

EL COLEGIO DE MÉXICO  
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SÁTIRA SONRIENTE Y FICCIONALIZACIÓN  
DE LA HISTORIA EN *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*  
DE ENRIQUE SERNA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

CARLOS ROBERTO CONDE ROMERO

ASESOR: DR. RAFAEL OLEA FRANCO



SÁTIRA SONRIENTE Y FICCIONALIZACIÓN  
DE LA HISTORIA EN *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*  
DE ENRIQUE SERNA



*A la memoria de Renato Prada Oropeza,  
en testimonio de gratitud, admiración y amistad.*



*A los escritores de este siglo, las hadas les otorgaron en la cuna  
el don de horrorizar a sus semejantes, demostrando de paso que  
sus semejantes son horrorosos.*

Virgilio Piñera

*C'est nerveux. Tous les drames atroces me font rire.*

Pierre Desproges





## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis debe mucho al apoyo constante y comprometido del Dr. Rafael Olea Franco, quien en todo momento se mantuvo al pendiente del avance y buen término de la investigación. Su contribución ha sido animosa, diversa y capital y le estoy profundamente agradecido. Fue también de enorme ayuda el ojo crítico de mi esposa, Penélope Cartelet, siempre dispuesta a leer borradores, corregir gazapos y aportar ideas valiosas.

Agradezco también la atenta lectura y sugerencias de la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco y la Dra. Raquel Mosqueda Rivera. También es preciso mencionar con gratitud a amigos queridos como Alma Miranda, quien me ayudó a localizar algunos artículos no disponibles en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, y Alí Calderón, quien amablemente puso a mi disposición su tesis de maestría. Quiero señalar también la inestimable ayuda de la Dra. Graciela Estrada Vargas: gran parte de la reflexión sobre humor, ironía, sátira y el funcionamiento que podían tener en el interior de *El seductor de la patria* fue desarrollada a partir de mi asistencia como oyente a su Seminario Optativo sobre la Ironía que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante la primavera de 2011. Su consentimiento para que pudiera asistir se vio acompañado por su amable disposición a compartir conmigo una gran cantidad de material bibliográfico que al final resultó decisivo en mi reflexión.

De modo más abstracto, pero no menos significativo, esta tesis no hubiera podido plantearse si no fuera por el gran impacto que mi estancia en El Colegio de México supuso para mí: las múltiples conversaciones tanto con los profesores e investigadores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios como con los miembros de la Promoción 2008 del Doctorado en Literatura Hispánica, generación de la que formo parte con orgullo, enriquecieron mi juicio y mi criterio. Mencionaré especialmente al Dr. Aurelio González y Pérez, por la gratísima oportunidad de haber intercambiado ideas e impresiones, y le doy las gracias.



## INTRODUCCIÓN

1.

**E**n el curso de su presentación en el coloquio “Historia y novela histórica”, celebrado en el Colegio de Michoacán en agosto de 2001, Fernando del Paso procuró esbozar, desde su experiencia de creador, el subgénero de la “novela histórica”. Sus ágiles trazos hacen patentes las lógicas tensiones que surgen de la confrontación entre la narración histórica y la literaria. Por ejemplo, ¿qué resulta más conveniente para el creador literario? ¿Privilegiar la verosimilitud de su historia o, por el contrario, la recreación fiel de la Historia? El autor de *José Trigo* se resiste, inicialmente, a “pintar su raya” epistemológica, pero no tarda en tomar la segunda alternativa, probablemente porque mantiene una visión de lo histórico dentro de lo literario acorde a las consideraciones de José Emilio Pacheco<sup>1</sup> y tantos otros, según la cual toda novela es histórica “en la medida en que refleja, con mayor o menor exactitud, o recrea, con mayor o menor talento, las costumbres y el lenguaje de una época, los hábitos y el comportamiento de una sociedad o de una parte de ella”.<sup>2</sup> Para Del Paso, esta reconstrucción escrupulosa y minuciosa del pasado hasta en sus más mínimos detalles tiene, pues, un peso mayor a la invención literaria. Se entiende así que, al valorar la sentencia de Mario Vargas Llosa, según la cual “el novelista no tiene la obligación

---

<sup>1</sup> “La novela ha sido, desde sus orígenes, la privatización de la historia [...] historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia [...]. En este sentido, todas las novelas son novelas históricas” (José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en José Emilio Pacheco (comp.), *La novela histórica y de folletín*, Promexa, México, 1985, pp. v-vi, *apud* Seymour Menton, *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*, FCE, México, 1993, p. 32).

<sup>2</sup> Fernando del Paso, “Novela e historia”, en Conrado Hernández López (coord.), *Historia y novela histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2004, pp. 91-99 [la cita, p. 91].

de serle fiel a la historia”, el autor mexicano afirme primero suscribir el dicho, aunque, inmediatamente después, no dude en matizarlo en sentido inverso: “esto desde luego no quiere decir que el novelista tenga la obligación de serle infiel a la historia”.<sup>3</sup> Se trata, por otra parte, de una postura que Del Paso ya había dilucidado incluso en alguno de los capítulos de *Noticias del Imperio*, en donde el autor implícito se hace presente y examina la alternativa (casi aristotélica) de Jorge Luis Borges sobre la relación literatura-historia, tomando sus componentes como dos opuestos que hubiera que *conciliar*:

El escritor mexicano Rodolfo Usigli [...] decía [...] que si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla eludido. [...] Jorge Luis Borges manifestó que le interesaba “más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero”. [...] ¿qué sucede –qué hacer– cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizá la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges, y no eludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención.<sup>4</sup>

Curiosamente, el mismo coloquio donde del Paso vertió sus observaciones contó también con la presencia de otro escritor, quien, igualmente desde la reflexión creativa, rompió una lanza en favor de la importancia de lo simbólicamente verdadero, de la invención y de su coherencia interna sobre la reconstrucción erudita del pasado, recogiendo, por así decir, el testigo dejado por Borges. Se trata de Enrique Serna, autor de *El seductor de la patria*, novela de la que estas páginas van a ocuparse y que gira en torno a la vida de Antonio López de Santa Anna, célebre dictador mexicano del siglo XIX.

Cabe mencionar que, en alguno de los ensayos incluidos en *Las caricaturas me hacen llorar*, Serna ya había criticado, incluso con sorna, las consecuencias creativas de la elección de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>4</sup> Fernando del Paso, *Obras II: Noticias del Imperio – Linda 67 Historia de un crimen*, El Colegio Nacional – FCE, México, 2000, p. 770.

del Paso: “Gracias a que la investigación predomina sobre la ficción, por momentos [*Noticias del imperio*] parece un ameno libro de historia”.<sup>5</sup> En su ponencia “Santa Anna en la historia y en la ficción”, el autor de *El seductor de la patria* se abstiene de toda polémica, pero deja en claro su visión de la relación historia-ficción, opuesta a la de Del Paso. Si éste cuestionaba, con ciertos matices, la “infidelidad” a la historia de Vargas Llosa, Serna señala más bien la importancia que esa posible “infidelidad” tiene para la recreación estética del hecho histórico: “los críticos acusaron a Alejandro Dumas de tergiversar los hechos históricos y él contestó: «Es verdad que violó la historia, pero la violó para crearle hijos hermosos»”.<sup>6</sup> Su respaldo es sumamente lúdico no sólo por el ingenio, del que la autoridad citada hace gala, sino también por cuanto la actitud de ésta implica una conciencia del artificio y del juego estético. Para el autor de *El miedo a los animales*, la novela y la historia, discursos con una común forma narrativa, se distinguen por buscar verdades diferentes, subjetiva en el primer caso y pretendidamente objetiva en el segundo (dada la aspiración de la historia a la condición de ciencia). Por lo tanto, pretender que una novela, un discurso estético, refleje “al pie de la letra” una época determinada (con sus costumbres, lenguaje, hábitos, comportamientos) carece de sentido: si una y otra buscan verdades diferentes, ¿qué caso tendría para la literatura ser por completo fiel a la verdad que la historia ha enunciado? De cualquier manera, es claro que, para Serna, la reconstrucción guarda una importancia sensiblemente menor frente a la coherencia interna del texto y su unidad estética. Pensemos en el tema de la reconstrucción que el autor de *El seductor de la patria* realiza sobre las cartas de Santa Anna así como las de otros personajes históricos:

---

<sup>5</sup> Enrique Serna, “La ordenada locura de Carlota”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Editorial Terracota, México, 2012, pp. 289-94 [la cita, p. 292].

<sup>6</sup> Enrique Serna, “Santa Anna en la historia y en la ficción”, en Hernández López (coord.), *op. cit.*, pp. 167-82 [la cita, p. 168].

Yo no podía reproducir, en muchos casos, las cartas y documentos a los que tuve acceso porque es muy difícil que embonen a la perfección dentro de un rompecabezas literario. El escritor tiene que pulir, tiene que usar la lima de modo que la lectura sea placentera, pues tal y como están en los archivos, los documentos son un nembutal para cualquier lector. [Por ejemplo, la] declaración [de Santa Anna] ante el notario ocupa un capítulo de mi novela. Por supuesto, documentos así no pueden existir, pero lo que me interesaba a esas alturas no era la verosimilitud, sino sostener a toda costa el interés y la altura literaria del texto.<sup>7</sup>

La historia y la ficción no serían, por lo tanto, extremos opuestos ni instancias en relación de subordinación, sino, simplemente, vías distintas de acceder a la verdad y al conocimiento. La historia parte en su búsqueda con la pretensión de referencialidad y la coacción del archivo como armas; la literatura con la intención de connotar aquello que sería simbólicamente verdadero, lo universal dentro del particular evento histórico. La inmersión de un personaje o de un evento originalmente tratado por un discurso historiográfico dentro de un discurso estético-literario obligaría, pues, a una transformación en el modo en que es narrado. Tal será el punto de partida de la investigación que inicia aquí.

2.

Como su título lo indica, estas páginas buscan aclarar la manera particular en que *El seductor de la patria* convierte al personaje histórico Antonio López de Santa Anna y su contexto histórico en un personaje y un discurso literarios. La hipótesis de nuestra reflexión es que esta reformulación/ficcionalización estética incorpora la figura de Santa Anna, su historia y su

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 177-78. Años después del coloquio, en el curso de una entrevista, Enrique Serna abundaría al respecto: “Yo sólo añadiría que la erudición histórica por sí sola no puede producir una buena novela de este género. Los historiadores improvisados como novelistas suelen fracasar, porque pretenden volcar en el texto todos los datos que almacenaron en su investigación. Las reconstrucciones de época son indispensables en la novela histórica, pero su riqueza descriptiva siempre debe estar al servicio de la trama” (Martín Camps, “Entrevista con Enrique Serna”, en *Chasqui*, 2006, núm. 2, 168-73 [la cita, p. 171]).

contexto, en el interior de un discurso cuya intención es predominantemente humorística, provocando, con esta metamorfosis, un distanciamiento crítico respecto de los hechos narrados (a la vez que, en un movimiento virtuosamente circular, el distanciamiento garantiza el humor). Ahora bien, la aleación de humor y distanciamiento crítico otorga al discurso un carácter específico: la sátira, pero no la sátira clásica, desdeñosa y agresiva de lo satirizado, sino una sátira moderna que abraza su objeto con empatía, interiorizando, gracias al humor, su punto de vista, sus defectos y sus flaquezas. A esta sátira la denominaremos, junto con Jean-Marc Moura, “sátira sonriente” y, como se habrá de ver, sus rasgos distintivos permiten iluminar la naturaleza distanciada y a la vez empática de la novela de Serna.

Se observará que en la formulación anterior he evitado calificar *El seductor de la patria* como “novela histórica”. Desde luego que siempre existe la posibilidad de incluir esta variable en un estudio como éste, pero he preferido no asentar mi búsqueda sobre esta línea de investigación porque, como se ha visto en el apartado anterior, la discusión terminológica necesaria, en las dimensiones que serían pertinentes, excede por mucho mis objetivos. Estoy convencido de que, hoy en día, el examen profundo de la novela histórica (y, más aún, de la llamada “Nueva Novela Histórica”, de Seymour Menton), de enorme interés sin duda, no puede ni debe escapar a las discusiones genéricas sobre la “novela” en general. Es más, debería realizarse a la luz de la valoración de un corpus amplio que vaya más allá de los discursos narrativos (que lo extienda incluso a los dramático-representativos o los líricos), más allá de la idea vanguardista de la “novedad” por la novedad misma (pariente insospechada de la “ruptura” de Octavio Paz) e incluso más allá de una tradición nacional (quizás hasta considerar el conjunto de la tradición hispánica) y más allá de la sola praxis literaria (tomando en cuenta el estado variable de las relaciones que mantuvieron en cada etapa la literatura y la historia).

Sin duda se trata de un trabajo de largo aliento, pero creo que sus posibilidades brindan perspectivas harto interesantes. Por ejemplo, Menton propone que la “nueva novela histórica” se caracteriza por una serie de rasgos de cuño pretendidamente moderno-vanguardista como son, entre otros: “la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones o anacronismos”; “la ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott [...] de protagonistas ficticios”;<sup>8</sup> la forma “extrema” de la intertextualidad, esto es, la reescritura de textos de carácter historiográfico; la necesidad de que el pasado al que se refieren sea un pasado no experimentado directamente por el autor, e, incluso, la aparición de conceptos bajtinianos<sup>9</sup> como lo carnavalesco, la parodia, lo dialógico o la heteroglosia (esto es, el uso consciente de diferentes niveles o tipos de lenguaje). Sin embargo, una discusión como la que he planteado permitiría ver que estos rasgos, que, según Menton, distinguirían “claramente” a la *nueva* novela histórica de la novela histórica anterior, no sólo no son representativos del pensamiento de la Modernidad, sino que, con diversos matices según la época o el género, son parte natural de la traslación de los eventos de un discurso historiográfico hacia uno nuevo con clara intención literaria y, por ende, estética; poco importa si se trata de una novela moderna o antigua, un poema épico o una comedia histórica aurisecular.<sup>10</sup> A mi juicio, concentrarse sobre la traslación en sí (llamémosla reconfiguración, reformulación literaria o *ficcionalización*) resulta más liberador, sugerente y hasta operativo que el espacio algo reducido que ofrece la concepción

---

<sup>8</sup> Menton, *op. cit.*, p. 43.

<sup>9</sup> O, más bien, de determinadas formas verbales que podían analizarse o dilucidarse con estas categorías. En todo caso, llama la atención que Menton, que unas líneas arriba se ha referido con desdén a las “divagaciones teóricas” (*ibid.* p. 11), no dude después en incluirlas dentro de los rasgos que distinguen la Nueva Novela Histórica, caracterizándolas casi como un fin en sí mismo de los textos literarios y no como una herramienta de análisis de estos, pues, como él mismo reconoce al hablar de la intertextualidad, son conceptos “muy de moda” entre los críticos y hasta entre los propios novelistas.

<sup>10</sup> Por ejemplo, véase Carlos Roberto Conde Romero, “Espectacularidad de la historia en tres comedias de Lope de Vega”, en *Memorias del III Coloquio Internacional de Historia y Literatura* [CD-ROM], Cuerpo Académico del Departamento de Historia, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2010.



de la “novela histórica”; por ello, he elegido no participar de la discusión en torno a esta última, si bien, en algún momento, al considerar la necesidad de examinar el distanciamiento, regresaremos de manera liminar sobre la concepción de Menton.

3.

*El seductor de la patria* es la cuarta de las siete novelas que conforman el corpus de largo aliento escrito por Enrique Serna. Se publicó en 1999, en la colección “Narradores contemporáneos” del sello Joaquín Mortiz, apenas cuatro años después del revuelo que había supuesto la aparición de *El miedo a los animales*, la peculiar novela policíaca que satirizaba las costumbres de buena parte de la comunidad intelectual mexicana. Por lo que respecta al fondo, aquella novela constituía una denuncia vigorosa del “estado de desastre”, tanto ético como estético, provocado por la descentralización cultural promovida por Carlos Salinas de Gortari, deseoso de granjearse el apoyo de la *intelligentsia* mexicana como un modo de legitimarse después de la dudosa elección que lo llevó al poder. La conmoción que *El miedo a los animales* provocó entre sus lectores (apenas siete años después de la creación de Conaculta) contrastó con una recepción crítica que osciló, mayormente, entre el ninguneo y el franco lamento fariseo.<sup>11</sup> En todo caso, es posible que el debate provocado por la corrosiva sátira haya opacado las innovaciones formales que *El miedo*

---

<sup>11</sup> Entre quienes descosieron sus mantos y corrieron a revolcarse entre las cenizas, pocos lo hicieron con el patetismo, pretendidamente cosmopolita, de Christopher Domínguez Michael quien, en la reseña que escribió para la revista *Vuelta*, deploró profundamente el atrevimiento de equiparar la vida literaria con el mundo del hampa. El crítico no dudó en calificar al texto como una “novela de tesis que persigue fines moralizantes de naturaleza punitiva [...] texto sembrado de alusiones temporales y toponimias de la *Kultur* chilanga [...] gracejada cantinera [...] libro oportunista y cobarde” (Christopher Domínguez Michael, “*El miedo a los animales* de Enrique Serna”, *Vuelta*, 1995, núm. 229, pp. 44-45 [la cita, p. 44]). Para colmo, Domínguez Michael, completamente inconsciente de perpetrar algunas de las mismas actitudes que la novela denunciaba, censuró a Serna por escribir semejante denuncia sin ser siquiera “un verdadero marginal”: “Si esta novela fuera [...] la venganza de un fracasado o de un ninguneado, sería digna de memoria por pícara y valerosa” (*ibid.*, p. 45). Mención aparte merece la falta de rigor crítico, quizá debida a una valoración fugaz, que llevó a Domínguez Michael a considerar *Señorita México* como un libro posterior al libro de cuentos *Amores de segunda mano*.

a los animales significaban en la narrativa de Serna. En efecto, a juicio de Javier Munguía, en su valoración de la obra de Serna:

Este libro inaugura una etapa en la obra de Serna que continuaría hasta la fecha: una en la que, más que un armazón llamativo, buscará la discreción formal, de modo que el lector no sea nunca consciente de la técnica y nada lo distraiga de la historia que se cuenta; lo anterior no significa que el autor no se esfuerce por conseguir una forma lograda: ahora lo hace buscando por todos los medios pasar desapercibido.<sup>12</sup>

Se trata de una peculiar interiorización del autor implícito que el propio Serna, lector agudo tanto de su propia obra como de la ajena, ha identificado en los escritores que habitualmente ha presentado como sus “mentores” literarios (desde Manuel Puig hasta Carlos Olmos<sup>13</sup>), y que rendiría también sus frutos en *El seductor de la patria*. Ello no significa que la novela relegue al olvido los valiosos hallazgos formales de sus anteriores novelas o de su, hasta entonces, único libro de cuentos, *Amores de segunda mano*; por el contrario, estos logros estéticos son interiorizados desde esta nueva perspectiva autoral más sutil. Si *Señorita México* se distinguía por la confrontación y enfrentamiento entre dos planos (“por un lado, el relato de vida que la protagonista [...] hace a un periodista; por el otro, un narrador omnisciente relata escenas cruciales que la protagonista escamotea”<sup>14</sup>), *El seductor de la patria* establece una analogía similar entre el presente y el pasado de la vida del caudillo veracruzano, entre su auto-concepto y

---

<sup>12</sup> Javier Munguía, “Enrique Serna: el arte como una forma elevada de entretenimiento”, *Crítica*, 2012, núm. 149, 116-132 [la cita, p. 123].

<sup>13</sup> Al valorar la obra de Puig, alaba el modo en que el autor hilvana su trama a partir de voces, diálogos, cartas de amor, notas periodísticas, partes de policía “y todo tipo de materiales aprovechables en la confección de un relato falsamente documental. Como buen heredero de Flaubert, a Puig le gustaba esconderse detrás de sus narraciones, como testigo de una novela que se escribe sola, donde el papel del autor se reduce a la transcripción de conversaciones y documentos” (Enrique Serna, “Manuel Puig: la conquista de una realidad paralela”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 175-185 [la cita, p. 180]). No hace falta mucha agudeza para advertir que *El seductor de la patria* participa de esta misma actitud creativa, artificio caro a la novela que también se observa, por ejemplo, en *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, aunque, en este caso, el único recurso formal lo constituyen las epístolas.

<sup>14</sup> Munguía, *art. cit.*, p. 121.

la visión de los que lo rodean; el resultado de este cotejo, en ambos casos, se caracteriza por el humor y la estrecha empatía hacia sus personajes. De manera similar, mientras *Uno soñaba que era rey* se caracteriza por generar una tensión narrativa al hacer chocar las perspectivas de los diferentes personajes principales, a cada uno de los cuales corresponde un capítulo, *El seductor de la patria* busca componer un contrapunto similar: en su estructura se entrecruzan múltiples textos (cartas, diarios, cuadernos de viaje, fragmentos periodísticos y hasta actas de compra-venta) a cargo de diversos narradores (desde Santa Anna hasta el último de sus soldados rasos) y el cotejo genera también una sensación de tensión e incertidumbre, pues, en muchas ocasiones, lo dicho por un narrador pone en tela de juicio al anterior o será implícitamente cuestionado por el siguiente. Ahora bien, detrás de la confrontación de tiempos, de perspectivas, de documentos y de narradores, detrás de la tensión narrativa y del humor que arroja como resultado, late la presencia de un sujeto que media entre el discurso y el autor que desea esconderse en la narración, un sujeto que selecciona, ordena e intercala los diferentes testimonios. La identidad de este sujeto y, sobre todo, su intención quedan por descubrir en el curso de estas páginas.

4.

La novela surgió, en un principio, de un proyecto que Enrique Serna y Fausto Zerón Medina tuvieron, a fines de 1994, para escribir una telenovela sobre la época de Santa Anna. El proyecto, según relata el propio Serna en la nota de “Agradecimientos”, nunca se pudo concretar, pero sembró en el escritor el germen por aproximarse a la figura del Serenísimo desde la ficción literaria, “sin las ataduras de los géneros comerciales”. Publicada en 1999, la novela conoció un

éxito casi instantáneo, tanto de crítica (obtuvo el Premio Mazatlán de Literatura en el año 2000) como de público (diez años después de su publicación ya contaba con 21 reimpresiones<sup>15</sup>).

Un posible estudio de la recepción del texto debería tomar en cuenta las circunstancias que rodearon la aparición de *El seductor de la patria*. Por ejemplo, la novela se publicó en un momento histórico de particular efervescencia política, cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI) cumplía 70 años en el poder y justo un año antes de su primera derrota en las elecciones presidenciales mexicanas, a manos de la derecha representada por el Partido Acción Nacional (PAN). Se trata, pues, de un contexto de cierto optimismo, cuando aún se pensaba que la mera alternancia democrática bastaría para dismantelar el aparato corporativo priista.<sup>16</sup> Para dar una idea más precisa de estos días, en aras de ir más allá del recuerdo y la decepción personales, cito una reflexión del propio Serna al respecto, mientras evoca, en febrero de 2012, un posible regreso del PRI al poder:

En el año 2000, cuando la sociedad mexicana expulsó al PRI de Los Pinos, y más aún en el 2006, cuando [Roberto] Madrazo quedó en tercer lugar en la contienda presidencial, muchos pensamos que el viejo partido hegemónico estaba condenado a desaparecer. Un partido camaleónico sin ideología definida, que solo representa sus propios intereses, no debería tener futuro en un régimen democrático. Todo parecía indicar que los miembros prominentes del tricolor se desbandarían hacia otros partidos y que nos encaminábamos a un régimen bipartidista, con el PAN y el PRD a la cabeza de las fuerzas políticas. Nuestro error fue haber ignorado que el pragmatismo

---

<sup>15</sup> Enrique Serna, *El seductor de la patria*, Joaquín Mortiz, México, 1999, p. 6. Las cursivas son mías. En adelante, citaré por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis. Cabe mencionar que la novela conoció una adaptación a radionovela por parte del Instituto Mexicano de la Radio en 2003 (Dora Luz Haw, “Vuelven radionovela vida de Santa Anna”, *Reforma*, 13 de septiembre de 2003).

<sup>16</sup> Según José G. Moreno de Alba, la palabra “priista”, como “chiita”, no lleva tilde porque las palabras en las que hay un hiato de dos vocales iguales siguen las reglas generales de la acentuación y, de conformidad con ellas, “priista” no debe llevar acento gráfico al ser palabra grave. <<http://www.fondodeculturaeconomica.com/obras/suma/r3/buscar.asp>> [19 de septiembre de 2013]. En el transcurso de este trabajo he optado por seguir esta recomendación.

a ultranza, el talante autoritario, la búsqueda del poder por el poder y la cultura de la componenda, pilares del viejo sistema, regían ya la vida interna de los dos partidos destinados a enterrarlo.<sup>17</sup>

Hace unas páginas, aludíamos a la reformulación sufrida necesariamente por los eventos, originalmente plasmados en un discurso historiográfico, cuando transitan hacia un discurso estético literario. La esencia de esta reformulación puede asimilarse a la de la *lectura* misma de un texto: en los dominios de la hermenéutica se dice que el lector de un texto tiene la obligación “de «reconstruir literalmente» una obra que, paradójicamente, *ya está dada* –la tiene «al frente», se puede decir–, pero que, sin su colaboración, sin su complicidad [...], no se establecería nunca como tal [como discurso con sentido]: no dejaría de ser un objeto, [...] el libro en el anaquel de la biblioteca, sobre mi escritorio, como un pisapapeles, quizá menos decorativo incluso”.<sup>18</sup> Así las cosas, al tematizar una trama originalmente histórica, el discurso literario no puede sino realizar una lectura de ella (según ha sido tematizada previamente) y está obligado a reconstruirla, a reinventarla como ficción, como bien lo señala Serna en su nota de “Agradecimientos”. Y esa reconstrucción, paradójicamente, no puede realizarse si no se parte de los discursos ya escritos (historiográficos, biográficos, autobiográficos, cronísticos, etc.) y sólo puede consumarse cuando el autor del texto sitúe esta *materia* histórica dentro de su nueva perspectiva de lectura (dentro de su horizonte de producción), es decir, sólo será posible “en cuanto [el autor] la *traicione* con respecto a ciertos valores discursivos «originales»”.<sup>19</sup> Será esta “traición”, en parte, la que hace inevitable que el novelista se acerque a la historia desde la perspectiva de su tiempo, es decir, desde *su* horizonte y *su* perspectiva de lectura. Como veremos en el curso de las siguientes páginas, en el caso de *El seductor de la patria*, esta lectura de la historia y, sobre todo, su “traición” estética se vinculan íntimamente con la intención humorística y la empatía que la

---

<sup>17</sup> Enrique Serna, “¡Vivan las cadenas!”, *Letras Libres*, 2012, núm. 158, pp. 32-36 [la cita, p. 35].

<sup>18</sup> Renato Prada Oropeza, *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, UIA – BUAP, Puebla, 2003, p. 20.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

novela busca generar en su lector: todos estos elementos contribuirán a proponer una visión histórica peculiar en donde el pasado y el presente de la historia mexicana se unen para subrayar las semejanzas entre ambas épocas. Serna mismo es sumamente consciente de esta circunstancia inevitable en la reformulación estética de la historia, pues, como lo ha dicho en otros momentos, “El novelista histórico vuelve los ojos hacia el pasado, pero teniendo muy en mente la política contemporánea de su país. O sea, está tratando de ver hacia el pasado para decirle algo a sus lectores del presente”.<sup>20</sup>

*El seductor de la patria* se publica mucho tiempo después del momento de efervescencia editorial que Seymour Menton denominó (con un término originalmente propuesto por Rama, Rodríguez Márquez, Aínsa y otros) como Nueva Novela Histórica. Como mencioné páginas más arriba, no ponderaré por ahora la visión de Menton. Sin embargo, vale la pena considerar que, cuando la novela que nos ocupa se publica en 1999, el momento culminante de la “Nueva Novela Histórica” (que Menton juzgaba vertebrado alrededor de la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América) ha quedado atrás y, con él, algunos de los “grandes clásicos” del subgénero, como *Memorias del Nuevo Mundo*, de Homero Aridjis, *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes, y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso... novelas todas que Serna ha criticado con dureza, tanto por su incontinencia informativa como por su, en ocasiones, trasnochado vanguardismo,<sup>21</sup> al grado de calificarlas como “grandes divertimentos en los que sólo el escritor se divierte”.<sup>22</sup> Más allá del crédito que quiera prestarse al juicio crítico de Serna (generalmente atinado, desde mi punto de vista, aunque la discusión sea harina de otro costal), es posible observar que el remate del siglo XX vio, más bien, la publicación de novelas de tono muy distinto,

---

<sup>20</sup> Édgar Adán Castro Acosta, “Entrevista con Enrique Serna”, *Escrutinio*, 20 de mayo de 2009, <<http://www.escrutinio.com.mx/revista/entrevista/25/entrevista-con-enriue-serna.html>> [24 de agosto de 2012].

<sup>21</sup> Remito a los ensayos críticos “La ordenada locura de Carlota”, “Ecocidio literario” y “Vejamen de la narrativa difícil”, agrupados dentro del corpus crítico de *Las caricaturas me hacen llorar* (*op. cit.*).

<sup>22</sup> Serna, “Vejamen de la narrativa difícil”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, p. 326.

poco o en absoluto concernidas por las obsesiones experimentales que habían absorbido el interés de varios autores entre los años setenta y principios de los noventa: novelas como *Cielito lindo*, de David Martín del Campo, *El regreso* de Herminio Martínez, *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa (todas publicadas entre 1999 y 2000), *El seductor de la patria* e, incluso, *La invasión*, de Ignacio Solares (publicada en 2005 pero cuyo autor no ha negado la influencia que supuso en su trabajo la aparición de la novela de Serna). Todas tienen en común con la obra que nos ocupa la intención de sus autores de desvanecerse detrás de la historia narrada y valerse, más bien, de estructuras y recursos sutiles, discretos, que no roben la atención de sus lectores.

De entre los aspectos extra-discursivos que bien pudieron haber influido en la gran recepción de la novela, uno que resulta de sumo interés, y el último al que aludiré por el momento, es la ubicación de la novela entre los discursos, sobre todo historiográficos, sobre Antonio López de Santa Anna. *El seductor de la patria* es vista por algunos como una novela polémica por la cierta reivindicación que supone de uno de los personajes más controvertidos de nuestra historia, como el mismo Serna ha comentado en ocasiones: “Me han preguntado por qué dediqué tanto tiempo a escribir una novela sobre un canalla y uno de los villanos más execrables de nuestra historia. Muchas personas piensan que no se deben escribir novelas de personajes que en la historia oficial están catalogados como villanos”.<sup>23</sup> Santa Anna debe ser el personaje con peor reputación de nuestro pasado: en una encuesta elaborada por el Canal 11, en plena resaca del Bicentenario, Santa Anna obtuvo nada menos que el primer lugar entre los villanos con peor fama de la historia mexicana.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 173.

<sup>24</sup> “Los once villanos de la historia nacional”, *Los once más*, cond. Miguel Conde, Canal 11, XEIPN, México, 26 enero 2011. Lo más revelador de este sondeo, por lo demás inútil y hasta peligroso en su visión maniquea de la historia, es que Santa Anna, actor del turbulento pero lejano siglo XIX mexicano, “logró” superar en la “buena lid” a Arturo *el Negro* Durazo, quien obtuvo apenas la décima posición, o a Gustavo Díaz Ordaz, quien ocupó el cuarto sitio. A pesar de que estos personajes están más cercanos a

Ahora bien, mientras la historia oficial mantenía encerrada la figura de Santa Anna en el Averno de los malos mexicanos, la historiografía del siglo XX realizó progresivamente un trabajo de investigación serio y mesurado, tanto sobre el personaje como sobre su contexto. Ello condujo paulatinamente a una cierta rehabilitación, quizás porque, como el mismo Serna apunta, “Santa Anna es un personaje tan satanizado por la historia oficial que el simple hecho de explicar y dramatizar las circunstancias de su actuación militar y política ya resulta un tanto reivindicatorio, porque nos muestra que la responsabilidad por los desastres ocurridos en el país [...] no fue exclusiva de un solo hombre”.<sup>25</sup> Lo que en la historiografía realizaron a través de los años José Fuentes Mares o Josefina Zoraida Vázquez,<sup>26</sup> por poner dos ejemplos, se vio acompañado por esfuerzos en idéntico sentido desde la reflexión literaria por parte de creadores como, por ejemplo, Agustín Yáñez, con su *Santa Anna: espectro de una sociedad*, o Rafael F. Muñoz, con *Santa Anna: el dictador resplandeciente*. La divulgación de esta rehabilitación, que tomaba sus distancias con la demonización priista, llegó a su culminación en 1994, con la publicación de

---

nuestro contexto socio-temporal y de que, por consiguiente, han sido mucho más decisivos en nuestras circunstancias actuales, fueron las únicas menciones relativas al siglo XX. Por increíble que parezca, estereotipos como Hernán Cortés, la Malinche o Maximiliano de Habsburgo (es decir, las figuras que la Historia Oficial asocia tradicionalmente con los conceptos de *malos mexicanos* o *extranjeros codiciosos*) siguen disputándose los primeros lugares con Santa Anna, mientras políticos de deshonesto fama, como Carlos Hank González, extitulares de la Dirección Federal de Seguridad (la “policía secreta” del México priista), como Fernando Gutiérrez Barrios o Miguel Nazar Haro, líderes sindicales “charros”, como Fidel Velázquez, o bien ex presidentes como Luis Echeverría Álvarez o Carlos Salinas de Gortari, mucho más decisivos para la situación actual, no fueron siquiera mencionados.

<sup>25</sup> Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 176.

<sup>26</sup> Del primero, el libro *Santa Anna, aurora y ocaso de un comediante* es una referencia indispensable, que habré de confrontar con *El seductor de la patria* en el curso de los primeros capítulos de esta investigación. De la segunda, es preciso mencionar, por lo menos, su conferencia *Don Antonio López de Santa Anna. Mito y enigma*, que observa al Serenísimo como “el símbolo de [...] aquella sociedad en proceso de transformación [y] de aquel difícil parto en que el México colonial daba nacimiento al México republicano” (Josefina Zoraida Vázquez, *Don Antonio López de Santa Anna. Mito y enigma*, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, México, 1987, p. 38).



*Siglo de caudillos* de Enrique Krauze, obra que terminaría por inspirar a Serna el efectivo título de su novela.<sup>27</sup>

5.

Evidentemente, nada estaría más lejos de mi intención que proponer una relación de filiación entre estos diversos discursos y la novela que me ocupa. Simplemente, señalo el hecho de que la publicación de *El seductor de la patria* ocurrió en un momento en que su reelaboración estética de la historia encontró lectores dispuestos y competentes para entrar en su juego y buscar su sentido. En cambio, lo que sí realizaré será una confrontación intertextual entre la novela y una serie de discursos historiográficos, biográficos o autobiográficos, pero con la única intención de subrayar las divergencias que indican el tránsito hacia el discurso literario de eventos que fueron configurados verbalmente previamente bajo otros presupuestos. Esta confrontación, junto con una pequeña explicación de sus postulados teóricos, ocupará los primeros dos capítulos de la tesis. Posteriormente, en el tercer capítulo, se compararán determinados aspectos de la novela con algunos otros discursos narrativos de Enrique Serna, con el objetivo de perfilar mejor la manera en que la figura de Santa Anna se reformula más allá de la figura histórica hasta transformarse en un personaje completamente propio de la narrativa y de la sensibilidad estética del autor. Es necesario aclarar que no ha sido mi interés proponer un hilo de fuentes e influencias que enhebre la totalidad de la obra narrativa de Enrique Serna (o su mayor parte), sino perfilar el

---

<sup>27</sup> “Cuando empezaba a darle cuerpo [a la novela] en la imaginación, Enrique Krauze publicó su celebrado *Siglo de caudillos*, donde llama a Santa Anna «seductor de la patria», reformulando una idea de Justo Sierra. Me pareció que la frase definía con acierto el perfil psicológico del personaje y la adopté como título, con la generosa autorización de Krauze” (p. 9). En diversas entrevistas posteriores, Serna ha profundizado esta idea original, imaginando un título bromista para Santa Anna: “Yo creo que si Hidalgo fue el padre de la patria, Santa Anna fue su padrote” (Castro Acosta, *art. cit.*). La agudeza encuentra un eco brillante en el diálogo final entre el Santa Anna moribundo y su secretario: “Traté a la patria como si fuera una puta, le quité el pan y el sustento, me enriquecí con su miseria y con su dolor” (p. 503).

funcionamiento, en el interior de esta intriga de tema histórico, de determinados recursos que indican la apropiación y transformación literaria que el autor de *El seductor de la patria* ejerce sobre su “material” de origen.

Como sugeríamos en la hipótesis, la intención estética que rige esta metamorfosis discursiva persigue un doble propósito: distanciarse críticamente de su objeto, pero a la vez comprenderlo mediante la risa. Al resultado de este proceso ambiguo de distanciamiento-apego lo hemos denominado “sátira sonriente” y, para su estudio, me apoyaré, ciertamente, en un entramado conceptual que girará en torno a conceptos aparentemente bien establecidos en la tradición literaria occidental como son la ironía, el humor y la sátira. Pero a ese respecto, me es preciso hacer un par de aclaraciones.

En primer lugar, el hecho de que nadie puede ignorar el amplio historial de estas nociones en la historia de la crítica, como tampoco que ese mismo historial nos obliga a movernos en una auténtica ciénaga conceptual: en ocasiones, quienes han estudiado la ironía (u otra noción más o menos cercana como la parodia) han insistido en diferenciarla del humor,<sup>28</sup> otros la han aproximado.<sup>29</sup> La propia historia de la crítica literaria confirma estas fronteras difusas y mutables, como lo observa el investigador belga Pierre Schoentjes al comentar las posibles distinciones entre ironía y sátira:

Partiremos de una constatación: *ironia ancilla satiræ*. La asociación de la ironía y la sátira es antigua y perdurable. Antes de que el romanticismo redescubriese las implicaciones que la ironía tenía en Sócrates y se extendiese el uso del término en la crítica literaria y artística, antes de que la

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, Linda Hutcheon casi califica el humor como mera risa lúdica y sugiere que la ironía *privilegia* una intención evaluadora, lo que, para ella, la alejaría del humor de modo evidente: “A warning: not very many of these ironies are particularly «funny» ones. One of the misconceptions that theorists of irony always have to contend with is the conflation of irony and humor” (Linda Hutcheon, *Irony’s edge. The theory and politics of irony*, London Routledge, New York, 1994, p. 4).

<sup>29</sup> Como Northrop Frye, quien recuperaba para sus propios fines la definición de ironía que daba en su día George Meredith, para quien era “el humor de la sátira” (véase: Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 185).

peripezia recibiese su nombre moderno de ironía del destino, la ironía se consideraba casi en exclusiva como procedimiento de la sátira. Hasta el siglo XVIII, la historia de las dos prácticas se confunde por completo.<sup>30</sup>

Dilucidar al detalle el ancho mundo conceptual de lo que Schoentjes llama lo no-serio literario, debatirlo, realizar un improbable desbroce teórico son tareas que sobrepasan los límites establecidos de esta investigación: lo que me interesa es utilizar estos conceptos como herramientas de análisis de *El seductor de la patria*, como medios de comprensión de su singularidad estética. Y, con ese objetivo en mente, establecer una serie de prejuicios terminológicos serviría de poco. Además, como se ha visto, no existe nada como la ironía, la parodia, la sátira o el humor “puros”, ni dentro de los textos ni en las conceptualizaciones. Lo que hay es una virtual intersección de conjuntos diversos, una zona de confluencia de multitud de discursos y, dentro de ellos, ironías que hacen reír, sátiras que recurren a la parodia documental, humor que se adiciona a la crítica de la sátira para aligerarla, distancia lúdica de lo solemne y patético... En una nebulosa semejante, poca utilidad tiene fijar fronteras. Como Raquel Hidalgo Downing y Silvia Iglesias Recuero lo han visto desde los estudios pragmáticos, “es probable que quizá, en vez de posiciones maximalistas que defiendan motivaciones únicas debamos establecer propiedades graduales –y graduables en cada ocasión– y aceptar interacciones complejas entre intencionalidad lúdica y peso o carga crítica”,<sup>31</sup> más aún si lo que se analiza no es una frase sino un discurso completo y, aún más complejo, un discurso estético-literario. Así pues, no daré ahora una definición precisa de estas nociones para después utilizarlas como anteojos para ver (y deformar) el texto; por el contrario, mi intención es que, progresivamente, en la medida en la que lo dicte la revisión de la novela, tales conceptos surjan ante nuestros ojos para poder perfilarlos y

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>31</sup> Raquel Hidalgo Downing y Silvia Iglesias Recuero, “Humor e ironía: una relación compleja”, en Leonor Ruiz Gurillo y Xosé A. Padilla (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2009, pp. 423-55 (la cita, p. 450).

dilucidarlos a partir de su funcionamiento en el discurso específico de *El seductor de la patria*. Esta intención me lleva también, como se advertirá fácilmente en el transcurso de mi trabajo, a enhebrar toda una serie de perspectivas teóricas sumamente diversas y no temo decir que he tomado “de aquí y de allá” lo que he juzgado necesario y coherente para el análisis emprendido, sin preocuparme por “guardar fidelidad” a una sola noción, sino por elaborar un marco que me permitiera analizar con coherencia la novela.

