efectos de lectura**

Con la fragmentación discursiva en la novela se movilizaron las funciones de las instancias que participan en el esquema comunicativo. El lector, como ya señalé en el primer capítulo

del trabajo, pasa de ser un lector “pasivo” a un agente activo por la diversidad de voces y tonos que conforman la arquitectura de la novela. La dimensión discursiva orienta al lector a incorporarse en un juego que, desde el principio de la obra, el autor establece en el interior de la misma. El lector ha sido prefigurado por el autor desde el momento en que éste último planeó estructurar la obra de manera fragmentada. Sin embargo, es importante problematizar este efecto de lectura, ya que este “activismo” del lector podría estar orientado en determinada dirección por el texto.

La estructura fragmentada construida sobre la base de la yuxtaposición de diversos documentos, favorece que el lector establezca un diálogo con todos los materiales intercalados por el compilador y con las diversas voces narrativas (Santa Anna, Giménez, Manuel) y que a partir de ellas saque sus propias conclusiones. El lector entabla el diálogo con todos los materiales interpolados en el discurso novelesco, pero, quien determina que ocurra de ese modo, es el autor.

En novelas, como *El seductor* y *Yo el Supremo*, las voces provenientes de distintos discursos conforman perspectivas paralelas, a favor o en contra del punto de vista exteriorizado por el dictador. De esta manera, el lector tiene acceso a varias versiones de un mismo suceso.

El lector se ve impedido a detectar la manipulación de la superficie del texto con el propósito de encontrar los fines narrativos ocultos en la composición de la novela. Como las narraciones ocultas que expresan pensamientos implícitos de los personajes, es decir, se tiene que inferir la historia que no ha sido relatada. La narración oculta puede resultar desconcertante para el lector y lograr desorientarlo en su interpretación. De ahí que las

obras que poseen esta modalidad narrativa se les denominen como “indeterminadas” u “obras abiertas” (Eco).

La organización textual altamente interdiscursiva propicia la generación de una serie de efectos de lectura, porque la función del lector experimenta un cambio ante un discurso que no tiene bien definidas o determinadas sus fronteras. Autor y lector tejen los hilos que cargan de significado el mundo ficcional trenzado en la novela.

En la obra *El seductor de la patria* el autor se encuentra oculto en la instancia selectora y organizadora del material: compilador. Compilador y lector dialogan con la serie de contrastes que se producen dentro de los discursos del protagonista, y de éstos con los de otros personajes, así como con los diversos materiales yuxtapuestos en el relato. De tal manera que, en ocasiones dichos contrastes resultan desfavorables para lograr el propósito del protagonista. En el momento de la lectura, lo que enuncia Santa Anna como un argumento a favor, funciona a veces, como un contra-argumento. Incluso puede contradecir lo que dice Giménez, así como, a la información que proporcionan los demás documentos.

Esto ocurre a pesar de que el compilador no se manifiesta explícitamente hacia el lector; de hecho, sólo lo hace en una ocasión, en nota al pie de página: “\*Nota del compilador: el cuestionario no fue hallado en el archivo de la familia Santa Anna” (125), no obstante, su presencia se puede detectar en detalles accesorios como en los encabezados que preceden a los documentos y cartas. Su primera aparición es en la “*Posdata de Dolores Tosta*” (16), y en otras ocasiones, por ejemplo: “*De Agustín de Iturbide a José Joaquín de Herrera*” (92) o “*Nota de Giménez*” (97). Al principio, el lector se pregunta quién

yuxtapone esos documentos, pero cuando aparece la nota mencionada esa instancia se explicita, entonces el lector vuelve a las páginas precedentes y descubre los espacios en blanco y las cursivas. El compilador es una instancia organizadora más, aunque sumamente discreta, mientras que el autor, también, se encuentra implicado en la totalidad de la obra.