La segunda aclaración que deseo hacer es que, justamente por todo lo anterior, aunque mi objetivo principal es la sátira sonriente, para definirla me ha sido preciso estudiar el mecanismo de enunciación de la novela, con el fin de poder fundamentar sólidamente un concepto que resulta esencial a este concepto y a mi exposición: el distanciamiento. Es mi convicción que el distanciamiento crítico que la novela ejerce sobre su materia se enraíza profundamente en la estructura misma del discurso y en su naturaleza de texto literario. La reflexión al respecto ha necesitado, pues, un análisis profundo de la enunciación de la novela, a partir de la pareja narrador-narratario. Es posible que el lector resienta un tanto la profusión y prolijidad de esta revisión narratológica (expresada, por ejemplo, en los esquemas que la acompañan), pero he juzgado preciso para mis propósitos dar la cuenta más precisa posible de la multiplicidad de narradores y narratarios que pueblan las páginas de *El seductor de la patria*, dado que esta heterogeneidad es fundamental para el virtual contrapunto armónico con el que la novela se expresa. A tal propósito está consagrada la segunda parte de la tesis. La tercera y última lo estará al modo particular en el que el distanciamiento y el apego ficcionalizan humorísticamente la vida y obra de Santa Anna, así como a las implicaciones que derivan de esta metamorfosis plenamente literaria.

6.

No carece de interés que la indudable recepción positiva de la que la novela ha gozado no se haya visto acompañada, por lo menos hasta el momento, con una atención igualmente decidida y seria por parte de la crítica académica. Salvo algunas contadas excepciones que enseguida comentaremos, la academia mexicana ha sido particular e incomprensiblemente fría con *El seductor de la patria* y con su autor, algo que, sin embargo, no ha ocurrido con escritores de su misma generación, o más o menos cercanos, como serían Xavier Velasco, David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, o Eduardo Antonio Parra. Quizás sea una reacción lógica frente a un autor que privilegia abiertamente su propia convicción y no los deseos de lectores y críticos, asumiendo plenamente tanto el oficio de novelista como el distinguido linaje conceptual que lo acompaña y que él mismo ha evocado en sus ensayos. Heredero de Flaubert lo mismo que de Puig, Serna ha buscado constantemente la discreción formal, “ausentarse” de la narración o, más bien, esconderse detrás de ella, haciendo un guiño al lector mientras busca pasar desapercibido; alumno de Dostoyevski lo mismo que de Highsmith, nunca ha temido interiorizar las flaquezas y defectos del alma humana, haciéndolo con una empatía singular que provoca sin duda una risa y un distanciamiento crítico. Lo mismo que Cervantes o Sterne, Serna no aspira al aplauso de la crítica “seria” porque su concepción de la novela se encuentra más allá de todo elitismo pretendidamente vanguardista, como subraya al valorar la obra de José Agustín (cuya obra inspirara a Margo Glantz aquella distinción cuestionable entre “onda” y “escritura”<sup>32</sup>):

[...] la novela, desde su nacimiento hasta nuestros días, es un género enemistado con los cánones literarios. Los autores del *Quijote* y de *Tristram Shandy* no aspiraron jamás al aplauso de la crítica “seria”: se proponían crear una literatura vernácula para el consumo de la masa lectora, que buscaba en los libros el reflejo de la actualidad y no creía en la superioridad de las formas clásicas

---

<sup>32</sup> Véase: Margo Glantz (comp.), *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI, México, 1971.

sobre los géneros populares (incredulidad que el tiempo demostró acertada). Desde siempre, la tarea del novelista ha consistido en oponer las novedades de la vida cotidiana a las convenciones literarias de la antigüedad (de ahí el nombre de “novela”) y en darle una forma artística al material que recoge en la calle.<sup>33</sup>

En cualquier caso, no sólo la crítica ha prestado poca atención a la obra de Serna, y menos aún a *El seductor de la patria*, sino que una reflexión con la amplitud de la que aquí planteo, sobre la manera en que la novela ficcionaliza a Santa Anna –distanciándose críticamente de él, pero viéndolo al mismo tiempo con empatía y con el humor como punto de llegada–, es un objetivo que no ha sido perseguido hasta ahora por quienes se han ocupado de este discurso, aunque algunos aspectos de mi interés han sido sugeridos por los pocos trabajos que pueden consultarse.

Así, en su valioso artículo “Apuntes sobre *El seductor de la patria*, de Enrique Serna, o el epistolario no escrito de Antonio López de Santa Anna”,<sup>34</sup> Gerardo Francisco Bobadilla Encinas ha abundado sobre las relaciones de contrapunto semántico que surgen con la inclusión de los diversos puntos de vista que componen la novela, tanto de Santa Anna como de su familia, de su secretario y de la multitud de personajes que desfilan por sus páginas. Bobadilla observa con gran tino que estas inclusiones, así como la presencia de una identidad organizativa e, incluso, valorativa identificada como “el compilador”, relativizan sus juicios a través de sus relaciones, llegando incluso a descalificarse entre sí. Las dimensiones del artículo le impiden desarrollar esta idea con la amplitud con la que ambiciono hacerlo en estas páginas, pero he encontrado su análisis esclarecedor respecto a mis objetivos particulares.

---

<sup>33</sup> Enrique Serna, “Códice agustiniano”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 276-88 (la cita, pp. 279-80).

<sup>34</sup> Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “Apuntes sobre *El seductor de la patria* de Enrique Serna, o el epistolario no escrito de Antonio López de Santa Anna”, *RLMC*, 2003, núm. 21, 89-96.

La multiplicidad de perspectivas ha inspirado también otro artículo, por parte de Lola Colomina-Garrigós,<sup>35</sup> quien ha insinuado la importancia que puede tener el análisis de la enunciación en el interior de *El seductor de la patria*, dada la indeterminación y la ambigüedad que esta diversidad de narradores siembra en el discurso narrativo. Sin embargo, más allá de los límites impuestos por su extensión, el artículo de Colomina-Garrigós naufraga en medio de cierta confusión conceptual y un aparato crítico algo restringido: apoyada en nociones de crítica posmoderna y poscolonial, la principal preocupación de la investigadora española es evidenciar la tendencia “anti-autoritaria” de la novela, en la que Enrique Serna, presuntamente, expondría el grado de poder ejercido por el narrador para destruir la noción misma de Autoridad, que sería un correlato del Dictador protagonista. Como consecuencia, la propuesta de un análisis enunciativo, en sí interesante y sugestiva, termina en la mera descripción de un juego de toma y daca, en el que los diversos narradores aspiran a legitimarse cuando en realidad se deslegitiman y se desautorizan mutuamente, según revelen sus intereses reivindicativos, emotivos o económicos. Colomina-Garrigós advierte también sobre la presencia del humor en la novela, pero, por un lado, no distingue jamás entre “cómico”, “irónico” y “sarcástico” y, por otro, se trata de un aspecto secundario en su análisis, sin mayores implicaciones en las estrategias de poder que concentran su atención.

Los artículos de Bobadilla o Colomina-Garrigós no son los únicos en tratar la representación del caudillo veracruzano en *El seductor de la patria*, pero sí los que más énfasis han hecho en su condición de artificio literario. Ute Seydel, investigadora alemana radicada en México, ha consagrado parte de su artículo “El mito negativo de Antonio López de Santa

---

<sup>35</sup> Colomina Garrigos, Lola, “La lucha por el espacio de la enunciación en *El seductor de la patria* de Enrique Serna”, *RLMC*, 2007, núm. 33, 59-66.

Anna”<sup>36</sup> a la novela de Serna, pero también ha prodigado su atención a varios discursos historiográficos sobre el caudillo criollo y al filme de Felipe Cazals, *Su Alteza Serenísima*. A una indagación específica sobre la reformulación literaria de la historia, el análisis de Seydel antepone el examen de los diferentes discursos analizados con el fin de verificar cómo se han representado en unos y en otros los acontecimientos históricos. A pesar de que, por momentos, le pide peras historiográficas al olmo de la ficción,<sup>37</sup> Seydel perfila una crítica global de los modos de representación del pasado, sean estos historiográficos o literarios, observando la novela de Serna dentro de este marco específico. Distinto es el caso de César Antonio Sotelo Gutiérrez, quien ofrece conclusiones francamente alejadas de lo literario,<sup>38</sup> al reducirlo a la función de pobre *reflejo* de la realidad. En este contexto, *El seductor de la patria*, cuya trama glosa con escrupulosidad, queda limitado a una visión objetiva de la realidad histórica y política de Santa Anna. Con todo, fuerza es decir que, aparentemente, se trata del único otro investigador que ha recuperado la preocupación de Serna por asomarse al pasado para reflexionar sobre el México del siglo XX, punto en el que estoy sumamente de acuerdo y sobre el que he procurado abundar, prestando mayor atención al carácter literario de la novela.

Hasta donde sé, el único otro estudio de cierto aliento sobre *El seductor de la patria* se encuentra en la breve tesis de maestría *El constructo figural del dictador en El seductor de la patria de Enrique Serna*, de Ana Bertha de la Vara.<sup>39</sup> Su punto de partida podría resultar de

---

<sup>36</sup> Ute Seydel, “El mito negativo de Antonio López de Santa Anna: replanteamientos en la historiografía, la ficción literaria y el cine”, *Literatura Mexicana*, 2009, vol. XX-2, 33-63.

<sup>37</sup> Al juzgar, por ejemplo, que “el revisionismo en las investigaciones [...] [de] diversos historiadores mexicanos y estadounidenses [...] es aún más radical que las representaciones ficcionales acerca de Antonio López de Santa Anna realizadas por Serna y Cazals” (*ibid.*, p. 60).

<sup>38</sup> César Antonio Sotelo Gutiérrez, “*El seductor de la patria* de Enrique Serna: la novela histórica como instrumento de análisis político”, *RLMC*, 2000, núm. 12, 62-69.

<sup>39</sup> Ana Bertha de la Vara Estrada, *El constructo figural del dictador en El seductor de la patria de Enrique Serna*, Tesis de maestría, Universidad de Sonora, 2008. Cabe mencionar que esta tesis dio lugar también a un artículo, escrito por De la Vara junto con su asesor, Fortino Corral: “Constructo figural del dictador y efectos de lectura en *El seductor de la patria*”, *ConNotas*, 2007, núm. 9, 169-77.



interés pues se plantea, en cierto momento, una confrontación intertextual entre el personaje novelesco imaginado por Serna y el estereotipo cultural de Santa Anna. Lamentablemente, el estudio no tarda en ser engullido por la exposición de un corpus teórico amplísimo que gira en torno tanto de la teoría del personaje, la cual desgana con prolijidad, como de la conceptualización de la llamada “novela de dictadura”, cuya revisión abarca varios ejemplos literarios con los que De la Vara procura construir una genealogía genérica en la cual incrustará la novela de Serna. A este objetivo se subordinan las eventuales y superficiales consideraciones sobre un distanciamiento del autor respecto a su personaje (que nunca pasa por un examen del narrador, ya no digamos de su funcionamiento íntegro) o una ironía que resulta poco más que una antítesis generada por el “multiperspectivismo”.

Frente a este incipiente panorama crítico, no he dudado en integrar a la base de esta investigación otros trabajos y contribuciones, aunque no necesariamente tuvieran como objeto de estudio *El seductor de la patria*.<sup>40</sup> Entre ellos, puedo citar, por ejemplo, el artículo de Elizabeth Corral Peña, “Las caricaturas grotescas de Enrique Serna”,<sup>41</sup> que, pese a estudiar más bien los cuentos de *Amores de segunda mano*, me aportó varias pistas interesantes. Si bien su interés principal es el estudio de lo grotesco (el cual define conciliando las posturas de Kayser y Bajtín, uniendo así la exageración, el exceso y la profusión con la angustia frente a la suspensión de la realidad), señala que esta categoría se halla sumergida en una estética *pop* y humorística, que explota con dinamismo las formas de la cultura de masas (cine, radio, televisión). El resultado de

---

<sup>40</sup> E, incluso, aunque no fueran propiamente “académicos”: la colección de artículos sobre la obra de Serna que José Joaquín Blanco ha postado en su blog personal me ha permitido contrastar muchas ideas respecto a la ficcionalización de la figura de Santa Anna, si bien en general estoy en desacuerdo con este autor. Véase: José Joaquín Blanco, “En torno a Enrique Serna”, en *La iguana del ojete* (Blog personal de José Joaquín Blanco), 14 de octubre de 2008, 10 de febrero de 2013. <<http://iguanadelojete.blogspot.mx/2008/10/en-torno-enrique-serna.html>>

<sup>41</sup> Elizabeth Corral Peña, “Las caricaturas grotescas de Enrique Serna (notas alrededor de *Amores de segunda mano*), *RLMC*, 2006, núm. 29, vi-xi.

este recurso es doble: por un lado, provoca que la “textura superficial” de la narrativa de Serna dé la impresión de algo “liso”, aparentemente más sencillo de lo compleja que en realidad resulta su trama; por otro, destaca con mayor dinamismo lo sórdido y lo violento, distanciando al lector de lo literal y permitiéndole, gracias a la ironía y a un humor liberador, enfrentar con eficacia las múltiples debilidades de sus personajes. La posterior lectura de los ensayos críticos del propio Serna, en especial del ya citado “Manuel Puig: la conquista de una realidad paralela”, me convenció de lo plausible que podía resultar observar con estos ojos *El seductor de la patria*.

Dos investigadoras más han reflexionado sobre lo grotesco en la obra de Serna: Martha Elena Munguía y Raquel Mosqueda. La primera, en el transcurso de su imprescindible estudio sobre *La risa en la literatura mexicana*,<sup>42</sup> se ha interesado específicamente en *Ángeles del abismo*. Para Munguía, la utilización de lo grotesco en esta novela carece de un sentido propiamente humorístico, estando el humor más bien supeditado a los fines ridículos y negativos de una sátira mordaz que llega incluso a degradar a sus personajes. Sin embargo, también advierte que, en la obra de Serna, “la orientación, el sentido, la funcionalidad de lo grotesco es la de criticar y desenmascarar lacras sociales, explotando el lado terrorífico o asqueroso de la vida de los personajes que encarnan un poder corrompido”.<sup>43</sup> Más allá del hecho de que, por el momento, he pretendido sustraerme a la discusión en torno a lo grotesco, estoy convencido de que el humor desempeña un papel más relevante, por lo menos en el caso de *El seductor de la patria*, pero encuentro funcional el matiz con el que Munguía caracteriza a lo grotesco respecto a su función crítica y es un aspecto hacia el que he procurado dirigirme, encuadrándolo dentro de mis propios objetivos.

---

<sup>42</sup> Martha Elena Munguía Zatarain, *La risa en la literatura mexicana. Apuntes de poética*, Bonilla Artigas Editores – Iberoamericana Vervuert, México, 2012.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 92.

Por su parte, Raquel Mosqueda, en su artículo “Los muchos modos del esperpento”,<sup>44</sup> alude a lo grotesco, y, específicamente, a los recursos empleados para enfatizarlo, al revisar la obra de Serna (por lo menos, la que era la obra de Serna en 2001, año en que el artículo fue publicado) a la luz del género del esperpento. Mosqueda inscribe al autor de *Señorita México* en una tradición implícita de la “antisolemnidad” en la literatura mexicana (en donde se daría la mano con José Joaquín Fernández de Lizardi, José Tomás de Cuéllar, Jorge Ibarguengoitia, Juan Villoro, Luis Humberto Crosthwaite o Luis Arturo Ramos). Posteriormente, frente a los recursos que Serna reconoce abiertamente en su escritura –como la utilización de la cultura popular para encuadrar la vida sentimental de sus personajes (testigo que Serna recoge de Puig) o a la preocupación por iluminar con la escritura los abismos del alma humana (objetivo que Serna señala y admira en Patricia Highsmith)–, Mosqueda decide privilegiar la búsqueda del “esperpento” entendido como propuesta estética, esto es, el hecho de “*mirar* al mundo como la suma de una serie de deformaciones, de tergiversaciones”.<sup>45</sup> Para la investigadora mexicana, el esperpento en la obra de Serna es, realmente, el eje de una interpretación estética de la realidad renovada y de una visión del mundo específica al autor de *El miedo a los animales*, sobre todo cuando Serna no se limita a retomar una propuesta estética específica sino que “retoma la esperpentización en el punto en que Valle Inclán la deja; es decir, logra *ir más allá*, llevando al esperpento a la exasperación de sí mismo, a sus últimas consecuencias y con esto a su *vuelta* a lo humano”.<sup>46</sup> Mosqueda Rivera no se olvida de la ironía –de hecho, considera que no constituye un recurso más de la narrativa de Serna, “sino un elemento fundamental de su construcción

---

<sup>44</sup> Raquel Mosqueda Rivera, “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, 2001, núm. 12, pp. 115-39.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>46</sup> *Loc. cit.*

narrativa”<sup>47</sup>—, pero ha decidido concentrar sus esfuerzos en el esperpento. A este respecto, su trabajo queda como una referencia; por mi parte, he decidido partir de la ironía para llegar a la sátira sonriente, a sabiendas de que ambas miradas pueden complementarse.

Para concluir, es preciso mencionar la tesis de maestría de Alí Calderón Farfán,<sup>48</sup> que me fue también de suma utilidad y cuyo objeto de estudio fueron los cuentos tanto de *Amores de segunda mano* como de *El orgasmógrafo*. Su visión del humor en los cuentos de Serna difiere, ciertamente, de mi propuesta: en el curso de su análisis, revisa diversos tropos de pensamiento, desde la metáfora y la comparación hasta la ironía y el sarcasmo, utilizados por lo que él identifica como un autor implícito con fuerte voluntad analógica y con la intención de hacer emerger no un humor como propuesta estética sino como intención cómica. La visión de mundo que Serna articularía en su narrativa breve giraría, más bien, en torno a la crítica de una alteridad torcida: la de las relaciones voraces producidas y estimuladas por el gran capital y el neoliberalismo. En ese sentido, el humor implicaría, en muchas ocasiones, una identificación catártica con el personaje suprimido y vejado, con *el otro*. Este camino conduce a Calderón a proponer una hipótesis sumamente relevante: el hecho de que el humor cuestione aquella alteridad deforme significa que la emergencia del humor y la ironía lleva al lector a cuestionar y romper con la *pertinencia*, lo establecido, lo convencional, volviendo trascendente la cotidianidad, “en este caso, las relaciones sociales voraces y vejatorias que [normalmente] se observan con naturalidad”.<sup>49</sup> Esta ruptura, que Calderón fundamenta en el concepto heideggeriano de “Uno” y que yo he procurado apuntalar e integrar, es la meta última de la investigación que me dispongo a iniciar en las siguientes páginas.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>48</sup> Alí Calderón Farfán, *Lo estético-literario en los cuentos de Enrique Serna*. Tesis de maestría, BUAP, 2007.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 114.

PRIMERA PARTE: *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*, UN  
ACERCAMIENTO INTERTEXTUAL.



## CAPÍTULO 1. EL AMASATO DE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

### 1.1. Algunas precisiones conceptuales

**P**or muy superficial que fuera una primera lectura de una novela como *El seductor de la patria*, resultaría difícil no percatarse de que los eventos y actores de este discurso han sido organizados previamente por una serie de discursos historiográficos y, aunque el lector en cuestión fuera ajeno a los hechos de la vida de un personaje llamado Antonio López de Santa Anna, a su inserción dentro de una memoria colectiva mexicana y, en síntesis, a las competencias socioculturales que entraña una obra de este tipo, le sería imposible no percatarse de la advertencia que el autor de este discurso desliza entre las líneas de sus “Agradecimientos”, apenas después de la página legal y de su dedicatoria: “Cualquier aproximación a un personaje histórico es el resultado de un esfuerzo colectivo. [...] En esta novela no intenté compendiar todo lo que se sabe sobre Santa Anna, ni mucho menos decir la última palabra sobre su vida, *sino reinventarlo como personaje de ficción*” (p. 9).

Parece evidente que una obra como *El seductor de la patria*, que se plantea, abiertamente desde su mismo prólogo, como una reconfiguración estético-literaria de un personaje tematizado previamente en discursos historiográficos (y, en el caso de la novela de Serna, biográficos y hasta autobiográficos), no sólo sugiere, sino que “obliga, para su interpretación, a una confrontación

intertextual, pues, de una manera u otra, el otro texto –el discurso histórico [...]– se halla presente, aunque sea como un fondo, si no lo está como una inevitable relación”<sup>50</sup> que obliga al lector a tener presentes ambos discursos –el ficticio y el historiográfico– en una lectura de segundo nivel, a fin de encontrar el efecto de sentido que la obra encierra.

Ahora bien, es importante aclarar, al menos para los términos de esta confrontación, la orientación conceptual que la rige. Concibo la intertextualidad, apoyándome en los trabajos al respecto de Gérard Genette y Michael Riffaterre entre otros, como un modo de lectura previsto en la producción de cualquier texto estético-literario. Se trata de una posibilidad originada en la misma sustancia del contenido de los textos poéticos que, como bien apunta José Pascual Buxó, no es *amorfa* sino, por el contrario, se encuentra “previamente interpretada (formada) en discursos”,<sup>51</sup> por lo que el texto poético habrá de re-interpretarla y, por ende, reconfigurarla.

Indudablemente, la noción de intertextualidad más difundida es la de Julia Kristeva, quien, en 1967, en un conocido artículo de la revista *Critique*, introdujo el término y lo definió como un descubrimiento, vislumbrado ya por Bajtín –de quien Kristeva era traductora en Francia–, según el cual “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”.<sup>52</sup> Así vista, la intertextualidad se inscribía dentro de una serie de nociones teóricas francamente opuestas a la tradición del estructuralismo (que no es lo mismo que el enfoque estructural), que suele más bien concebir el texto estético-literario como una entidad cerrada a la cooperación interpretativa del lector.<sup>53</sup> Al mismo tiempo, contribuía a

---

<sup>50</sup> Prada Oropeza, *Hermenéutica...*, op. cit., p. 163.

<sup>51</sup> José Pascual Buxó, *Las configuraciones del sentido*, FCE, México, 1984, p. 82.

<sup>52</sup> Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC – Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 1-24 (la cita, p. 3).

<sup>53</sup> Umberto Eco, al confrontar en *Lector in fabula* las propuestas estructuralistas de Jakobson, Barthes y otros frente a su propia propuesta de la *Obra abierta*, advierte que, para el estructuralismo, el texto sólo existe en su superficie significante, en su estructura objetiva, sin que la interpretación del destinatario



repensar una teoría de las influencias que se manejaba en los terrenos de la lingüística y literatura comparada. Tal renovación no carece de interés, pues, como bien lo apreció el poeta y narrador inglés Robert Graves, *influencia* es un término vago que parece dar la idea de que el autor se encuentra bajo el dominio de alguien más.<sup>54</sup> Y todos estaremos de acuerdo en que los discursos estéticos no pueden bastarse con una perspectiva tan pobre.

En términos epistémicos, el trabajo de Julia Kristeva es de gran relevancia. Sin embargo, en lo que a su operatividad y mi investigación respecta, no me parece una noción plenamente satisfactoria. Kristeva quiere llevar más allá de Bajtín las ideas de este teórico ruso, leyéndolo críticamente para alcanzar un paradigma que contrapondría el “Discurso” a la “Historia”<sup>55</sup>, el dialogismo<sup>56</sup> al monologismo, la lógica correlacional a la aristotélica, el sintagma al sistema y el carnaval al relato, todo ello con el objetivo de subrayar una serie de valores y géneros –como la ambivalencia, la menipea<sup>57</sup> y, por supuesto, la novela polifónica– que resultarían más auténticamente propios del lenguaje poético –digamos, más definatorios de la *literariedad*– que la

---

importe en absoluto. A este respecto, Eco cita una entrevista en la que Claude Lévi-Strauss pretende cerrar por completo cualquier otra vía de acceso al sentido del texto: “Lo que determina que una obra sea tal no es el hecho de ser abierta, sino el hecho de ser cerrada. Una obra es un objeto dotado de determinadas propiedades que el análisis debe especificar; un objeto que puede definirse completamente a partir de dichas propiedades. Así, pues, cuando Jakobson y yo intentamos realizar el análisis estructural de un soneto de Baudelaire, [...] lo tratamos [...] como un objeto que, una vez creado por su autor, adquirió, por decirlo así, la rigidez de un cristal: nuestra función se limitaba a explicar sus propiedades” (Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, tr. Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 2000, p. 14).

<sup>54</sup> Peter Buckman y William Fifield, “La Musa sobre Mallorca. Entrevista con Robert Graves”, *Nexos*, 1981, núm. 31. < <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266249>>

<sup>55</sup> La distinción entre “Historia” y “Discurso” no necesariamente corresponde a la de Émile Benveniste en su célebre artículo “Las relaciones de tiempo en el verbo francés” de 1959. Según Kristeva, Bajtín recoge la propuesta del lingüista francés (Kristeva, *art. cit.*, p. 6), pero señala la necesidad de sustituir en el discurso al sujeto de la escritura, característica fundamental para Benveniste, por la ambivalencia, esto es, “la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia” (*loc. cit.*).

<sup>56</sup> La *dialoguichnost* bajtiniana, fundamento mismo de la intertextualidad para la investigadora búlgara, quien, simultáneamente, la ensancha y la precisa al transformar lo que era un diálogo entre sujetos discursivos reales (o potenciales) en un diálogo entre textos.

<sup>57</sup> A la que, por cierto, Julia Kristeva define casi con las mismas palabras que la intertextualidad: “La menipea, género englobante, se construye como un mosaico de citas” (*ibid.*, p. 18).

obra cerrada y bi-isotópica con un sujeto de la enunciación claramente marcado que proponía el estructuralismo francés. A partir de esta indagación, Kristeva pretende fundamentar también una descripción del pensamiento de la Modernidad, específicamente “de la estructura intelectual de nuestra época”,<sup>58</sup> pero, preocupada por subrayar esta dimensión “crítica subversiva, políticamente transformadora”<sup>59</sup> de la intertextualidad, olvida que no es la crítica por sí misma la que ha de dar cuenta del pensamiento moderno, sino las interpretaciones y, por tanto, la lectura, sin la cual la escritura no podría alcanzar nunca el diálogo tan ansiado.

Pensar sin mayores precauciones que “la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico”<sup>60</sup> es, por lo menos, insuficiente. Si no observáramos que esta orientación no puede referirse a la palabra sino a su lectura, terminaríamos por creer que la intertextualidad “consiste simplemente en un conocimiento o en una toma de conciencia del intertexto”.<sup>61</sup> Y si no reparamos en que la lectura necesita como límite al universo mismo del discurso, entonces terminamos desligando el texto de su *intentio operis* para lanzarlo en el *recuerdo circular*,<sup>62</sup> usándolo y sobreinterpretándolo a discreción. De estas posibles consecuencias, la primera, que Kristeva previó y detestó, al punto de abandonar su propio concepto, nos lleva a confundir la intertextualidad con la mera crítica de fuentes y a creer que funcionará mejor mientras más desarrollado y profundo sea el conocimiento del intertexto por

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>59</sup> Manfred Pfister, *apud* Desiderio Navarro, “*Intertextualité*, treinta años después” en Navarro, *op. cit.*, pp. V-XIV (la cita, p. VI).

<sup>60</sup> Kristeva, *art. cit.*, p. 3.

<sup>61</sup> Michael Riffaterre, “El intertexto desconocido”, en Navarro, *op. cit.*, pp. 170-72 (la cita, p. 170).

<sup>62</sup> Roland Barthes, cuyo vuelo estilístico le hacía perder por momentos el rigor crítico, escribía en *El placer del texto*: “Leyendo un texto referido por Stendhal (pero que no es suyo), hallo en él a Proust por un detalle minúsculo. [...] En otra parte, pero de la misma manera, en Flaubert, son los manzanos normandos en flor los que leo a partir de Proust. [...] Proust es lo que me viene, no lo que yo llamo; no es una “autoridad”; es simplemente *un recuerdo circular*” (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, pp. 58-59, *apud* Navarro, *art. cit.*, p. XIII).

parte del crítico, a quien ya no le preocupa su significación, sino solamente lucir su erudición y cultura.

La segunda posibilidad es todavía peor: si todo cabe en el discurso sabiéndolo acomodar, la intertextualidad funcionará mejor, según esta postura, no sólo mientras más profundo *suponga* el archilector su conocimiento del intertexto, sino, también, mientras más labia y luces tenga para validar su imposible hermenéutica, no importa que, en el camino, el texto se nos vuelva pretexto. Al respecto, Gérard Genette comentaba en *Palimpsestos* con su habitual ironía: “Yo puedo decidir que las *Confesiones* de Rousseau son un *remake* actualizado de las de San Agustín, y que el título de estas es el indicio contractual de ello –después de lo cual no faltarán las confirmaciones de detalle, simple cuestión de ingeniosidad crítica”.<sup>63</sup> En cualquier caso, la propuesta es insuficiente, pues el concepto pierde su utilidad analítica concreta y el discurso crítico resultante carece, por qué no decirlo, de la mínima honestidad.

Por el contrario, para los efectos de mi investigación, considero la intertextualidad no solamente como la trascendencia textual del texto que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos, según la atinada definición de Genette, sino también, de acuerdo con las observaciones de Riffaterre, quien enriqueció así la propuesta original del autor de *Palimpsestos*, como un modo de percepción, por parte del lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido.<sup>64</sup>

Esto tiene algunas implicaciones importantes. En primer lugar, si se considera que la intertextualidad *orienta la lectura del texto* de modo contrario a la llamada lectura lineal, entonces se estará de acuerdo en que la relación entre texto y lector es “abiertamente contractual,

---

<sup>63</sup> Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en Navarro, *op. cit.*, pp. 53-62 (la cita, p. 61).

<sup>64</sup> Michael Riffaterre, “La trace de l’intertexte”, *apud* Genette, *art. cit.*, p. 54.

como una relación que depende de una pragmática consciente y organizada”.<sup>65</sup> Es decir, que la “trascendencia textual del texto” está prevista y regulada por el propio espacio textual entre sus estrategias expresadas en el binomio “autor implícito – lector implícito”. La otra consecuencia, de gran importancia en el caso de mi investigación, es que si se concibe la intertextualidad como una rectora eventual de la interpretación del texto, a partir del examen que se hace de la producción de su significación, entonces se acepta que el objetivo de estas líneas nunca podría ser, ni mucho menos, conocer las influencias, fuentes y filiaciones literarias de una novela como *El seductor de la patria*. En todo caso, el conocimiento de estas presuntas fuentes o filiaciones constituye un punto de partida interpretativo. Esta lectura intertextual no tiene el mínimo interés en reconstruir un corpus genético de referencias, sino que, por el contrario, pretende realizar una serie de conjeturas en torno a la “alteración”, por parte del autor modelo, del acontecimiento histórico (o, más precisamente, de su discursivización) que toma como contenido de su discurso, a la función de tal alteración y, sobre todo, a la intención estética que subyace en ella.

Esta confrontación intertextual de la novela de Enrique Serna se realizará en tres fases que profundizarán progresivamente la búsqueda del sentido de su reconfiguración estética del intertexto. Partiré de la comparación con discursos de carácter propiamente historiográfico que se han acercado a la figura de Antonio López de Santa Anna a partir de una pretensión, más o menos referencial, de verdad. Después, se cotejará el discurso de *El seductor de la patria* tanto con el texto autobiográfico de Santa Anna como con algunos textos biográficos que, si bien mantienen en parte una intención biográfica, no pueden evitar acercarse a la figura de Santa-Anna empezando a redescribirla según las estructuras simbólicas de la ficción. El estadio final de este apartado me llevará a comparar al general y su mundo posible con el de personajes aparentemente tan distintos de él como Evaristo Reyes, Felipe Guerra o Selene Sepúlveda

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 61.

(protagonistas de *El miedo a los animales*, “La Palma de Oro” o *Señorita México*), lo que permitirá vislumbrar la peculiar *distancia* que los autores modelo interiorizados por Enrique Serna toman respecto a la materia de su discurso narrativo.

## 1.2. Historia y ficción: las relaciones peligrosas

La *doxa*, ese conocimiento diseminado entre el común de la gente, es por definición impersonal: pertenece a todos y, al mismo tiempo, a nadie. Es el origen de la frase hecha y del juicio prejuicioso. Y esa misma calidad de dispersión es, muchas veces, responsable de su perdurabilidad, casi misteriosa. Bien decía Nietzsche que es más fácil romperse una pierna que romper una idea. El problema surge cuando es el investigador quien retoma el lugar común y lo inscribe en el imaginario conceptual sin tomar en cuenta que su saber debe, o debiera, cuestionar el de la medianía. Tomemos por caso la relación de la historia y la literatura con la verdad. Aún en nuestros días, mientras la posmodernidad cumple tantos años como las fantasías espaciales de George Lucas, es posible leer líneas de profunda incompreensión epistemológica por parte de historiadores por demás ilustres. Así, en su conferencia “La historia como novela verídica”, que trata sobre los avances de las investigaciones en el dominio de la microhistoria, Luis González y González sostiene:

La vieja rivalidad entre la historia “posible” que escriben los novelistas y la historia “real” a la que aspiran los historiadores se suaviza: *aquellos se acercan cada vez más a la verdad de los hechos* y los clonatas reconocen que la “loca de la casa”, la imaginación, *se mete más a la verdad* de lo que quisieran en sus tareas de sólo contar realmente lo sucedido. Entre la historia y la novela comienzan los intercambios, principalmente entre la microhistoria y la novela costumbrista. Aquí y ahora se puede llegar a un *modus vivendi* entre novelistas e historiadores. *La historia*

*seguramente aportará mayores dosis de verdad a los novelistas* y la novela histórica aportará, sin duda, las maneras de comunicación más adecuadas entre el autor y su público.<sup>66</sup>

A pesar de la aceptación implícita de la existencia de un debate en torno a la cuestión de la narratividad de la historia, puede observarse que el historiador mexicano considera que La Verdad es una e indivisible y que sería un atributo casi exclusivo del discurso historiográfico, de tal modo que sólo éste es capaz de inocularla en “esos fingimientos” que llamamos novelas que, por su lado, sólo pueden aspirar a alcanzar una verdad en la que los historiadores ya están instalados. Si algún objetivo exclusivo hay para los autores de ficción, éste sería meramente estilístico: contar lo mismo que la Historia cuenta, pero con un “lenguaje narrativo, popular y sabroso”<sup>67</sup> que facilite la comunicación y la lectura.

En el fondo, el gran historiador mexicano no anda muy lejos de los razonamientos de la crítica hispánica del siglo XIX (con Marcelino Menéndez Pelayo a la cabeza), para quienes las comedias históricas de los siglos áureos tenían poco valor literario porque carecían de rigor histórico:<sup>68</sup> cualquier atisbo del profundo cambio de sentido que la forma narrativa puede ejercer sobre la materia narrada es ajeno a este punto de vista. Supongamos que le tomamos la palabra al autor de *Pueblo en vilo* y aceptamos que la verdad que nos ofrecen los discursos historiográficos

---

<sup>66</sup> Luis González y González, “La historia como novela verídica”, en Hernández López (coord.), *Historia y novela histórica...*, *op. cit.*, pp. 25-29 (la cita, p. 28). Las cursivas son mías.

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> En su estudio “La verosimilitud de la inverosimilitud en el teatro histórico de Lope de Vega”, Carmen Hernández Valcárcel cita, por ejemplo, la opinión de Francisco Martínez de la Rosa, para quien los dramaturgos españoles del Barroco, a la hora de adaptar hechos graves como la historia, “tenían, en general, más genio que cordura y más talento que inspiración” (Carmen Hernández Valcárcel, “La verosimilitud de la inverosimilitud en el teatro histórico de Lope de Vega” en Isabel Ibáñez [coord.], *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d’Or*, EUNSA, Pamplona, 2005, pp.111-29 [la cita, p. 112]). No sería raro que, de haber conocido el auge de la llamada Nueva Novela Histórica, Martínez de la Rosa se hubiera expresado con igual dureza respecto a ella: ¿Cristóbal Colón alucinando en un burdel mientras se discute su canonización en El Vaticano? ¿Fray Servando Teresa de Mier conociendo en Londres a *Orlando* de Virginia Woolf? ¿Santa Anna, hundido en la mierda, entregando el último suspiro en brazos de su secretario Giménez? Qué disparates...

y los estético-literarios es *esencialmente* la misma, con la única diferencia de que la narración literaria lo contará todo más “bonito”. Si tal fuera el caso, no quedaría más que estar de acuerdo con la mordaz ironía del lingüista John Searle, para quien no tiene ningún caso que *La Odisea* haga gala de tanta técnica poética y de tanta retórica para contarnos algo que, finalmente, podía decirse en una frase: *Ulises regresa a casa*. Evidentemente, el texto literario no puede limitarse a ser un vulgar repetidor de la verdad que la Historia ha dicho previamente. Por el contrario, sabemos, intuitivamente si se quiere, que, con su configuración inherente y su intención específica, el discurso estético literario no sólo *dice más* que la mera reiteración sino que lo dice *con su propia razón de ser*.

Diferenciar los discursos históricos de los literarios es un problema demasiado amplio para ser desarrollado en los límites del presente capítulo, pero, en aras de interpretar la intención específica de una novela como la que me ocupa, he creído necesario esbozar esa distinción para después verificarla en el plano concreto de la obra literaria en cuestión. En resumen, es preciso preguntarnos por la diferencia (y, más importante, por su sentido) entre la novela *El seductor de la patria* y algunos de los discursos que han tematizado previamente la figura del Serenísimo con una intención histórica.

Así como mi objetivo parcial no es realizar un estudio de fuentes históricas de la novela de Enrique Serna, tampoco lo es una visión cronológica de los diferentes acercamientos al militar jalapeño en la historiografía nacional.<sup>69</sup> La meta de esta confrontación entre texto literario y textos históricos es únicamente comprobar la presencia de un desacuerdo entre las diversas

---

<sup>69</sup> Si bien la estructura del capítulo, por razones más expositivas que conceptuales, parece seguir en lo general un orden temporalmente progresivo (siglo XIX – siglo XX). La principal excepción serían los *Apuntes para la historia del gobierno del general Santa Anna*, de Carlos María de Bustamante, y los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, obras que, a pesar de anteceder a *México a través de los siglos*, he decidido revisar después de la gran obra que coordinó Vicente Riva Palacio.

tematizaciones. En caso de haberlo, la conjetura sobre su sentido para la obra literaria será mi objetivo en las páginas por venir. Por el momento, la intención es, por ahora, vislumbrar esa discrepancia.

### *1.2.1. La pura-doxa: la visión “oficial”.*

Ni qué decir tiene que Santa Anna es una figura de tono ominoso en el imaginario popular mexicano. Es común que la caricatura política utilice sus atributos (uniforme militar, pecho cuajado de medallas, a veces un tricornio pseudo-napoleónico y, sobre todo, la rigurosa pata de palo) en la representación de tal o cual político, gesto que se corresponde bien con la quema de judas cojos que se realizaba en la época del militar jalapeño, sobre todo bajo sus diversos periodos presidenciales. Como mencioné en la Introducción, nuestro hombre se encuentra sólidamente plantado en el *ranking* de la infamia nacional. La novela tiene su punto de partida de esta apreciación del caudillo criollo por parte de la sociedad del “México posible” de la diégesis. Después de que, en la posdata de la primera carta de Santa Anna a su hijo Manuel, Dolores Tosta le hubiera pedido a éste que “bajara los humos” del inquieto general (“me da miedo que un día de estos se salga a la calle a repartir espadaos. Tú sabes dorarle la píldora: convéncelo de que un benemérito de la patria [...] no tiene cabida en esta época de rufianes” [p. 17]), su Alteza Serenísima responde a la carta implícita de su hijo y lo hace con un punto de vista sumamente distanciado, viendo desde su atalaya discursiva nuestro propio tiempo:

El Monitor Republicano, un periodicucho subvencionado por Lerdo con perjuicio y menoscabo de la hacienda pública, no cesa de propalar infundios sobre mi carrera militar y política. 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.* Por fortuna conservo amigos fieles que han salido en mi defensa. [...] Pero temo que sus voces sean acalladas por la avalancha



de calumnias y que los mexicanos del mañana me tomen por un canalla. [...] Reconozco que en varios momentos confundí mi provecho personal con el bien de la patria, no en balde fui tantos años su protector y guía. Pero de ahí a la monstruosidad que me achacan hay un abismo. Si de verdad arrojé a México en un precipicio ¿por qué nadie me lo impidió? Gran parte de mis culpas le corresponde a la sociedad que ahora me crucifica. ¿O acaso goberné un país de niños? (pp. 17-18. Las cursivas son mías)

El desprecio y el encono hacia la figura de Santa Anna serán el motivo principal que decidirá al viejo militar veracruzano a redactar las cartas que habrán de servir de fuente a su hijo Manuel para que escriba su biografía (y que, al cabo, terminarán por constituir el discurso biográfico en sí mismo). No en balde, cuando el anciano discurre la idea de contar su versión de los hechos, subraya: “Pero lo que más me interesa es el tribunal de la historia. Para revocar su fallo adverso necesito un biógrafo de mi entera confianza, que muestre mi lado humano a las generaciones futuras. ¿Sería mucho pedirte que tú lo fueras? ¡Me harías tan feliz si defendieras mi honor con la pluma!” (p. 18).

¿Cuál sería el origen de esta percepción histórica contra la que Santa Anna pretende actuar? El autor de la novela no se olvida de mencionar de paso el nombre del periódico del que provienen las invectivas en contra de Santa Anna: *El Monitor Republicano*, el “honestísimo periódico liberal”<sup>70</sup> (conformó, junto con *El Hijo Del Ahuizote*, la principal oposición a Porfirio Díaz en la prensa nacional de fines del siglo XIX) que Santa Anna reduce a vil “periodicucho”. La mención del periódico y su tendencia no es gratuita: la llamada “historia de bronce”, que, en nuestros días, se ha convertido en la interpretación oficial de la historia de México, es, después de todo, una creación liberal. No se olvide la frase hecha según la cual la historia es escrita por los vencedores: “Tanto para los pensadores del «porfirismo» como para los autores del «juarismo» que los antecedieron, México había nacido con el grito de Dolores. La historia anterior a 1810

---

<sup>70</sup> Enrique Krauze, *Siglo de caudillos*, Tusquets, México, 2002, p. 309.

sólo tenía sentido en la medida en que *convergía* en el siglo XIX y *prefiguraba* el triunfo liberal”.<sup>71</sup> Esa interpretación no escatimó epítetos en la figura de Santa Anna, a quien, no en balde, los liberales habían defenestrado en el proceso de la revolución de Ayutla:

No fue el único responsable de la pérdida de Texas en 1836 y menos de la derrota frente a los Estados Unidos en 1847, pero los liberales, que lo derrocaron finalmente en 1855, lo habían convertido en «el hombre fatal, el genio del mal que abortó el averno para oprimir, degradar y vejar a la magnánima, dulce y apacible nación mexicana», un vil traidor «vendepatrias» sin derecho a estatua. ¡Él, que durante sus periodos presidenciales no hizo otra cosa que erigirse estatuas!<sup>72</sup>

Para iniciar las conjeturas respecto a la divergencia entre el texto literario y los textos historiográficos que antecedieron su tematización, propongo emprender la confrontación entre uno y otros con la obra que reúne gran parte de las interpretaciones de la historiografía liberal mexicana y que, en buena medida, constituyó la piedra angular de la llamada historia oficial: *México a través de los siglos*.

Este proyecto, publicado en España y México entre 1883 y 1889, fue dirigido por Vicente Riva Palacio, quien contó con la colaboración de cinco escritores, cercanos tanto en pensamiento como en edad al autor de *Cuentos del general*, pues todos eran liberales y pertenecían a la misma generación de Riva Palacio (Juan de Dios Arias o José María Vigil también habían nacido en los años veinte del siglo XIX) o, a lo mucho, a la siguiente (Julio Zárata, Alfredo Chavero y el español naturalizado mexicano Enrique de Olavarría y Ferrari, quienes habían nacido en los años cuarenta). Cabe mencionar que sólo Riva Palacio (autor del tomo sobre El Virreinato) y Zárata (quien se encargó del tomo sobre la Guerra de Independencia) eran propiamente historiadores, mientras que Chavero, quien escribió el tomo de Historia antigua y de la Conquista, era

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 39.

arqueólogo. Sin embargo, todos habían intervenido en la primera fila de la guerra de Reforma y la guerra de Intervención, ya fuera como periodistas de la prensa liberal, políticos o inclusive, como fue el caso de Riva Palacio, con mando de tropas. Si bien tuvieron acceso y citaron una buena cantidad de archivos, puede imaginarse que su visión de la historia no tenía motivo alguno para ser imparcial ni mucho menos objetiva: para el partido liberal, la redacción de *México a través de los siglos* fue casi un ajuste de cuentas discursivo con los “mochos”, los “cangrejos” y los “ensotados”.

Santa Anna, cuya mutilación frente a los franceses en Veracruz dio origen, según José Fuentes Mares, al uso de “mocho” para designar despectivamente lo conservador,<sup>73</sup> fue objeto en esta obra de una discursivización poco complaciente y crítica, rayana en la satanización. Sin embargo esta actitud severa se plasma de modo progresivo conforme la obra avanza. Así, la presencia del personaje Santa Anna en la relación que Julio Zárate realiza de los eventos de la Independencia es apenas marginal, como era entonces su actuación en el contexto político del país. La primera mención de él, en la cual aún es un oficial de la Colonia que ni se imagina que

---

<sup>73</sup> Originalmente, la palabra “mocho”, derivada quizá del latín “mutilus, mutilatus”, designaría un objeto que carece de una de sus partes, sobre todo de la parte más alta, la terminación, la punta. Por extensión, habría pasado a nombrar también a los animales o personas “pelados” o que les han cortado el pelo (DRAE) y, de entre este universo semántico, no tardó en denominar a los frailes, a quienes la tonsura deja “mutilados” del cabello (y, por ende, de la cabeza). Quizás por ello, “mocho” designa en Chile al religioso lego y, en nuestro país, al individuo santurrón, que exagera o finge los actos de devoción religiosa. Este sentido específico aparece ya consignado en *El periquillo sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, donde, por ejemplo, puede leerse: “así yo, por no malquistarme con tan buenos amigos, y porque no me llamaran el mocho, el beato o el hipócrita, concurría con ellos a todas sus maldades” (Mark Davies, *Corpus del español: 100 millones de palabras, siglos XIII-XX*, < <http://www.corpusdelespanol.org> > [10 de septiembre de 2013]). Para la época de la Guerra de Reforma, la palabra ya designaba despectivamente a los miembros del partido conservador, quienes, a su vez, se desquitaban llamando a los liberales “colorados”, “herejes”, “chinacos” y “demagogos”. ¿Tiene un fundamento real la hipótesis de Fuentes Mares, para quien la fama funesta del Serenísimos imbricó su pierna mocha en la acepción política del vocablo? Es difícil saberlo, aunque es cierto que la navaja de Ockham nos dice que no habría mayor necesidad de ello. En todo caso, aún si se trata de una mera coincidencia, la figura no deja de presentar un simbolismo atractivo. Agradezco al Doctor Rafael Olea Franco y a Mónica Velázquez las pistas aportadas a este respecto.

habrá de llegar a ser el Caudillo de la Independencia y Padre de la República, abarca de un golpe varios eventos que la novela, evidentemente, tematizará con mucha mayor atención:

Un oficial realista, destinado a figurar años después en altísimos puestos, don Antonio López de Santa Anna, recorría [...] la costa del Golfo cercana a Veracruz. “El gobernador de la provincia don José Dávila [...] le había dado el destacamento de Boca del Río a su regreso de las Provincias Internas de Oriente, en las que hizo su carrera desde cadete hasta teniente bajo las órdenes de Arredondo, y conociendo su actividad y aptitud para la campaña, el mismo Dávila puso a las suyas una sección [...] con el objeto de que recorriese las serranías inmediatas, para desbaratar las reuniones de insurgentes que aun quedaban en ellas, y redujese a poblado las familias que estaban en los montes, extinguiendo las aduanas que había establecido Victoria en el camino de las villas”.<sup>74</sup>

A un discurso historiográfico de la amplitud que tuvo *México a través de los siglos*, poco puede importarle desarrollar a fondo los comienzos del personaje. En todo caso, la justificación de apuntar aquí las andanzas de un oscuro subteniente de la Nueva España no se encuentra en el pasado sino en la significación de los acontecimientos futuros, a los que el autor del discurso historiográfico no puede dejar de aludir en la furtiva prolepsis del inicio del fragmento y el inevitable apelativo de respeto que antecede al nombre de este personaje. Los orígenes serán materia de otros discursos cuyas respectivas intenciones (historiográficas, puramente biográficas o, como es el caso de la novela de Serna, estético-literarias) los hagan consagrar su atención a narrar “por completo” la cadena de eventos que configuran la vida y la identidad del personaje en cuestión.

En cambio, al autor de la novela le es preciso, para empezar, “llenar los huecos” que la historia va dejando. Así, donde varios autores de discursos historiográficos callan y omiten, el autor implícito de *El seductor de la patria* relata la infancia de un personaje ansioso “de elevarse

---

<sup>74</sup> Julio Zárate, *La Guerra de Independencia*, en Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, 1a. ed. electrónica de la 1a. ed. impresa, ed. Aurelio López López, UAM Azcapotzalco – INAOE, México, 2007, t. III, L. 3, cap. II, pp. 17-18.

sobre los demás” (p. 20), que aprendió en Veracruz “la moral indulgente y solapadora” (p. 23) del trópico y que, al relatar su historia ante el aparente narratario vestido como su hijo Manuel, decide enraizar en su niñez “la ambición y el orgullo, [...] el instinto político, la mano izquierda para tratar a la gente” (p. 23). Donde el texto histórico simplemente anota que Santa Anna había hecho su carrera desde cadete bajo las órdenes de Arredondo, el texto literario recrea una trama que retrata a Arredondo como un oficial bipolar, capaz de mandar tocar a generala a mitad de la noche con tal de demostrar a su querida la autoridad que tiene sobre el regimiento. Y, a partir de la simple mención del gobernador de la provincia, Don José Dávila, la novela configura una trama donjuanesca en la que un novel Santa Anna seduce a Isabel Carreño, la joven y hermosa esposa del funcionario, quien, manipulado por la mujer, toma al jalapeño por secretario sin sospechar el enredo. Eventos que un narrador de un texto historiográfico sobre la independencia no necesita siquiera tramar, pues, como no sea en el marco de una biografía extremadamente detallada, estos eventos carecen de significación histórica.

Más allá de las ideologías de partido, es claro que la interpretación propuesta por el texto historiográfico está “determinada” por la significación que los eventos tematizados tienen para el horizonte del autor y, sobre todo, el de los destinatarios del texto; en pocas palabras, por el resultado de las acciones que el relato encadena, si nos guiamos por las ideas de la filosofía analítica de la historia. Si en 1884, a decir de Krauze, los liberales no veían en el pasado indígena sino el reflejo de “su propia e idealizada imagen frente a los invasores franceses”, no es de extrañar que tanto para Juan de Dios Arias como para Enrique de Olavarría y Ferrari, autores del tomo de *México a través de los siglos* dedicado al “México independiente”, Santa Anna sea la figura antagónica por antonomasia, pues ¿acaso la ideología del partido liberal no había tenido que desarrollarse a pesar de Quinceañás, quien persiguió y exilió a sus mejores hombres?, ¿acaso

Santa Anna, carente en absoluto de principios, no los había ninguneado hasta el cansancio y le había asegurado a Gómez Farías que el pueblo no necesitaba de ideas?<sup>75</sup>

El tono beligerante domina el cuarto tomo de la obra, en especial cuando llega el momento de configurar escenas que, si bien pintan el carácter megalómano y grandilocuente de Santa Anna, no es menos cierto que retratan también el servilismo patético de la sociedad que se le deshacía en estima, homenajes, poemas, arcos triunfales, retórica y, en suma, complacencia (lo mismo moral que intelectual). Así sucedió, por ejemplo, después de que Santa Anna fuera herido en el puerto de Veracruz en plena guerra “de los pasteles”, cuando el general encajó un cañonazo en la pierna mientras derrotaba a la bayoneta a un inocuo pelotón francés que, mal de su grado, en realidad no hacía otra cosa que reembarcar después de haber inutilizado exitosamente cuanto cañón tenían apostado los mexicanos. Santa Anna, gran actor como bien veía José Fuentes Mares, percibió que aquél era el momento de recuperar con un gesto histriónico el aprecio popular que le había dado la espalda desde que, unos meses antes, regresara al puerto habiendo perdido en Texas el sueño, la batalla, la guerra y hasta la dignidad: no tardó en dictar un manifiesto melodramático en donde se sentía pronto a fallecer y aseguraba hacerlo con el gusto de contemplar un país que, bajo la agresión extranjera, se unía y reconciliaba consigo mismo. No sin ironía, Olavarría cita a

---

<sup>75</sup> La *vendetta* discursiva del liberalismo contra Santa Anna es plenamente palpable en fragmentos como el cierre del capítulo VIII del segundo libro del tomo IV, donde Arias y Olavarría no pueden dejar pasar una declaración de Santa Anna, grandilocuente como cualquiera de las que escribió, en la que advierte, en plena cumbre de su primera dictadura, que si México no se separa de la ambición del partido conservador y de la inexperiencia del liberal, no pasarán veinte años antes de que el país “desaparezca de la lista de las naciones”. Ante semejante panorama, Arias y Olavarría se sienten con la obligación de hacer un “corte de caja” político que disfrazan hábilmente de histórico:

Esto decía Santa Anna el 10 de junio de 1842; los veinte años por él marcados se cumplieron el 10 de junio de 1862, esto es, el mismo día en que el ilustre don Benito Juárez llegaba a San Luis y fijaba en esa ciudad el asiento del gobierno nacional que iba a consumir la segunda independencia de México; unos cuantos años más y el benemérito hijo de Guelatao haría ver a Santa Anna, que aún vivió lo bastante para verlo en efecto, que la República Mexicana no había desaparecido de la lista de las naciones, debiéndolo a ese mismo *sistema federativo* que creyó precursor indefectible de nuestra ruina [Juan de Dios Arias y Enrique de Olavarría y Ferrari, *México independiente*, en Riva Palacio, *op. cit.*, t. IV, L. 2, cap. VIII, p. 21].

Carlos María de Bustamante (quien ya comparaba jocosamente al Serenísimo con Sócrates antes de beber la copa de cicuta) y después comenta, en duros términos, el patetismo teatral de Santa Anna:

“Santa Anna consiguió por entonces su objeto; sus aberraciones quedaron olvidadas. Cuantos leyeron esas cláusulas... derramaron lágrimas. [...] He aquí la mies copiosa que recoge el que sabe inmolarsse por su patria”. Por fortuna para el enfermo, la herida, aunque grave, no había de quitarle la vida; [...] los acreditados facultativos don Pedro Escobedo y don José María Andrade, enviados por el gobierno, [...] aseguraron al público el alivio y curación del enfermo, que en efecto vivió aún largos años y pudo ver su amputado pie levantado en rica urna sobre una columna elegante, costeada por la nación y con honrosas inscripciones, en el cementerio de Santa Paula y Santa María en la capital de la República.<sup>76</sup>

El discurso historiográfico, que no solamente conoce “lo que vendrá” al final de cada cadena diegética que nos relata sino que se ha escrito justamente por la importancia y sentido histórico de ese final, sabe (y nos hace saber) que Antonio de Padua Severino no pudo morir en esa fecha rodeado de grandes honores sino que aún habrá de cumplir funciones dentro de la trama intrigada en el discurso y, respecto a esta posteridad, no desliza por el momento sino apenas una ligera desaprobación al mencionar, casi de paso, un insólito homenaje que será “costeado por el erario”.

Por su parte, la novela pretende organizar el referente “Santa Anna” (la entrada de la “Enciclopedia”, diría Umberto Eco) de una nueva manera, estética, en la que la figura discursiva Santa Anna se instaure y construya poco a poco sobre el discurso mismo, intención subrayada por el artificio literario según el cual, el Serenísimo, para que su hijo escriba su biografía, le escribe y le envía (con la insalvable y determinante mediación de Giménez) una serie de cartas y documentos que “casi” son la biografía misma. Cuando llega el momento de configurar la

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, cap. IV, pp. 29-30.

aclamación popular del héroe maldito en Texas, la narración corre a cargo de Giménez, quien, evidentemente, no escatimará elogios ni zalamerías a su jefe:

Cuando estaba entre la vida y la muerte me alegró sobremanera saber que la despedida del general, leída en todos los púlpitos del país y reproducida en los diarios de la capital, le había restituido el cariño y la admiración del pueblo, que ahora rezaba plegarias por su salud. Los mismos escritores asalariados que antes lo tachaban de vendepatrias ahora le componían panegíricos y comparaban la gesta de Veracruz con la batalla de Ratisbona, donde Napoleón resultó herido en un pie. Por fin se nos hacía justicia, y hablo en plural, porque la gloria de don Antonio se extendía por contagio a todos los que participaron en su intrépida acción, sobre todo a los heridos como yo (p. 268).

La aparente nula distancia emotiva entre Giménez y Santa Anna contrasta fuertemente con la distancia textual que resulta de que el primero nos narre un episodio vital en la vida del segundo haciendo patente, al mismo tiempo, una admiración que raya en la identificación enfermiza entre admirado y admirador. Entonces, el despropósito de la comparación entre Santa Anna y Napoleón asoma en este fragmento con mucho más vigor que si se le señalara fríamente y se censurara en el transcurso de un texto que, como el historiográfico (sobre todo si tiene la envergadura de *México a través de los siglos*) no puede detenerse en semejantes detalles, catalíticos para su intención principal. Y de paso, gracias a la mención que hace Giménez, el discurso literario no se limita a consignar meramente que las aberraciones previas del Serenísimo habían quedado olvidadas, sino que subraya el detalle de que los desmemoriados eran los mismos que previamente lo habían criticado de modo inmisericorde por el problema texano.

Posteriormente, Olavarría no esconderá su repulsión ante la insólita ceremonia en la que se rindieron honores fúnebres a la pierna amputada de Santa Anna y cuando termina de citar a Bustamante, como si temiera ensuciarse al narrar él mismo el homenaje, sentencia: “Apenas se concibe un rebajamiento igual de la dignidad humana; pocas veces habrá traspasádose más



vergonzosamente el límite de la más vil adulación. Pasemos sobre este suceso como se pasa por sobre de todo lo que es pestilente y corrompido”.<sup>77</sup> En realidad, el autor del discurso historiográfico casi se limita a consignar y juzgar todo el evento de la mutilación y homenaje de Santa Anna; pero será el discurso literario el que irá más lejos aún, al convertir la mutilación física de Giménez y Santa Anna en mutilación moral: por un lado, la del dirigente al que le importan más los homenajes que los problemas del país; por otro, la del subalterno capaz de humillársele y nulificarse si con ello eleva a los altares a su ídolo de pies de barro (o de palo). A decir del propio seductor de la patria, uno y otro están “tullidos del alma”. La coincidencia (metafórica) entre ambos es patente en la reunión física de los miembros amputados dentro de la urna de cristal. Esta mutilación moral, lo revisaré páginas más adelante, es quizá una de las constantes discursivas de los personajes de la narrativa de Serna. Por el momento, comparto solamente el modo en que la novela de Santa Anna ha imaginado y enriquecido una de las anécdotas más peculiares del siglo XIX mexicano:

Nadie conoce tan bien a un lisiado como otro lisiado. [...] Para remediar el hartazgo de don Antonio, se me ocurrió rendirle honores fúnebres a su pie amputado y darle cristiana sepultura en una ceremonia cívico militar. Entusiasmado, Trigueros le transmitió la idea al Jefe de la Comisaría de México, don Antonio María Esnaurrizar, que tuvo a su cargo la organización de las exequias. Nadie me dio crédito por la iniciativa, ni mi natural modestia me permitió reclamarlo, pero la posteridad debe saber que fui yo quien planeó desde la sombra uno de los homenajes más emotivos que la nación haya rendido a sus héroes (p. 289).

Nótese que, a pesar de narrarse con toda seriedad y con total identificación entre ambos lisiados, resulta imposible tomar en serio la pretensión absurda que se encierra en voces como “honor”, “cívico”, “cristiano”, “emotivo” y, por supuesto “héroe”, como imposible resulta no sonreír frente a la pretensión desmesurada de Giménez, quien cree merecer la reivindicación por

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, cap. VIII, p. 25.

haber discurrido el homenaje a la pierna de su patrón. Todas aquellas palabras parecerían, incluso, haber pervertido su significado y es evidente que subrayar esa distancia entre la pretensión y la realidad es la intención del autor implícito del discurso.

Uno de los modos más evidentes que el discurso narrativo-literario tiene para ensanchar la configuración original del discurso historiográfico es el cambio de la focalización. Por ejemplo, cuando Olavarría revisa la erección de una estatua en honor de Santa Anna en plena Plaza del Volador (más o menos en la zona que hoy ocupa el actual “zócalo” capitalino), no sólo menciona someramente el evento, sino que apenas consigna un par de referencias, no precisamente descollantes de objetividad historiográfica, a otros dos historiadores sobre la postura del monumento: “La estatua mostraba su brazo derecho extendido en dirección del norte, significando, según un historiador, su resolución de recobrar a Texas, y *señalando*, según don Carlos Bustamante, *el rumbo de la Casa de Moneda*.”<sup>78</sup> En cambio, *El seductor de la patria* aprovecha la narración de este evento, casi catalítico para cualquier discurso historiográfico, para tematizar una compleja serie de rasgos sémicos del dictador y sus sojuzgados –desde la impotencia a la que los diferentes sectores de la sociedad se hallan reducidos por el tirano hasta la megalomanía de éste–, lo que enriquece la escueta mención original de la acción:

Los diputados acordaron erigirme la estatua por instrucciones de Tornel, a quien yo muevo como un peón de ajedrez. Pero si ellos no me suplicaran, si yo aceptara de buenas a primeras la iniciativa del Supremo Congreso, que en realidad es mía, el homenaje perdería la mitad de su encanto. [...] que sea una estatua modesta, como mi papel en la historia de México. Buenos entendedores, los diputados ignoran mi voluntad y encargan al maestro Salustiano Vera una colosal estatua pedestre de ocho varas de altura, fundida en una sola pieza. La mano que apunta hacia el norte simboliza mi deseo de reconquistar Texas, pero el día de la solemne develación, un cagatintas anónimo comenta en la prensa que la mano apunta hacia el norte de la ciudad, donde está la casa de Moneda. Ya no me duele ser el blanco de la picardía popular. En todas partes del

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, cap. X, p. 18.

mundo los resentidos descargan su rencor en los poderosos, y un gobernante maduro no debe inmutarse por los chistes de la canalla. Ríanse de mí, no se imaginan cuánto me río de ustedes (pp. 314-315).

Hasta ahora, se ha visto que, respecto a la obra que cimentó sólidamente la versión “oficial” de nuestra historia, un discurso novelesco como *El seductor de la patria* guarda una mirada distanciada. Rara vez lo cita y por lo mismo casi nunca comparte su mirada hastiada, ni su juicio *absolutamente* opuesto al dictador y sus acciones. A veces lo calca y casi por lo general lo alude, pero incluso en esos momentos el autor implícito se guarda bien de “pintar su raya” textual pues estos modos intertextuales se focalizan desde un punto de vista santanista y los que así han opinado son los “diarios opositores”, los “demagogos”, los “cagatintas de la prensa”, los “retobones”. Evidentemente, ello no quiere decir que el autor implícito coincida tácitamente con su narrador-personaje, pero sí que mantiene una visión menos maniquea y más crítica que abarca tanto los eventos de la trama como aquellos discursos que los han tematizado previamente. En el caso de *México a través de los siglos*, esta actitud, que podría calificarse como más mesurada, tiene su culminación cuando se introducen en la obra los rumores desmoralizadores respecto a la presunta traición de Santa Anna en la guerra contra los Estados Unidos, cuando habría proporcionado información al ejército invasor a cambio de que le permitieran regresar de Cuba, donde estaba exiliado después de su primer periodo dictatorial. El episodio es oscuro, ha calentado el debate en torno al Serenísimo y, por supuesto, ha alimentado su leyenda negra. Pero son pocos los historiadores que lo toman en serio pues, como apunta Enrique Krauze, “conociéndolo un poco, ¿quién podía creer en la palabra de Santa Anna? Cualquier promesa que hubiese hecho para manipular el curso de la guerra tendría explicación en su impaciencia por volver al país”.<sup>79</sup> Sólo José Fuentes Mares lo afirma en medio de un relato ligeramente paranoico

---

<sup>79</sup> Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, p. 162.

en el que hace su aparición un ficticio millón de dólares que el militar jalapeño habría recibido a cambio de su información. Incluso Olavarría no tiene más remedio que tomar el rumor con pinzas y, aunque no lo niega abiertamente, lo presenta como una mera estratagema de inteligencia:

La especie se presentó con todos los caracteres de una intriga de gabinete encaminada a dividir los ánimos y desalentarlos para la continuación de la guerra, pues una vez introducida la desconfianza con respecto al jefe del ejército, el desbandamiento de éste sería su preciso resultado, al cual seguiría forzosamente la pacífica ocupación del país por el enemigo. El rumor era monstruoso, pero sirvió para comprometer con él a Santa Anna a mostrarse decidido a llevar adelante la guerra y a apoyar las medidas extremas, concertadas para minar la fuerza de inercia de las corporaciones y clases acomodadas.<sup>80</sup>

Por su parte, el Santa Anna de Serna reconoce su entrevista con el emisario estadounidense que lo visitó en Cuba, la que afrontó pensando siempre en la patria y sin reparar en que su fama podía verse comprometida por lo delicado del asunto:

Pero en ningún momento traicioné a la patria ni revelé secretos de Estado, como los demagogos propalaron a los cuatro vientos cuando la prensa norteamericana dio a conocer mi encuentro con Mackenzie. Nadie puede poner en duda mi rectitud [...]. Fui el más feroz y enérgico enemigo que los Estados Unidos tuvieron en México y sin embargo sigo cargando un estigma por las oscuras circunstancias de mi desembarco. Moraleja: el fin justifica los medios sólo cuando el resultado del juego sucio es una victoria. A quien sale derrotado se le endilga el refrán de “no hagas cosas buenas que parezcan malas” (pp. 345-346).

El maquiavélico remate de su reflexión evidencia la actitud crítica que el autor implícito de la novela tiene hacia la historia de bronce emanada de la *doxa* y constituye un tamiz, no carente de humor crítico, a través del cual la novela *filtra* la enunciación maniquea de este discurso oficial. Así, por ejemplo, cuando Juan Álvarez se levanta en armas proclamando el Plan de Ayutla, el Santa Anna de la literatura juzga duramente el levantamiento, no tanto por la

---

<sup>80</sup> Arias y Olavarría, *op. cit.*, cap. XV, p. 15.

rebeldía en sí sino por la incoherencia de su abanderado. El hecho de que éste sea un prócer de la historia oficial no condiciona su reconfiguración literaria, poco reverente hacia la figura marmórea y más bien preocupada por subrayar la venalidad del personaje:

¿No te basta con ser dueño de vidas y haciendas en todo el sur? Quitas y pones gobernadores, manejas a capricho los fondos públicos, confiscas ranchos para extender tus dominios hasta la costa ¿y encima le muerdes la mano al compañero de armas que te nombró General de División? Eso se llama no tener madre. Habíamos hecho un pacto: yo te dejaba hacer y deshacer en Guerrero a cambio de que tú pacificaras la región y me guardaras lealtad. Pero según veo, la palabra lealtad no existe en un dialecto africano. Conservo tus cartas, Juanito, y no se compadecen con tus actuales ideas libertarias: “Ruego a vuestra excelencia se digne considerarme como uno de tantos conciudadanos que en usted depositan toda su confianza para la salvación y el progreso de la República” (pp. 451-452).

En la confrontación intertextual entre este fragmento con el del discurso historiográfico que comenta las acciones de Álvarez, resulta imposible no apreciar que la pragmática conclusión del Santa Anna novelesco respecto a su presunta traición en la guerra del 47 rige la actitud del autor implícito del discurso narrativo en su acercamiento a la historia de bronce que, al mismo tiempo que ha resaltado los defectos de los villanos, ha borrado los de los héroes. El calificativo de “humor crítico” que he empleado unas líneas más arriba no es del todo gratuito, pues los malabares de Olavarría al justificar a Álvarez, capaz de convertir en fino cálculo y elevada estrategia los errores propios de un ser humano, no sólo son criticables sino que invitan, por qué no, a esbozar una sonrisa:

Álvarez comprendió [...] que el presidente seguiría el impulso impreso por Alamán a la administración, y determinó, no sólo no romper con ella mientras no hubiese llegado la oportunidad, sino *aparentar acatar sus órdenes y avenirse con sus actos*. [...] Así, pues, *la mal juzgada y peor comprendida doblez* de Álvarez para Santa Anna, *fue un ardid* del caudillo suriano para conservarse en el gobierno del Departamento, y poder preparar *lo que necesario fuese* para salvar de la opresión a la República. De no haberlo hecho así, Santa Anna hubiese podido en los

primeros días de su elevación al gobierno, cuando parecía que todo el país aceptaba, por simpatías o por cansancio, el nuevo orden de cosas, haber lanzado del gobierno de Guerrero a don Juan Álvarez, como lanzó a tantos otros funcionarios de diversos puntos.<sup>81</sup>

En la confrontación intertextual que he tramado, al leer el fragmento anterior es imposible no recordar las palabras del Santa Anna de la novela: “El fin justifica los medios cuando el resultado del juego sucio es una victoria”. La revolución de Ayutla se constituye discursivamente como el punto nodal a partir del cual podrá desgranarse el relato de la historia “liberal” mexicana, como bien lo sabe el hiperbólico autor del texto de *México a través de los siglos*: “quienes tanta entereza y valor habían demostrado en las batallas no dejarían de completar su conquista con el triunfo definitivo de la libertad, cuya luz apuntaba esplendorosa en la brecha que acababa de abrirse en la muralla de abuso y opresión que hasta entonces habíala interceptado”.<sup>82</sup> Sólo desde un horizonte en el que el partido de Álvarez ha vencido finalmente, es posible una narración que no sólo omita sino que además justifique estas incomodidades. Al mismo tiempo, lo analizado me parece buena prueba de que un discurso que reconfigura estéticamente lo que un discurso historiográfico ha narrado (y que, por ende, lo reforma de un modo incluso subversivo frente al mundo, la lengua y el propio discurso de la historia) es capaz de señalar, e incluso profundizar, la brecha entre las (maniqueas) valoraciones de Santa Anna y Juan Álvarez.

### *1.2.2. La medida decimonónica.*

Dentro de la variedad de discursos historiográficos del siglo XIX que sirven de fuente y cimiento a *México a través de los siglos*, me interesa rescatar brevemente dos que, curiosamente, resultan mucho más medidos e imparciales en su acercamiento y discursivización de la figura de Santa

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, cap. XXVIII, p. 3. Las cursivas son mías.

<sup>82</sup> *Ibid.*, cap. XXIX, p. 26.

Anna a pesar de que no son, ni mucho menos, serviles hacia la figura del militar veracruzano. Las obras a las que me refiero son los *Apuntes para la historia del gobierno del general don Antonio López de Santa Anna*, del historiador moderado Carlos María de Bustamante, y los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, que fueron firmados por un colectivo de autores pertenecientes a la generación que sucedió a la de Bustamante, liberales todos ellos (tanto “puros” como “moderados”), y entre los que se encontraban Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez y José María Iglesias.

Es notable que, al mismo tiempo que critican las acciones y carácter del “vencedor de Tampico”, estas obras ejercen también una fuerte censura hacia la sociedad mexicana de su tiempo, que posibilitó el ascenso al poder de un tipo semejante. Bustamante, por ejemplo, apostrofa constantemente al pueblo de México y, sobre todo, a sus políticos por haber llamado a Santa Anna para ocupar la silla presidencial en sustitución de Anastasio Bustamante (alias “el Tío” en la novela): “¡Mexicanos! parece que por vosotros se escribió el apólogo o fábula de las ranas pidiendo rey. Mandóles Júpiter un zoquete del que luego se burlaron y lo ensuciaron... mas en premio de este desprecio, luego les mandó un culebrón enorme que con diente airado no dejó rana viva en la laguna... No quiero continuar esta parodia, es demasiado clara su aplicación”.<sup>83</sup> Quizás se deba a esta actitud, mucho menos complaciente con el contexto social de la época, el hecho de que, en ocasiones, el autor implícito “cite” eventos narrados previamente en estas páginas, pero incorporándolos plenamente a la configuración específica del personaje y al discurso que lo enmarca. Así, en los *Apuntes* de Bustamante, la escena en que Santa Anna perdona la vida de Paredes aun cuando cuenta con las pruebas que lo incriminan, resalta por el

---

<sup>83</sup> Carlos María de Bustamante, *Apuntes para la historia del gobierno del general don Antonio López de Santa Anna, desde principios de octubre de 1841 hasta el 6 de diciembre de 1844, en que fue depuesto del mando por uniforme voluntad de la nación*, ed. facsimilar, FCE, México, 1986, p. 131.

absurdo en que cae el dictador, capaz de perdonar al traidor sólo por imitar la magnanimidad de Napoleón Bonaparte:

Mucho tiempo antes de que Paredes levantara su voz, recibió cartas de algunos comandantes, escritas a estos por Paredes, en que les convidaba a pronunciarse. Santa Anna lo mandó llamar y tuvo con él la conversación siguiente. Santa Anna.- ¿Ha leído V. algo de la historia de Napoleón? -Paredes.- Sí algo sé de ella.- Santa Anna.- Pues bien, habrá V. visto que, convicto un oficial del crimen de traición, iba a fusilarlo; presentósele la esposa de éste a suplicarle por la vida de su marido: y Napoleón le dijo: ¿quiere V. que yo me ponga en estado de no poderlo castigar a muerte? pues eche V. esas cartas al fuego, y las echó a una chimenea inmediata... He aquí, señora, que V. me ha desarmado, pues ya no existen constancias contra su marido... Señor Paredes, tome V. esas cartas y rómpalas: en ellas consta el crimen de V... y las rompió en su presencia.<sup>84</sup>

En cambio, en *El seductor de la patria*, el autor establece una sutil diferencia al prescindir de la referencia napoleónica para subrayar la bravuconería del subalterno mendaz, quien toca una fibra sensible del carácter de un Antonio López de Santa Anna incapaz de comportarse siquiera con semejante valentía malentendida enfrente de los texanos que lo habían capturado:

Paredes no escarmienta, he recibido cartas y documentos que lo involucran en una conspiración contra mi gobierno. [...] Lo mando traer sin violencia al palacio de Tacubaya y, para cogerlo desprevenido, empiezo la charla en un tono amable, preguntándole por la salud de su señora esposa y por sus actividades de ganadero. Cuando ya está confiado saco las cartas de mi escritorio y las extiendo en abanico frente a sus ojos desorbitados. Dígame una cosa, Paredes. Si fuera usted presidente de la república y le mostraran esos papeles, ¿qué haría conmigo? Lo mandaría fusilar, responde con altivez. Ya tengo firmada su sentencia de muerte pero su valor me desarma. Desde mi cautiverio en Texas la virtud que más admiro en un hombre es el desprecio a la vida. Es verdad, su ingratitud merece el perdón, pero yo no asesino a los valientes. Eche usted esas cartas a la chimenea. Paredes me obedece confundido. Váyase de la ciudad, Paredes, pero no se le ocurra poner los pies en Guadalajara. Cualquier paso en falso le puede costar un Consejo de Guerra. Agradecido, Paredes se pone a chillar y besa mi mano. Cuando abandona el despacho, me limpio sus babas con la manga de la chaqueta (p. 320).

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 306.



La actitud crítica y mesurada con la que se tematiza tanto la figura de Santa Anna como el contexto social de su época, es una característica que los *Apuntes* de Carlos María Bustamante comparten con los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, libro cuya autoría colectiva determinó “la depuración escrupulosa de los hechos, y [el hecho de] que ninguna pasión rastrera ni mira alguna bastarda, desnaturalizase [su] objeto principal”.<sup>85</sup> Repetidas veces, los autores del volumen se niegan a revisar las polémicas militares de la época, pues el objetivo de la obra no es sino “referir los hechos tales como pasaron, sin tomar parte en las discusiones a que algunos han dado lugar”.<sup>86</sup> El propio Santa Anna nunca ocupa en este libro el lugar discursivo de una cabeza de turco. Por ejemplo, después de revisar detenidamente los acontecimientos relativos a la batalla de Angostura, los autores analizan la actuación del ejército mexicano, incluyendo la oficialidad, y, si bien mencionan las opiniones de los estadounidenses, para quienes algunos generales habrían hecho bien en imitar el arrojo de sus subordinados, salvan (y con ellos, los *Apuntes*) de esta apreciación al militar veracruzano: “El general Santa Anna no ha participado de esta inculpación. Amigos y enemigos han reconocido el valor con que constantemente arrostró el fuego. ¡Lástima que sus combinaciones no correspondieran a su denuedo; que sus faltas ofuscaran el esplendor de sus méritos; que sea preciso censurar su conducta como general, al mismo tiempo que alabamos su arrojo de soldado!”.<sup>87</sup> De todos modos, el Santa Anna histórico no parece haber recibido el libro con mucho aplomo: publicada durante el último periodo presidencial del Serenísimo, la obra fue censurada por el “supremo gobierno” en un bando feroz que calificó a los autores de “malos mexicanos” que habían llenado de oprobio a su patria ante la faz del mundo al dar a las prensas una producción “altamente

---

<sup>85</sup> Ramón Alcaraz, *et al.*, *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, 2a. ed. facsimilar, Siglo XXI, México, 1978, p. v.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>87</sup> *Idem.*

ofensiva al decoro de la República, cuyos gloriosos, aunque malogrados esfuerzos se oscurecen con malignas reticencias y estudiadas atenuaciones, a la vez que se adulteran exageradamente cuantos hechos pueden contribuir al desdoro del ejército nacional y a la mengua de su caudillo”.<sup>88</sup>

En *El seductor de la patria*, Santa Anna juzga con desdén la presunta imparcialidad de los *Apuntes*:

Cuando se trata de calumniar a un adversario, la insidia con visos de objetividad es más convincente que la diatriba exaltada. Eso lo saben de sobra los políticos avezados como Gómez Pedraza, que en el año 48 encargó a sus secuaces del partido moderado unos *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, en los que no se me tacha de traidor, pero sí de engreído y mal estratega. Según los *Apuntes*, la guerra se perdió por mis errores en la planeación de la campaña, por no tolerar que ningún subalterno me hiciera sombra y por elegir mal el terreno de las batallas. [...] si bien mis adeptos refutaron una por una sus falsedades, el tono mesurado de la obra lesionó mi reputación mucho más que los denuestos de Bustamante (p. 342).

La descalificación en el caso del personaje histórico quizá se explique por su carácter megalómano, que difícilmente aceptaba la crítica. Pero nos concierne aún más el menosprecio del personaje literario que invalida una obra con la que, en realidad, comparte algunos de sus eventos y varios de sus puntos de vista. El aparente descarte es en realidad una toma de distancia, lo que no impide que algunas de las elecciones discursivas de este discurso historiográfico sean calcadas o incluso citadas por el discurso narrativo. Así sucede, por ejemplo, con los acontecimientos posteriores a la derrota de Cerro Gordo, cuando el ejército mexicano, desbordado y casi aniquilado por los invasores, se bate desordenadamente en retirada. Santa Anna, deprimido después de la derrota, se aleja de la zona de la batalla acompañado por su Estado Mayor; cuando llega al pueblo de Huatusco:

---

<sup>88</sup> Bando del 1o. de febrero de 1854 incluido en *Ibid.*, documento sin número de página.