Santa Anna en tanto personaje referencial mantiene su nombre histórico pero no así su historia oficial. El lector recurre al conocimiento previo que tiene sobre el personaje, pero ahora su actividad

consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido... Como diría Hamon los personajes referenciales deben ser aprendidos y reconocidos; más a través del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento, pues esos personajes “lentos” generalmente sufren importantes transformaciones por la posición del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. (Pimentel 65)

El lector tiene ante sí a un personaje referencial que en el discurso de la Historia ha sido configurado como un antihéroe. El lector medio se enfrenta inicialmente al texto predispuesto a intensificar el repudio que corresponde al personaje histórico que se recrea. Sin embargo, en las primeras páginas tal expectativa experimenta un reacomodo al encontrarse con un personaje estrafalario, pero desvalido, impedido materialmente para causar daño alguno.

En cuanto a la relación entre el lector y el texto, dice Pimentel “Todo lector real está, por así decirlo, invitado a jugar un papel en el texto, a ocupar el lugar definido por el

lector implícito<sup>50</sup>, aunque es evidente que no estará obligado a ocuparlo de manera pasiva” (Pimentel 127). De antemano se sabe que el lector es quien posee una visión global de la estructura de la obra y, por tanto, su perspectiva aventaja a las de los personajes narradores<sup>51</sup>. El lector engloba todas las demás visiones proyectadas por las diversas voces discursivas; sin embargo, tiene la responsabilidad de adoptar una postura frente a las perspectivas en conflicto, pues “...la perspectiva del lector, por ser aquella que reúne a todas las demás, es una instancia de mayor apertura y complejidad; un punto de vista que lleva ventaja a todos los demás pues es capaz de englobarlos a todos” (Pimentel 128).

El lector se percató pronto de que la novela *El seductor* no proporciona un punto de vista explícito sobre el mundo narrado, sino que le presenta una serie de documentos para que haga sus propias conjeturas. Por tratarse de una obra “abierta” y de un protagonista basado en un personaje referencial, la función del lector es la de completar la información en el proceso hermenéutico, mediante el cual se logra una aproximación hipotética al ente ficcional. El lector, al entrar en contacto con el material destinado al biógrafo y con los datos que le proporciona el compilador, tiende a suplir o a usurpar la función del biógrafo. El lector es un conocedor privilegiado de otras cosas más y tiende a construir una biografía de Santa Anna por cuenta propia.

Hay un posicionamiento del lector respecto a la información, toda vez que éste se complace en jugar una posición privilegiada de observador indiscreto; accede a

---

<sup>50</sup>«El concepto de *lector implícito* remite a “una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina”» (Iser (1978 34) en Pimentel 127).

<sup>51</sup>“Los personajes son interdependientes, ejercen unos sobre otros una constante y vigilante restricción, lo cual les permite expandirse de manera arbitraria, ni ser “autónomos”; de hecho dependen no sólo unos de otros sino del universo ficcional que les ha dado vida.”(Pimentel 68)



información valiosa que el protagonista no controla o, incluso, no conoce. La novela se le presenta como un material abundante y heterogéneo que aún no es el libro en que habrá de convertirse, ya que Manuel, el biógrafo novelado, no ha realizado aún su trabajo de selección y manipulación.

Giménez y Manuel intervienen en la planeación de la biografía de Santa Anna. Pero el compilador ofrece al lector otros datos, que probablemente no se considerarán en la biografía que se encuentra en proceso de elaboración por dichos personajes. *El seductor de la patria* se presenta, en cierto modo, como un libro en proyecto, y ese libro en ciernes ha de ser una biografía legitimadora del dictador. El hecho de interceptar el material que habrá de utilizarse en su elaboración, hace del lector un biógrafo alterno.

Así, el lector se persuade de jugar un papel constructivo en la novela. Ahora bien, para reinventar al personaje, el lector cuenta sólo con reflejos parciales: los documentos varios que, por lo general, delatan acciones reprobables del protagonista y las cartas autobiográficas dictadas por Santa Anna al secretario, textos adulterados en alguna forma por la mediación de que son objeto. Las primeras producen un efecto de objetividad histórica sobre las fechorías del personaje, mientras que la palabra de Santa Anna resulta poco confiable.