Era el primer punto de alguna consideración que encontraban en su camino, y en el estado en que llegaron acompañando al general Santa Anna, contra el que había odios tan vehementes, esperaban un mal recibimiento. Olvidaban verdaderamente cuál era el carácter mexicano. En la calle de la entrada de la villa estaba formada una valla con los dispersos que se habían recogido allí: el ayuntamiento, en forma, salió a pie a recibir al general presidente para conducirlo a la habitación del subprefecto, donde había preparado un almuerzo abundante, y multitud de vecinos aumentaban el grupo desordenado en que se dirigieron todos a aquella casa.<sup>89</sup>

La confrontación intertextual con la novela, propia de una segunda lectura, nos sorprende al revelar, por un lado, un calco muy cercano del evento tematizado y, al mismo tiempo, una clara distinción entre los dos textos, pues mientras el historiográfico menciona de paso la existencia de un “carácter mexicano” sin aclarar su naturaleza, el texto de la novela realiza la aclaración, la focaliza desde la perspectiva de un Santa Anna que recibe esta escala casi como un homenaje a su persona, y en suma pinta una pausa bucólica (con todo y vajilla típica) que contrasta fuertemente con las escenas desesperanzadas que la enmarcan:

Para no dar ventajas a nuestros posibles perseguidores, cabalgamos de noche por caminos abruptos y a las diez de la mañana llegamos a Huatusco. Esperaba un mal recibimiento, porque la derrota suele soliviantar a la chusma. Había olvidado la nobleza del pueblo mexicano, su hermosa costumbre de sobreponerse a la adversidad con una sonrisa. En la calle principal estaba formada una valla con los dispersos del ejército y el ayuntamiento en pleno salió a darme la bienvenida, entre repiques de campanas y vivas a la República. Un magnífico almuerzo servido en modestos platos de barro me acabó de reconciliar con mis compatriotas (p. 367).

El personaje Santa Anna, cuya cadena diegética reconfigura eventos conformados previamente en una serie de discursos historiográficos, podrá, de acuerdo con ellos, despreciar el enfoque de los *Apuntes*,<sup>90</sup> pero es claro que el autor implícito de la novela no sólo no critica sino

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>90</sup> Al expresar su opinión respecto a ellos, el Santa Anna de la literatura comenta: “Con justa cólera, cuando volví a la presidencia en el año 53 mandé retirar los *Apuntes* de las librerías y arrojar todos los

que concuerda con la perspectiva crítica pero mesurada de sus autores y, en muchas ocasiones, los juicios del personaje se aproximan a las opiniones vertidas en la obra historiográfica. Así sucede con la defensa del convento de Churubusco, cuando el Serenísimo lamenta los rumores infundados que rodean la toma de la posición por parte de los invasores:

[...] con tal de negar mis empeños patrióticos, ahora se me imputan hasta crímenes imaginarios, como el de haber enviado a los defensores de Churubusco una remesa de balas que no correspondían al calibre de sus fusiles, con la intención deliberada de hacer ineficaz la defensa. Es triste haber llegado a la vejez y tener que ocuparme en desmentir sandeces. ¿Debe un general en jefe desempeñar los deberes de un guardaparque? ¿Querían que revisara uno por uno todos los cartuchos enviados a la guardia nacional? (p. 380).

En su relato de la batalla, los autores de los *Apuntes* retoman el rumor y lo observan con la misma incredulidad y la misma mirada crítica:

Despachó también [Santa Anna] un carro de parque, el cual resultó de diez y nueve adarnes para fusiles que no tenían este calibre. [...] El cargo grave e incontestable, en nuestro concepto, que resulta al general Santa Anna, de haber desdeñado la victoria que pudo alcanzar aquel día [...] se desnaturalizó con imputar a traición, y pretender fundar ese nuevo capítulo de acusación, en la especie demasiado trivial y absurda, de que algunos cartuchos que se encontraron sin bala, habían sido espresa y deliberadamente destinados a *hacer ineficaz la defensa*, protegiendo la causa y vidas de los enemigos, *como si el general en jefe hubiera de descender a desempeñar los deberes de un guardaparque...*<sup>91</sup>

En el apartado anterior, al confrontar la novela con la historiografía “oficial”, era evidente que, aunque ambos discursos pudieran narrar los mismos eventos, *El seductor de la patria* procuraba distanciarse del punto de vista maniqueo. En muchas ocasiones, se trataba de un distanciamiento sutil, incluso implícito: el autor modelo de la novela no necesitaba manifestarlo

---

ejemplares al fuego” (p. 342), lo que cualquier vistazo a un documento relativo a este particular, como el bando del 1o. de febrero de 1854, permite comprobar.

<sup>91</sup> Alcaraz, *et al.*, *op. cit.*, pp. 254-255

sino que narraba los eventos bajo un punto de vista que hubiera chocado al autor de un discurso como *México a través de los siglos*. En cambio, ahora que se establece la confrontación con dos discursos igualmente decimonónicos pero que evalúan la figura santanista con mucha mayor mesura y menos prejuicios y que, sobre todo, censuran a la sociedad del tiempo del dictador, pueden observarse coincidencias más significativas, no sólo en el mero nivel de las estructuras narrativas y los eventos narrados en ellas sino también en su sentido crítico.

### *1.2.3. Contra la doxa: dos discursos historiográficos del siglo XX*

Enseguida realizaré una confrontación con dos discursos historiográficos que representan dos calas que la historiografía del siglo XX operó sobre el personaje y que si bien, debido a los límites de la verosimilitud del relato que me ocupa, no son mencionados explícitamente por el Santa Anna de Serna (ni le es necesario hacerlo), creo que proporcionan un valioso contraste con la reconfiguración que *El seductor de la patria* lleva a cabo sobre su propia materia. Me refiero a las investigaciones, históricas aunque de índole biográfica, que sobre el personaje han realizado José Fuentes Mares y Enrique Krauze.

El caso de José Fuentes Mares reviste gran interés debido al talento que el historiador chihuahuense tiene para unir un trabajo vasto y minucioso de investigación documental con un juicio lúcido y una expresión cálida y amena, rica en recursos: lenguaje coloquial, juegos de palabras, humor... De hecho, el caso de *Santa Anna, aurora y ocaso de un comediante*, obra publicada originalmente en 1956, es notable, pues se trata quizá de uno de los primeros trabajos historiográficos sobre el dictador veracruzano que no sólo sabe distanciarse de su figura y estudiarla con imparcialidad, sino que, a partir de aquel cálido trabajo de la forma, se acerca a la figura del Serenísimo sin tomarla demasiado en serio, cuestionándola, sí, pero subrayando el

aspecto involuntariamente risible de su vida. En ese sentido, *Santa Anna, aurora y ocaso de un comediante* vendría a ser un discurso de similar sensibilidad a aquella que caracteriza a *El seductor de la patria*. La diferencia sería la distinta intención: en el caso de la novela, ésta es estética, lo que la lleva a reconfigurar ficcionalmente (dentro de una nueva trama con su propia verosimilitud) los diversos eventos de los que Fuentes Mares, en cambio, se ocupa con fines reflexivos y/o argumentativos.

La sensibilidad es evidente desde el propio aparato paratextual del libro. Los epígrafes, por ejemplo, citan frases de la autoría del Serenísimo y subrayan el contraste que existe entre sus diversas pretensiones y lo que terminó por suceder en la realidad: el primer capítulo, que describirá sus vaivenes entre ser realista, monarquista o anti-iturbidista, tiene como epígrafe una cita de *Mi historia militar y política* que describe muy bien el recuerdo que Santa Anna hubiera deseado que se conservara respecto a sus andanzas juveniles: “Fui el primero que juró sobre las arenas de Veracruz, la ruina de los tiranos”; el capítulo que describirá su progresivo ascenso, entre conspiraciones por el poder y levantamientos, es encabezado por una cita que podría haber salido de los labios de cualquier político actual: “Me lisonjeo de haber dado pruebas irrefragables de ser un idólatra de la libertad”. Los títulos de los apartados evocan muchas veces apelativos y denominaciones con los que el propio dictador veracruzano fue llamado en vida (“El Protector de la Libertad”) o bien, que quizá hubiera escuchado con gusto, como “César en Tampico”, apartado que se burla cruelmente de la imprudencia del atolondrado militar, o “El Soldado de la Libertad” que, paradójicamente, es el título del que quizá sea el poema más célebre del romántico y liberal mexicano Fernando Calderón, quien combatió a Santa Anna en Zacatecas.<sup>92</sup> También se utilizan

---

<sup>92</sup> El estribillo del poema, por cierto, glosa atinadamente las ensoñaciones criollas que podían compartir los caudillos de la época aunque, como en el caso de Calderón y Santa Anna, se encontraran en bandos ideológicos opuestos: “¡Gloria, gloria! ¡Yo no quiero / una vergonzosa paz; / busco en medio de la guerra / la muerte o la libertad!”.

epítetos menos honrosos pero que, a través del uso de la frase hecha, resultan sumamente descriptivos, por ejemplo, del oportunismo del personaje (“Pescador en Río Revuelto”).

La tesis de la obra se expresa desde su título general,<sup>93</sup> que describe bien la idea de Fuentes Mares respecto al militar veracruzano: aquel a quien tirios y troyanos calificaban de gran soldado pero pésimo general, sería más bien “un actor metido a soldado”, un “comediante”. El episodio en que Santa Anna, recién incorporado al Ejército Trigarante, aprovecha la llegada de Guadalupe Victoria a su campamento es buena muestra de este carácter. A decir del autor de *Y México se refugió en el desierto*, “el jalapeño era demasiado listo para desperdiciar la oportunidad: conmovido recibió a Victoria, y contra los deseos de éste, le reconoció superior jerarquía y se declaró a sus órdenes. El gran actor dramático jamás confía a la memoria ninguno de los momentos supremos; prevé el instante, adivina el gesto y palabra culminantes”.<sup>94</sup> Santa Anna finge y representa, sabe improvisar y, sobre todo, sabe reconocer y aprovechar sus oportunidades. *El seductor de la patria* parece tener un juicio similar; después de todo, un *seductor* es también un gran actor y el Gran Seductor, Don Juan, es uno de los personajes paradigmáticos de la tradición teatral occidental. Revisemos la narración que la novela hace de este encuentro entre el caudillo y el pordiosero montaraz:

Al verlo de cerca comprendí el entusiasmo de los soldados: el mendigo era nada menos que Guadalupe Victoria. Se había desmejorado mucho desde la última vez que nos vimos, pero a los ojos de la soldadesca su delgadez cadavérica era un timbre de gloria, pues reflejaba las privaciones y las inclemencias que había padecido en los montes. Tengo un sexto sentido para los golpes teatrales, y al advertir el halo heroico de Victoria comprendí que me convenía abrazarlo

---

<sup>93</sup> Mucho más descriptivo que *Santa Anna, el hombre*, título que la obra tomó en su cuarta edición, concebida para su difusión al gran público, y que la hermanaba con otros trabajos del autor, como *Cortés, el hombre* y *Miramón, el hombre*.

<sup>94</sup> José Fuentes Mares, *Santa Anna, aurora y ocaso de un comediante*, 3a. ed., Editorial Jus, México, 1967, p. 10.

efusivamente. Hasta le entregué el mando de la división, que él rechazó con modestia [...] (pp. 88-89).

Las referencias a lo teatral, la representación y la actuación son variadas en el transcurso de la narración, subrayando tanto la calidad de artificio de la obra literaria como el carácter operístico del general jalapeño a quien, no en balde, se debió la construcción del teatro que llevó su nombre. Siendo presidente, es advertido por el obispo de Michoacán: “Usted sólo ve lo que sus ministros le quieren mostrar. Han montado a su alrededor una costosa pieza de teatro, pero detrás de las bambalinas hay un pueblo oprimido que está acumulando rencor” (p. 446). De viejo, en una carta dirigida a su hijo Manuel, al principio de la novela, aclara sus razones para trabajar en una biografía sobre su persona: “antes de hacer mutis por la puerta trasera del escenario, como un actor abucheado por el público que antaño lo vitoreó, quiero salir al proscenio para decir mi verdad, aunque sea en un teatro vacío” (p. 19). Después del entierro solemne del zancarrón en el panteón de Santa Paula, la banda de música toca la cavatina de la ópera *Semíramis*. Previo al pacto de Tacubaya, que le abrirá las puertas a su primer periodo dictatorial, Santa Anna opina que la política mexicana está llena de Tartufos, “unos en el poder, otros en la oposición”; ya dictador, se pintará la cara con polvos de arroz para fingirse enfermo y abandonar temporalmente la presidencia, pero, cuando regrese a ocupar el poder, no tolerará ser relegado a un papel de reparto.<sup>95</sup>

¡Oh, maldita progenie de la Malinche! [...] apenas llega una celebridad extranjera, te inclinas a besarle el forro de los huevos. Me ofendiste mucho, ¿sabes?, me colmaste de oprobio con tu ruidosa bienvenida al poeta José Zorrilla. ¿Quién diablos autorizó la fiesta en el Teatro Santa Anna, ¡mi teatro!, y el ridículo desfile con carros alegóricos? ¡Me cago en doña Inés en don Juan Tenorio! Esos honores le están reservados a los hombres de Estado. No, señores, me niego a presidir la función literaria en que ese gachupín de mierda leerá sus poesías y prohíbo que asistan

---

<sup>95</sup> Incluso Giménez, en una de sus intervenciones, se denomina modestamente como “un mozo de estoques, el actor de reparto cuyo nombre no figura en la marquesina” (p. 290).



a ella los empleados públicos. [...] Merezco ser aplaudido con sincera emoción, como aplauden a ese poeta. Pero es inútil, yo sólo escucho aplausos fingidos, tengo el grave defecto de ser mexicano (p. 448).

El objetivo puede parecer el mismo en ambos casos: la idea de “comediante” sintetiza la prodigiosa adaptabilidad política de Santa Anna. Sin embargo, lo que en Fuentes Mares es una atinada descripción de la figura histórica y de su peculiar carácter, en *El seductor de la patria* es un germen cuyo potencial literario es aprovechado por el autor implícito, a quien este histrionismo sirve para remarcar su propio artificio estético al mismo tiempo que subraya la distancia existente entre el actor cuya vida nos relata y su escenario, su público y su propia “actuación”.

La naturaleza de la obra en la que actuarían Santa Anna y los demás personajes dista mucho de ser heroica, como el dictador hubiera podido pretender. En la última entrada de su cuaderno de viaje, incluido en el penúltimo capítulo de la novela, el caudillo veracruzano vislumbra, con cierto tono expiatorio, el tinte tragicómico de una trama cuyo desenlace no tardará en sufrir:

Yo quería terminar así, como los héroes de las grandes óperas. Pero siempre contraria a mis deseos, la fatalidad me depara un final de opereta. En los pasos de comedia que llevaban a Jalapa las compañías trashumantes, nunca faltaba el anciano cegatón y medio chiflado, a quien su fornida mujer trataba a puntapiés. Ya soy ese monigote grotesco y me temo que no abandonaré el escenario hasta que el Señor termine de humillar mi soberbia (p. 499).

El tinte tragicómico que se encuentra en potencia en los eventos que configuran la vida de Santa Anna, es también observado y descrito por José Fuentes Mares: “*A Dios pedía fervorosamente que cortara el hilo de mis días para morir con gloria... Mas Dios no le escuchó. Quería morir con gloria, como un héroe, y el Señor le condenó a morir sin ella, como un don*

nadie abandonado”.<sup>96</sup> Sin embargo, la diferencia fundamental radica en que Fuentes Mares expresa esta contradicción aparente con un patetismo casi imprecatorio que pareciera limitarse a señalar la existencia de aquella singularidad que un historiador contemporáneo como Enrique Krauze ha analizado como “la paradoja mayor de la vida de Santa Anna [...] vivir lo suficiente para pisotear su propio mito. Su operístico *finale* arrojó una sombra grotesca sobre una biografía rica en reflejos sociales y realmente compleja”.<sup>97</sup> A través de la explícita cita santanista y del inmediato comentario que lo incluye retóricamente en la invocación santanista, Fuentes Mares ejecuta sin más la figura grandilocuente del actor jalapeño: su mirada ensayística se abstiene del juicio de valor sobre la figura de Santa Anna, sabiendo que la simple yuxtaposición de sus descripciones con las palabras del Serenísimo basta para que su lector repare en el contraste entre decir y hacer. En el fondo, el autor modelo de *El seductor de la patria* opera de manera similar, intercalando las palabras de Santa Anna y las de otros personajes que parecen contradecirlo, pero el contraste de las dos últimas citas nos revela que la novela, a diferencia del texto historiográfico, nos permite esbozar una amarga sonrisa compasiva respecto a la figura rota del dictador, quien no tardará en morir hundido en su propio cólico apenas cuatro páginas después.

La distancia entre las pretensiones y la realidad en Santa Anna estaría simbolizada, entre otras cosas, por la obsesión del personaje en imitar su modelo napoleónico. El que Santa Anna tuviera delirios bonapartistas es un hecho bastante conocido: baste por ahora mencionar su apodo de “el Napoleón del Oeste”. Un discurso historiográfico puede, si su autor lo desea, recuperar este detalle propio de la caracterización del personaje histórico y ponderarlo en el curso de su narración, como sucede en el caso del historiador chihuahuense quien, al comentar la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>97</sup> Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, p. 188.

manipulación que Santa Anna realizó para aceptar el título de Alteza Serenísima al tiempo que rechazaba el de Emperador, sentencia:

Su éxito de ahora, como el de su larga vida, fue sobre todo consecuencia de la inferioridad de los demás, siendo éste uno de los rasgos que alejan toda semejanza entre su caso y el de su modelo, Napoleón, que se adueñó de un trono como se conquistan esos sitios cuando no se nace en ellos. El jalapeño no se lo ganó así, porque ni nació emperador ni tuvo brazo para arrogarse el título, y se lo dejó obsequiar, veladamente, por los Notables de la capital y los vecinos de Zoquizoquipan.<sup>98</sup>

Sin embargo, los límites epistemológicos de cada discurso impiden que un discurso historiográfico –sujeto, quiérase o no, a la coacción del archivo– presente, como sí puede hacerlo la novela, un apunte narrativo que resume esta pretensión con una mezcla de sarcasmo, tino y, simultáneamente, sutileza: “El gobierno me concedió el pasaporte por lástima, no por mis servicios a la patria. Así me lo hizo notar el presidente Lerdo con el trato despectivo que me dispensó cuando fui a saludarlo. «No me agradezca usted nada, general. Lo dejé volver de su Santa Elena porque ya no representa ninguna amenaza para el gobierno»” (p. 14). En este caso específico, la primera alusión al respecto que se lee en la novela, la comparación entre el Serenísimo y el Pequeño Cabo viene de parte de una tercera persona (Lerdo), pero focalizada desde la perspectiva del anciano caudillo, lo que permite ver el delirio con una empatía humorística, casi melancólica.

Otro de los modos en que Fuentes Mares subraya el patetismo paradójico de Santa Anna es su empecinado bovarismo que, en el testimonio historiográfico, le lleva a tergiversar los hechos de documento en documento. Así, poco importa que, en 1836, la realidad sea que Santa Anna, según lo cuenta en el *Manifiesto* del 45 sobre las operaciones en la campaña de Texas, haya escapado a duras penas del llano de San Jacinto para después disfrazarse de cuáquero y huir

---

<sup>98</sup> Fuentes Mares, *op. cit.*, p. 270.

de la provincia o encontrarse con Vicente Filisola; en 1874, en *Mi historia militar y política* – libro que comentaremos con mayor detalle al revisar la relación intertextual con los textos de índole biográfica–, nos pedirá, en cambio, juzgar cuál pudo haber sido su sorpresa “al abrir los ojos [después de la siesta] y ver[se] rodeado de esa gente, amenazádo[lo] con sus rifles y apoderándose de [su] persona”. Y lo dice sin apenas inmutarse. “Así habría deseado los hechos este bovarista, empeñado en torcer la realidad hasta convertirla en una simple reproducción de sus sueños”,<sup>99</sup> sentenciará el texto historiográfico, del cual, conociendo esta crítica, no sorprenderá leer la aparente ensoñación con la que comenta los castillos en el aire que traza Santa Anna en sus proyectos para invadir Cuba:

Él, Antonio de Padua Severino López de Santa Anna, ocupado en el renglón imaginativo de la empresa, siente desprecio por los yucatecos que se mueren de hambre. Pronto les entregará toda una Isla para que dispongan de ella; con su genio hará posible que dejen de ser lo que hasta entonces fueran, fenicios comerciantes, para convertirlos en romanos conquistadores. Y él, su Gobernador, al extraer la dolorosa espina de Ulúa de la carne de la nación mexicana, se convertirá, además, en el fundador de un vasto sistema mercantil encabezado por tres metrópolis: Veracruz, Mérida y La Habana. Reintegrada a la libertad por el rigor de su espada, Cuba dejaría de serlo para trocarse en la Isla Antonina tal vez, hija natural de su genio.<sup>100</sup>

Sería necio negar la plena narratividad y el humor corrosivo del fragmento, pero es preciso remarcar que su función en el discurso de Fuentes Mares no es sino comentar con sorna los proyectos que el ciclótico militar veracruzano trama, en su desesperación por figurar en los primeros planos de la vida nacional y conseguir la gloria y la fama. No existe jamás en el discurso historiográfico la intención, visible en Serna, de crear un fuerte contraste entre dos eventos contiguos como son el sueño y la vigilia con el fin de subrayar el contraste entre lo pretendido y lo alcanzado.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 134-35.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

Así, el fatídico despertar en San Jacinto es precedido por un sueño fastuoso y ucrónico, hilarante de pura acumulación, en el cual los mexicanos han vencido a los independentistas texanos y “por cada templo deslavado que los protestantes han erigido a su triste Dios, levantan imponentes catedrales con cúpulas que arañan el cielo y labran en sus fachadas una vegetación de piedra” (p. 235). Reservo algunas de las implicaciones de este contraste para páginas más adelante, cuando se confronte la novela con otros discursos de la autoría de Serna. Por ahora, baste señalar que Fuentes Mares concibe los ensueños de Santa Anna como el envés de una fuerte crítica social que se encuentra latente como la gran conclusión de su ensayo: “si bien su gloria no resiste análisis, concedámosle al menos que si pudo soñar a su gusto una historia victoriosa fue seguramente porque, *con todos sus vicios, resultó superior espécimen en el medio humano circundante*”.<sup>101</sup> Para el historiador chihuahuense, no se entiende el ascenso de Santa Anna sin las luchas de las logias y los generales por el poder, sin las complicidades de los políticos que lo llamaron de sus exilios, sin los dobleces de quienes un día lo apoyaron y al día siguiente le dieron la espalda. “Medio siglo de supremacía santanista indica no tanto las excelencias del caudillo, cuanto la insignificancia de los demás. Tal es, a nuestro entender, la terrible lección del siglo XIX mexicano”.<sup>102</sup> La reflexión narrativa de una obra como *El seductor de la patria* quizás no difiera en grandes detalles de esta durísima síntesis del discurso historiográfico; de hecho, participa de una necesidad de subrayarla: “Ante la historia, los partidos que me orillaron a tomar las riendas de la nación, fueran yorquinos o escoceses, moderados o centralistas, son corresponsables de las injusticias y los extravíos que pude haber cometido” (p. 18). Sin embargo, los medios que utiliza deberían diferir de los del discurso historiográfico, el cual se encuentra limitado, por así decir, por la frontera del archivo (un nuevo vistazo al dato puede desmentirlo o corregirlo) y la

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 260.

denotación. Intentaré perfilar la naturaleza de esta diferencia exponiendo un ejemplo más en el que puede apreciarse de manera “concentrada” el enriquecimiento que *El seductor de la patria* es capaz de llevar a cabo sobre su sustancia de la expresión.

Al momento de narrar el segundo exilio de Santa Anna, ocurrido después del estrepitoso fracaso de su campaña frente al invasor estadounidense, el historiador comenta el establecimiento del Serenísimo en el pueblo venezolano (neogranadino en esa época) de Turbaco, en donde el dictador defenestrado había comprado a buen precio una casa que en su día fuera propiedad de Simón Bolívar. Allí –Fuentes Mares cita *Mi historia militar y política*–, el Serenísimo encuentra dos argollas “donde el célebre caudillo colgaba su hamaca en que acostumbraba dormir”.<sup>103</sup> El testimonio del dictador sólo menciona el dato como una coincidencia de las que pueden acechar a cualquiera que ocupe una casa vieja, pero José Fuentes Mares no puede evitar *crear* una derivación que enriquece ya la referencia al asociar las famosas argollas con el carácter emulador de un Santa Anna, el de su interpretación, al que resulta fácil imaginar emocionado ante el hallazgo: “aún encontré, empotradas al muro, las argollas donde la hamaca del héroe se colgara un día. En otra que allí mismo instaló, se mecía Antonio por las tardes, con el pueblo a sus pies y la imaginación inflamada por el recuerdo del Libertador”.<sup>104</sup> Nada más natural para un discurso que nos ha presentado en Santa Anna una figura de actor, gran soñador, ciclótico *great pretender*. Su ficción es acaso un comentario esporádico que pinta figurativamente el carácter del caudillo expulsado de su país y, sobre todo, el fracaso del criollismo en la América española del siglo XIX, tanto de los Bolívares como de los Santa Annas.

La ruina histórica de los criollos en América y en México no databa de la derrota de México frente a los Estados Unidos en la guerra del 47, ni mucho menos. Las mismas guerras de

---

<sup>103</sup> Antonio López de Santa Anna, *Mi historia militar y política*, Lindero Ediciones – MVS Editorial, México, 2001, p. 72.

<sup>104</sup> Fuentes Mares, *op. cit.*, pp. 256-57.

independencia daban fe de este momento de crisis y los eternos pronunciamientos y asonadas militares que les siguieron habían contribuido a él. Al comentar el golpe de Estado de Vicente Guerrero contra Manuel Gómez Pedraza, coyuntura que Santa Anna había apoyado decisivamente con las armas, Enrique Krauze cita una carta en la que Simón Bolívar reflexiona, desilusionado, sobre el golpe a las instituciones republicanas:

[...] la opulenta México [es hoy] ciudad leperada [...] los horrores más criminales inundan aquel hermoso país: nuevos sanculotes, o más bien descamisados, ocupan el puesto de la magistratura y poseen todo lo que existe. [...] Un bárbaro de las costas del Sur [Guerrero], vil aborto de una india salvaje con un feroz africano, sube al puesto supremo por sobre dos mil cadáveres y a costa de veinte millones arrancados a la propiedad. [...] No pudiendo ascender a la magistratura por la senda de las leyes y de los sufragios públicos, se asocia al general Santana [sic], el más protervo de los mortales. Primero, destruyen el Imperio y hacen morir al Emperador, como que ellos no podían abordar el trono; después establecen la Federación de acuerdo con otros demagogos, tan inmorales como ellos mismos, para apoderarse de las provincias y aún de la capital [...] Los asquerosos léperos, acaudillados por generales de su calaña [...] Guerrero, [...] Santa Anna, [...] ¡Qué hombres o qué demonios son éstos!<sup>105</sup>

Bolívar, amén de las referencias racistas de la carta, comenta contrito el devenir de las instituciones republicanas en México, pues si el país padece el acoso de los generales (que terminarán por reducirlo al país de las revoluciones y de la eterna *bola*), América no sufre menos a juicio del Libertador: “[En América] Los tratados son papeles; las constituciones, libros; las elecciones, combates; la libertad, anarquía; la vida, un tormento”. No se trata de una crítica ligera sino de un juicio doloroso y desilusionado de quien comparó el panamericanismo con la siembra en la arena y las revoluciones con “arar en el mar”. Para Krauze, la cita tiene sentido para conformar su hipótesis: los criollos mexicanos desperdiciaron su oportunidad histórica y fueron incapaces de consolidar el país y asentar un nuevo orden. En cambio, las divagaciones para

---

<sup>105</sup> Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador*, comp. Manuel Pérez Vila, Biblioteca Ayacucho, Montevideo, 1976, *apud* Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, pp. 124-25.

decidir las formas políticas y las estructuras económicas que llevarían al país *en pos del progreso*, sólo provocaron el desprestigio de la legalidad y la llegada al poder de los caudillos militares, el más paradigmático de los cuales será, por supuesto, Antonio López de Santa Anna.

Por su parte, una lectura superficial pareciera indicar que *El seductor de la patria* no configura estos dos eventos de modo muy diferente. A lo mucho, se podría argumentar, realiza una combinación de la relación entre Bolívar y Santa Anna en cada discurso historiográfico. Pero ello sería una valoración sumamente injusta con un párrafo tan valioso como el que sigue:

Al comenzar la reconstrucción de La Rosita, descubrí que Simón Bolívar había vivido una temporada en esa finca y lloré de emoción al ver las argollas de bronce clavadas en la pared de la sala, donde el célebre caudillo colgaba su hamaca. Mandé poner la mía en el mismo lugar, para tender un lazo de unión entre el libertador de la América Austral y el libertador de México. ¿Acaso no éramos dos héroes de la misma talla, hermanados por un destino común? Para estrechar mi cercanía espiritual con Bolívar, pedí a mi secretario que me leyera todas las tardes un pasaje de su vida, mandé colgar en la sala un óleo con su efigie y compré a los bibliófilos de Cartagena una colección de sus últimas cartas. Llamó mi atención una de ellas, fechada en 1829, donde comentaba con brevedad la situación política de México. Mal informado sobre nuestras luchas internas, el libertador condenaba el Motín de la Acordada y me acusaba de ser “el más protervo de los mortales” por haber iniciado la rebelión contra el gobierno de Guadalupe Victoria. Nada cala más hondo que el insulto de un muerto ilustre. Dolido hasta la médula, mandé arrancar las argollas de bronce y ordené a la servidumbre que pusiera la hamaca en otro lugar (pp. 402-403).

Leer este fragmento en el nivel de la recepción intertextual nos pone sobre una pista importante: el autor de *El seductor de la patria* está muy lejos de realizar un mero “corte y pegue” del texto historiográfico. Fuentes Mares, si bien imagina (ficcionaliza) un Santa Anna plácidamente tendido en su hamaca, nunca tiene una intención de configurar un discurso estético. La breve descripción es casi un accesorio verbal que sirve al historiador chihuahuense para subrayar la gran distancia que separa a Santa Anna de ser un auténtico militar, un auténtico estadista, un auténtico héroe, un auténtico soñador. Frente a esa intención argumentativa, el



hecho de que Bolívar haya aludido en una de sus cartas al héroe del Pánuco, quizás, por qué no, conocido por Fuentes Mares, es intrascendente para este objetivo. Por su parte, Krauze no está interesado sino en las conclusiones de Bolívar sobre el fracaso republicano que, justamente, permitirá el ascenso del más protervo de los mortales. Si bien es cierto que el autor de *Siglo de caudillos* comete en ocasiones el “desliz” de tomar la novela como un elemento del archivo,<sup>106</sup> no es el caso de este fragmento, donde se limita a citar la carta de Bolívar como parte de su interpretación que es, como la de Fuentes Mares, estrictamente historiográfica y, por ende, pretendidamente objetiva, anclada en el referente como horizonte.

Quizás Enrique Serna, el individuo nacido en la Ciudad de México en 1959, haya leído ambos discursos antes de escribir un párrafo por demás mordaz de una novela que le valdría el premio Mazatlán de Literatura. Poco importa. El hecho es que el autor implícito de *El seductor de la patria* ha incluido ambos intertextos como elementos de su diégesis y, por lo tanto, los ha sometido a nuevas relaciones de tiempo, espacio o actores sin guardar la regla vericondicional del discurso historiográfico sino, por así decir, la simbólica del literario. Así, ha subordinado ambos “eventos” a su intención crítica sobre el personaje, pero también a una innegable intención humorística a la que, por el momento, basta reconocer por la sonrisa que el lector puede esbozar frente al modo en que se imagina la inconsistencia y la ridiculez de un personaje que, así como históricamente apoyaba hoy a los centralistas y al día siguiente a los federalistas, en el fragmento citado es capaz de, muy orgulloso, colgar primero su hamaca para después quitarla muy ofendido

---

<sup>106</sup> Por ejemplo, Prada Oropeza consigna el hecho de que, al argumentar el suicidio de Venustiano Carranza en la biografía del general *Puente entre siglos*, Krauze cita la noveleta de Martín Luis Guzmán *El ineluctable fin de Venustiana Carranza* (Renato Prada Oropeza, *El discurso testimonio y otros ensayos*, UNAM, México, 2001, p. 97). Al comentar el “regreso sin gloria” que sufrió Santa Anna en 1875, Krauze no puede resistirse a la tentación de aludir a la gran escena imaginada por Rafael F. Muñoz en su biografía *Santa Anna, el dictador resplandeciente* (obra a la que aludiremos en el siguiente apartado): “Su esposa percibió de inmediato aquella patética muerte en vida y comenzó a contratar gente en la calle para que lo visitara, se rindiera ante él y le pidiese la narración de alguna de sus hazañas: el burlador burlado” (Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, p. 187).

al enterarse de que el prócer tan admirado lo criticó en un escrito años atrás. La sola mención que el Santa Anna histórico hace de unas simples argollas encastradas en la pared de su casa, se enriquece discursivamente de modo ineludible, imaginando literariamente unas ficcionales “consecuencias” que proyectan la relación entre Santa Anna y Bolívar “más allá” de la mera coincidencia de haber vivido en la misma casa. Esta ficcionalización esboza los alcances de una interpretación estético-literaria que llega a donde ningún texto historiográfico osaría llegar: la risa.

Si el contraste con el texto de José Fuentes Mares, un raro ejemplo de acercamiento distanciado al militar veracruzano, era ya notable, ponderar, así sea brevemente, la relación intertextual entre *El seductor de la patria* y el trabajo de Enrique Krauze en *Siglo de caudillos* (particularmente el tercer apartado, titulado “El derrumbe del criollo”), no carecerá de relevancia. Principalmente, porque Krauze, más que investigación historiográfica *per se*, ha tramado, en clave de ensayo historiográfico, un acercamiento por demás lúcido a la broncínea historia oficial de nuestro país (“hagiográfica o demonológica” ha dicho Krauze en otros momentos) y su crítica, fundamentada sólidamente en el análisis de las “vidas de los grandes hombres”, presenta algunos vasos comunicantes con los presupuestos que animan una novela como *El seductor de la patria*, la cual, por cierto, tampoco confía plenamente en la historia oficial.

Así, por ejemplo, *Siglo de caudillos* es uno de los pocos textos historiográficos que se interesan abiertamente en la niñez y los antepasados del Serenísimo, consecuencia, en parte, de la tesis de raigambre carlyleana que la origina y que pretende explicar, a partir de los datos biográficos, la trascendencia o la trayectoria histórica del personaje, pero que también se explica por la propia mirada historiográfica que el siglo XIX arrojó sobre el general jalapeño. No en balde Krauze retoma el *dictum* de Lucas Alamán según el cual “La historia de México desde 1822 [...]

podiera llamarse con propiedad la historia de las revoluciones de Santa Anna”.<sup>107</sup> Bajo estos presupuestos, no es extraño que el texto historiográfico se interese por el modo en que la biografía santanista se ajusta al célebre patrón del criollo cuasi típico descrito por el propio Alamán: “desidiosos y descuidados; de ingenio agudo pero al que pocas veces acompañaba el juicio y la reflexión; prontos para emprender y poco prevenidos en los medios a ejecutar; entregándose con ardor a lo venidero”.<sup>108</sup> Krauze ve en Santa Anna, ya se ha insinuado, el arquetipo del caudillo criollo que supo ser, en palabras de Fuentes Mares, pescador en el río revuelto de la Independencia, y, consecuentemente, interpreta con esta perspectiva hasta la genealogía del caudillo veracruzano, de acuerdo con la sentencia freudiana según la cual “infancia es destino”: “Si a estos antecedentes, genéricos del criollismo y específicos de los criollos Santa Anna Lebrón, se agrega una probable ascendencia gitana, el dato de un tío seductor que en Puebla había sido –a un tiempo– sacerdote y torero, y el hecho mismo de crecer en el puerto comercial más rico, alegre, despilfarrador y laxo del país, se tiene una pintura aproximada del caudillo en potencia”.<sup>109</sup>

El interés por la infancia de Santa Anna, en el que, además del eco de Thomas Carlyle, es fácil advertir el de una conocida sentencia de Sigmund Freud, no es ajeno al autor implícito de *El seductor de la patria*. Aparece, de hecho, en la tercera carta del anciano dictador, cuando su hijo ha aceptado ya la tarea de escribir la biografía de su padre, y que incluye con su envío la narración de sus recuerdos de infancia y adolescencia. La *captatio* y el incipit del relato son elocuentes para responder una hipotética pregunta sobre el interés y la necesidad de tematizar esta etapa, así como también lo que eso implica para esta reconfiguración específica: “Quizá te parezca un capítulo insustancial de mi vida, pero en esos años aprendí la mayor parte de lo que

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>108</sup> Alamán, *apud idem*.

<sup>109</sup> *Idem*.

sé. [...] Muchas veces me he preguntado por qué surge en un hombre el deseo de elevarse sobre los demás. Los biógrafos de los grandes caudillos casi nunca se ocupan de este asunto, a pesar de la importancia que tiene en la formación del carácter” (p. 20). Sin embargo, mientras que Krauze se limita a consignar algunos datos para ejemplificar y argumentar hasta qué punto Santa Anna es un criollo “por los cuatro costados” –el padre endeudado que ha hipotecado sus bienes futuros y hasta su persona, la madre denunciada ante el Santo Oficio por organizar un baile donde los invitados “cantaban el nombre del Señor ventoseando y maullando como gatos”,<sup>110</sup> el tío sacerdote, seductor y torero–, *El seductor de la patria* se decide a ficcionalizar estos simples datos convirtiéndolos verdaderamente en eventos de su intriga. La interpretación original que hubieran contribuido a sostener en el texto historiográfico, así como el hecho de ser o no verdaderos “referencialmente” hablando, no son asuntos que le incumban a la novela, a la que le interesa, sobre todo, el potencial que guardan para su propia narración literaria. De ese modo, estos tres indicios se subordinan a una configuración de Santa Anna como un niño manipulador, egoísta y engreído cuya relación enfermiza con su hermano parece evocar de modo paródico el pleito social entre los criollos y los peninsulares, entre América y Europa: “De niño, la desventaja de tener el cabello crespo y la tez morena me obligó a mendigar el cariño de mis padres, cuyo afecto se concentraba en Manuel, mi hermano menor, que había heredado los ojos azules y el pelo azafranado de mi madre” (p. 20). Los episodios del padre, la madre y el tío –más allá de las semejanzas y diferencias que tanto *Siglo de caudillos* como *El seductor de la patria* mantengan o no con los datos de archivo que los anteceden–, se focalizarán desde la mirada de este perpetuo soñador enfermizo. Es así como el hijo descubre que su padre no se codea con los hombres más poderosos del virreinato, como creía intuir por la “arrogancia de [la] madre, que salía a pasear en un elegante quitrín y hasta para ir al mercado se colgaba todas las joyas del alhajero”, sino que,

---

<sup>110</sup> *Idem.*

en realidad es un “segundón”: “Como la mayoría de los criollos al servicio de la corona, sólo tuvo acceso a los puestos de poca monta que despreciaban los españoles” (p. 22).

Por su parte, la madre en problemas con la Inquisición se convierte aquí, por el contrario, en una señora envanecida, “emparentada con hidalgos españoles”, que siente que ha “malbaratado su linaje” al casarse con un criollo sin abolengo como lo es el padre de Santa Anna. La movilidad social, el deseo de no ser una *segundona*, la acercan, como veré con detalle en apartados posteriores, a algunos otros personajes de la narrativa de Enrique Serna; baste subrayar por ahora la superficialidad de su caracterización: “De ahí su afán por llevar un tren de vida que mi padre mantenía a costa de grandes sacrificios, contrayendo deudas con los agiotistas del puerto para pagar nuestra casa en la calle de las Damas y costearle sus lujosos carruajes de última moda” (p. 29). Las ínfulas de gran señora terminan de perfilarse con su mojigatería de no muy legítima vocación: “Rezaba novenarios, tejía ropones para la Divina Infantita, compraba flores y cuelgas para la fiesta del Corpus y participaba en toda congregación o patronato de obras pías que se formara en el puerto, aun cuando no le pudiera aportar un centavo, no sé si por auténtica devoción o por codearse con la esposa del gobernador y otras damas principales” (p. 29). Es en este marco donde el autor implícito introduce y, sobre todo, reconfigura la referencia histórica al Santo Oficio: en la novela, la madre ha dejado de ser la denunciada para convertirse en la acusadora, de manera coherente con la actitud con la que se ha caracterizado a los padres del futuro dictador:

[...] mi madre no sólo tenía un alto concepto del tribunal, sino que le prestaba ayuda gratuita denunciando a la gente sospechosa de nigromancia o libertinaje. Era enemiga declarada de los bailes populares, *en especial del baile gatuno*, donde las parejas unidas en estrecho abrazo hacían una pantomima del acto carnal. Mi padre intentó disuadirla de que denunciara a los bailarines, pues era tanto como denunciar a la mitad de la población, pero ella se empeñó en llevar adelante el

proceso, escandalizada por el hecho de que la plebe jarocho y mulata practicase la danza procax en los atrios de las iglesias, so pretexto de las fiestas religiosas.

–Si quieren fornicar, que lo hagan en sus jacales –decía–, pero no en lugar sagrado y a la vista de todo el mundo [p. 29. Las cursivas son mías].

Se trata, ciertamente, de un ejemplo extremo pero, quizás por ello mismo, puede existir la tentación, de preguntar: ¿miente, entonces, la ficción? En lo absoluto, pues el engaño sólo es posible cuando en el discurso priva una relación meramente *sígnica*, es decir, de correspondencia entre enunciado y referente. En la mentira es fundamental la *intención*, atribuida al emisor de la enunciación, de *ocultar* la verdad; por ello se distorsiona la referencialidad del signo y sólo entonces el enunciado será falso (no correspondiente). El relato ficticio (literario) *suspende* esta relación, pues su intencionalidad es estética, busca “configurar una región en el nivel semántico de la significancia, en la interpretación de su valor simbólico intertextual”.<sup>111</sup> En tanto lo logre, en tanto los hechos narrados cumplan así un papel dentro de la narración y sean, por lo tanto, verosímiles, su veracidad no tiene mayor importancia.

Posiblemente, el vaso comunicante de mayor relevancia entre *Siglo de caudillos* y *El seductor de la patria* lo constituya, justamente, el indicio paratextual del título de la novela que el propio Enrique Serna, en su nota de Agradecimientos, reconoce citar a partir del trabajo del historiador mexicano: “Cuando empezaba a darle cuerpo [a la novela] en la imaginación, Enrique Krauze publicó su celebrado *Siglo de caudillos*, donde llama a Santa Anna «seductor de la patria», reformulando una idea de Justo Sierra. Me pareció que la frase definía con acierto el perfil psicológico del personaje y la adopté como título, con la generosa autorización de Krauze” (p. 9). Ahora bien, más allá de la valiosa evidencia paratextual, habría que revisar las

---

<sup>111</sup> Prada Oropeza, *El discurso testimonio..., op. cit.*, p. 96.

implicaciones del “préstamo” o, si se prefiere, el *sentido* en que este vaso *comunica*, antes que divide, dos discursos tan diferentes en su intención originaria.

“Seductor de la patria” es el título del capítulo central del tercer apartado de *Siglo de caudillos*, titulado “El derrumbe del criollo”. Se trata, en primera instancia, de un análisis de la figura histórica de Santa Anna pero, con mayor profundidad, de las razones y circunstancias de su predominancia en la sociedad de su época y del carácter que ésta debía tener para dejarse avasallar por semejante personaje. El tenor del análisis de Krauze sobre el militar jalapeño es similar en este sentido al del estudio escrito por José Fuentes Mares; éste ya había citado una idea de Justo Sierra, el primero en describir a Santa Anna con la metáfora del “gran comediante, en quien la ambición y la vanidad eran toda el alma, desempeñaba a maravilla, cuando le convenía así, el papel de fiel y desinteresado”.<sup>112</sup> De modo similar, al denominar a Santa Anna como “seductor de la patria”, Krauze recoge el testigo de Sierra, quien, al momento de describir a Santa Anna, había empleado también otra metáfora que quizás pinta de modo más preciso aún, bien lo ve Serna, la esencia del personaje pero, al mismo tiempo, la de su propia sociedad de la cual había emanado:

Bustamante, frío, escéptico, descorazonado, sin apego al poder, llama a Santa Anna y le deja el mando. ¿Cómo no, si era el ídolo, si era el *trivial y eterno seductor de la República*? Cuando la metralla francesa le destruyó una pierna en la playa veracruzana, él mismo cantó su gloria, se recetó el martirio por la patria, y con el más sentido y teatral de los adioses reconquistó el corazón de su México; *una actitud heroica, un requiebro romántico, y la nación estaba a los pies de aquel Don Juan del pronunciamiento*, del Tedeum y del préstamo forzoso. [...] un ambicioso que creía que la Patria era, no su madre, sino *su concubina*.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, Ayacucho, Caracas, 1977, p. 158.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 158-160. Las cursivas son mías.

Entre paréntesis, el autor de *El seductor de la patria* no ignora el juicio de valor escondido detrás del título, aparentemente prosaico, que encabeza su discurso, como lo prueba la curiosa escena que se desarrolla a propósito del estreno del himno nacional en el Teatro Santa Anna (dónde sería si no) en la cual el dictador, si se permite una figura que viene mucho al caso, demostrará que, si de títulos rocambolescos se trata, está más cerca de ser el *padrote* antes que el Padre de la Patria.

No es de extrañar el tono prosaico que regirá el relato de este evento. Ya de por sí, el himno nacional es “la representación de un triunfo simbólico y operístico en el escenario, que servía para ocultar una derrota política y militar en la realidad”,<sup>114</sup> un canto bélico triunfante cuyos referentes no podían ser otros, por falta de mayores triunfos militares y abundancia de derrotas, que las “victorias” del “guerrero inmortal de Zempoala”: Tampico (frente al torpe intento de reconquista española) y Veracruz (cuando el Serenísimo había cargado a la bayoneta en contra de un batallón ya en retirada). *El seductor de la patria*, consciente en todo momento, como se ha visto, del carácter histriónico de su protagonista, nos plantea para la narración de este evento una escenografía monumental “con decorados alusivos a las riquezas naturales de la nación: sobre un telón de fondo con una pintura de nuestras cordilleras, se elevaba una mojonera que representaba las minas más celebres y ricas de la República; del lado izquierdo había una cruz de madera con la leyenda “Misiones”, y por todo el escenario se derramaba una lujuriosa vegetación” (p. 439). En suma, un decorado que quizás evoca de modo burlón el conocido mural “La Patria” de Jorge González Camarena que ilustrara diversos títulos editados por la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, con la diferencia de que, en la novela, la patria dista mucho de ser la mujer de tez morena del mural:

---

<sup>114</sup> Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, p. 186.



Poco después apareció en escena La Patria, una bailarina de augusto porte vestida con una túnica de raso blanco y una corona de nopalillos en la cabeza. Con gráciles movimientos, bajó del proscenio y se acercó a mi palco de honor para entregarme un ramo de nardos. [...] Terminada la función, averigüé el nombre de la bailarina y pedí al director de la compañía que la llevara esa misma noche a la casa de Vergara [...]. La Patria se llamaba Remedios y era murciana, pero había vivido algunos años en Francia, donde estudió ballet. Me siento muy honrada por su invitación, alteza, y espero haber estado a la altura de mi papel. Cuando solté el primer bostezo, comprendió que debía ponerse en acción y comenzó a desnudarse.

–Déjate la corona con los nopales –le supliqué.

En Francia, Remedios había aprendido todo lo que hay que saber sobre las caricias bucales. Mientras su lengua educada erguía mi virilidad, yo acariciaba los nopalillos de su corona [pp. 439-40].

Sin embargo, más allá de lo ingenioso del epíteto, resta ver sus implicaciones en las diferentes (aunque cercanas) interpretaciones que el discurso historiográfico y el narrativo-literario llevan a cabo sobre la noción enciclopédica “Antonio López de Santa Anna”. En *Siglo de caudillos*, el hecho de que la patria sea seducida por alguien como Quinceñías es posible debido al peculiar carácter de la sociedad que conforma esa patria o, más específicamente, el de las “minorías rectoras” (los *poderes fácticos* de aquel entonces) que dirigían sus destinos: los caudillos criollos. Los hombres que, según el Santa Anna histórico, provenientes “de todas nuestras sectas políticas se habían puesto de acuerdo en su vuelta al ejercicio del poder como un áncora de salud en el naufragio”,<sup>115</sup> no eran otros sino los herederos del *falso final* de la independencia, los criollos que, de modo esquemático, habían preferido separarse de la Madre Patria antes que jurar la Constitución de Cadiz y perder fueros y privilegios:

Con el paso de los años [...] estas minorías demostrarían con creces su incapacidad para organizar un Estado sólido en lo económico y estable en lo político. Españoles de segunda en tiempos de la Colonia, mexicanos de primera a raíz de la Independencia, los caudillos criollos revelarían una

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 136.

pobre sensibilidad para manejar los aspectos elementales de la vida económica y una falta de preparación casi total en el arte o la ciencia del gobierno autónomo y la diplomacia.<sup>116</sup>

Fue en este páramo de ciegos donde Santa Anna logró ser rey. Fuentes Mares no exageraba; sólo en un entorno semejante se entiende que aquel, que juró primero la ruina de los tiranos, haya logrado medrar políticamente durante cerca de 30 años. En el fondo, la novela tiene una perspectiva similar y, aunque no la anuncia explícitamente, la hace surgir –la connota, si se prefiere– en el transcurso de su trama. Sucede así, por ejemplo, en el increíble relato del pronunciamiento de Nicolás Bravo en contra de Guadalupe Victoria y el decreto de la expulsión de los españoles. Santa Anna se encuentra, como se dice coloquialmente, “deshojando la margarita” pues si, por una parte, los rebeldes le ofrecen sumarse a su causa, por la otra, el Ministerio de Guerra le ordena unirse a Vicente Guerrero y combatir a los sediciosos. Cuando Bravo lo contacta personalmente y le asegura contar con el respaldo de los comandantes de todas las provincias, Santa Anna se decide a sumarse a la revuelta y manda imprimir una proclama donde vitorea a Bravo y su lugarteniente, Montañó. Sin embargo, al conocer la aplastante superioridad de Guerrero, quien enfrenta tres mil efectivos a los “ochocientos desharrapados” de Bravo, decide hacer tiempo en Huamantla y, además, imprimir una nueva proclama “en la que sólo [cambia] los nombres de Bravo y Montañó por los de Victoria y Gómez Pedraza, sin modificar una palabra del texto” (p. 143). Guerrero derrota a Bravo y Santa Anna se presenta en el campamento del vencedor gritando vivas a la Federación y a Victoria:

Mi retraso despertó suspicacias en los mentideros políticos, pero ahí estaban las proclamas impresas para cerrarle la boca al que me acusara de infidencia. El propio Guerrero salió en mi defensa, no tanto porque creyera en mi honestidad, sino para evitar batirse conmigo con sus tropas diezmadas. Dolido por mi actitud, Bravo me envió desde el castillo de Ulúa un recado soez en

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 121.

donde me tachaba de oportunista. Así son los pendejos: primero hacen las cosas mal, y luego se molestan porque uno les da la espalda [pp. 143-44].

Siguiendo a Krauze, estas minorías rectoras tenían una estrategia discursiva por demás complaciente y acrítica, en la que no sería difícil apreciar una especie de precedente de los presupuestos de la más reciente historia “de bronce”: vivían a la espera de la llegada del Mesías que instauraría una era de prosperidad para los pueblos de la América Septentrional. “En su vertiente natural, la providencia había creado «nuestras floridas y ricas tierras», la «nación más opulenta, señora de las riquezas del mundo», pero faltaba el hombre providencial que sacara de su seno «los bienes imponderables de México»”.<sup>117</sup>

En una sociedad cuyos hombres fuertes no deseaban ni podían bastarse para colmar el vacío de poder que trajo consigo la caída del antiguo régimen, muchos creyeron ser tal hombre y, aún peor, muchos otros pretendieron encontrarlo. Santa Anna, el seductor de la patria, lo fue varias veces para muchos de sus contemporáneos. En plena guerra del 47, Melchor Ocampo, a quien Santa Anna exiliaría a Nueva Orleans en su última dictadura, le había escrito al militar veracruzano, el único hombre, al parecer, capaz de enfrentarse al invasor: “De usted depende, [...] como en tantas otras veces, la suerte de México”.<sup>118</sup> Lucas Alamán, al escribirle a su exilio en Turbaco para animarlo a retomar el poder en 1853, le decía: “En manos de usted, señor general, [...] está el hacer feliz a su patria colmándose usted de gloria y de bendiciones”.<sup>119</sup> Y el destinatario de semejantes muestras de adicción se dejaba querer, como lo demuestra en sus cartas a Francisco García —el gobernador federalista de Zacatecas, quien se atrevió a combatirlo con sus Guardias Nacionales—, donde escribe, muy orgulloso, que “hombres de todas nuestras

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>118</sup> Melchor Ocampo, *apud ibid.*, p. 166.

<sup>119</sup> Lucas Alamán, *apud ibid.*, p. 183.

sectas políticas se habían puesto de acuerdo en su vuelta al ejercicio del poder *como un áncora de salud en el naufragio*”.<sup>120</sup>

*El seductor de la patria* comparte esta crítica a la ideología del siglo XIX entre los presupuestos que, en cierta medida, marcan su discurso pero, al mismo tiempo, su manera de ponerlo “en escena” –si la figura está permitida– obedece a una intención diferente que no busca, como en el ejemplo de Krauze, argumentar sino narrar estéticamente: reconfigurar los eventos, que el discurso historiográfico ha relatado como datos de un archivo que le permiten sustentarse, para darles –solamente lo bosquejo por el momento– una significación distinta, que connote *algo* nuevo que en el discurso historiográfico simplemente no podía existir. Revisemos la tematización de este afán providencialista en *El seductor de la patria* en aras de seguir jalando hilos que después habrán de enhebrarse en un momento posterior de esta investigación.

En primer lugar, la novela tiene abierta la ruta de configurar su discurso de manera que sus elementos pragmáticos –narradores, narratarios, focalizaciones– cumplan funciones y objetivos totalmente diferentes a los del discurso historiográfico. La historia, lo sabemos desde siempre y lo ha subrayado Hayden White desde hace 40 años, es también ficción pero, finalmente, tiene un límite epistemológico que, en el caso del dictador que nos ocupa, por mucho que algunos historiadores focalicen inadvertidamente de manera interna, rara vez le permitiría hacer hablar al propio Antonio López de Santa Anna sin que haya de por medio un buen par de comillas (o una sangría y un tamaño de fuente más pequeño). En cambio, el autor implícito de *El seductor de la patria*, literalmente, *existe* para configurar e interiorizar toda una serie de narradores, el principal de los cuales es el propio “héroe de Tampico”. Cuando a éste, en plena efervescencia de la caída de Bustamante, le llegue el momento de sufrir lo que hoy en día llamamos la *cargada de los búfalos*, nos relatará, de modo desencantado y sin escatimar epítetos

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 136. Las cursivas son más.

para ridiculizar mejor, el modo en que los dirigentes políticos de su tiempo se acercan a Santa Anna, el nuevo *hombre providencial*:

En el salón de embajadores de Palacio Nacional escuché con disgusto el lacayuno discurso de Gómez Pedraza, que me llamó “genio singular” y “soldado ilustre del pueblo”. Tornel me había preparado una réplica igualmente hipócrita, donde tenía que exclamar con fingido júbilo: “¡Albricias, mexicanos, un nuevo Foción ha empuñado el timón del Estado!” Me negué a leerla con el pretexto de haber contraído una laringitis, gesto que la prensa interpretó acertadamente como un desaire a Gómez Pedraza. Sólo permanecí una semana en la capital, asediado por los políticos covachuelistas de la facción triunfadora, que venían a besarme la mano en espera de una canonjía, de un cargo en el próximo gabinete o de una pensión para su hermana viuda, ufanándose de haber apoyado el pronunciamiento desde la primera hora. Su obsequiosidad me causó repulsión. ¿De modo que eso era el poder: repartir migajas a una camarilla de ratones postrados de hinojos? [p. 181].

¿Cuál sería la intención del discurso estético literario al reconfigurar, a veces por completo, los elementos pragmáticos presentes en un original discurso historiográfico? En el caso que nos ocupa, el designio del autor sería, por ejemplo, establecer un contrapunto para ponernos “en guardia” frente a los dichos de otro narrador personaje, marcar aún más la distancia de la que ya de suyo, en tanto discurso fáctico, goza respecto al discurso histórico que tematizó “originalmente” su sustancia del contenido y, quizá particularmente, buscar (y conseguir) el objetivo del humor, mover a risa al lector ideal. Así lo realiza el autor de *El seductor de la patria* al explorar este mismo afán por el *hombre providencial*... a través de los ojos de la sufrida Inés de la Paz, primera esposa del Serenísimo, quien aportará naturalmente su propia perspectiva, nada complaciente, del asunto:

Todos los días viene a verlo gente de México, cuando no es un diputado es un general o un obispo [...]. Por lo que he escuchado en las sobremesas, todos vienen [...] a pedirle que vuelva a tomar su puesto. Poco falta para que se le hinquen. En mi vida había escuchado un lenguaje tan zalamero. Pero en vez de rechazar las adulaciones, Antonio los deja enhebrar un elogio tras otro, entornando

los ojos como si escuchara una música celestial. ¡Cuánto le gusta hacerse del rogar! Aquí entre nos, creo que sólo pide licencias para que los lambiscones del centro vengan de rodillas a suplicarle su inmediato regreso.

Antes admiraba la audacia de mi marido, ahora temo que la vanidad lo lleve a la ruina. Lo he sorprendido frente al espejo, peinado de atrás para adelante como Napoleón Bonaparte, con la mano metida entre los botones de la casaca. Sin duda le han sorbido el seso los curas que le propusieron elevarlo al trono [pp. 196-97].

Entre paréntesis, vale la pena resaltar el juego del autor con la manía bonapartista de Santa Anna, a quien –después de la burla desdeñosa de Sebastián Lerdo de Tejada, en las primeras páginas del discurso, o de las ensoñaciones juveniles del cadete del Fijo–, no resulta en absoluto inverosímil imaginar en semejantes desfiguros. Por lo demás, el humor va de la mano con la reflexión que necesariamente propone el texto narrativo literario y que, en el caso que me ocupa, trasciende el siglo XIX de su sustancia del contenido y llega, en su reconfiguración (que es lo mismo que decir *en el trabajo de su forma del contenido*), hasta nuestros días:

Se hizo costumbre que los caciques locales vaciaran las arcas del erario para quedar bien conmigo. Yo jamás aprobé tales despilfarros, pero me hacía de la vista gorda, pues, ¿acaso no era eso lo que deseaba el pueblo? Yo era un pretexto para el desenfreno popular y la gente me quería porque gracias a mí podía olvidarse de sus miserias. Los tiranos creen que el poder se conserva a punta de bayoneta. En México no es así: basta con repartir a la masa un puñado de cohetes y unos barriles de pulque [p. 199].

Esta crítica se plasma gracias a la maestría de un autor implícito capaz de montar un discurso sólidamente fundado en el razonamiento analógico (fundamento de la connotación), competente para jugar con múltiples perspectivas que traman un contrapunto entre ellas hasta enriquecer la fábula de sentidos diversos, de un modo que al discurso historiográfico casi le estaría vedado alcanzar. Y se trata de una crítica brutal, amarga, en la que, al lado de Antonio López de Santa Anna, los caciques locales, el pulque y los cohetes, conviven nuestros políticos

de hoy en día, nuestros gobernadores y la misma triste masa que somos, que hemos sido. No sería exagerado postular que una autocrítica semejante requiere de la risa y del humor para ser percibida de modo menos agresivo que una sátira y así lograr configurar su sentido de manera más “eficaz”. No adelantaré aún mi reflexión sobre este punto, que habrá de ocupar el capítulo 8 de este trabajo.

Santa Anna, ese héroe del Pánuco, guerrero inmortal de Zempoala, hombre indispensable de su tiempo, creía tener una rara virtud: sentía que, dado que no era *hombre de partido*, tenía la capacidad para ser el fiel de la balanza, el árbitro “de las pretensiones exageradas de los grandes partidos que por desgracia dividen a la República”.<sup>121</sup> Esto se debía, sencillamente, a que carecía por completo de principios e ideas: se trataba de un hombre de acción, un caudillo, sin más objetivo que la gloria, el reconocimiento, la fama del guerrero. José Fuentes Mares lo percibió con perspicacia: “él [Santa Anna] era perfectamente impermeable [a los conceptos]. Como la mayoría de los hombres de formación cuartelaria, era víctima de inconfesada aversión hacia las ideas, y no porque las viera por debajo o por encima de su persona, sino sencillamente por mirarlas independientes, como los árboles o las piedras, bellas tal vez en alguna circunstancia, mas no cuando estorban el objeto por conquistar”.<sup>122</sup> Sin embargo, tanto sus contemporáneos como los presupuestos discursivos de la historia *oficial* acostumbran colgarle el sambenito de *traidor*, lo que no deja de ser una verdad a medias: culpar a Santa Anna incluye, muchas veces, el indulto acrítico de otros personajes.

La ignorancia política de Santa Anna y su total desdén por las ideas eran cabalmente conocidas por sus contemporáneos: Juan de Dios Arias refiere, por ejemplo, una conversación entre Vicente Riva Palacio y el Serenísimo en la que éste menciona al escritor que “al

---

<sup>121</sup> Carta de Santa Anna a Francisco García, gobernador de Zacatecas, *apud ibid.*, p. 136.

<sup>122</sup> Fuentes Mares, *op. cit.*, p. 87.

pronunciarse por la república no sabía más que lo que de ella le hablaba un licenciado que residía en Jalapa”.<sup>123</sup> Esta mutabilidad (*Proteo de nuestra política*, le llama agudamente Fuentes Mares) era bien conocida y aun así se insistía en contar con su apoyo para tal o cual pronunciamiento. Sabiendo quizá que, a pesar de todo, sólo él garantizaba la posibilidad de un gobierno enérgico pero también, implícitamente, que cuando fallara sería realmente fácil hacer de él un chivo expiatorio que purgara las culpas de una cultura política en formación. La novela –que, según se ve en esta revisión, apuesta por conformar un relato de indudable matiz crítico y en nada complaciente con el saber común– lo comprende de modo similar: “Nunca fui un hombre de ideas fijas, ni el país donde me tocó vivir se prestaba para ello. Quien me acuse de no haber guardado lealtades debe tomar en cuenta que en mis tiempos, el partido de los cambios y el de la inmovilidad estaban separados por una línea muy delgada” (p. 147). Las calas historiográficas que el siglo XX ha llevado a cabo sobre la figura de Santa Anna evocan ya esta posibilidad y no sólo “exculpan” o “reivindican” al hombre de Turbaco, sino que incluso han contribuido a lanzar fuera del palio historiográfico a figuras un tanto consagradas. Josefina Zoraida Vázquez, autora, por ejemplo, de apartados sobre el siglo XIX para la *Historia general de México*, ha comentado al respecto:

A Santa Anna se le presenta siempre como el prototipo del chaquetero que de monárquico e iturbidista pasa a republicano, federalista, centralista, dictador, federalista y promonarquista de nuevo. Olvidamos que el prócer liberal, don Valentín [Gómez Farías] también fue monarquista e iturbidista –nada menos que el que propuso la consideración del Congreso de nombrar Emperador a Iturbide–, federalista escocés y hombre de progreso, y sólo después de la frustración del fracaso de sus reformas se tornó ideólogo consistente. Y no debe resultarnos raro; eran tiempos de transformaciones, en donde los hombres debían responder a una realidad cambiante. Ellos no

---

<sup>123</sup> Arias y Olavarría, *op. cit.*, t. IV, L. 1, cap. IX, p. 11, n. 6.



observaban los acontecimientos como nosotros, los vivían, los sufrían y ante todo no los entendían.<sup>124</sup>

Un discurso historiográfico como el citado puede permitirse una valoración mesurada como la que expresa este fragmento. El discurso literario de *El seductor de la patria*, en cambio, pretende recuperar el relato de estas contradicciones y cambios de idearios para plantearnos una analogía con otros tiempos, el mismo objetivo con el que, por aquí y por allá en el nivel de su manifestación, aparecen sembrados multitud de detalles de sorprendente actualidad (no en balde, adelantando un detalle que habrá de ocuparme páginas más adelante, Santa Anna hará suya en algún momento la conocida sentencia de Carlos Hank González, “un político pobre es un pobre político”). Así, cuando el político veracruzano se encuentre, según él, en plena crisis existencial ante la repulsión que le produce la política, se entrevistará con un hombre que, obviando el nombre del personaje decimonónico, se antoja el sosías de cualquier presidente del CEN de un partido de nuestros días:

En tal estado de abatimiento, recibí la visita de Gómez Farías, el jefe de los liberales puros, que ya se frotaba las manos para asaltar el poder. Meses atrás le había prometido que si la nación me lo demandaba, participaría en las próximas elecciones como candidato de su partido a la presidencia.

–Ya está todo listo para registrar la candidatura –me dijo–. Sólo necesitamos que firme estos papeles [p. 181].

Posteriormente, después de haber perdido su pierna en la escaramuza contra los franceses y en plena antesala de su primera dictadura, presenciara desde Manga de Clavo el pronunciamiento contra Anastasio Bustamante por parte de los federalistas, sin verdadero interés por intervenir a favor de ningún bando. Su secretario intenta persuadirlo a la acción:

–Debería definirse, general, o México arderá en llamas –le aconsejé.

---

<sup>124</sup> Vázquez, *Don Antonio López...*, op. cit., p. 13.

—¿A favor de quién? Entre tantos revoltosos no distingo a ningún patriota. ¿Crees que todos los que gritan “Federación o Muerte” o “Religión y Fueros” buscan el bien público? No, Giménez, ambos quieren lo mismo: hacer dinero y vivir a costa del erario con el mayor lujo posible. Nuestro país está lleno de Tartufos, unos en el poder, otros en la oposición. So capa de proteger el orden y la religión, los conservadores sólo buscan agrandar sus caudales. Los exaltados que llevan calzoneras, sarape y sombrero jarano, mañana tomarán el frac, la capa y el sombrero montado. Y así como mudan de aspecto, mudarán de alma [p. 277].

El análisis que realiza la historiografía del siglo XX de la figura santanista (ya sea en la obra de José Fuentes Mares, Enrique Krauze o, incluso, en un atisbo al trabajo de Josefina Zoraida Vázquez) concluye por plantear una nueva mirada sobre el pasado tematizado por su discurso. Ya no más la consideración, como en la historia de la *doxa*, de Antonio López de Santa Anna como el traidor por excelencia de un relato cuyo presupuesto es, en muchas ocasiones, el adagio que Walter Elías Disney consideraba propio de sus cuentos de hadas animados: no hay héroe sin buen villano. Por el contrario, esta historiografía es la aceptación de que todos los actores políticos de su tiempo, el círculo entero de la clase dirigente del país,<sup>125</sup> vieron en Santa Anna el hombre que habría de salvar a México de sí mismo: “Sus defectos y virtudes, privativos de él, los hacía suyos la sociedad que incesantemente lo buscaba y lo acogía, lo vitoreaba y lo vilipendiaba. *Todos en México, ésa es la verdad, fueron en más de un momento santanistas*”.<sup>126</sup> En cambio, el discurso de la novela *El seductor de la patria*, sin contradecir una interpretación sobre el pasado que figura también entre sus coordenadas de origen, ha decidido enriquecerla al establecer una interpretación que es un juicio de valor no sólo sobre el pasado sino también sobre el presente. Mientras que el texto historiográfico se limita a enunciar *todos fueron santanistas*, la

---

<sup>125</sup> Ya se ha comentado brevemente el caso de Lucas Alamán o de Melchor Ocampo. Enrique Krauze relata también, por ejemplo, el caso de un joven Benito Juárez que en 1842 ingresa en la administración centralista del general Antonio de León, gobernador de Oaxaca. “Por sentido común, por incapacidad para el idealismo, por apego al hombre fuerte, por las mismas razones que todo México, también Juárez fue santanista” (Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, p. 214).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 187. Las cursivas son más.

novela nos presenta la perspectiva de un general Santa Anna desengañado, arrinconado por la sublevación de Mariano Paredes en 1844, que ante la enésima traición de uno de sus subalternos, sentencia llanamente: “También Cortázar es un Santa Anna en pequeño” (p. 332). Y el juicio no sólo se extiende sobre el pasado tematizado sino también sobre el presente extra-discursivo, según se aprecia en varias ocasiones en otros discursos narrativos de Enrique Serna. Antes de confrontar la novela que me ocupa con estos, será necesario realizar la comparación entre el texto de la novela y una serie de discursos que se han aproximado a la figura del general desde las claves del texto biográfico y/o testimonial.



## CAPÍTULO 2. DEFENDER EL HONOR CON LA PLUMA: *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA* ANTE EL DISCURSO BIOGRÁFICO SANTANISTA.

**E**n 1874, cuando se encontraba exiliado en las islas Bahamas después de una serie de equívocos que le hicieron quedar mal con tirios y troyanos durante la Intervención Francesa, Antonio López de Santa Anna escribió una suma biográfica que tituló “Mis memorias, Escritas de mi puño y letra sin ayuda de nadie, en mi último destierro”. El documento formó parte del archivo del historiador Genaro García y, hoy en día, junto con otros documentos relativos al inquieto general (como manifiestos o autógrafos de su correspondencia, que García compró a la testamentaria de Manuel López de Santa Anna) forma parte de la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin, bajo la referencia G546.<sup>127</sup> En 1905, García incluyó el texto en el segundo tomo de su *Colección de documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, donde las memorias aparecieron bajo el título de *Mi historia militar y política, 1810-1874*.

Pese a sus obvias limitaciones estilísticas, debidas no sólo a la naturaleza del discurso sino también a la grandilocuencia propia de Santa Anna, el texto ofrece una serie de contrastes que enriquecerán, según creo, esta aproximación al intertexto novelesco. Sin embargo, antes de

---

<sup>127</sup> *Inventory: Antonio López de Santa Anna Collection*. Prepared by the Mexican Archives Project, University of Texas < [http://www.lib.utexas.edu/benson/Mex\\_Archives/Santa\\_Anna.html](http://www.lib.utexas.edu/benson/Mex_Archives/Santa_Anna.html) > [25 de marzo de 2011].

iniciar, será útil enmarcar este apartado con una mínima comparación con un texto autobiográfico que, si bien parece cronológicamente lejano a las memorias del militar veracruzano (por no decir completamente ajeno, lo que sería obvio), se encuentra en realidad cercano espiritualmente tanto a la figura histórica como al Santa Anna de la novela *El seductor de la patria*.

Es el propio Enrique Serna, en el transcurso de su ponencia “Santa Anna en la historia y en la ficción”, presentada en el coloquio “Historia y Novela Histórica” en El Colegio de Michoacán en agosto de 2001, quien sugiere esta ruta interpretativa al exponer su acercamiento a *Mi historia militar y política* de Santa Anna. Serna no duda en calificar esta obra como decepcionante y a continuación imagina:

Al concluir la lectura de este libro pensé cómo hubieran podido ser unas memorias en las que Santa Anna se defendiera cínica y lúdicamente ante la posteridad, a la manera de Gonzalo N. Santos, el famoso cacique de San Luis Potosí, que participó en los años broncos de la revolución, se enriqueció mediante el pillaje, hizo grandes negocios y, en su vejez, con una desfachatez increíble, se ufanó de todos sus crímenes en una autobiografía que causó gran escándalo.<sup>128</sup>

La intención del autor persona de la novela sería, explícitamente, “escribir unas memorias apócrifas de Santa Anna en el tono [cínico y lúdico] de Gonzalo N. Santos”.<sup>129</sup> Pero más allá de la consideración de este punto de partida, me interesa *hacer hablar* al propio discurso para apreciar que la comparación entre ambos textos no carece de sentido. Las *Memorias* de Santos inician con una carta del orgulloso cacique, escrita desde el célebre rancho Gargaleote, a su hijo:

Muy querido hijo Gastón:

Por fin tengo la satisfacción de venir a cumplirte lo que tanto me has pedido y yo te he ofrecido, pero que había venido aplazando hasta ahora por circunstancias especiales: mis Memorias.

---

<sup>128</sup> Enrique Serna, “Santa Anna en la historia y en la ficción”, en Hernández López, *Historia y novela histórica, op. cit.*, pp. 167-182 (la cita, p. 172).

<sup>129</sup> *Idem.*

Este día voy a empezar a relatarte toda la historia de mi existencia, a la que titularé:

*La vida de un luchador*

En mi largo y tormentoso batallar hay muchas cosas que los hombres faltos de temple no se atreverían a contar, mucho menos a escribir. Ya te he relatado mucho de mi vida, pero ahora la voy a escribir y a firmar para que tú hagas el uso que mejor te parezca de este documento.<sup>130</sup>

Este arranque es muy semejante al inicio del intercambio epistolar entre Santa Anna y su hijo Manuel en *El seductor de la patria*: en ambos casos, un viejo dictador decide contar su vida al vástago, si bien el modo en que el autor modelo de la novela enriquece el sentido del íncipit es por demás relevante. Santos escribe a su hijo en diciembre de 1959, al regresar de un breve exilio provocado por su enemistad con el presidente Adolfo Ruiz Cortines (a quien el cacique potosino se jactaba de haber insultado en sus oficinas con todo y la presidencial investidura). Es notable en las palabras de Santos el sentimiento de superioridad, e inclusive de victoria, respecto a sus rivales políticos, pues el discurso está fechado cuando Santos ha vuelto a encontrarse “en el candelero”, gozando de la protección del nuevo presidente.

Hace un año y medio exactamente que salí de aquí, de Gargaleote, primero a los Estados Unidos y después a Europa, y llevaba el firme presentimiento cuando me fui de que iba a dilatar mucho tiempo en regresar, porque sentía que la deslealtad, la traición y la cobardía me rodeaban. También llevaba no sólo el presentimiento sino la seguridad de volver cuando la jauría se cansara de ladrar, sabiendo yo, como lo sabe todo buen ranchero, que los perros entre más corrientes y más ladrones, menos muerden.<sup>131</sup>

En cambio, en la novela, Santa Anna, recién llegado de su exilio en Nassau, redacta las cartas a su hijo Manuel con un tono muy distante del que utiliza el narrador de las memorias del militar potosino. Éste regresaba con la frente en alto, altanero y orgulloso, comentando el exilio como una mera anécdota, pues había vuelto al país a pesar de sus enemigos y, sobre todo, por el

---

<sup>130</sup> Gonzalo N. Santos, *Memorias*, Grijalbo, México, 1986, p. 9.

<sup>131</sup> *Idem.*

influjo notable que aún tenía sobre el titular del Ejecutivo en turno (ya fuera Adolfo López Mateos o Gustavo Díaz Ordaz, los presidentes en cuyo tiempo se redactaron las *Memorias* de Santos). En cambio, el Santa Anna de la novela, al igual que el de la Historia, regresó a México gracias a una amnistía del gobierno y lo hizo, como suele decirse, “con la cola entre las patas” (la de verdad y la de palo):

Si algo tengo claro es que soy una reliquia viviente, un hombre de la pelea pasada. [...] El gobierno me concedió el pasaporte por lástima, no por mis servicios a la patria. Así me lo hizo notar el presidente Lerdo con el trato despectivo que me dispensó cuando fui a saludarlo. “No me agradezca usted nada, general. Lo dejé volver de su Santa Elena porque ya no representa ninguna amenaza para el gobierno.” Pudo haberse ahorrado el sarcasmo, pues me basta salir al balcón para darme cuenta de que ya no pertenezco a este mundo [p. 14].

Recuérdese que, en este fragmento, se introduce con suma habilidad e ironía un símil que posteriormente tendrá amplio juego en el discurso: el ideal napoleónico del general veracruzano. El autor modelo de la novela aprovecha el dejo de desdén que conlleva la comparación implícita de Lerdo para juzgar con mayor precisión el ridículo de Santa Anna al querer remedar al *Gran Corso* casi en todas y cada una de sus acciones. Páginas más adelante, el bonapartismo del Serenísimo quedará explícito y, aparentemente, establecido con firmeza: “Sentí que entre nosotros [Napoleón y Santa Anna] existía un vínculo espiritual, una secreta afinidad remontada por encima de nuestras opuestas banderas. A partir de ese momento seguí su carrera con atención y me propuse emularlo” (p. 32). Sin embargo, el mordaz apunte de Lerdo mueve a la risa al lector ante el patetismo de esta actitud, entre criolla y colonizada, que llevará al Santa Anna de la ficción a comprar un caballo blanco, a llamar a su hijo, Manuel, “Rey de Roma” o a “emboletarse” en una relación con una cantante de ópera simplemente porque el currículum sentimental de ésta incluye “un breve romance con el mariscal Ney, el subordinado más ilustre de Napoleón Bonaparte” (p. 85).



De regreso a la confrontación Santa Anna-Santos (algo habrá en la suma santidad de los apellidos), la relación de las *Memorias* y *El seductor de la patria* con sus respectivos narratarios es regida por presupuestos muy diferentes. El cacique se dispone a contar en su discurso algo que su hijo, según afirma, le ha pedido durante mucho tiempo, además de hacerlo con una disposición que tanto Serna como José Agustín (en la *Tragicomedia mexicana*) han calificado atinadamente de cínica. En cambio, en un principio, Santa Anna, cuya biografía podría titularse más bien *La vida de un perdedor*, ruega simplemente a su hijo por un interlocutor para sus cartas: “Ojalá seas tan amable de responderme sin dilación. Piensa que para un hombre viejo como yo, las palabras de un hijo son maná caído del cielo” (p. 16). Después, el discurso intercala una posdata de Dolores Tosta, la esposa del jalapeño, quien pide a Manuel que “le dore la píldora” a su padre para que éste ponga los pies sobre la tierra y no salga a repartir espadaños a los ochenta años. Es después de la respuesta implícita de su hijo cuando Santa Anna reflexiona: “Mi lugar está en los libros de historia, no en el presente, y si quiero que se reconozcan mis méritos debo apelar al juicio de la posteridad” (p. 17). Por lo tanto, para defenderse ante ésta, concibe la idea de una biografía escrita por el hijo a instancias del padre:

Pero lo que más me interesa es el tribunal de la historia. Para revocar su fallo adverso necesito a un biógrafo de mi entera confianza, que muestre mi lado humano a las generaciones futuras. ¿Sería mucho pedirte que tú lo fueras? ¡Me harías tan feliz si defendieras mi honor con la pluma! Por supuesto, yo mismo te mandaría por escrito toda la información necesaria. [...] Ojalá quieras darme el gusto de hacer con ellos un libro inobjetable y conmovedor que le cierre la boca a todos mis malquerientes [p. 18].

Manuel, hijo de Santa Anna, será entonces el narratario de varias de las cartas de su anciano padre y, al menos en la que antecede a la narración que hace Santa Anna de los recuerdos de su infancia y adolescencia, nos permite vislumbrar la configuración perlocutiva del discurso del general: “Créemelo, Manuel: no fui ni peor ni mejor que muchos de los caudillos que ahora

gozan de consideración y respeto” (p. 19). Configuración que no existía en el discurso de Santos, ávido de evidenciar hasta qué punto “las podía” en el México revolucionario.

Posteriormente, conforme suceden los eventos de la vida de Santa Anna, puede observarse que, si bien el tono “cínico” y “lúdico” es una constante sutil a lo largo de la novela, en ninguna parte es tan dominante, tan desacarado, como en el apartado que narra la guerra de Texas y que sucede justo al mismo tiempo en que Santa Anna, que dicta estos recuerdos a su secretario Giménez, ha caído bajo el influjo del doctor Fichet y sus enredos de mesmerismo. Dominado por las emanaciones tóxicas, el general jalapeño relata su actuación en la guerra en términos por demás duros, pero no sin un desparpajo que acerca el texto al humor cruel:

En la cima de una ladera oímos el disparo de un fusil. Es la señal con que los indios anuncian la proximidad de la tropa, me advierte el coronel Andueza, viejo zorro en estas lides. Ordeno picar espuelas para que no se nos escape la indiada, pero ya es demasiado tarde. En la aldea sólo encontramos hembras y niños, los varones han desaparecido como por ensalmo. Un chamaco desnutrido asoma la cabeza por encima de un tecorril. Jálense a éste, ordeno a mi escolta [...]. Una india de mediana edad se arroja al paso de mi caballo y me reclama en su lengua [...]. Es la madre del chaval, me traduce Batres, dice que su hijo no puede ir a la guerra porque ya está casado. Ah chingá, ¿y dónde está la esposa? El muchacho entiende castilla y señala con el dedo a una niña esquelética que a lo sumo debe tener 13 años. Los indios de estas comarcas son muy mañosos, me previene Andueza, casan a sus hijos desde muy chicos, para que no los agarre la leva. Pues casado o soltero se viene con nosotros, advierto a la india quejosa, y nos alejamos picando espuelas mientras ella se desgañita en el suelo. [...] Camino al norte, la leva continúa en todos los pueblos que atravesamos. Para coger a los indios desapercibidos, los días de plaza mandamos por delante una carreta con barriles de pulque y el cabo Ruelas se pone a venderlo a mitad de precio en un tenderete. Cuando los indios ya se tambalean de borrachos les cae encima un escuadrón de lanceros, y si alguno quiere huir se topa de manos a boca con los piquetes de soldados que vigilan las entradas del pueblo. No sé por qué son tan reacios a tomar las armas. Aquí en el ejército por lo menos les damos un sarape, allá en sus pueblos andan cubiertos con una pichita y cuando corren para escapar de la leva se quedan en cueros [pp. 222-23].