Aquella biografía, la del biógrafo ficticio, será incompleta, de modo que el lector prefigura dos biografías una parcial y otra imparcial. Por tener la biografía “no manipulada” el lector cree conocer al López de Santa Anna verdadero. Asume que ha tenido un acercamiento al personaje de carne y hueso. El lector tiene la sensación de que está

asistiendo a la lectura de la verdadera historia de Santa Anna, porque sabe que posee más datos que el propio biógrafo ficcional.

La biografía que pretende elaborar Manuel, probablemente, sólo contendrá los datos que él recuerda de la convivencia con su padre, lo que contiene la memoria de Santa Anna y la información que el secretario –Giménez– le envía por correspondencia. El lector se sabe una instancia superior a todos los personajes, por el poder que le da la información de los documentos yuxtapuestos entre la correspondencia que sostienen los personajes.

Los procedimientos narrativos movilizados en *El seductor de la patria* son los que producen el poder cuestionador que caracteriza la prosa novelada. Mediante estos recursos estilísticos Serna muestra a un personaje carente de poder sobrehumano, mismo que le sobra a otros dictadores de la novela hispanoamericana (*Amalia*, *El señor presidente*, *El otoño del patriarca*, entre otras).

En la novela, la voz autoral no aparece explícitamente, salvo en el trabajo del compilador, que aunque no emite juicios y opiniones acerca de López de Santa Anna, permite al lector inferir el sentido que cobran el contenido de los documentos, las modalidades genéricas y discursivas que se interpolan en la narración. De tal manera, que aunque no emita juicios acerca del dictador, la inserción de los materiales, ya sea para contradecir u afirmar lo que ha manifestado el dictador, adquieren relevancia en la interpretación del sentido semántico de la obra.

Al desarticularse al personaje tipo “dictador”, el lector presupone que tiene al personaje desnudo; es decir, en su dimensión humana, sin embargo, no es así, el lector experimenta un cambio en la imagen que tiene en relación con el prototipo que ha

construido el discurso histórico, pero tal modificación no es completa. Esto sucede porque al configurarlo como un pícaro adquiere una tonalidad irónica y, por lo tanto, se orienta a reconstituirse como un estereotipo cultural

Como ente de ficción es un “exdictador”, mientras que en el nivel referencial (en el discurso histórico) es un dictador. Como ente novelesco no se percibe como dictador, por lo tanto se genera un cambio en la reconfiguración toda vez que continúa siendo un antihéroe en la modalidad de pícaro.

Se da un efecto de desenmascaramiento en el que presuntamente asoma el verdadero rostro, el rostro humano del otrora “benemérito de la patria”. Pero este efecto de humanización resulta no tanto porque el personaje adquiera una profundidad ética o emocional, sino porque se le despoja de toda heroicidad. Lo que se observa es la degradación o desmitificación de la figura arquetípica del dictador que aquí deviene en pícaro y, por lo mismo, el protagonista se orienta más hacia una configuración como tipo social.

## CONCLUSIONES

El estudio metodológico del personaje, Antonio López de Santa Anna, en la novela *El seductor de la patria* se realizó a partir del análisis de las relaciones que se establecen entre autor, texto y lector. Se observó que la configuración del dictador se desarrolla sobre la base de la interacción de estos elementos que conforman el proceso comunicativo, ya que tanto el autor como el lector se encuentran implícitos en la novela.

Además, se pudo ver que la reconstrucción de la figura del dictador corresponde con la fabricada por la historia oficial, pero se observan modificaciones con respecto al estereotipo del dictador de la novela fundacional de la dictadura.