Evidentemente, a diferencia de la novela de Serna, que lo estiliza al punto de formar un coctel artificioso de expresiones decimonónicas y léxico contemporáneo,<sup>132</sup> el lenguaje de Santos en sus *Memorias* es mucho más cercano al discurso cotidiano: llano, incluso reiterativo y sin una intencionalidad estética dominante. Sin embargo, ambos se asemejan en su estilo directo y sin concesiones para formar su contenido de modo por demás descarado. Basta comparar el fragmento anterior con éste, en el que el cacique potosino narra su papel en las elecciones presidenciales de 1940. Rápidamente, pongo en contexto el fragmento que citaré: aquel año, la ley electoral estipulaba que las casillas se instalarían con un empleado de las autoridades y los primeros cinco ciudadanos que se presentaran en el lugar. La surrealista medida dio lugar a auténticas batallas campales en diversas ciudades del país entre los partidarios de Manuel Ávila Camacho, el candidato oficial del entonces PRM (hoy PRI), y Juan Andreu Almazán, el candidato opositor de la derecha: lógicamente, todo el mundo quería controlar las casillas para asegurar así el triunfo de su candidato. En el D.F., el momento cumbre se dio cuando los comités ávilacamachistas fueron alertados por el subsecretario de Gobernación, Agustín Arroyo Ch., de que la oficina electoral donde votaría el presidente Lázaro Cárdenas estaba en poder de los almazanistas. Gonzalo N. Santos, quien toda la mañana se había dedicado a tomar casillas a punta de balazos, organizó rápidamente un contingente de partidarios, los armó con subametralladoras Thompson de su propiedad y se dirigió a la oficina en cuestión, donde se desató una escena digna de un filme de mafiosos:

[...] nosotros disparábamos ráfagas constantes [de ametralladora] sobre la azotea [de la casilla] con el objeto de aturdir al enemigo [...] Z. Martínez [segundo de Santos] les echó una ráfaga de *Thompson* a los de la azotea y les gritó con voz potente: “¡Ríndanse, hijos de la chingada, que aquí viene Huevos de Oro!” Ellos bajaron y se rindieron. Z. Martínez les ordenó que bajaran todos al

---

<sup>132</sup> Artificio que se tratará plenamente en el capítulo 8 de este estudio.

primer piso y ahí los desorganizamos a todos. Los soltamos, previa cañoniza en la cabeza, y les ordenamos que salieran corriendo uno a uno. “Rápido, cabrones –les dije–, al que se detenga lo cazaremos como venado”. Obedecieron más pronto que la minuta. Inmediatamente, hablé a los bomberos [...] para que “cañonearan” a manguerazos pisos y paredes hasta que no quedara una sola mancha de sangre [...]. Llegó el presidente Cárdenas, acompañado únicamente de Arroyo Ch. [...] y solemnemente depositaron sus votos. Cárdenas después de haber saludado a los “miembros de la casilla” [...] y antes de despedirse me dijo: “Qué limpia está la calle”. Yo le contesté: “Donde vota el presidente de la República no debe haber basurero” Casi se sonrió, me estrechó la mano y subió en su automóvil. [...] Ordené a los improvisados miembros de la casilla que llenaran la nueva ánfora de votos, pues iba a ser inexplicable que en la “sagrada urna” electoral sólo hubiera dos votos: el del general Lázaro Cárdenas, presidente de la República, y el de Arroyo Ch., subsecretario de Gobernación. Yo les dije a los escrutadores: “A vaciar el padrón y a rellenar el cajoncito y, a la hora de la votación, no me discriminen a los muertos pues todos son ciudadanos y tienen derecho a votar”. Les dejé un retén de quince hombres muy bien armados, con *Thompson*, por si alguien hubiera querido ir a recuperar esa casilla que con tantos “trabajos cívicos” habíamos ganado.<sup>133</sup>

Entre paréntesis cabe mencionar, por si alguien lo dudaba, que tal fue la manera “sangrienta, penosa y larga” que los revolucionarios encontraron, a decir del ‘poema’ de Santos que sirve de epígrafe a su discurso autobiográfico, para “cambiar un país de parias en un país de ciudadanos”.<sup>134</sup>

Quizá la más notable diferencia entre los dos textos sea la distinta configuración semántica que los articula, dicho sea con mayor precisión: su intencionalidad –y, por ende, los aspectos discursivos ligados a ésta. Puede verse que en el discurso de Santos existe una identificación plena entre el narrador y el emisor real o pragmático que *firma* el discurso, por lo que éste se encuentra asumido por un sujeto cuyo único interés al desarrollar sus programas narrativos es “discursivizarlos” en relación con una serie de códigos referenciales referidos a *su* verdad sobre las situaciones de las que este sujeto es emisor-actor: al autor implícito de las

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 714-16.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 11.

*Memorias* no le mueve el humor sino relatar su propia versión de una serie de hechos sociales. El tono festivo, lúdico, descarado y negramente humorístico que pueda descodificarse en el texto es secundario respecto a la intencionalidad primaria de esta representación de medro político.

En cambio, en el discurso narrativo-literario de una novela como *El seductor de la patria*, el uso de estos códigos irónicos es completamente intencional y tiene el fin de connotar la instauración de un símbolo muy particular, cuya naturaleza aún hemos de dilucidar en páginas posteriores. Por ahora baste decir que lo que para Santos es casi un accesorio discursivo, una expresión de su cinismo, por así decir, en la novela de Serna es un elemento constitutivo, incluso es la dominante misma de su formulación, el eje que dará sentido a los códigos referenciales del discurso biográfico de Santa Anna para convertirlos en elementos verosímiles de un relato de ficción.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Sería legítimo preguntarse si el cinismo y la ironía, más o menos perceptibles en los dos fragmentos, realmente contribuyen a diferenciarlos. Una primera lectura podría dar la impresión de que, incluso, no hay mayor diferencia entre uno y otro discurso, porque además, después de todo, Santos no da rienda suelta a su desvergüenza en el marco de una espontánea entrevista “de banqueta”: lo hace en un agudísimo discurso autobiográfico, escrito muchos años después de este acontecimiento en particular, y en el que, como sabemos, ajustó cuentas, enalteció amistades y, coloquialmente hablando, no dejó títere con cabeza. Parece lógico, por tanto, que su texto estructure la puesta en escena del descaro del enunciador mediante la ironía, como lo demuestra la precisa descripción que se hace del proceso electoral en el fragmento citado. Por lo visto, ambos textos parecieran querer provocarnos la misma sonrisa, exhibir la misma frescura por parte del enunciador y estructurarse alrededor del mismo eje irónico. Pero, como nos recuerda Pierre Schoentjes, a partir de una atenta lectura de Freud, el cinismo se distingue de la ironía por ser “una forma de egoísmo llevada al extremo. [...] Mientras que la ironía es una reflexión que intenta siempre tener el ego a distancia, el cinismo lo exalta hasta en sus defectos más inconfesables” (Schoentjes, *op. cit.*, p. 194). En su escalofriantes memorias, el cacique potosino aspira, sobre todo, a vanagloriarse de su persona, de su voluntad de poder y de los impulsos que le llevan a obtener éste y a enaltecer aquella: si en el camino tuvo que deshacerse de testigos incómodos o falsificar resultados electorales, poco importa: él ya ha quedado retratado como el “Gran Chingón” y eso es el único objetivo del autor implícito de la autobiografía; la ironía es casi un recurso para vertebrar la intención cínica. En contraste, la intención del autor implícito de *El seductor de la patria* es interiorizar la voz y el punto de vista de Santa Anna subordinándolos a la reconfiguración estética de la Historia que la novela lleva a cabo con un fin humorístico. No hay aquí la exhibición de un ego sino todo lo contrario: un fingimiento, la apropiación, por parte del autor implícito, de un punto de vista ajeno (el punto de vista del Serenísimo se representa predominantemente a través de la primera persona del singular) del que, simultáneamente, se invita al lector a distanciarse. En este “fingimiento”, la ironía (y sus rasgos distintivos, ya sea que pensemos en la evaluación peyorativa sugerida por Hutcheon o en la distancia entre pretensión y realidad propuesta por Schoentjes) es un valor dominante del discurso literario, como habremos de ampliar en las páginas por venir (ver Capítulo 7 y,

Esto quedará más patente al confrontar el discurso-estético literario con el propiamente autobiográfico del militar jalapeño consignado en *Mi historia militar y política*. Se podría pensar que, en primera instancia, la reformulación sería un mero enriquecimiento cuantitativo de la narración de los eventos cardinales del testimonio del Santa Anna histórico. Por ejemplo, éste inicia su discurso en 1810, relatando de modo por demás escueto su entrada al ejército real de la Nueva España: “Desde mis primeros años, inclinado a la gloriosa carrera de las armas, sentía por ella una verdadera vocación. Conseguí el beneplácito de mis padres y senté plaza de caballero cadete en el regimiento de infantería fijo de Veracruz, el nueve de junio de mil ochocientos diez, previas las pruebas de hidalguía indispensables entonces”.<sup>136</sup> El fragmento es casi lacónico si se compara con la narración de la novela, donde el simple “beneplácito” parental está narrado con mayor detalle y, por supuesto, humor:

Envidiaba a los cadetes de porte gallardo que desfilaban a mediodía por delante del almacén, deslumbrado con el brillo de sus espadas y la sincronización de sus movimientos. [...] El ejército no era una mala carrera para un joven inquieto como yo, de hecho era la única en que podía progresar. Pero [a mi madre] no le resultó nada fácil convencer a papá de que me sacara del almacén, pues él creía que mi ocurrencia de entrar al ejército era un capricho de adolescente.

–¿Cómo lo sabes? –argumentó mamá–. A lo mejor tiene vocación de soldado.

–Peor todavía. ¿Qué tal si estalla una guerra y nos lo matan de un metrallazo?

[...]

Mi madre apeló a la compasión para doblegarlo y con tiernas súplicas logró arrancarle la promesa de que movería sus influencias en el ejército para conseguirme una plaza de caballero cadete. [...] Papá cumplió con lo prometido y me llevó a matricular en el Regimiento Fijo de Veracruz, pero siguió pensando que mi entrada al ejército era un error, y le advirtió a mi madre que si algo malo me pasaba, ella sería la única responsable. No seas pesimista, le respondió mamá, en México nunca pasa nada.

Dos meses después estalló la Guerra de Independencia [pp. 31-32].

---

particularmente, el apartado 7.3), mientras que, en la autobiografía de Santos, si acaso existe lo hace como potencia y, en todo caso, su función es todo menos axial.

<sup>136</sup> López de Santa Anna, *Mi historia militar*, op. cit., p. 13.

De modo similar, durante las páginas relativas a la campaña de Texas, Santa Anna consigna secamente: “En la ciudad de Saltillo reuní y organicé al ejército expedicionario de Texas, en número de ocho mil hombres, con el material correspondiente. Una grave enfermedad me postró en la cama dos semanas, pero restablecido, no se perdió un día más”.<sup>137</sup> Discursivizado de este modo, hasta un soldado irregular parece un general ejemplar. En cambio, la novela no desperdicia esta oportunidad para perfilar tanto el carácter mujeriego del personaje como la precaria situación de ese ejército variopinto que logró levantar prácticamente desde la nada:

Por fin Saltillo, tengo la espalda molida de tanto dar tumbos en el carruaje, una cama por Dios, una cama y una mujer, aunque sea la cocinera de la división. El coronel Batres me trae a una moza de gruesas caderas con la cara manchada de colorete. Véngase para acá mi reina, si se porta bien le regalo una cadena de oro. Después de un palo apresurado, la fatiga me vence. Despierto a medianoche anegado en sudor, la cabeza hirviente como una fragua. Me pesan los huesos, casi no me atrevo a sacar la mano de las frazadas para darle un sorbo al agua del buró. Y esto apenas comienza, todavía no hemos disparado un tiro, si las cosas siguen así voy a llegar a Texas en una caja de pino. Que traigan al médico de la tropa, me estoy muriendo. No hay doctores, general, el único que venía con nosotros desertó en Matehuala. Pues tráiganme a uno de los del pueblo. Al cabo de una hora mi ayudante de campo vuelve cariacontecido. Los doctores se están escondiendo, señor, no pude encontrar a ninguno. Hijueputas, ¡y así quieren que ganemos la guerra! Desde que salimos de la capital no he podido formar un cuerpo de sanidad, ningún doctor quiere renunciar a su consulta y a sus ingresos para venir a padecer privaciones en una campaña que puede durar varios meses. Mucho juramento de Hipócrates, pero cuando la patria les exige un sacrificio se hacen ojo de hormiga [pp. 223-24].

Es muy cierto que, como dice Ignacio Solares, “la ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia y, a partir de entonces, volver más «real» lo que imagina”.<sup>138</sup> Pero creo que esta reformulación va más allá de sólo colmar los vacíos de la historia. El discurso literario no se limita a completar al historiográfico simplemente porque éste

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>138</sup> Ignacio Solares, *La noche de Ángeles*, Conaculta – Planeta DeAgostini, México, 2003, p. 172.

tiene una naturaleza epistemológica propia, y “por más ficcionalizado, ideologizado e institucionalizado que sea, [...] se coloca bajo una coacción específica, la del *archivo*”,<sup>139</sup> exigencia de la que el discurso estético literario carece casi por completo. Sin embargo, lo que sí puede hacer es *ensanchar* el sentido original de la materia histórica que ha tomado como sustancia de su contenido para darle una nueva y propia dimensión:

El discurso literario se preocupa más del aspecto poético que el discurso historiográfico y probablemente por ello el primero alcanza un significado que va más allá de sus propias fronteras. El discurso literario entraña una referencialidad secundaria, es decir, expresa una cosa, y, figurativamente, otra. Estas afirmaciones de Ricoeur sustentan la idea de que la novela histórica puede ser más representativa de la historia que la historia misma.<sup>140</sup>

De modo simple, esta reconfiguración parecería lograrse en la recontextualización de los eventos en la diégesis. Por ejemplo, en *Mi historia militar y política*, Santa Anna trata desdeñosamente una rebelión en su contra encabezada por Juan Álvarez porque las protestas no caben en un hombre de su clase y de sus antecedentes, los cuales describe en los siguientes términos:

Álvarez perteneció a la raza africana por parte de madre y a la clase ínfima del pueblo. En su juventud sirvió de mozo de caballos al general don Vicente Guerrero, y a este caudillo debió el dominio sorprendente que llegó a adquirir en las montañas del sur, consolidado con crueldades de horrible celebridad. [...] No más añadiré: que Álvarez en sus dominios nadie se atrevía a contradecirlo, todos se sometían a sus mandatos [...].<sup>141</sup>

Cuando confrontamos este fragmento con el respectivo de la novela, ésta aparenta limitarse a transcribir casi las mismas palabras para referirse al cacique sureño, con excepción de un lexema que connota el sentimiento del narrador personaje:

---

<sup>139</sup> Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, tr. Elda Rojas Aldunate, Dosfilos, Zacatecas, 1994, p. 139.

<sup>140</sup> Stéphanie Robert, “Historia y ficción”, *Semiosis. Tercera época*, 2005, núm. 1, 127-156 (la cita, p. 146).

<sup>141</sup> Santa Anna, *op. cit.*, pp. 75-76.



Álvarez estaba sentado en un equipal fumándose un puro de hoja. Prieto, de ojos vivaces y encanecido cabello crespo, pertenecía a la casta más ínfima del pueblo, la de los indios *contaminados* con sangre africana. En sus mocedades fue mozo de caballos de Guerrero y después de una larga carrera como salteador, se había convertido en un temible cacique. En la región de Tierra Caliente no se movía una hoja sin su permiso y sus hombres le dispensaban un trato reverencial [p. 386. Las cursivas son mías].

Pero, más allá de algunos ligeros cambios, existe una diferencia por demás relevante: el levantamiento a propósito del cual el Serenísimo intercala en su discurso autobiográfico esta descripción es nada menos que la rebelión de Ayutla (1854) que llevó a su caída definitiva, mientras que el autor implícito de la novela, siempre con la verosimilitud de su discurso como meta, decide ubicarlo justo después de la batalla del Molino del Rey, en plena invasión norteamericana, cuando una presunta negligencia de Álvarez sirvió para convertir en derrota, a decir de un molesto Santa Anna, lo que parecía un triunfo absoluto sobre los estadounidenses. La descripción de Álvarez, que viene introducida por una frase que subrayaría su indolencia, adquiere así todo el sentido ofensivo y mordaz que las memorias apenas intuían cuando el sujeto de la enunciación insistía en descalificar al cacique sureño: “no conocía ni los primeros rudimentos del arte de la guerra, era cobarde, lo acreditó en el Molino del Rey, según va indicado”.<sup>142</sup>

Por cierto, la diferente narración de esta batalla en los dos textos brinda un ejemplo más de que la naturaleza de la ficcionalización que el discurso estético-literario realiza sobre los eventos plasmados en el historiográfico es, propiamente, reformular antes que simplemente completar el texto original. En sus memorias, Santa Anna refiere de este modo la derrota sufrida:

El día 8 de septiembre el invasor sufrió un rudo golpe en el Molino del Rey: en veinte minutos perdió más de mil hombres, retirándose a Tacubaya en desorden. Si en tan propicio momento el

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 76.

general don Juan Álvarez da la carga que debió dar, la derrota del enemigo hubiera sido completa. Este suceso, por su importancia, merece explicación: Álvarez, con cuatro mil caballos, estaba situado en terreno escogido para maniobrar y con instrucciones diminutas; tuvo al enemigo de flanco a tiro de fusil, en desorden; pero como si nada tuviera que hacer, mantúvose espectador montado en su mula.<sup>143</sup>

Puede verse que esta narración utiliza una focalización externa totalizadora, propia tanto de su configuración, más referencial que estética, como de su contexto enunciativo, el siglo XIX. Mientras, el relato de *El seductor de la patria* recurre, inicialmente, a una ingeniosa doble focalización en la cual “el narrador, sin abandonar su focalización externa, en primera instancia, utiliza la perspectiva que le ofrece un personaje de la cadena de eventos para realizar, además, una focalización interna”,<sup>144</sup> y sólo al final, en un ágil intercambio de diálogos, cambia naturalmente a un narrador personaje marcado por el embrague ‘nosotros’:

En la calzada de Anzures encontré al aguerrido coronel Echeagaray con el brazo chamuscado y la pechera del uniforme teñida en sangre. [...] Entre jadeos y tragos de brandy para aplacar el dolor, me puso al tanto de lo sucedido: al rayar el alba, el invasor había atacado el edificio de Molino del Rey, destinado a la fundición de cañones, con una columna de asalto de alrededor de 800 hombres. Llegados hasta el magueyal donde estaban situadas nuestras baterías, se apoderaron sin dificultad de tres piezas, y satisfechos de su fácil victoria, volvían a sus posiciones con la intención de tomar un respiro para embestir de nuevo. Él tenía a su mando el tercer batallón de infantería, con apenas 500 soldados, pero la situación exigía tomar riesgos. Sin amilanarse por el tupido fuego de metralla, embistió repentinamente a la columna enemiga y gracias a Dios, logró quitarles el botín de las manos. La división de caballería del general Juan Álvarez, apostada en la Hacienda de los Morales, debió romper entonces el flanco izquierdo del enemigo. En un santiamén, sus tres mil jinetes hubieran aplastado a los invasores, pero en vez de auxiliar a la infantería se quedaron expectantes en lo alto de la colina. Al ver que la caballería no cargaba, el enemigo volvió al ataque. Una columna yanqui desalojó a los tiradores del acueducto, la otra se

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>144</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, UAZ, Zacatecas, 1993, t. 1, p. 193.

coló por atrás de los edificios al abrigo de las milpas y acribilló a los soldados que defendían las puertas. A duras penas había podido juntar a sus hombres y salir huyendo.

—Álvarez nos dejó morir solos —concluyó Echegaray, bañado el rostro en lágrimas varoniles—. Se quedó muy campante viendo cómo nos partían la madre.

—Límpiese la cara, coronel —le ofrecí mi pañuelo—. Voy a ajustar cuentas con ese cabrón [pp. 385-86].

Otro objetivo de este cambio es dar una idea del feroz racismo criollo de Santa Anna, al contraponer la citada descripción de Álvarez con la de Echegaray, en la que hace eco de su apodo y fama de Cid Campeador y del porte que compendia “las virtudes de la milicia criolla: lealtad, coraje, nobleza, desdén por la muerte y un voraz apetito de gloria” (p. 385). La tematización de estos valores en el narrador personaje del fragmento será aún más explícita después de haber pedido explicaciones al cacique sureño y su gente: “Del interrogatorio sólo pude sacar en claro que la caballería no se atrevió a cargar porque el terreno era muy accidentado y los jinetes temieron desbarrancarse. Indios tenían que ser, pensé, después de tantos siglos no han aprendido a montar. Cuándo carajos van a entender que el caballo se hizo para los blancos” (p. 387).

La naturaleza de la reformulación que el discurso literario lleva a cabo sobre la materia de su discurso, así como la significación particular que el autor modelo de *El seductor de la patria* procura aportar a su ficcionalización, podrá apreciarse mejor en el siguiente ejemplo. Durante su último periodo presidencial, Santa Anna enfrentó un nuevo conflicto limítrofe con los Estados Unidos, que el autor implícito de *Mi historia militar y política* refiere del siguiente modo:

La cuestión de límites con los Estados Unidos se presentaba grave, y llamó mi atención preferentemente. El gobierno de Washington, con la cuchilla en la mano, todavía pretendía cortar otro pedazo al cuerpo que acababa de mutilar horriblemente, y *amenazaba con otra invasión*. En la situación deplorable del país, un rompimiento con el coloso me pareció un desatino, y adopté los medios que el patriotismo y la prudencia aconsejaban: un avenimiento pacífico. [...] En la primera conferencia, presente el ministro de Relaciones Exteriores, [M. Gaden (Gadsden)] el

enviado extraordinario de Washington presentó un plano en que aparecía una línea nueva, quedando a los Estados Unidos, la Baja California, Sonora, Sinaloa, parte de Durango y Chihuahua; otra mitad del territorio que nos habían dejado. Molesto con semejante pretensión, separé la vista del plano *diciendo*: “Este no es el asunto que debe ocuparnos”. *El ministro* se guardó su *plano* y cortésmente ofreció no volverlo a presentar.<sup>145</sup>

La confrontación entre este fragmento de las memorias del Serenísimos y aquél de la novela que tematiza este mismo evento parecería arrojar, en primera instancia, una respuesta un tanto decepcionante. Después de todo, las diferencias ya ni siquiera son mínimas sino, de hecho, casi son inexistentes:

La cuestión de los límites con Estados Unidos se presentaba grave y ocupaba toda mi atención. Cuchilla en mano, el gobierno de Washington pretendía cortar otro pedazo al cuerpo que acababa de mutilar y *apuntaba con sus cañones a la frontera norte*. En la situación deplorable del país, un rompimiento con el coloso me pareció un desatino. Obligado a elegir el menor de los males, seguí la única vía que el patriotismo y la prudencia aconsejaban: un avenimiento pacífico. [...] Gadsden me presentó un plano de nuestros dos países en el que aparecía una nueva línea fronteriza a la altura de la Sierra Gorda. Del lado de Estados Unidos quedaban Baja California, Sonora, Sinaloa, Chihuahua y parte de Durango. *Amistosamente nos habían dejado la otra mitad de la República, porque según Gadsden, era necesario definir la frontera entre ambas potencias con una línea natural de montañas*. Molesto por su desmedida pretensión, separé la vista del plano:

–Éste no es el asunto que debe ocuparnos –dije.

*Gadsden* se guardó su *mapa* y cortésmente ofreció no volver a presentarlo [p. 431. Las cursivas son mías].

He optado por subrayar los sintagmas que cambian de un fragmento a otro: es evidente que los fragmentos citados son casi idénticos. Incluso se aprecia que, en lo que se refiere al apellido del enviado, la diferencia se debe probablemente a una decisión estilística que no pareciera afectar mayormente el sentido. Podría pensarse que el autor de la novela prácticamente

---

<sup>145</sup> Santa Anna, *op. cit.*, pp. 78-79. Las cursivas son mías.

ha plagiado el discurso autobiográfico y que, virtualmente, no existiría diferencia alguna de sentido entre los textos. Pero a esto habría que oponer tres objeciones.

En primer lugar, es importante recordar aquí la precisión de Omar Calabrese, quien sugería traducir la variedad intertextual del *plagio*, esta cita oculta literal pero no declarada e inserta en el texto sin indicadores textuales evidentes (como lo serían las “canónicas” comillas o las letras *en cursiva*), por *calco*, a fin de evitar incómodas connotaciones legales. Sin embargo, en segundo lugar, más allá de las denominaciones, habría que preguntarse: aunque la forma de la expresión parezca idéntica, ¿verdaderamente se trata del mismo texto?

Jorge Luis Borges planteaba una problemática similar en la conocida ficción “Pierre Menard, autor del Quijote”. Como sabemos, en el transcurso del relato, el protagonista epónimo busca ansiosamente rescribir *El Quijote* e incluso llega a pergeñar los capítulos IX y XXXVIII y un fragmento del XXII de la primera parte. En una aporía por demás genial, se aclara que Menard “no quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el* Quijote. [...] Su admirable intención era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”.<sup>146</sup> Todo ello, es preciso subrayarlo, sin dejar de ser Pierre Menard y, por lo tanto, sin perder, en términos hermenéuticos, su propio horizonte. Ello conduce irremediabilmente, según el narrador de la ficción, a que, si bien el texto de Cervantes y el de Menard sean verbalmente idénticos, el segundo sea también, simultánea e infinitamente, más rico:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

*(...) la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

---

<sup>146</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 47.

(...) *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.<sup>147</sup>

La magistral ficción de Borges, de modo sutil si se quiere, nos permite vislumbrar la respuesta a la pregunta planteada: la frase estética-narrativa podrá ser idéntica a la historiográfica en su forma de la expresión, tanto en el plano superficial del léxico como en su misma estructura narrativa. Sin embargo, no se corresponden en absoluto entre sí, del mismo modo en que Pierre Menard no podía ni deseaba corresponder con Miguel de Cervantes. No sólo porque el corte entre un discurso y otro no se establece en su dimensión episódica sino en la configurativa, donde, como sabemos, la pretensión referencial de cada enunciado genera una dominante distinta para cada uno: denotativa en el historiográfico y connotativa en el estético; también porque entre la lectura que nos propone el autor implícito de *Mi historia militar y política* y la que nos sugiere el de *El seductor de la patria* media un horizonte distinto, “un desfase, un distanciamiento [...] entre marco de enunciación y discurso realizado”,<sup>148</sup> cuya naturaleza profundamente irónica veremos a detalle en páginas posteriores. Por el momento, bastará decir que se caracteriza, sobre todo, por su marcada intención (estética) de instaurar “un mundo posible *distinto* al mundo cotidiano o al establecido por los discursos referenciales”,<sup>149</sup> como el histórico, y cuyo sentido y significación merecen considerarse, nos dice Prada, por sí mismos y por derecho propio, en toda su riqueza.

La tercera y última observación es que, si bien estos fragmentos son verbalmente idénticos, el contexto y, en específico, la significación de cada fragmento dentro de él, es, como

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>148</sup> Prada Oropeza, *Hermenéutica...*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 18.

sucedía con la descripción de Juan Álvarez, radicalmente diferente. No hay que olvidar que la dilucidación del sentido en el discurso literario “es el trabajo de todos los elementos que se entretajan, en sus relaciones semióticas, en el discurso”,<sup>150</sup> por lo que la significación de un fragmento dado no se origina en sí mismo sino en su relación con los demás elementos de su sistema. En el caso de las memorias de Santa Anna, el relato de las negociaciones con Gaden/Gadsden y la posterior venta de La Mesilla tiene como fin, en un principio, testimoniar la valentía y el talento diplomático del Serenísimos quien, “muy macho, [...] jamás un coyón rajado” (según se autodefinía otro criollo paradigmático, José López Portillo<sup>151</sup>), no duda en describirse desafiante y patriótico frente al representante de la potencia continental:

El enviado, con alegre semblante, preguntó al gobierno [a Santa Anna, se entiende]: “¿Qué valor le da al terreno de la Mesilla?”.

–Pronto sabrá usted; en precio material lo valorizo [sic] en cincuenta millones de pesos–.

Mr. Gaden saltó del asiento y asombrado exclamó... “¡Oh! cincuenta millones de pesos es mucho dinero”.

–Señor mío, cuando el poderoso tiene interés en poseer lo ajeno, lo paga bien–.<sup>152</sup>

Posteriormente, Santa Anna encadena una serie de justificaciones sobre la venta del territorio: lo presenta como un triunfo por haber conseguido, por un “pedazo de terreno inculto”, la misma cantidad de dinero que se había pagado por todo el terreno perdido en la guerra contra los Estados Unidos. Al más puro estilo de los actuales informes del titular en turno del Poder Ejecutivo, no duda en detallar los importantísimos gastos que su administración llevó a cabo con esos ingresos: reorganización del ejército y del cuerpo médico militar, compra de fusiles, reparación de fortificaciones, compra de buques de guerra...

---

<sup>150</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, FCE, México, 1999, p. 552.

<sup>151</sup> Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, Tusquets Editores, México, 2002, p. 425.

<sup>152</sup> Santa Anna, *op. cit.*, p. 80.

En cambio, el autor implícito de *El seductor de la patria* coloca la entrevista con mister Gadsden después de una ácida misiva de éste al secretario de Estado norteamericano, en la que el emisario estadounidense describe al pueblo mexicano con vigorosas invectivas de una sorprendente actualidad: “si bien es aberrante la conducta de los políticos y los militares, aún más asombrosa es la indiferencia de la sociedad, que permite sus tropelías cruzada de brazos” (p. 430). Al mismo tiempo, ironiza cruelmente sobre el patriotismo que Santa Anna dice tener como guía de sus acciones: “la antigua repugnancia del gobierno a vender porciones del suelo patrio ha disminuido mucho en los últimos años. Como las monjas de clausura que una vez desfloradas se entregan alegremente al comercio carnal, los políticos de México parecen haber perdido sus inhibiciones tras la firma de los acuerdos de Guadalupe Hidalgo” (pp. 430-31). En un movimiento que analizaremos en profundidad más adelante, el autor se encarga de avisarnos que a Santa Anna, quien no tardará en quejarse de las calumnias propaladas por sus enemigos políticos, no se le debe creer ni el bendito, para decirlo coloquialmente.

Y después, por si fuera poco, el autor modelo dispone que las “injurias” debidas a las sospechas crezcan hasta que aparece una pinta callejera con la leyenda “Execración eterna al mutilado mutilador”, lo que da lugar a uno de los episodios más patéticos de una novela repleta de ellos: una comisión de notables solicita al general que entregue los huesos de su pie, perdidos en una revuelta en 1844 y encontrados en 1853, al menos para efectos de la ficción, para rendirle honores como mutilado de guerra. Los huesos son objeto de una ceremonia solemne y los pensamientos ridículamente fúnebres de Santa Anna al respecto son interrumpidos por uno de sus médicos:

–Disculpe, general. Tengo que decirle algo muy importante.

–Hable, Cisneros.

–Acabo de examinar los huesos que están en la urna y he descubierto que no son suyos.



–No puede ser. ¿De dónde saca semejante cosa?

–Perdone excelencia, pero es mi deber abrirle los ojos. Esas falanges y ese calcañar pertenecen al esqueleto de una mujer.

La ira me hizo olvidar que estaba en un lugar sagrado. [...] Cogí por las solapas a Manuel Escobar, el jefe de la comisión que me llevó el pie a Turbaco, y con uno de los huesos guardados en la urna le sorrajé un tremendo golpe en la coronilla.

–¡Cabrón, hijueputa! Por menos que esto he mandado a muchos al paredón [p. 433].

A partir de este incidente, el Santa Anna de la ficción concebirá la absurda idea, digna de una novela de Reinaldo Arenas, de ofrecer una recompensa de 50 mil pesos a quien encuentre los restos auténticos de su pie, pues los huesos extraviados, en su opinión, “se habían convertido ya en un símbolo nacional como la Virgen de Guadalupe o el águila y la serpiente” (p. 433). No tarda en acumularse una ingente cantidad de huesos en el patio central de palacio y, para poner punto final a semejante locura, la mejor solución que Santa Anna encuentra es formar una comisión de médicos para que sometan todos y cada uno de los zancarrones a un peritaje científico, evidentemente por cuenta del erario. Desde luego, el episodio no existe en ninguna fuente historiográfica, pero se ajusta a plenitud al carácter impráctico y voluntarioso del personaje, según consta en diversos referentes historiográficos que son la base sobre la cual el discurso literario fundamenta su propia verosimilitud y autonomía y desde la cual construye su invención. Al mismo tiempo, el episodio implica una fuerte crítica al “estilo personal de gobernar” de Santa Anna, a quien, en el relato de este suceso, es imposible no contemplar bajo las luces de algunos presidentes priistas de la altura (?) de Luis Echeverría, lo cual, como veremos páginas más adelante, no entraña sobreinterpretación alguna del texto:

Más de 50 personas llegaron a trabajar en la identificación de los huesos y tuve que asignarles una partida presupuestal mayor que la de algunos ministerios. Una parte de la indemnización por la venta de La Mesilla se destinó a sufragar los gastos del comité verificador. Después de varios meses de trabajo [!] infructuoso empecé a perder la esperanza de hallar mi pie. [...] Sin embargo,

mantuve el gancho de la recompensa, porque la búsqueda de mis huesos se había vuelto una distracción popular que narcotizaba a la masa y la mantenía a prudente distancia de los agitadores profesionales [p. 434].

Es claro que, en la novela, tanto los antecedentes como las consecuencias de la negociación con Gadsden se conciben dentro de este recorrido que nos lleva al objetivo humorístico de la novela, y, por tanto, no necesariamente están apegadas al dato historiográfico duro sino a esta peculiar verosimilitud.

Para concluir este apartado, confrontaré brevemente el texto de la novela *El seductor de la patria* con otros dos discursos biográficos. Ambos tienen todavía una intencionalidad referencial e, incluso, expositiva-argumentativa, pero son, al mismo tiempo, discursos de autores implícitos sumamente cuidadosos de la forma de la expresión y de sus procedimientos discursivos, si bien persiguen objetivos distintos a la novela de Serna. Me refiero a *Santa Anna, el dictador resplandeciente*, de Rafael F. Muñoz, y *Santa Anna: espectro de una sociedad*, de Agustín Yáñez.

El primero, publicado en 1936 por Espasa-Calpe, está concebido como una biografía novelada, que entrelazará “la exactitud de los datos [con] la agilidad, la frescura, el interés constante de su prosa”<sup>153</sup> literaria. A diferencia de Yáñez, quien, por la naturaleza misma de su discurso, redactará una introducción de cierto calado conceptual, Muñoz introduce y finaliza su narración de manera directa, sin más paratexto que un célebre epígrafe tomado de Lucas Alamán que procura definir la naturaleza ambigua del general veracruzano: “Conjunto de buenas y malas cualidades, [...] energía y oposición para gobernar, obscurecidas [*sic*] por grandes defectos;

---

<sup>153</sup> Felipe Garrido, “La figura del caudillo”, en Rafael F. Muñoz, *Santa Anna, el dictador resplandeciente*, 5a. ed., FCE, México, 2005, pp. 7-10 (la cita, p. 9).

acertado en los planes generales de una revolución o de una campaña, e infelicísimo en la dirección de una batalla...»<sup>154</sup>

Evidentemente, la razón por la cual Muñoz –quien dedicó gran parte de su obra novelística, amén de un discurso de índole biográfica, a la figura de Francisco Villa– se ocupó de Santa Anna parece intrigante en un principio. Quizás se deba al interés en tratar figuras antípodas de la historia mexicana, quizás al de tematizar dos caras (¿opuestas?) del caudillismo. En *Protagonistas de la literatura mexicana*, a pregunta expresa de Emmanuel Carballo, Muñoz perfila el matiz reivindicatorio:

La persona de Santa Anna me interesó como me interesa, ahora, ese gato que está cerca de mí: porque nadie lo quería. [Muñoz se refiere a un gato café con leche, esmirriado, corriente] El gato vivía en la calle. En ninguna de las casas de mis vecinos lo admitían. Sentí ternura por él: lo traje a casa. Así me paso con Santa Anna. Me molestaba que unánimemente todos lo repudiasen. Vasconcelos, por ejemplo, lo llama “traidor abominable”. ¿Quién es –me pregunté– este abominable traidor? De la respuesta surgió el libro.<sup>155</sup>

El epígrafe, siendo Alamán contemporáneo de Santa Anna, adquiere así un nuevo valor, al representar en buena medida el enfoque de Muñoz: limpio de la perspectiva ideologizada que ha terminado por erigir al veracruzano como uno de los villanos más terribles de la historia nacional.<sup>156</sup> En ese sentido, su aproximación no está muy lejana del espíritu que Serna mantiene en su ficcionalización, recordemos:

[En mi novela] Seguí un camino opuesto al que utiliza la historia oficial cuando dice: éste es el villano más execrable de la historia y es mejor que no sepas nada de él. Yo creo, por el contrario,

---

<sup>154</sup> Lucas Alamán, *apud* Muñoz, *op. cit.*, p. 11.

<sup>155</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño – S.E.P., México, 1986 (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48), p. 350.

<sup>156</sup> Cf. *supra*.

que debemos saber mucho sobre él y su tiempo para evitar que la sociedad mexicana vuelva a caer en las mismas trampas del pasado.<sup>157</sup>

Muñoz, a decir de Felipe Garrido, no intenta explicar, justificar o juzgar a Santa Anna. “No aprovecha siquiera la perspectiva histórica desde la cual lo observa para dictaminar sobre los resortes que lo mueven o sobre las consecuencias de sus actos. Más bien adopta el papel de uno de sus coetáneos, se sitúa dentro del contexto en que vivió Santa Anna, y allí nos lo muestra”.<sup>158</sup> La afirmación no deja de ser discutible: si se reelabora literariamente la historia ¿por qué se realizaría un juicio histórico sobre el personaje? Pero abstrayendo un poco la apreciación de Garrido, convengamos con él en que *Santa Anna, el dictador resplandeciente* se ciña a la estricta cronología histórica del personaje Santa Anna. De todos modos nos daremos cuenta de que, al mismo tiempo que buscaría limitarse a los acontecimientos cardinales de la vida del Serenísimo, el autor de este discurso no duda en crear eventos catalíticos que le permitan discursivizar de modo más evidente la fuerte ambivalencia de su personaje. Así, al final de sus días, casi ciego de cataratas, el Santa Anna de Muñoz regresa a su casa: “Encuentra en las antecámaras quince o veinte personas que le esperan. Las ha contratado doña Dolores, a real por día, para que den al anciano la impresión de que aún lo busca el pueblo”.<sup>159</sup> O bien, cuando por fin fallece, el narrador consigna: “Había entregado a su esposa, para los gastos de la casa, sus últimos cuatro pesos”. Ninguno de los dos datos aparece mencionado en otros discursos biográficos o historiográficos, pero quedan allí, como parte de la competencia estética bellamente configurada por Muñoz en su texto.

---

<sup>157</sup> Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 174. El carácter moralizante de la intención reconocida por Serna conduce a varios críticos a categorizar, algo apresuradamente a mi juicio, *El seductor de la patria*, como una sátira. Más adelante, comentaremos con mayor detalle el carácter satírico de la novela; por ahora, baste decir que, en todo caso, se trata de una sátira de carácter singular, pues mientras muchos otros discursos satíricos parecen añorar un tiempo pasado que sería necesariamente mejor al presente, *El seductor de la patria* partiría de la premisa de que el pasado está, de por sí, viciado.

<sup>158</sup> Garrido, *op. cit.*, p. 9.