Enrique Serna, el autor, decide una forma de estructurar la novela y las estrategias discursivas con las que va a recrear al dictador referencial. Como se observó en el análisis de la dimensión de la novela, los aspectos composicionales de *El seductor* son: la intertextualidad, que se manifiesta en el diálogo que establece con la modalidades genéricas de la picaresca, la epístola y el diario; la yuxtaposición, la cual se materializa en la inserción de documentos de diversa índole: actas notariales, cartas de otros personajes, contratos de compraventa, etcétera; también, la metanarración o la ficcionalización del proceso de elaboración de la biografía del dictador; el multiperspectivismo, ya que el discurso novelesco está a cargo de diversas voces narrativas: Santa Anna, Giménez y Manuel, las cuales son voces que alternan y se entrecruzan con los diversos documentos

interpolados por el compilador. Todos estos elementos compositivos dan cuenta de la fragmentación del relato novelesco.

El autor retoma elementos estructurales de otros géneros y los refuncionaliza para configurar al personaje, lo cual queda manifiesto en la forma en que se presenta al dictador. El protagonista se comunica con los otros personajes por medio de la correspondencia epistolar, de esta manera el dictador muestra rasgos de su interioridad; lo cual se logra por el tono confidencial de la epístola, al ser narrada en primera persona. De esta manera, el autor cede la voz al personaje, quien se muestra en las cartas que dicta a su secretario Giménez. Santa Anna narra los acontecimientos pasados en que participó como si los estuviera viviendo, por lo que en momentos su narración se convierte en monólogo interior.

En *El seductor*, Santa Anna sí muestra rasgos de su interioridad en los pocos monólogos que se observan en la obra, pero el contenido de los mismos no concuerda con el propósito explícito del dictador; es decir, el protagonista no tiene el objetivo de mostrar un ejercicio de autoconciencia, sino de construirse una imagen distinta a la edificada por la historia. Por tal razón, los aspectos íntimos ventilados involuntariamente, en sus cartas, adquieren un tono irónico en el entramado de la novela, al producirse un contraste entre los propósitos del personaje y los propósitos del autor.

La ironía en la novela se produce por la antítesis, pues en la obra hay una serie de contradicciones que se crean por el multiperspectivismo que ha sido fabricado por el autor. El lector tiene acceso a varios puntos de vista sobre las acciones que realizó el dictador en el pasado histórico (Santa Anna, Giménez, Manuel, Iturbide, Inés y otros) y las acciones del

presente de la enunciación (dictador, Giménez, Manuel, Dolores Tosta), desde donde narra el exdictador.

La disposición de los documentos está a cargo del compilador, que funge en la novela como una instancia formal, que suplanta las funciones que habitualmente desempeñaba el narrador omnisciente en la novela tradicional. La voz autoral no aparece explícitamente, pero se vehicula a través del compilador, que aunque no emite juicios de valor y opiniones acerca de López de Santa Anna su postura puede inferirse por la selección de los documentos, de diversas modalidades genéricas y discursivas, que interpola en la narración. De tal manera, que aunque no emita juicios valorativos acerca del dictador, la inserción de los materiales ya sea para contradecir u afirmar lo que ha manifestado el dictador, adquieren relevancia en la interpretación del sentido semántico de la obra.

Así pues, el protagonista dictador se construye así mismo y a través de los otros, sobre la base de las contradicciones que se generan entre sus propios puntos de vista, así como, las que se generan entre sus opiniones con respecto a las de los otros personajes.

El protagonista de *El seductor* narra su vida a través del discurso directo; es decir, en primera persona sin la mediación de un narrador explícito. En este sentido se puede decir que el personaje, Santa Anna, tiene “cierta independencia” en relación con el autor, ya que éste le otorga la palabra y la oportunidad para defenderse de las imputaciones que se le hacen en el discurso histórico.

En la novela, el senil exdictador muestra rasgos de su interioridad en los monólogos delirantes transcritos, y a la vez mutilados, por su secretario Giménez. El dictado de Santa

Anna es mediado por su secretario y por el compilador. Con la acción de ambos se evidencia que, en la novela, no existe una autonomía del personaje con respecto al autor, porque ambas acciones son instrumentadas por la instancia autoral que gravita por encima de los personajes.

La estructura fragmentada construida sobre la base de la yuxtaposición de diversos documentos, favorece que el lector establezca un diálogo con todos los materiales intercalados por el compilador y con las diversas voces narrativas (Santa Anna, Giménez, Manuel) y que a partir de ellas saque sus propias conclusiones.

La mayor parte de los personajes referenciales que son ficcionalizados en la novelística reciente se desempeñaron como dictadores en el siglo XIX o principios del XX. Existe una distancia entre los escritores y los sucesos en que participó el ente del discurso histórico. Con tal distanciamiento, el autor cuenta con la posibilidad de construir un protagonista autónomo, dado que puede cederle la palabra.

El distanciamiento del autor con relación al personaje forma parte de las manifestaciones renovadoras en la forma de construir al dictador ficcional. En *El seductor* hay un acercamiento y una interiorización de la perspectiva de la narración en el personaje dictatorial, así como una mayor complejización del punto de vista narrativo como producto del multiperspectivismo.

Ante la multiplicidad de los puntos de vista el lector cumple una función distinta a las de la novelística de otros tiempos; ahora el lector es llevado a asumir la función de agente activo en el proceso hermenéutico, al realizar una lectura que sea recreación e interpretación de la obra literaria.

En el análisis de la novela realizado se puso en evidencia que hay una fuerte relación entre la estructura formal del discurso novelístico con la configuración del personaje, pues los espacios de indeterminación en el interior de la novela repercuten en la dimensión semántica del personaje.

Al realizar el desmontaje de los elementos discursivos se pudo observar que algunos de éstos son los adecuados para que el personaje se presente como un ente autónomo. Sin embargo, la forma en que se distribuyen los componentes de la dimensión novelesca no permite que se constituya un espacio propicio para que el protagonista se muestre como una conciencia crítica. En este caso se considera que el personaje se configura como un tipo social ficcional porque tanto sus propósitos, como los del autor, no son desarrollar una conciencia, que entabla un diálogo interno con la sociedad que imagina, sino corregir una imagen exteriorizada.

Al desarticularse al personaje tipo “dictador”, el lector presupone que tiene al personaje desnudo; es decir, en su dimensión humana, sin embargo, no es así, el lector no experimenta una transformación con respecto a la imagen que tiene el prototipo que ha construido el discurso histórico, salvo que al configurarlo como un pícaro adquiere una tonalidad irónica y, por lo tanto, se reconstituye o se afianza como un estereotipo cultural.

Por lo tanto, el constructo figural del exdictador tiene un tratamiento distinto al que se le da en otras novelas que retoman a un dictador referencial como protagonista, curiosamente no hay un soporte suficiente para colocarle el calificativo de tirano o de dictador. No ejerce un poder absoluto y despótico sobre sus subordinados; no se ocupa en instrumentar sistemas de vigilancia y represión policial, como ocurre con los entes



ficcionales de otras obras. Por el contrario, a Santa Anna parece incomodarle el poder efectivo una vez que lo obtiene.

En la novela, *El seductor de la patria*, hay una desmitificación del estereotipo del dictador. Dicha desmitificación se realiza por medio de los recursos de la ironía, de la representación de la conciencia y del multiperspectivismo. Se da un efecto de desenmascaramiento en el que presuntamente asoma el verdadero rostro, el rostro humano del otrora “benemérito de la patria”. Pero este efecto de humanización resulta no tanto porque el personaje adquiera una profundidad ética o emocional, sino porque se le despoja de toda heroicidad. Lo que se observa es la degradación o desmitificación de la figura arquetípica del dictador que aquí deviene en pícaro.