<sup>159</sup> Muñoz, *op. cit.*, p. 272.

Por otro lado, el texto de Yáñez *Santa Anna. Espectro de una sociedad*, publicado póstumamente en 1982 aunque su origen data de varias décadas atrás,<sup>160</sup> está construido como un discurso expositivo, un largo ensayo que, a pesar de su cuidadísima forma de la expresión, tiene un objetivo primordialmente argumentativo:

Es imposible –como se ha pretendido– aceptar que Santa Anna y el santanismo son fruto de funestas casualidades reñidas con la voluntad pública, ni menos que aquél sea un fantasmón invertebrado cuya fortuna resulte inexplicable o atribuible sólo al azar.

Contra estas y otras afirmaciones desvalorizadoras oponemos la tesis de que *Santa Anna es el espectro donde se miran diferenciados los elementos de la sociedad mexicana en el periodo que va de la Independencia a la Reforma*. [...] Puede ser esto lo triste que se quiera. Santa Anna da la dimensión común de la realidad en esa época llamada de anarquía.<sup>161</sup>

Yáñez concibe a Santa Anna como un ejemplo de la sociedad mexicana de su época. A partir de esta tesis, procurará enfocar la vida de Santa Anna mediante dos elementos, romanticismo y paranoia, inspirados en la definición que dio del general veracruzano otro intelectual del siglo XIX, Lorenzo de Zavala, quien lo caracterizaba con la fórmula “genio volcánico, dotado de un principio de acción”.<sup>162</sup> Y así, Yáñez logra abstraer a partir de la vida de Santa Anna una serie de rasgos distintivos del mexicano decimonónico (e incluso posterior) que

---

<sup>160</sup> Una versión preliminar del primer capítulo se dio a conocer bajo el título “Ha nacido Santa Anna” en la revista *Historia Mexicana* [1 (1951), 1-21], publicada por El Colegio de México. María de los Ángeles Yáñez de Morfín, la hija del escritor jalisciense, en su “Advertencia” a la publicación del estudio, consigna que el origen de la biografía se remontaría al año 1932, cuando el joven Yáñez se inscribió al curso monográfico del maestro José de Jesús Núñez y Domínguez, centrado en la figura del militar veracruzano. Se puede apreciar que el interés de Yáñez por la figura santanista, que lo llevó a indagar lo que ésta representa en la idiosincrasia mexicana, se relaciona ampliamente con las reflexiones en torno a la identidad que dominaron el pensamiento de nuestros intelectuales durante el siglo XX, reflexiones que, no en balde, inspiraron igualmente a Yáñez su célebre artículo sobre “El pelado” mexicano.

<sup>161</sup> Agustín Yáñez, *Santa Anna. Espectro de una sociedad*, Océano, México, 1982, p. 30. Las cursivas son mías.

<sup>162</sup> *Idem*.

alegremente encumbra caudillos porque halla en ellos cumplido, “mejor que en otro alguno, el carácter dominante de las aspiraciones colectivas”.<sup>163</sup>

De ese modo, cuando llega el turno de referirse al pronunciamiento de 1844 que provocó el primer exilio del Serenísimo, Yáñez inicia por describir sucintamente la impopularidad y el desprestigio que significaron para Santa Anna tanto su precipitado segundo matrimonio, apenas 40 días después de la muerte de su primera esposa, como sus deseos por declarar nuevamente la guerra a Texas con tal de impedir su anexión a los Estados Unidos. En medio de este clima de inestabilidad, estalla un levantamiento del general Paredes Arrillaga y, cuando Santa Anna se dirige a combatirlo, surge otro más en la capital que Yáñez relata de este modo:

El seis de diciembre se sublevó la guarnición de México; Canalizo y Basadre fueron arrestados; reunido el Congreso, fue encargado el general Herrera del poder ejecutivo por ser presidente del Consejo: lo prescribían así las Bases Orgánicas; no hubo dique para el entusiasmo y el furor populares: el pie de Santa Anna fue exhumado y arrastrado por las calles; la estatua del Teatro Nuevo fue hecha añicos y la del mercado fue arrastrada hasta las cocheras del palacio.<sup>164</sup>

El narrador del fragmento anterior es implícito o no-marcado y, por ende, focaliza externamente, como corresponde a un discurso que, si bien no es plenamente vericondicional o referencial, como lo es el historiográfico, sí otorga a los eventos un papel cardinal en la constitución del sentido. Mientras tanto, la narración de estas mismas acciones, por parte del autor implícito de *Santa Anna, el dictador resplandeciente*, tiene un grado mayor de artificio al realizarse bajo la forma del discurso indirecto, por lo que, si bien presenta también un narrador no-marcado, es capaz de focalizar internamente los eventos que relata, al contrario del texto de Yáñez, cuya vertiente genérica determinaba también su acercamiento externo a las acciones:

---

<sup>163</sup> *Idem.*

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 152.

El recién casado sale del gineceo a campaña [contra Paredes Arrillaga]. No pide permiso al Congreso, porque está acostumbrado a hacer lo que le da la gana. ¡Violación a la constitución! Los diputados pretenden quitarle el mando y declarar que da lugar a formarle causa, con todo el ministerio, que nada ha tenido que ver con la determinación del impaciente general.

No es posible obedecer al Congreso cuando Santa Anna está ya en camino hacia Jalisco. Y [Valentín] Canalizo [el presidente interino] escoge la ruta más corta: disuelve el Congreso. Menos hace falta para colmar a los federalistas y a los descontentos en general: se pronuncia la guarnición de México y la plebe, que iba a aplaudir al dictador cada vez que entraba o salía, arrastra su estatua, quema sus retratos, derriba el cenotafio de Santa Paula y hace desaparecer el pie arrancado del cuerpo por la metralla francesa.<sup>165</sup>

Cabe mencionar que, evidentemente, cada autor configura su discurso con un objetivo particular y, así, el interés de Muñoz es describir la fulminante caída de la administración santanista como un castillo de naipes, el exilio del general, su soledad en la derrota, el motín a su favor apenas cuatro días después de su partida y, finalmente, su llegada al fuerte del Morro, en la Habana, el mismo que algún día había soñado en conquistar. Por su parte, Yáñez, a partir de la tesis que esboza en su introducción, contrasta el clima de repudio generalizado, que Santa Anna enfrentó al partir rumbo a Cuba, con aquél de perdón y reconciliación que vivió apenas unos meses después, cuando, con motivo de la guerra con Estados Unidos, el Congreso lo invita a volver, revalida su título de Benemérito de la Patria (obtenido por derrotar a la fuerza expedicionaria de España) y lo reconoce como general en jefe de todas las fuerzas nacionales:

De este modo el romanticismo de un pueblo hacía posible que fortunas pasadas ejercitasen otra vez su gravedad sobre los destinos nacionales. [...] Toda la fuerza que abrigó el odio en diciembre de 1844 se aplicó ahora a tirar animosamente del carro del recién vuelto y a encender fogatas de admiración, de alabanza, de desagravio. Plenitud social del romanticismo.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Muñoz, *op. cit.*, pp. 192-93.

<sup>166</sup> Yáñez, *op. cit.*, p. 159.

Ahora bien, después de haber revisado de modo somero estos dos ejemplos que, previamente a la novela que nos ocupa, conformaron la misma sustancia del contenido, puede verse que el caso de *El seductor de la patria* es muy singular. Sus preocupaciones, como habremos de revisar en el capítulo a propósito de la sátira, resultan sumamente similares: como Yáñez, el autor de la novela es consciente de que el caudillo emanó, finalmente, de la misma sociedad que lo encumbra y con sus mismos rasgos; como Muñoz, se niega a “hacer leña del prócer caído” e intenta verlo con la mínima humanidad posible, como quien le quita el polvo a un juguete roto, si se permite la paráfrasis de la cuarta de forros de *Señorita México*. Sin embargo, su objetivo se configura de un modo propio a su perspectiva estética: a reserva de ampliar esta observación en páginas posteriores, puede decirse que la ironía y el afán satírico ensanchan la significación de la figura de Santa Anna hacia un humor de fuerte matiz reflexivo. En *Mi historia militar y política*, el estilo ampuloso del general es de un notorio humorismo involuntario: lo mismo que en las *Memorias* de Santos, cumple una función secundaria frente al valor testimonial con el cual el sujeto de la enunciación busca configurar su discurso. A ese respecto, su descodificación por parte del lector carece de importancia: el humor no es un elemento constitutivo de su intención. Examinemos esta cita donde el Santa Anna “histórico” recuerda su reacción frente al pronunciamiento que lo mandó al exilio en 1844:

“Los amotinados pusieron en prisión al presidente Canalizo, y extendiendo su enojo contra el presidente constitucional, se lanzaron a derribar su busto de bronce colocado en la plaza del mercado, a quitar su nombre al Teatro de Santa Anna, sustituyéndolo con el de Teatro Nacional, y a extraer del cementerio de Santa Paula su pie amputado para pasearlo por las calles al son de un vocerío salvaje...” Interrumpí al lector diciéndole: “no quiero oír más”. Y arrebatado, con mis manos en la cabeza, exclamé: “¡Santo Dios! Un miembro de mi cuerpo perdido en servicio de esta nación extraído de la urna funeraria, haciéndolo pedazos para escarnecerlo tan bárbaramente...”



En aquel momento de dolor y enajenación resolví abandonar hasta el suelo natal, objeto de mis ensueños y desengaños.<sup>167</sup>

En cambio, en *El seductor de la patria*, el humorismo deja de ser involuntario, se vuelve uno de los valores dominantes del texto y la artificiosa ampulosidad presuntamente decimonónica sirve lo mismo para increpar satíricamente al receptor del texto que para hacerle soltar una risa amarga ante tal abismo de degradación, brutalidad, grotesco y ridículo y, más aún, ante el horror que ello provoca en el personaje:

La ruptura del orden desencadenó el motín popular más pavoroso de cuantos tengo memoria. [...] Tras haber allanado el cementerio de Santa Paula, los más osados profanaron el monumento de mármol donde yacía su pie amputado, sacaron el zancarrón de la urna cineraria y lo pasearon en triunfo por las calles de la ciudad, al son de un vocerío salvaje. Toda la tarde y buena parte de la noche lo anduvieron pateando de acá para allá, y según algunos testigos confiables, finalmente fue a parar al tiradero de la Vila, donde se amontonan los desechos más asquerosos de la ciudad. Me duele decirlo, general, pero temo que no podrá recuperar los restos de su pie, aun cuando recibieran castigo los autores del sacrilegio.

[...]

Santo Dios, no quiero oír más, arroje al fuego esa carta. Me está doliendo el muñón de la pierna, sin duda como reflejo de la herida que me han abierto en el alma. Todo lo perdono menos la profanación de mi cuerpo. Hasta hoy soportaba con orgullo la invalidez pues creía que la patria me agradecía el sacrificio del 6 de diciembre. Pero el pueblo no tiene memoria, sólo impulsos ciegos y vísceras irritables. [...] Ninguna gloria es duradera en este país desnaturalizado, que sólo eleva a sus ídolos para hacerlos estallar en el aire como fuegos artificiales. Una botella de aguardiente, sargento, sírvame una copa y beba usted también, que buena falta nos hace [pp. 330-32].

En su conferencia “Santa Anna en la historia y en la ficción”, Enrique Serna resaltaba el carácter involuntariamente cómico del personaje y conjeturaba: “Creo que abordar a Santa Anna desde el punto de vista solemne es traicionar su personalidad, porque realmente él fue un

---

<sup>167</sup> Santa Anna, *op. cit.*, p. 45.

personaje tragicómico”.<sup>168</sup> Un ejemplo de un Santa Anna ficcionalizado solemnemente y, por ende, de forma fallida, lo encontramos en la película de Felipe Cazals, *Su Alteza Serenísima* (2000): su visión del personaje es tan seria y grandilocuente que pierde tanto la distancia respecto a su materia como la tensión dramática, de modo que, cancelada la caracterización del personaje por parte del guión, el filme no tenía más remedio que exhibir, bajo una serie de epígrafes galleros de gran pedantería, un desfile de amigos que visitaban al dictador, encarnado por Alejandro Parodi, durante sus últimos tres días de vida, para regurgitar enfrente de él una serie de historias librescas de la vida del Serenísimo. Sólo que los relatos de la vida de Santa Anna tomados seriamente resultan, cuando menos, ridículos, por lo que no es extraño que actores generalmente correctos como Salvador Sánchez o Pedro Armendáriz ofrecieran en esta película algunas de sus más flojas interpretaciones.<sup>169</sup>

Por el contrario, el autor de *El seductor de la patria* es capaz de guardar la suficiente distancia respecto a la materia de su discurso como para causar un efecto de comicidad, respecto no sólo a la vida y hechos de Santa Anna, sino a toda una serie de eventos históricos de su marco de enunciación. Incluso Rafael F. Muñoz, al narrar la batalla de Chapultepec, simplemente refiere el pedido de refuerzos por parte de Nicolás Bravo, jefe de los defensores del castillo, y la respuesta negativa del general veracruzano, quien contesta que es inútil enviar la infantería a que soporte la lluvia de bombas americanas. En cambio, al distanciarse del veracruzano y de la mezquindad que le hacía no soportar el éxito ajeno e incluso hacer todo lo posible para

---

<sup>168</sup> Serna, *art. cit.*, p. 180.

<sup>169</sup> Es revelador, como señala el propio Serna, que Cazals, sin comprender realmente su sentido, “se fusile” la escena de Muñoz, en la que Loló contrata a los léperos para hacer sentir a su marido que aún es un hombre importante. En *Santa Anna, el dictador resplandeciente*, el protagonista está casi ciego por las cataratas, de modo que la secuencia pinta muy bien el *pathos* de un carácter tragicómico. En cambio, en *Su Alteza Serenísima*, el general veracruzano es representado como un viejo que ve muy bien con los ojos negros y escrutadores de Parodi, por lo que no sólo no funciona el chiste original, sino que la escena es gratuita y además es casi interminable, gracias al complaciente montaje de Javier Bourges y Carlos Puente.

obstaculizarlo, Serna consigue un momento de gran hilaridad gracias a un diálogo epistolar que resulta demencial por su futilidad, pues los interlocutores son dos generales quienes, se supone, defienden al país del invasor, cuando en realidad son incapaces de olvidar sus pleitos personales:

DE NICOLÁS BRAVO [...]. Necesito con urgencia más baterías y dos batallones para defender las faldas del cerro, pues el ataque puede venir en cualquier momento. Nuestra situación es crítica y se puede volver catastrófica si mis hombres creen que su general en jefe los ha abandonado.

RESPUESTA DE SANTA ANNA: Tranquilícese, por favor, lo noto un poco asustado. Recuerde que la primera obligación de un comandante es mantener la ecuanimidad. [...] he ordenado al coronel Santiago Xicotécatl que acuda en su auxilio con el batallón activo de San Blas. Por el momento no considero prudente aglomerar más tropas en el bosque, porque serían blanco fácil de la artillería enemiga.

[...]

BRAVO (13 DE SEPTIEMBRE, 5:00 A.M.) [...] Hablemos a calzón quitado, general. Si está resentido conmigo porque apoyé la revolución decembrista, eligió el peor momento para cobrarse el agravio. No permita que sus rencores predominen sobre el interés nacional: el enemigo escala ya las faldas del cerro y necesito relevar a los cadetes con tropas frescas. Concédame los refuerzos y le prometo que al final de la guerra nos batiremos a duelo.

SANTA ANNA: Aceptado el duelo, denegadas las tropas.

BRAVO: Chinga tu madre [pp. 388-89].

Con estos ejemplos, se va perfilando un tema en el que abundaremos en posteriores capítulos: en *El seductor de la patria*, la Historia se reformula mediante un distanciamiento que inicia por no tomar en serio al personaje y termina por observarlo bajo un lente humorístico, según puede revelarlo el artificio del lenguaje empleado por el autor implícito, decididamente moderno y sonriente. Más adelante volveré sobre este aspecto del discurso literario, pero, por ahora, me interesa plantearme la siguiente pregunta: ¿existe algún tipo de vasos comunicantes entre el distanciamiento buscado por esta novela y aquél que se ha vertebrado en otros discursos narrativos del mismo autor? Parto del supuesto de que la reconfiguración literaria de Santa Anna no hace de Santa Anna un personaje literario cualquiera, sino un personaje literario cuya

instauración depende de un autor implícito en todo similar a aquéllos que nos han propuesto los mundos posibles de discursos como *El miedo a los animales* o “El matadito”. Serna, en su devenir como autor implícito de *El seductor de la patria* (es decir, en su interiorización de las reglas y elementos que la pertinente realización estética de su discurso requiere), ha asimilado la figura del Serenísimo hasta apropiarse de ella e integrarla en *su* estilo y *su* visión de mundo. Como se diría comúnmente, el Santa Anna de *El seductor de la patria* es un personaje *propio* de su autor. Para demostrarlo, será de gran utilidad establecer una comparación intertextual entre *El seductor de la patria* y otros discursos de Enrique Serna, con el fin de examinar las similitudes entre las distintas configuraciones.

### CAPÍTULO 3. “TÚ ESCUPIRÁS MUY AGUADO, PERO A MÍ NO ME SALPICAS” *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA FRENTE A LA NARRATIVA DE ENRIQUE SERNA*

**E**xiste un serio peligro para el análisis cuando se realiza una comparación como ésta: si se aspira a mantener su operatividad, el objetivo nunca puede ser la identificación de meras coincidencias lexicales o textuales entre *El seductor de la patria*, en el caso actual, y otros discursos narrativos del autor Enrique Serna. Es evidente que las coincidencias existen, pero la sola constancia de su manifestación no tiene mucha utilidad, al menos para el enfoque de este trabajo. Antes de comenzar la confrontación genuina a la que aspiramos, podemos evidenciar con un ejemplo los límites de las meras coincidencias verbales. Pongamos por caso el enfrentamiento verbal entre un bisoño Santa Anna, miembro del Regimiento Fijo de Veracruz, y su compañero Alonso Pacheco, quien lo recrimina por haber aceptado la invitación del sanguinario coronel Arredondo, jefe del regimiento, para cenar en la barraca de oficiales después de una batalla.

–¿Qué se siente ser el consentido de un asesino?

–Arredondo no es tan malo como parece –le respondí–... Ayer se portó como un valiente.

–*Nos mandó al matadero y todavía lo defiendes* –chasqueó la lengua con desprecio–. ¿No decías que te daba coraje recibir órdenes de una bestia? [p. 40. Las cursivas son mías].

El fragmento parecería evocar la violenta discusión entre el Borrego y el Chamula, compañeros de Evaristo Reyes, protagonista de *El miedo a los animales*, acerca del sanguinario comandante Jesús Maytorena, jefe de los tres en la Policía Judicial:

–Yo digo lo que se me hinchan los huevos –insistía el Borrego–. Maytorena es un hijo de la chingada y tú eres un maricón que se arruga delante de él.

[...]

–Maytorena te sacó de pobre –gritó el Chamula–. Si no fuera por él, estarías vendiendo chicles en un semáforo.

[...]

–¡Basta ya! –los calló Evaristo–. Al rato se dan en la madre allá afuera, pero aquí adentro esténse sosiegos.

–Yo estoy calmado –el Chamula volvió a su silla–. El que me provoca es éste, con sus habladas.

–¿Habladas? ¿Vas a negar que Maytorena se quedó escondido en la balacera? Chale, *te manda al matadero y todavía lo defiendes*.<sup>170</sup>

A primera vista, las discusiones parecen muy similares: en ambos casos son suscitadas por el carácter tiránico del jefe de los implicados y hay una frase que se emplea de manera sumamente similar...

Sin embargo, bien mirado, la confrontación carece de pertinencia si sólo se limita a señalar las coincidencias lexicales o diegéticas por sí mismas sin considerar que éstas, en realidad, se dan entre tematizaciones diferentes, por lo que es preciso valorar en cada caso la “significación y sentido «concretos» que [los eventos y elementos textuales] adquieren en el tratamiento particular de un discurso dado”.<sup>171</sup> En el ejemplo de *El miedo a los animales*, Evaristo, quien focaliza el pleito entre judiciales, es apenas un testigo y mediador;

---

<sup>170</sup> Enrique Serna, *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 2003 [1a. ed. 1995], pp. 77-78 (la cita, pp. 77-78). Las cursivas son mías.

<sup>171</sup> Prada Oropeza, *La constelación narrativa de Ignacio Solares*, Ediciones Eón – BUAP, México, 2003, p. 91.

posteriormente, buscará justificar el corolario de la discusión, el brutal asesinato del Borrego a manos del Chamula, confrontándolo con la deshonestidad de dos poetas que, horas antes, han hablado mal de un poeta archiconocido a sus espaldas. En cambio, en el fragmento de *El seductor de la patria*, Santa Anna es el narrador personaje y su relato del desacuerdo nos permite apreciar que su original repugnancia hacia los métodos y el carácter del jefe desaparece cuando se percata de las posibilidades que tiene de ascender a su lado. En un caso, Evaristo, el personaje eje de la focalización, cree haber vislumbrado la “moraleja” del evento; en el otro, la lección se soslaya para bosquejar hábilmente los rasgos casi amorales que el personaje de Santa Anna mantendrá en todo momento como un elemento constitutivo de su caracterización. El matiz resultaría difícil de apreciar si la comparación se limitara a encontrar simplemente los puntos de convergencia en el nivel de la manifestación textual.

La falta de resultados pertinentes de semejante comparación explica por qué, en las siguientes páginas, no se realizará una simple búsqueda de coincidencias, sino que se esbozará un acercamiento a lo que se podría denominar la tematización “múltiple” de una serie de situaciones que son comunes a *El seductor de la patria* y a otros discursos narrativos de Enrique Serna, tales como las novelas *El miedo a los animales* y *Señorita México* o los cuentos de *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo*: la presencia de “atmósferas” similares –es decir, de un carácter semejante entre las tematizaciones–, de fragmentos y situaciones textuales, de aspectos discursivos, como tipos de narradores y ejes de focalización elegidos, o bien de algunos *leitmotiv*, de fuerte matiz crítico, que, sin embargo, mueven a risa y que conformarían los rasgos que Corral Peña describió en su oportunidad como “caricaturas grotescas”.<sup>172</sup> En resumidas cuentas, en las próximas páginas procuraré evidenciar las aristas literarias de una visión de mundo común a diversos discursos literarios interiorizados por el mismo autor implícito.

---

<sup>172</sup> Elizabeth Corral Peña, *art. cit.*

El discurso de *El seductor de la patria* tiene como marco de enunciación un entorno de franca decadencia. En una primera instancia, ésta es meramente física: Santa Anna está viejo y enfermo, chocho y achacoso, se siente “como una planta marchita que le roba la luz a los rosales” y sabe que, para un anciano como él, “la gloria es como el sexo: [sabe] que ya es inalcanzable, pero no [puede resignarse] a vivir sin ella” (p. 13). Por cierto, esta sentencia pareciera resumir el relato “El alimento del artista”, del libro *Amores de segunda mano*, donde la decadencia física, moral y económica de los protagonistas, artistas del vodevil, encuadra el espantoso ocaso de su vida sexual, que los deja incapacitados para excitarse a no ser que escuchen los aplausos del respetable: “Tenga, es todo lo que traigo, acéptemelo por caridad, ya sé que no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda”.<sup>173</sup>

Sin embargo, al mismo tiempo, la decadencia de Santa Anna tiene un correlato contextual, pues, en una especie de panteísmo egocéntrico propio del carácter romántico que Agustín Yáñez atribuía al “héroe del Pánuco”, la miseria de su circunstancia alcanza de lleno a la Ciudad de México que le ha abierto las puertas por última vez:

¿Recuerdas la iglesia de San Andrés, donde hiciste tu primera comunión? Pues ahora es un montón de cascajo. [...] Nada de lo que veía a mi alrededor me era familiar. Las cúpulas de las iglesias, mis puntos de referencia para orientarme en la ciudad, casi han desaparecido por estos rumbos. En su lugar encontré acequias inmundas, expendios de pulque, lotes baldíos invadidos por léperos que dormían la mona. Comprendí dónde estaba al ver los restos del templo de San Francisco. Por curiosidad me asomé al interior: está convertido en una caballeriza. Es un crimen lo que han hecho con él y con el claustro del convento, donde ahora viven familias astrosas de empleados públicos [pp. 14-15].

Posiblemente, Santa Anna describa la Ciudad de México en términos tan agrios porque ya no tiene ningún poder sobre ella y sus habitantes y, además, porque trata de subrayar una

---

<sup>173</sup> Enrique Serna, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, Cal y Arena, México, 2005 [1a. ed. 1994], p. 18.



presunta mala administración liberal (después de todo, la descripción tiene por objetivo el convento de San Francisco, acaso el monumento religioso más emblemático de todos cuantos fueron derruidos en la capital gracias a la Ley Lerdo). De cualquier modo, la decadencia de la ciudad se relaciona con la vejez y miseria del narrador y esta analogía entre la decadencia ambiental y la personal ya había aparecido en *Señorita México*, la novela con la que Enrique Serna irrumpió en la narrativa mexicana. Allí también el autor implícito decidía comenzar prácticamente *in extrema res* para mostrarnos un entorno de deterioro que alcanza no sólo a la protagonista de la diégesis, Selene Sepúlveda, *Señorita México* 1966, sino también a su espacio, la Ciudad de México:

Al fin y al cabo, el reportero se había ajustado a los hechos: era estúpido enfadarse con él porque no la hubiera mostrado bella y triunfante si había comprobado que vivía en un cuchitril [“un departamentucho en la zona más contaminada y ruidosa de la ciudad”] y de su hermosura, pisoteada por años de abulia, sólo quedaban algunos vestigios. Como si no bastara con las fotos de *Farándula*, el espejo retrovisor reflejaba su papada colgante [...].<sup>174</sup>

Sin querer adelantarme a etapas posteriores del análisis, es necesario subrayar la importancia que tendrá una espacialización semejante en la configuración de un discurso de índole fuertemente satírica que entraña, por tanto, una crítica severa de lo extratextual. Al leer la desoladora descripción de la ciudad decimonónica, es imposible no recordar la espacialización del inicio de la intriga de *Señorita México* o también la Ciudad de México a la que se enfrenta la desquiciada Eleanore Wharton en “El desvalido Roger”:

La ciudad era mucho más imponente de lo que suponía. Más imponente y más fea. [...] Los gigantescos charcos podían ser efecto del terremoto, concediendo que hubiera dañado el drenaje, pero ninguna catástrofe natural justificaba la proliferación de puestos de fritangas, el rugido

---

<sup>174</sup> Enrique Serna, *Señorita México*, Editorial Planeta, México, 2000 [1a. ed. 1993], pp. 15-16.

ensordecedor de los autobuses, la insana costumbre de colgar prendas íntimas en los balcones de los edificios.<sup>175</sup>

Además, en el caso de *El seductor de la patria*, no es Santa Anna el único personaje que sufre los efectos del declive, pues, en su caída, el general veracruzano arrastró consigo a su familia. Tanto su segunda esposa, Dolores, como su hijo, Manuel, sufren también la severa crisis del patriarca. La primera, quien “ha tenido que fregar [hasta el suelo] con esas manos de alabastro que nunca habían acariciado sino rasos y sedas” (p. 13), describe su situación al hijo del dictador en su posdata a la primera carta de Santa Anna: “Ya no tengo sirvientes de librea, ni berlina a la puerta: soy una pobretona obligada a repetir vestidos y a remendar calcetines. Créeme, no es nada grato vivir atada a un anciano con delirios de grandeza que a la menor impresión se orina en los pantalones” (p. 16). Por su parte, Manuel experimenta una caída en desgracia no menos dramática, pues vive exiliado en La Habana y, de ser el benjamín de un dictadorzuelo, ha descendido en el escalafón hasta trabajar en una notaría, justo el mundo legal del que su padre deseaba huir a toda costa:

Lamento haber interrumpido nuestro intercambio epistolar, pero el trabajo en la notaría me fatiga tanto que cuando llego a casa sólo tengo ganas de acostarme a leer el periódico. Envidio a mis compañeros de oficina, que trabajan alegremente sin dar muestras de cansancio. Hasta silban tonadillas mientras copian documentos y transcriben actas, quizá porque nacieron para esto y se sienten conformes con su destino. Mi caso es diferente: yo soy un príncipe convertido en sapo que a los 40 años, después de una vida placentera y frívola, tuvo que valerse por sí mismo sin el temple necesario para luchar por el diario sustento [p. 183].

El modo en que Manuel comenta su caída en la mediocridad no es muy diferente de la enunciación del protagonista del relato “Hombre con minotauro en el pecho”, portador de un tatuaje obsequiado por Pablo Picasso, y que, después de haber llevado una existencia a medio

---

<sup>175</sup> Serna, “El desvalido Roger” en *Amores...*, *op. cit.*, p. 26.

camino entre el abuso laboral y la procacidad más absoluta, es obligado, por el Ministerio de la Cultura francés, a llevar una vida “normal” aunque, eso sí, tenga que posar tres veces por semana en el Centro Georges Pompidou. Es notable, sin embargo, la “sutileza” de *El seductor de la patria* en la tematización de esta situación: el autor implícito utiliza una figura para explicar su situación, mientras que el narrador del cuento requiere de una enunciación mucho más explícita de su incapacidad emocional:

Habría soportado a ése y mil cretinos más si no hubiera enloquecido al poco tiempo de ser un ciudadano común y corriente. Ocurrió que mi nueva vida, una vida sana, laboriosa y sencilla, me dejaba un profundo vacío interior. Creyendo que me hacía falta una pareja intenté relacionarme con mis compañeras del Politécnico, que nada sabían del tatuaje, y descubrí con espanto que no podía corresponder a su cariño. [...] esas jovencitas [...] Me amaban a mí, al hombre que nada podía ofrecerles por carecer de la más elemental autoestima. [...] Dicen que el arte es inútil o no es arte y mi carácter lo comprueba. Incapaz de un esfuerzo mental sostenido, acostumbrado a la quietud y al ocio, en las aulas y fuera de ellas me dedicaba al *dolce far niente*.<sup>176</sup>

Una de las diferencias más notables que se pueden apreciar en la revisión de esta tematización múltiple es la relativa a la caracterización del personaje protagonista, casi siempre indolente y, muchas veces, casi amoral. En el caso de *El seductor de la patria*, este temperamento es bosquejado rápidamente en las primeras páginas de la novela, cuando los Santa Anna se trasladan a Veracruz debido a la toma de posesión, por parte del padre, de la notaría de Alcolea, heredada de su hermano.

Una jalapeña requebrada en esa forma se hubiera ofendido y les habría soltado un bofetón. Jalapa era una ciudad brumosa donde la gente vivía encerrada en sí misma y extremaba las cortesías en el trato. Pero el trópico tenía su propia moral, una moral indulgente y solapadora, que muy pronto adopté como estilo de vida. En Veracruz nadie se tomaba a pecho nada, pero la dejadez de la gente, que tanto me había irritado al principio, cuando observé la podredumbre de la ciudad y el

---

<sup>176</sup> Enrique Serna, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores...*, *op. cit.*, pp. 64-65.

deterioro de sus edificios carcomidos por el salitre, tenía su lado bueno, porque le restaba gravedad a las miserias humanas [p. 23].

Este fragmento permite apreciar muchos de los rasgos que definirán a Santa Anna en la novela: la sed lujuriosa de la anécdota que desencadenaba la reflexión, la moral indulgente, la dejadez, la indolencia.<sup>177</sup> Pero también permite ver que el general veracruzano actualiza, al parecer plenamente, los valores que en otros personajes de la narrativa de Serna apenas eran potenciales. Por ejemplo, Santa Anna no es el primero de sus personajes que se entrega con tal liberalidad al adulterio: Guillermo, el protagonista de “El coleccionista de culpas”, o Felipe Guerra, de “La Palma de Oro”, también vivían truculentos *affaires* que terminaban por despeñarlos en un abismo de continuas degradaciones que sólo concluía con su sanción final y el remate del cuento. Sin embargo, a diferencia del militar veracruzano –que es capaz de engañar a su esposa mientras ésta se encuentra encinta o de ahogar el leve remordimiento por la muerte de Inés con la celebración de un nuevo matrimonio–, los protagonistas de los relatos viven carcomidos por la culpa: Felipe no puede evitar pensar en su mujer, abnegada hasta el sacrificio, sin que la idea le impida traicionarla: “El interés de Antonia por mi familia me había creado un prematuro sentimiento de culpa, sin refrenar el impetuoso oleaje de mis deseos. No le puedo hacer esto a la gorda –pensaba–, y al mismo tiempo deseaba con locura que Antonia se acercara

---

<sup>177</sup> Por lo demás, el peculiar carácter de Santa Anna parece también enraizarse mucho más profundamente, tanto en la propia diégesis como en las tematizaciones anteriores de sus rasgos y valores. La frivolidad de la madre, que siente el matrimonio con el padre como un descenso social y que es capaz de apoyar el enlistamiento de su hijo con tal de que ya no atienda el comercio de telas donde compran sus amigas encopetadas, tiene muchos puntos de contacto con el aburguesamiento de Gladys, la esposa de Evaristo Reyes en *El miedo a los animales*, quien por mucho que hubiera intentado persuadir a su marido de renunciar a la Judicial, “cambió de actitud al recibir su primer regalo, una gargantilla de oro valuada en quince mil pesos” (Serna, *El miedo...*, *op. cit.*, p. 27) o la transformación de Clara, la esposa del protagonista de “El coleccionista de culpas”, quien “presumía sus viajes al extranjero con las vecinas y les restregaba en la cara cada nueva adquisición familiar: el equipo de video, la parabólica, el tercer coche para evadir el «Hoy no circula»” (Enrique Serna, “El coleccionista de culpas”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 150). De modo similar, la tortuosa relación entre el futuro dictador y su hermano menor Manuel, recuerda en varios momentos el rencor del orgullo herido, la misma zona sensible en Santa Anna que animaba los pleitos entre los hermanos de “La noche ajena”.

más”.<sup>178</sup> Mientras tanto, Guillermo, después de haber engañado a su esposa durante un viaje de trabajo en Huatulco, integra el remordimiento en su enfermiza necesidad de sentirse culpado a todas horas:

Su cópula fue una condolencia, un falso contacto entre cuerpos que no podían faltarse el respeto. Guillermo se las ingenió, sin embargo, para extraer del modesto pecado una culpa enorme. Su angustia se recrudeció cuando puso la última viga en el centro de convenciones y ya no tuvo pretexto para viajar a Huatulco. Allá era un solista de la vileza. Reintegrado a la familia era un reptil entrometido en un coro de ángeles.<sup>179</sup>

A propósito, es notable que, en varias de sus relaciones amorosas, Santa Anna concibe al *otro* como un objeto, un pasaporte fuera de la costumbre, la medianía o el hábito, cuando no un mero valor comercial. Ser amante de Isabel Carreño, la esposa de José García Dávila, el comandante de Veracruz cuando Santa Anna es apenas un oficial, le significa el ascenso a secretario del gobernador;<sup>180</sup> el matrimonio con la sufrida Inés de la Paz le representa, gracias a la generosa dote, la posibilidad de cerrar un trato con el dueño de un rancho cercano; Loló es “una lagartona de sociedad” que le permitirá al general veracruzano brillar en la vida política con un

---

<sup>178</sup> Enrique Serna, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, Plaza & Janés, México, 2001, pp. 158-159.

<sup>179</sup> Enrique Serna, “El coleccionista de culpas”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>180</sup> Por cierto, la relación Isabel-Santa Anna-Dávila es retratada de modo semejante al de otros triángulos amorosos de la narrativa de Serna, como el de Antonia-Felipe-McDowell, en el ya citado “La Palma de Oro”, el de Mercedes-Silvio-Florencio, en “Borges y el ultraísmo” o el de Clara-Guillermo-Emilio en “El coleccionista de culpas”. Quién más, quién menos, cada uno de los ejes de la focalización de estos relatos experimenta lo que Santa Anna denomina en la novela como “el placer canalla que consiste en avivar una pasión a costa del ridículo ajeno” (p. 55) y todas estas relaciones terminan por caer en la rutina y disolverse grismente hacia su final. Cito un elemento menor, apenas una acción catalítica, como prueba de estas semejanzas en la tematización del triángulo: en el curso de una tertulia en casa de Dávila, Santa Anna siente “el pie desnudo [de Isabel] escalando mis rodillas como un lento caracol. No sé cómo pudo estirarse tanto, pues me había sentado a dos lugares del suyo, y entre los dos había una selva de piernas” (*El seductor de la patria*, p. 57). La caricia es también axial en la seducción de Guillermo por parte de Clara en “El coleccionista...” (“Clara [...] no cejó en el pedestre asedio, llegando al extremo de quitarse el zapato para incursionar pantalón adentro con su pequeño y cínico pie”, “El coleccionista de culpas”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 145) y, aunque el contacto físico es accidentado en el caso de “Borges y el ultraísmo” (lo que tiene relación con el carácter frígido de Mercedes), el flirteo sigue, aparentemente el mismo curso: “Estaba lejos de sentirme tan seductor, pero el sinuoso coqueteo de Mercedes me confirmó en la creencia de que a ella sí le gustaba. Y más aún: quería cerciorarse de que no tuviera compromiso con otra mujer” (“Borges y el ultraísmo”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 108).

toque de distinción. Cuando el militar conoce a la soprano Carolina Pellegrini, desea conquistarla sobre todo por ser “la encarnación del Viejo Mundo, con todo su refinamiento y sus galas. Poseerla significaba disfrutar placeres desconocidos, despojar[se] de [sus] ataduras provincianas y reafirmar [su] orgullo viril con una seducción de altos vuelos” (pp. 85-86).

La cosificación del ser amado es común a varios personajes de la narrativa del autor de *Señorita México*, novela en la que la protagonista, Selene, contrae matrimonio con el judicial Rodolfo Hinojosa, impresionada porque “era lo que [...] consideraba un hombre de mundo y su chequera parecía inagotable. Se les veía en el hipódromo, en el Mauna Loa, en el Gran Premio de México”.<sup>181</sup> De manera análoga, en el cuento “La gloria de la repetición”, el narrador-personaje, un joven clasemediero desesperado por perder la virginidad, acaba en un bar gay, enredado con un efebo de nombre Cuauhtémoc al que no ve ni como compañero ni como amante, sino como una oportunidad de confirmar sus ideales contestarios: “Su nombre me alborota el nacionalismo. Ya defendí de palabra al pueblo mexicano, ahora me toca defenderlo en los hechos, confraternizando con un joven que hace quinientos años hubiera sido caballero águila [...]. Media hora después, con el último rey azteca sentado en mis piernas y el parabrisas cubierto por una malla de vaho, me siento invulnerable a cualquier amenaza del exterior”.<sup>182</sup>

Además de su cojera sentimental, Santa Anna comparte con otros personajes de Serna una tendencia a sobredimensionar los triunfos o las frustraciones en las lides de Venus. Cuando la impotencia física le frustra la conquista plena de Carolina Pellegrini, no duda en calificar el fracaso como el más bochornoso de su juventud y llega a afirmar: “Ni los reveses que sufrí más adelante en las guerra contra Estados Unidos y el imperio francés me dolieron tanto como ese fracaso” (p. 95), aunque en esos reveses el país perdiera mucho más que una pierna. De manera

---

<sup>181</sup> Serna, *Señorita México*, p. 90.

<sup>182</sup> Serna, “La gloria de la repetición” en *Amores...*, *op. cit.*, pp. 196-97.

similar, en “La Palma de Oro”, Felipe Guerra, por mucha culpa que pudiera sentir, es incapaz de renunciar a la tentación que le produce su antigua alumna Antonia Franco y no duda en compararla con los vicios que merman su salud de cuarentón: “no podía renunciar a ella como había renunciado al café, al tabaco y al vino, aunque este tósigo pudiera hacerme un daño mayor”.<sup>183</sup> Cuando finalmente consuma la conquista, con todo y remordimientos, se desentiende épicamente de cualquier vínculo familiar: “Cuando la penetré ya no recordaba mi nombre ni mi apellido, ya no digamos mi estado civil. Que ardiera Troya y mi familia se dispersara en el aire: ningún fastidioso deber me podía quitar la alegría de estar vivo”.<sup>184</sup>

Psicoanalizando ligeramente, es posible que esta tendencia a anteponer lo sexual a lo racional y a cosificar al ser amado se origine en una relación entre la inseguridad social del personaje con una inseguridad sexual: el fracaso ante Carolina Pellegrini se origina por el inoportuno recuerdo, en el momento del sexo, de una humillación que Santa Anna ha sufrido a manos de Iturbide, aún capitán general del Ejército Trigarante. Posteriormente, una vez que éste haya sido nombrado emperador, Santa Anna acudirá a una fiesta en un palacete de la calle de la Moneda, y el endeble prestigio que lo acompaña, ser el “libertador de Veracruz”, se desvanece tan pronto pone un pie en la casa: “Como ignoraba que en México el lustre social se mide por el lujo de los coches, cometí la estupidez de llegar a la fiesta en un modesto simón que alquilé en la calle del Empedradillo. [...] Mi deslucida entrada me valió el desdén de la concurrencia, que ni siquiera reparó en mis insignias de brigadier” (p. 109). Cohibido, acude ante su anfitrión y presencia una charla sobre cuestiones de protocolo: se trata de presumir cuál será el lugar de los conversadores en la ceremonia de coronación de Iturbide. “Temí que me preguntaran cuál sería mi lugar en la ceremonia, pues ni siquiera lo tenía de paje, y me retiré discretamente del grupo”

---

<sup>183</sup> Serna, “La Palma...”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 162.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 172.