Para terminar, como señalé en la introducción del presente trabajo, este es un estudio de uno de los dictadores ficcionales que tienen su referente histórico, mismo que se realizó a partir del análisis de los recursos estilísticos que el autor usa en la estructuración de la novela. Este trabajo constituye un inicio de una investigación sobre el constructo figural del dictador en el subsistema de la novela de la dictadura hispanoamericana, pues aquí sólo se establecieron algunas relaciones generales con otros protagonistas.

El dictador ficcional como tal, puede constituirse en una línea de investigación de los estudios literarios, a partir de la cual se proyecten estudios con otros enfoques; ya que considero que este puede servir como un inicio para futuras investigaciones sobre la construcción figural del dictador en la novelística de la dictadura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Zamora, Vicente. *Qué es la novela picaresca*. Argentina: Columba, 1962.
- Ainsa, Fernando. “Inversión literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. Kohout Karl (ed). *La inversión del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt am Main: Vervuet; Madrid: Iberoamericana, 1997: 112-121.
- Araujo-Mendieta Olga V. *La configuración del mundo narrativo de Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Tesis para obtener el grado de Doctorado en Filosofía en la Universidad de Toronto, 1997.
- Arreola, Juan José. *La Feria*. 3a ed. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Armendáriz Armendáriz, Clara Irene. “Humor desmitificante en dos novelas históricas mexicanas”. Ponencia presentada en el XX Coloquio de las Literaturas Mexicanas e Hispanoamericana, en Hermosillo, Sonora, en noviembre de 2005.
- Ballin Klein David. *El concepto de conciencia*. Tr. Leticia García Urriza. México: FCE, 1989.
- Bajtín M. Mijaíl. “II. El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski”. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tr. Tatiana Bubnova. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, (1979 edición en Ruso) 1986.

- Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Tr. De Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Beltrán Almería, Luis. *Las palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.
- Benedetti, Mario. *El recurso del supremo patriarca*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979: 11-31 pp.
- Berone, Lucas. “Estilización”. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Dirección y coordinación de Pampa Olga Arán. Argentina: Ferreyra Editor, 2006:108-111.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. “Apuntes sobre *El seductor de la patria*, de Enrique Serna, o el epistolario no escrito de Antonio López de Santa Anna.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. V. 9, 2003: 89-96.
- Bouvet, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- Bustillo, Carmen. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vandel Hermanos, 1995.
- Carpentier, Alejo. *El recurso del método*. 24ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Chatman Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Tr. María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.
- Cohn D. “Técnica de presentación de la conciencia”. Sullà Eric (ed.). *Teoría de la novela. Antología del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001: 205-213.

- Cornejo Polar Antonio. "Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta". En Sosnowski Saúl (compilador). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Argentina: Ediciones de la Flor, 1986.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2001.
- Del Valle Inclán, Ramón. *Tirano Banderas*. Edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- De Toro Alfonso. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet)*. Frankfurt a Main: Vervuert, 1992.
- Epple Juan Armando. "Novela fragmentada y micro-relato". *El Cuento en la Red 1: Primavera 2000*, (1-16). Agosto de 2007  
<[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no\\_1/pdf/no1\\_epple.pdf](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_epple.pdf)>.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: Universidad Iberoamericana en coedición con Plaza y Valdéz, y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
- Franco Jean "El pasquín y los diálogos de los muertos. Discursos diacrónicos en *Yo el Supremo*". En Sosnowski Saúl (compilador). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Argentina: Ediciones de la Flor, 1986.
- Freud Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. 12ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- García Juan Carlos. *El dictador en la literatura hispanoamericana*, Chile: Mosquito Editores, 2000.

- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. México: Editorial Diana, 1975.
- Genette Gérard. *Figuras III*. Tr. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Gordon Allport W. *La personalidad*. 4 ed. Barcelona: Herder, 1973.
- Hamon Philippe. “La construcción del personaje”. Sullà Eric (ed.). *Teoría de la novela. Antología del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001: 130-136.
- Jung Carl G. “Acercamiento al inconsciente”. *El hombre y sus símbolos*. 2ª ed. Tr. Luis Escolar Bareño, Madrid: Aguilar, 1974: 18-103.
- Krysinski Wladimir. *La novela es sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín. Teoría y crítica de la cultura y literatura*. Vol. 12. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Lazarillo de Tormes*. Introducción y edición por Eduardo Godoy Gallardo “La prosa de ficción en el siglo XVI y *Lazarillo de Tormes*”. G. Valparaiso: Universidad Católica, 1992.
- Lejeune Philippe “El pacto autobiográfico” (1973). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tr. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Edymion, 1994: 49-87.
- Marcos Juan Manuel. “Estrategia textual de *Yo el supremo*”. En Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana. *Revista Iberoamericana*. Número 3. Madrid, 1985: 130-131 pp.
- Mármol, José. *Amalia*. 4ª ed. México: Porrúa, 1980.
- Miroux, Jean-Philippe. *El personaje en la novela*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Muñoz Romero, Rafael F. *Santa Anna. El dictador resplandeciente*. México: FCE, 1984.

Osuna, Gabriel. “La nueva novela histórica y la crítica del nacionalismo: *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán y *El Seductor de la patria* de Enrique Serna” Ponencia presentada en el XX Coloquio de las Literaturas Mexicanas e Hispanoamericana, en Hermosillo, Sonora, en noviembre de 2005.

Osuna, Gabriel. *Entre la literatura y la historia: la novela mexicana de fin de siglo*. Disertación para obtener el grado de doctor en Universidad de Arizona, 2006.

Pozuelo Yvancos José María. *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

Pacheco, Carlos. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Venezuela: CELARG, Col. La Alborada, 1987.

Paz Irineo. *Su alteza serenísima*. México: FCE, 1982.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.

Pimentel, Luz Aurora. “Modelos narrativos y científicos para la representación de los proceso de conciencia”. *Memoria. XVII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*. Ed. Gabriel Osuna Osuna. Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora, 2001: 17-30.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo veintiuno editores, 1996.

Recio Vela, Rafael. “Entre la tumba y el calabozo. Imágenes de la muerte del Dictador Francia en *Yo el Supremo*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/yosuprem.html>

Riera, Carme. "La epístola y la novela". Sullà Eric (ed.). *Teoría de la novela. Antología del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001: 286-289.

Roa Bastos Augusto. *Yo el supremo*. 13ª ed. España: Siglo XXI editores, 1984.

Salinas, Pedro. "El héroe literario y la novela picaresca española". *Ensayos de literatura hispanoamericana*, 1958.

Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851 – 1978)*. México: UNAM, 1989.

Serna, Enrique. *El seductor de la patria*. México: Joaquín Mortiz, (1999) 2005.

Serna, Enrique. "Vidas de Santa Anna". Columna Giros negros en *Letras Libres*. México: Vuelta, Agosto 1999. Noviembre 2007.

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=5956>

Serna, Enrique. "Historia y Novela Histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis" *Revista de expresión de estudiantes de Historia y Ciencias Sociales*. Año 2, Número 8, febrero de 2002 1. Transcripción resumida de la conferencia de en el Coloquio, en El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich. 15-17. Agosto de 2007. Recuperado en línea [www.agseso.com/conciencia/conciencia8/enriqueserna.htm](http://www.agseso.com/conciencia/conciencia8/enriqueserna.htm).

Seydel, Ute. "El contradiscurso fundacional y subversión de la historiografía oficial en *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán y *El seductor de la patria* de Enrique Serna." en Domenella Ana Rosa (coord.) *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México.*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2002: 237-270.

Tacca Oscar. *Las voces de la novela*. España: Gredos, 1985.

Tovar Paco. *Augusto Roa Bastos*. Lleida: Pagés editores, 1993.

Vargas Llosa Mario. *La fiesta del Chivo*. México: Alfaguara, 2000.

Villanueva Darío, “Glosario de narratología”. *Comentario de textos narrativos: la novela*.

Gijón: Ediciones Júcar, 1995: 181-201.