(p. 110). Entonces, a modo de remate, se encuentra de frente con Carolina Pellegrini, quien acompaña a un tal general Negrete. Éste se encuentra impresionado por el ascenso meteórico de Santa Anna y Carolina no puede evitar la glosa irónica:

–Es una recompensa muy justa –dijo Carolina–, Antonio ha ganado casi todas sus batallas. Por el dejo socarrón del *casi* comprendí la venenosa indirecta. ¡Inmunda ramera! Me la imaginé fornicando con Negrete, que no obstante doblarme la edad, seguramente la colmaba de placer con sus ímpetus otoñales. Tal vez Carolina le hubiese contado que yo era impotente, y *esa misma noche, desnudos en la cama, celebrarían a carcajadas el chascarrillo* [p. 111. Las cursivas son mías].

La iracunda reacción del veracruzano se textualiza, con una paranoia similar a la de la rabiosa reflexión de “La Palma de Oro” (cuando el protagonista<sup>185</sup> se entera de que su amante le es infiel con Dalia, una de sus ayudantes de producción), si bien allí la infidelidad se consuma entre dos lesbianas, con lo que la traición asume otros significados: “Qué buena vida se daban las infelices. Nadaban, cogían, tomaban el sol, se metían pericazos de coca, y *en sus charlas de sobrecama seguramente me hacían burla, recordando entre risas mis rabietas de director*. Mi sufrimiento era su jolgorio”.<sup>186</sup>

El sentimiento de inseguridad de Santa Anna, lo mismo que el de otros personajes de la narrativa de Serna, parece arraigada firmemente en una alteridad que, cuando no está trunca, resulta torcida y sólo origina una serie de mezquindades. El caudillo criollo, por ejemplo, es capaz de involucrarse en gestas cuasi-épicas, como la campaña de Texas, sólo que nunca a partir de un impulso noble sino por la envidia que siente por sus cofrades de armas y, particularmente, por su temor a que algún otro militar le ganara la carrera de la popularidad gracias a alguna

---

<sup>185</sup> Quien, por cierto, enfrente de su millonario patrón se siente “naco, sucio, mal vestido, [con] el resentimiento de clase que había contraído en la adolescencia, cuando los porteros no [lo] dejaban entrar a las discotecas de los niños bien” (*ibid.*, p. 173), casi del mismo modo en que Santa Anna se hubiera podido sentir ante los nobles de la fiesta.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 215. Las cursivas son mías.



peregrina victoria. Así, cuando, en plena junta de guerra, recibe la noticia de que Urrea batió a los rebeldes texanos en San Patricio, no puede evitar lucir el orgullo sórdido del “buen político”:

El corneta mayor toca una diana, los oficiales echan sus gorras al aire. ¡Viva México, hijos de la chingada! Todos se alegran menos yo. Urrea debe estar hinchado como un pavorreal, no debí concederle el mando de la columna. [...] Sin darle descanso a la tropa sigo camino a San Antonio Béjar, con una precipitación que asombra a mis oficiales. Hoy cabalgaremos toda la noche, mañana habrá tiempo para dormir. Necesito entrar en batalla y eclipsar la gloria de Urrea. Primero muerto que dejarme comer el mandado por un subalterno [p. 227].

En la narrativa de Serna anterior a *El seductor de la patria*, ya deambulaban personajes roídos por la mezquindad. Es el caso, en *Amores de segunda mano*, de la desquiciada Eleanore Wharton, protagonista de “El desvalido Roger”, obsesionada con adoptar exactamente al mismo niño mexicano que había visto abandonado en la televisión porque sólo él despertaba sus “instintos maternales”, o de Silvio, protagonista de “Borges y el ultraísmo”, quien es capaz de cortejar a la frígida Mercedes y divulgarlo después a los cuatro vientos con tal de humillar a su marido, Florencio Durán, el orgulloso escritor que, a su vez, lo había humillado frente a sus colegas:

Al ver esa ventana [con la silueta de Florencio leyendo] leí yo también, pero dentro de mí. Leí un rencor naciente que se trasapelaba con mis notas a pie de página, escritas esa misma tarde, mientras Durán irradiaba chispas de inteligencia; leí su próximo libro como si leyera mi sentencia de muerte y no me conformé con estrechar la mano de Mercedes: le di un beso de segunda boca, un beso corto y artero, calculado para tomarla por sorpresa y dejarle en los labios una tibia sensación de atropello.<sup>187</sup>

De modo similar, en *El orgasmógrafo*, Felipe Guerra, protagonista de “La Palma de Oro”, es capaz de sobrellevar el *ménage à trois* entre él, Antonia Franco y el magnate televisivo McDowell por puro orgullo malentendido: “Hasta el aparente desdoro de compartir los favores de

---

<sup>187</sup> Serna, “Borges...”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 109.

Antonia me producía cierto placer, el placer abyecto del pícaro que pone en ridículo a un millonario cornudo. Podrás censurarme y pisotear mi dignidad, pensaba, pero estás metido en un triángulo donde yo soy el chingón”.<sup>188</sup>

Quizás el extremo de este carácter, no sólo temática sino formalmente, lo alcancen los enfermizos protagonistas de “Amor propio” (cuento de *Amores de segunda mano*), una actriz y un travesti que la imita, tan fascinados con el parecido mutuo que son capaces de llevar su identificación al extremo de acostarse para poder hacer el amor consigo mismos. Este relato se construye hábilmente a partir de lo que podría llamarse una “focalización sincopada” que yuxtapone, empalma y traslapa los puntos de vista de Marina Olgúin y del travesti Roberto, narradores personajes, de modo que el *otro* de la enunciación, la tercera persona, es, alternativamente, la Marina original y la réplica: “cómo te llamas le preguntó el imbécil de Carlos yo sólo pude articular dos sílabas de mi nombre masculino pues ella me interrumpió furiosa qué te importa cómo se llama dije porque la verdad no me importaba detrás de los velos siempre hay una decepción o una vulgaridad y yo quería dejar enterrado todo lo que no fuera Marina Olgúin”.<sup>189</sup>

Sin llegar a estos extremos (tanto en la experimentación discursiva como en la identificación tematizada), *El seductor de la patria* presenta, sin embargo, un caso semejante. Mientras Santa Anna se encuentra bajo el influjo del doctor Fichet y su terapia mesmerista, Giménez se apropia de la pluma y los recuerdos del general: “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” (*El seductor...*, *op. cit.*, p. 260). Incluso llega al extremo de contar que depositó, dentro de la urna que contenía la pierna perdida

---

<sup>188</sup> Serna, “La Palma...”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>189</sup> Serna, “Amor propio”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 135

por Santa Anna en Veracruz, los restos del brazo que Giménez había perdido en la misma acción, “solamente [para] rubricar la unión consustancial de nuestros destinos. [...] me ilusiona pensar que los mismos gusanos que royeron su pie también mondaron mis pobres huesos” (p. 290). En una carta posterior, hartado porque Giménez le escamotea las transcripciones de los delirios de Santa Anna, Manuel le recriminará por su proceder: “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” (p. 292). Esta identificación enfermiza plantea una incertidumbre de gran relevancia para el sentido de la novela: ¿quién es el que realmente habla en las cartas de Santa Anna? Es evidente que la narración no corre a cargo solamente del dictador, sino también de su secretario; más precisamente, el secretario cumple la función de “doble” discursivo e irónico de su patrón. Abundaré sobre este punto en el capítulo 7, por ahora me limito a consignarlo y a señalar el hecho de que la sola ambigüedad es ya un elemento central en la construcción del discurso.

La enfermiza alteridad que despeña a varios personajes de Serna en sus recorridos narrativos, quizá sea el origen del desprecio más o menos latente que estos personajes sienten por el Otro, más aún cuando aquél no comparte el modelo. El sentimiento ambiguo de Memo, protagonista de “El matadito”, entre el deseo y el temor de ser, era llevar hasta la ignominia sus responsabilidades de gerente de Recursos Humanos:

De ahora en adelante voy a ser un hijo de puta con todo el mundo, empezando por los empleados de la oficina. Ya estuvo bueno de solapar huevones. Al primero que acumule tres retardos en un mes le descuento un día de salario. Se acabaron los vales para comida, los permisos con goce de sueldo, los préstamos de caja chica, y cuando Blanca Estela venga a cobrar el adelanto de su prima vacacional le voy a dar largas, no tengo autorización de la gerencia, le faltó un papel del Seguro Social, ahora necesito su número de homoclave, lo siento mucho, la computadora borró su nombre de la nómina. En plena ebriedad vengativa empiezo a chillar de tristeza. Pero qué estoy pensando,

jamás trataría de ese modo a ningún compañero, todavía no aplasto a nadie y ya me arrepentí de haberlos humillado en el pensamiento.<sup>190</sup>

Lo que en Memo es potencial, en Santa Anna es acto durante casi toda la novela, con la diferencia de que aquí esta concepción de la alteridad no es solamente un elemento constitutivo de la caracterización de un personaje sino que alcanza sin problema la dimensión de motivo. Cuando Guadalupe Victoria, retirado de la política, pasa por Manga de Clavo para pedirle a Santa Anna seis mil pesos prestados “para comprar refacciones y aperos de labranza”, el Serenísimo refiere el encuentro y, a continuación, lo glosa con el mismo desdén con el que, después, se apropiará sin el menor rubor de aquella célebre frase que decía que “un político pobre es un pobre político”.

–Pero, ¿cómo? –le dije–. ¿Un expresidente como tú viene a pedirme una cantidad tan pequeña?

–No me lo vas a creer –me dijo–, pero yo salí de la presidencia con deudas. Hasta tuve que poner de mi bolsa para completar los sueldos del ejército.

Pobre Guadalupe: su fama de tarugo es una prueba de que en este país nadie aprecia la honestidad. Más vale tener fama de cabrón para que nadie se burle de uno [p. 133].

Como último ejemplo, en esta revisión de la caracterización de los personajes en la narrativa de Serna, puede verse que el Santa Anna de *El seductor de la patria*, quizás debido a este desprecio implícito por el otro, es un individualista feroz que concibe la vida como una gran apuesta en la que, para triunfar, a veces es preciso “jugarse” el todo por el todo, como si el país fuera uno más de los gallos que, por cierto, fueron la principal afición del caudillo histórico y constituyen un motivo recurrente a lo largo de la novela. Cuando está en plena campaña contra Isidro Barradas y el cuerpo expedicionario español, le sorprende una tormenta y, ante la perspectiva de retroceder y esperar el tiempo de secas, elige asaltar la posición enemiga con una

---

<sup>190</sup> Serna, “El matadito”, en *ibid.*, p. 73.

tropa de soldados empapados y cubiertos de lodo: “mandé asaltar el fortín al teniente coronel Lemus, que reaccionó con disgusto al escuchar la orden. Pero, ¿cómo, general?, me reclamó. ¿Quiere que luchemos en medio del fango? Exactamente, le dije. Y si no está de acuerdo, entrégueme el mando de su batallón” (p. 169).<sup>191</sup>

Santa Anna comparte esta actitud no sólo con distinguidos ex presidentes mexicanos,<sup>192</sup> sino con otros protagonistas de la narrativa de Serna, quienes también buscan ansiosamente el golpe de timón que cambie drásticamente sus jugadas. Cuando Selene Sepúlveda logra escapar de la comida anual de Productos Dorel, gracias al gerente que se ofreció amablemente a llevarla a un motel de paso, lo único que discurre para no acostarse con el ejecutivo es provocar un accidente de auto que, a la postre, provocará el rompimiento definitivo con su hermana y su llegada al Faraón de Nativitas. Memo, en “El matadito”, deprimido después de pasar el día de su cumpleaños sin sus amigos y de haber sido golpeado por dos desconocidos que le han robado su dinero, acaba suicidándose en una estación de metro: “El temblor de las vías anuncia la llegada del tren. Por lo menos abandonar la pelea con un gesto arrogante, que ponga la carne de gallina a

---

<sup>191</sup> La maniobra, es sabido, no sólo le resultó exitosa sino que le valió la victoria sobre Barradas, si bien ésta fue posible, como se aprecia en el envés discursivo que constituye el diario de Barradas, porque el ejército invasor estaba sumamente disminuido y desmoralizado. De cualquier modo, faltaba más, Santa Anna no duda en sobredimensionar su victoria lo mismo que lo haría con una seducción difícil: “Nuestro pueblo era una mezcla heterogénea de culturas y razas. Yo soy el principal artífice de su historia, por encima del cura Hidalgo, porque le di fisonomía y cohesión espiritual a una masa de huérfanos desvalidos” (p. 171).

<sup>192</sup> Enrique Krauze refiere, por ejemplo, que López Portillo se veía a sí mismo como un apostador. En junio de 1981, después del auge petrolero del sexenio, los clientes avisaron que tenían ofertas de crudo más baratas. “El director de Pemex, Jorge Díaz Serrano, tomó la decisión natural de bajar cuatro dólares el precio. Al enterarse, el presidente lo despidió enviándolo de embajador a la URSS. Lo sensato en ese momento era ajustar la paridad [...]. Pero [...] López Portillo no sólo no bajó el precio del barril sino que lo subió dos dólares y regañó a los clientes, advirtiéndoles que, si no compraban [...], en el futuro, México no les vendería”. Huelga decir que los clientes compraron donde les convino y, por tanto, “el presidente perdió la apuesta” (Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 432).

mis golpeadores de ayer y hoy. Ten huevos, un paso al frente y se acaba todo. [...] Que no quede huella que no que no...”<sup>193</sup>

En muchas ocasiones, los programas narrativos de las novelas y relatos de Enrique Serna encadenan series de eventos, generalmente secundarios, narrados bajo la forma de ensoñaciones o bien de sueños, que suelen comentar de manera implícitamente distanciada la trama en la que se insertan. En el caso de *El seductor de la patria*, el primer sueño de Santa Anna tiene lugar cuando, recién enlistado en el Regimiento Fijo de Veracruz, parte al norte de la Nueva España, pues el virrey Venegas ha ordenado al coronel Arredondo, su superior, cortar la retirada de los insurgentes. El sueño resulta hilarante de pura grandilocuencia, pues describe una escena épica de aires casi napoleónicos: “La víspera del día señalado para la partida, soñé que penetraba en las líneas enemigas con el sable desenvainado, cortando el viento en un albo corcel, y lanzaba mandobles a diestra y siniestra, dejando a mi paso un reguero de sangre. Después, me convertía en águila y sobrevolaba el campo de batalla con una sensación de vértigo, hasta posarme en el hombro del coronel Arredondo” (p. 37). La heroicidad ya había aparecido en páginas anteriores, cuando el joven Santa Anna, aún un simple dependiente del español don José Cos, se distrae de su aburrido trabajo soñando despierto con mundos posibles que le exijan pelear con bravura y audacia por su vida: “fui espadachín, marinero, gladiador romano, torero, domador de leones” (p. 31). Algo similar sucedía con la criada Eufemia, en el cuento homónimo de *Amores de segunda mano*, quien, fascinada con la ensoñación de ser secretaria ejecutiva y “[ya] instalada en su oficina de lujo, no [sentía] las molestias del viaje [en trolebús] ni se [mareaba] con la mezcla de sudores y perfumes hasta que un brusco frenazo la desencantó cuando ya era tarde para bajar en su parada”.<sup>194</sup> Los sueños de gloria están presentes en otras narraciones de Serna y casi siempre

---

<sup>193</sup> Serna, “El matadito”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 73

<sup>194</sup> Serna, “Eufemia”, en *Amores...*, op. cit., p. 85.

mueven a risa, porque los propios recorridos narrativos que habrán de seguir después los personajes resultan muy distantes de lo épico, además de que suelen plantear de modo implícito la crítica que propondrá el discurso en cuestión. Así, en el íncipit de *El miedo a los animales*, Evaristo duerme la mona en su oficina de la Policía Judicial, soñando que su inexistente carrera literaria es premiada con un cálido homenaje por parte de la comunidad cultural:

Inseguro de su valía a pesar de la fama y los premios, no podía evitar sonrojarse al oír la carretada de elogios que le prodigaba la plana mayor de la intelectualidad: «maestro de la prosa combativa», «valor indiscutible que ha destacado en todos los géneros», «ejemplo de vocación y amor a las letras», «extraordinario fabulador de lo cotidiano». [...] Una estudiante de extracción humilde, uniformada con morral y camisa de manta, se abre paso entre el enjambre de reporteros para pedirle un autógrafo. [...] Tras la muchacha viene un tropel de universitarios, todos con un libro suyo en la mano, que hacen a un lado a los periodistas y lo arrinconan contra la mesa de honor. A pesar de la incomodidad y la falta de oxígeno, disfruta intensamente la situación. Es como si tuviera una familia enorme, como si le hubiera nacido un hijo en cada lector.<sup>195</sup>

De modo similar, Felipe Guerra, en “La Palma de Oro”, un director de cine caído en desgracia que, mientras dirige una telenovela en la televisión mexicana, sueña con representar a México en el festival de Cannes con una película que es incapaz de producir: “en sueños me veía entrando con mi smoking al Palais du Festival entre una lluvia de flashazos. «*Passez vous, Monsieur Guerra. Nous sommes enchantés avec votre film.* Todos los críticos lo aclaman y quieren conocerlo en persona». Oh, si algún día pudiera firmar autógrafos en los cafetines de la Croisette”.<sup>196</sup> El sueño reaparecerá más tarde en la intriga del relato como una atroz pesadilla, cuando se revele que la financiación de la película “requiere” de un triángulo amoroso entre el protagonista, su amante y el magnate televisivo para quien trabajan. Como resultado, la aventura del protagonista deriva en una rutina digna de un matrimonio alienado:

---

<sup>195</sup> Serna, *El miedo...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>196</sup> Serna, “La Palma...”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 157.

Yo me daba cuenta del peligro y en una pesadilla vi representada nuestra derrota moral: asistía a la premier de mi película en Cannes, acompañado de Antonia, que acaparaba las miradas de la concurrencia con un vestido de lamé azul muy escotado. Tras una breve semblanza de mi carrera a cargo de Juliette Binoche, se descorrían las cortinas de la pantalla y daba comienzo la proyección. Pero, ¡oh vergüenza!, en lugar de mi *chef d'œuvre* veía en pantalla el capítulo inicial de *El dolor de callar* [la telenovela en cuestión], donde Antonia llega a la capital de rebozo y trenzas. La selecta concurrencia estallaba en silbatinas, Antonia se ponía a llorar en mi hombro y teníamos que salir huyendo del Grand Palais con la cara cubierta para esquivar los flashes de los paparazzi.<sup>197</sup>

Este tipo de mal sueño, que resume oníricamente los presentimientos negativos de los personajes respecto a su desempeño en la cadena diegética, aparece también en *El seductor de la patria*, aunque no respecto al serenísimo protagonista sino a un personaje que bien podría ser émulo suyo: Isidro Barradas. Mientras el cuerpo expedicionario español navega rumbo a la costa de Tampico para iniciar la reconquista de México, el general invasor sueña con repetir las hazañas de Hernán Cortés. Sin embargo, sus delirios rápidamente degeneran en malos presagios: “Anoche soñé que unos indios con taparrabo me proclamaban rey y me llevaban en andas hasta la cumbre de una pirámide. Pero una vez en la cima, sacaban sus cuchillos de pedernal y me obligaban a acostarme en un brasero” (p. 161). El contexto del sacrificio exótico acompaña otra pesadilla de Serna, la del suicidio de Selene Sepúlveda en *Señorita México*, desesperada porque su marido le exigía abortar al hijo que esperaba. En medio de una sobredosis de antidepresivos, Selene queda a merced de un grupo de danzantes indígenas:

El cortejo se internó en un cementerio de automóviles. En la cima de una pirámide de chatarra, Selene esperaba a los bailarines con la cara pintarrajeada y el traje típico de Valdés Peza que lució en la final de Miss Universo. El sacerdote hacía una seña para que sus corifeos lo dejaran subir solo y al llegar a la cúspide de la pirámide le presentaba el cuerpecito de la víctima. Selene sacaba de su rebozo un cuchillo de obsidiana de tamaño colosal y de un tajo certero cercenaba la cabecita

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 177-78.



del niño, que al rodar por la pendiente le gritaba “¡Mamacita, qué buena estás!” con la voz aguardientosa de Ultiminio Santa Cruz.<sup>198</sup>

En cambio, para el personaje Santa Anna está reservado un proceso más complejo que la descripción pesadillesca: la contigüidad entre dos eventos, el sueño y la vigilia, cuyo sentido será contrastante. Santa Anna no tendrá presagios derrotistas en pesadillas durante la campaña de Texas. Por el contrario, durante la siesta de San Jacinto tendrá un sueño hiperbólico que, de tan espléndido, provoca que su despertar sea un verdadero encontronazo con aquellos que antes había calificado de “tullidos” y “rufianes”:

En mi sueño planeo el futuro venturoso de las tierras que hemos reconquistado. Para mí no pido ninguna recompensa material, diré ante el Congreso, pero considero de elemental justicia recompensar con amplias extensiones de terreno a los jefes, oficiales y tropa que han participado en la campaña. Ovación de pie, la medida se aprueba por aclamación. Miles de mexicanos bien nacidos fincan su residencia en Texas y prosperan rápidamente gracias a la fertilidad del suelo. [...] El pueblucho de Béjar cobra tanta animación como la feria de San Agustín de las Cuevas: hay palenque, mesas para jugar albures, plaza de toros y una hermosa alameda donde la gente de razón sale a pasear en los días de fiesta, mientras los indios truenan cuetes y beben pulque. [...] Bajo mi tutela el país prospera con rapidez y se eleva por encima de las grandes potencias. Los principales diarios de Europa reconocen que México está gobernado por un estadista visionario, tan providente en la paz como temible en la guerra. Nuestro formidable ejército invade Cuba, de ahí sale una expedición hacia la Florida y Luisiana. Fuera, canallas, entregad la América septentrional a sus legítimos propietarios. Avasallados por mi genio militar, los países de Centroamérica se reincorporan al imperio mexicano. El Napoleón de América recibe en su palacio el tributo de los pueblos conquistados. Diamantes para doña Inés, espolones de oro para los gallos de su Excelencia. Se me hace chiquito el mar para echarme un buche de agua. Hasta el rey Luis Felipe y el zar de Rusia vienen a besarme los pies. Por favor, señores, levántense, no merezco tan alto honor [p. 235].

Es necesario subrayar un aspecto verbal de este fragmento. Los sueños y pesadillas, tanto de Santa Anna adolescente, el de Isidro Barradas y el de los otros personajes de la narrativa de

---

<sup>198</sup> Serna, *Señorita...*, *op. cit.*, pp. 86-87.

Serna, suelen narrarse, cuando no simplemente referirse ágilmente, en el canónico imperfecto propio de las ensoñaciones literarias. No por nada, apunta Umberto Eco, se trata del tiempo verbal que impregna novelas como *Aurélia* y *Sylvie* de Gérard de Nerval: un tiempo verbal que establece ya un ambiente de imprecisión, de recuerdo nebuloso del que no se sabe si ocurrió o no. En cambio, este último sueño recibe una textualización diferente que vale la pena considerar con mayor atención: mientras que el narrador es explícito, marcado en primera persona, la temporalidad, aunque el presente simple parezca, a primera vista, más preciso que el imperfecto, en realidad ha pasado del terreno de lo nebuloso al de lo francamente quimérico e imposible. Se trata de un presente al que no resultaría exagerado comparar con el presente “histórico”, en el sentido en que éste actualiza una realidad ya pasada como si se desarrollara ante nuestros ojos: en el caso que nos ocupa, sería un presente “futurístico”, que actualiza una serie de eventos delirantes. Mediante los cortes que he propuesto en la cita, es posible apreciar los tres momentos del sueño santanista. Inicialmente, su discurso ante el Congreso, que prácticamente recupera la propuesta hecha por Manuel Mier y Terán, antiguo Jefe de la Comisión de Límites entre México y Estados Unidos: la colonización de Texas con familias mexicanas. Desde este punto, la narración se proyecta, en primer lugar, a la actualización de la fantasía criolla que hubiera sido una Texas hispanizada y, después, a la realización plena de un Napoleón del Oeste que hace parecer pequeño al dictador tropical más pintado. La narración es ágil y directa, las oraciones breves y la distancia entre autor modelo, narrador protagonista y personaje va creciendo conforme se desarrolla el fragmento.

El estilo directo del que Santa Anna hace gala a lo largo de su traumático trance hipnótico<sup>199</sup> es compartido por relatos como “La gloria de la repetición”, de *Amores de segunda*

---

<sup>199</sup> Confróntese, por ejemplo, con el relato de las penurias que sufrió el ejército mexicano en su larga marcha hacia Texas, plasmados también en esta gran secuencia.

*mano*, y “El matadito”, de *El orgasmógrafo*: los narradores de estos cuentos están también marcados en primera persona y construyen su discurso en tiempo presente, ágil y concisamente, yuxtaponiendo, al relato de los eventos tematizados, los diálogos de los personajes, sin que medie la introducción de guiones o comillas.<sup>200</sup> Un común denominador entre estos relatos y el fragmento mencionado de la novela sería la tematización del fracaso: así como, en el largo fragmento de la mesmerización en *El seductor de la patria*, Santa Anna conducía a su ejército a la derrota absoluta y al país a la pérdida de un estado completo, en “La gloria de la repetición”, el protagonista, un adolescente condenado a llegar virgen a los 20 años, frustrado por las decepciones reiterativas, intenta descargar su ira con los peatones del Distrito Federal:

Sin saber adónde voy, pero seguro de que no volveré a casa, me lanzo vuelto la madre por División del Norte, pisando el acelerador en los cruceros más peligrosos. [...] Doblo en Insurgentes a la izquierda por el simple gusto de darme una vuelta prohibida. Pobre tira jodido, eres de a pie y no me puedes parar. En Xola me paso el semáforo gritando como valentón de cantina: ¡Ábrarla, cabrones, que ai va su padre! Ojalá cruzaran abuelitas a esta hora para llevármelas de corbata.<sup>201</sup>

Del mismo modo, el estilo de su narración hermana al Santa Anna, por ejemplo, recién atrapado por los texanos, con el gris oficinista Memo, protagonista de “El matadito”, quien ha sido despojado de su dinero en un tugurio de mala muerte y ahora afronta el pago de una cuenta onerosa ante el brutal capitán de meseros:

Cuando estoy cerrando los botones de mi bragueta siento un cañón de rifle en la espalda. *Don't move, bastard! Where did you steal these clothes?* No entiendo una palabra de inglés y sólo atino

---

<sup>200</sup> Es notable la conciencia del autor modelo al respecto, que le permite integrar con verosimilitud el recurso dentro de la trama misma: “Don Antonio [...] recuerda los hechos y describe sus emociones en tiempo presente, como si el pasado cobrase vida y actualidad en el teatro de la memoria. Si esto fuera un mero artificio retórico, no habría motivo para inquietarse. Lo grave es que el general llevaba más de quince días en un estado de completa enajenación, adormecido por el tic tac de un reloj de pared” (p. 259).

<sup>201</sup> Serna, “La gloria de la repetición”, en *Amores...*, *op. cit.*, p. 191-92.

a decir que soy gente de paz.<sup>202</sup> Mi respuesta irrita al texano, que me golpea la quijada con la culata del rifle. Es un gigantón cargado de espaldas, con crines rojizas y dientes podridos. A un grito suyo se acercan otros seis soldados con la misma facha de hampones patibularios (p. 237)

Qué pena, capitán, traía dinero, pero esos cabrones me lo robaron. Búsquese bien. Le juro que lo traía en esta bolsa. El capi me esculca el saco y los pantalones, resoplando por la nariz en señal de que ya le colmé la paciencia. Pues a ver cómo le hace, me empuja contra la pared, pero de aquí no se va sin pagar. Óigame, no merezco ese trato. ¿Ah no? ¿Pues quién te crees, pendejo? Rodillazo a los huevos, acompañado por un golpe de karate en la nuca. Oscuro total.<sup>203</sup>

Por cierto, no es casual que la discursivización de la borrachera de Memo, cuya narración he empalmado arriba con la detención de Santa Anna, sea también cercana a otro momento de la novela en el que el militar veracruzano, recién burlado por Carolina Pellegrini, sale de la recepción de Iturbide urgido de una buena dosis de alcohol que le permita perder la razón y desahogar la rabia. Las consecuencias son desastrosas, pero no dejan de mover a risa:

De la penosa borrachera sólo conservo impresiones dispersas: me veo en una accesoria del Parián rodeado de léperos, les regalo mi reloj y mi leontina porque yo sí quiero al pueblo, exclamo, yo sí soy un insurgente de a de veras. Me invitan a orinar en la acequia de La Merced, mi chorro no llega muy lejos y soy objeto de burlas, viene un guardia y le tengo que dar cinco reales para no caer en chirona. Se hace de noche y estoy en una casa de mala nota, empiernado con una china poblana que me pide el oro y el moro por quitarse el refajo, lo que tú quieras, mi reina, le digo, coge de mi talega. En pleno fornicio me imagino que estoy con Carolina y abofeteo a la mujercuela por burlarse de mí. Óyeme, pinche catrín, vas a pegarle a tu madre, me grita la China y va por el tabernero, un gigantón ventruado que me echa a la calle a patadas (p. 111).

---

<sup>202</sup> Resulta curioso que un narrador que dice no entender en absoluto el inglés logre citar con exactitud en esa lengua. Observando la configuración deliberadamente ambigua y lúdica del discurso que enmarca la figura de Santa Anna, la presunta paradoja viene a añadirse a la conformación del relato, presuntamente autobiográfico del Serenísimo, pero pasado por el filtro de su secretario. Algo similar se aprecia, por ejemplo, cuando el caudillo veracruzano, inculto orgulloso, parece, Giménez mediante, un viejo sabio, reflexivo y sentencioso.

<sup>203</sup> Serna, “El matadito”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 71.

Cuando el fracaso se consuma, los protagonistas de estos discursos tienden a sobredimensionar su derrota, del mismo modo en que el general veracruzano sobredimensionaba su fracaso erótico ante la soprano Pellegrini, y claman por un fin trágico que los redima de una situación a todas luces patética. Como lo hemos visto, este procedimiento discursivo no era del todo ajeno a la figura tragicómica del Santa Anna de los discursos históricos, quien, por ejemplo, después de perder su pierna en su atolondrada carga de caballería sobre una lancha en retirada, redactaba una proclama en la que se sentía a las puertas de la muerte. Pero también es propio de personajes de la narrativa de Serna que comparten este sentimiento. En “La Palma de Oro”, Felipe, cuando por fin comprende que la relación entre él y Antonia ha fracasado, sale destrozado del departamento de la actriz: “Para recobrar la dignidad necesitaba una muerte romántica, un accidente letal que me redimiera de todas mis cobardías, como la bala perdida que mata al desertor de un ejército cuando intenta pasarse al bando enemigo... Pero los Hados no quisieron ennoblecer mi destino y sólo alcancé a pescar una gripe”.<sup>204</sup>

El Santa Anna de *El seductor de la patria* muchas veces apela a una muerte heroica que nunca llega o que, peor aún, nunca ha llegado: “Maldita pierna. Ojalá el cañonazo me hubiera matado. Así al menos hubiera tenido un homenaje póstumo” (p. 269). Pero pocas veces este deseo macabro se ha tematizado con las dosis de autocompasión y mala leche literaria con el que se plasma la derrota de Santa Anna y del ejército mexicano en la guerra con los Estados Unidos, cuando el general es capaz de llegar a sentir el descalabro como una muerte moral e improvisar una larga parrafada de cuño romántico... a lomo de mula:

Después de haber sido un símbolo nacional, la encarnación de un anhelo colectivo, no podía resignarme al pequeño egoísmo de los hombres comunes. Con un sudor frío en la nuca miré hacia el fondo de la barranca, donde el río murmuraba su melódica melodía. Sólo tenía que picar

---

<sup>204</sup> Serna, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 201.

espuelas para lavar mi derrota con una inmolación honrosa, como los samuráis del lejano oriente. Vamos, mula, da un paso en el abismo y llévame contigo a la eternidad (p. 366).

Por si no bastara con la ampulosidad del texto, el autor modelo no resiste la tentación de terminar su demolición de la solemnidad con una coda extraída de las cartas de un soldado raso llamado Juan Tezozómoc, quien, jalado por la leva para ir a pelear la batalla de la Angostura, no ha dudado en desertar y enrolarse con los estadounidenses a cambio de una paga:

Arriba, en la cumbre del cerro, un viejo oficial montado en una mula parda se había detenido al borde del precipicio. Llevaba un capote rojo sobre los hombros y lloraba con mucho recato, sin sollozos o lamentaciones. Seguramente se le murió un familiar, pensé. Di un largo rodeo por detrás de unos matorrales para colocarme a su retaguardia. Desde hoy no tengo superiores, pensé, en la desgracia todos somos iguales. Hazte a un lado, cabrón, ya estoy cansado de andar a pie (p. 367).

Evidentemente, el superior no es otro sino el propio Santa Anna, a quien el robo de Tezozómoc deja sin mula desde la cual lanzarse al precipicio y consumir su supuesta intención inmolatoria.

El autor modelo es consciente del artificio literario que entraña este deseo lúgubre, prontamente ridiculizado, no tanto por Tezozómoc sino por la propia estilística del texto, tan semejante a la ampulosa verborrea del general veracruzano en sus *Memorias*. Su recuperación obedece a dos razones: por un lado, a una crítica a sus contemporáneos, pues, por ejemplo (como se tematiza en alguna de las cartas de Giménez), los argumentos de Santa Anna respecto a la guerra con Texas, “eran irreprochables [y] lo absolvían del cargo de alta traición, pero no convencieron del todo al pueblo, que hubiera preferido llorarlo como un héroe trágico” (p. 261). Por el otro, se propone con ello el simbolismo del hombrecillo patético que purgará sus faltas en vida hasta merecer el tratamiento casi humorístico que el autor le otorga en la novela con tal de

conseguir la crítica deseada. Poco antes del final de la novela, el diario de Santa Anna durante la Intervención francesa termina con una reflexión por demás amarga:

La muerte en el cadalso siempre tiene algo de ennoblecedor y grandioso. Yo quería terminar así, como los héroes de las grandes óperas. Pero siempre contraria a mis deseos, la fatalidad me depara un final de opereta. En los pasos de comedia que llevaban a Jalapa las compañías trashumantes, nunca faltaba el anciano cegatón y medio chiflado, a quien su fornida mujer trataba a puntapiés. Ya soy ese monigote grotesco y me temo que no abandonaré el escenario hasta que el Señor termine de humillar mi soberbia (p. 499).

Y, de hecho, la muerte del personaje no podría ser más patética ni, tampoco, menos desprovista de sentido. Sólo un alivio a sus dolencias le está reservado: la recuperación de la pierna amputada en 1836, buscada de manera infructuosa desde su desaparición en 1844, que le permita ser enterrado de una pieza. Sin embargo, después del reencuentro con su zancarrón, los cólicos que lo han atormentado casi desde el inicio de la novela se agravan y el general veracruzano fallece entre ríos de mierda que empapan su lecho mortuario y que enmarcan una decidida confesión, pronunciada ante Giménez quien, en ausencia del párroco que habitualmente confiesa a Santa Anna, cumple con la tarea del clérigo:

Me arrepiento de haber sacrificado a mis hombres sin necesidad, para obtener victorias que me dieran renombre. Me arrepiento de mis cobardías y de mis intemperancias. Lo hice todo por una estúpida vanidad, padre, pero dígame a estos gallos que no me piquen la cara. [...] Traicioné a Iturbide, a Gómez Farías, traicioné a todos y a mí mismo. [...] Pobres de mis esposas, cuánto daño les hice, pobres de mis hijos, arruinados por mis locuras. [...] Me arrepiento de todo pero quiero que la patria se muera conmigo. [...] Soy un miserable [...]. Traté a la patria como si fuera una puta, le quité el pan y el sustento, me enriquecí con su miseria y con su dolor. [...] México y su pueblo siempre me han valido madre (pp. 502-503).

Esta muerte, en la que la descomposición del moribundo alcanza de lleno el discurso, no es extraña en la narrativa de Serna. El mecanismo es el mismo que en el cuento “La fuga de

Tadeo”, donde el protagonista Tadeo Roffiel, una lúcida parodia del Octavio Paz de “Los trabajos del poeta”, estaba casado con Perla Ondarza, una harpía que no ama la literatura, sino sólo las frivolidades asociadas al quehacer literario, y que olvida atender a su marido, al punto de que el narrador personaje del relato encuentra al poeta “con la mierda escurriéndole por los tobillos, en medio de un hedor nauseabundo”. No muy distinto es el estado del Santa Anna casi desahuciado, quien ha perdido diez o más kilos de peso por la diarrea crónica, y de cuya mujer el narratorio del relato opina de modo muy semejante: “Apenas entré en su habitación, advertí con molestia que Dolores no había limpiado su bacinica, ni lo aseaba con la debida frecuencia, porque tenía costras de mierda hasta en las uñas del pie” (p. 475).

Tadeo Roffiel termina por disolverse en su búsqueda inútil del verso diáfano hasta no dejar tras de sí más que un hilo de sangre sobre su computadora. Santa Anna, aunque también se consume, como se aprecia en los fragmentos de su confesión, sufre una veloz decadencia física y moral que termina por relacionar su muerte con algunas de las escenas más terribles que pueden ocurrir en los mundos posibles de Serna. El militar jalapeño pareciera impelido por su dolencia hacia la confesión de sus culpas, de modo similar a lo que sucede en “Tía Nela”, por ejemplo, donde la narradora homónima es víctima de un ataque de cólico que el protagonista de la historia, un descarado transexual, aprovecha para obligarla a llamarlo por su nuevo nombre de mujer. Si el protagonista de “La extremaunción” llega a negar los santos óleos a la mujer (también coja, por cierto) que lo apartó de su amor de juventud, Giménez, travestido en falso cura al final de la novela, termina por silenciar y casi matar a su adorado patrón, no por compasión sino por no poder soportar el auto-escarnio del caudillo moribundo. De paso, este silencio pondrá fin a la vida del personaje, a su discurso y a la novela:



Las aguas fecales habían empapado las sábanas y se derramaban sobre la duela, formando pequeños charcos. Pero a mí no me afligía el hedor de la habitación sino la dureza con que el general se autoflagelaba.

–Calle usted –lo interrumpí–. El héroe del Pánuco no debe hablar de esa forma.

–Pero es la verdad. México y su pueblo siempre me han valido madre.

–Que se calle, le digo –y le tapé la boca con la mano, porque me dolía demasiado escucharlo.

Al poco tiempo dejó de jadear, se aflojaron los músculos de su cuello y expiró con serena grandeza. Ahora está sentado a la derecha del padre (p. 503).

Si bien, como se ha dicho, esta larga revisión intertextual no persigue en ningún momento el objetivo de realizar una “historia de las influencias” de *El seductor de la patria*, aunque, eso sí, no puede tampoco renunciar a una confrontación con textos necesariamente precedentes en una escala temporal, lo que no carece de aristas. Es cierto que, por ejemplo, en el caso de la comparación que venimos de hacer entre *El seductor de la patria* y otros textos narrativos de Enrique Serna, el análisis de la impresión que se hace lo que se antes se criticó: un estudio de fuentes que acude a otros textos de Serna para encontrar el origen de tal o cual recurso empleado por el autor de la novela que me ocupa. En realidad, se ha pretendido subrayar el modo particular en que *El seductor de la patria* tematiza la figura de Antonio López de Santa Anna apoyado en determinados recursos que cumplen funciones más o menos cercanas a esos otros textos. El resultado no es otro sino la metamorfosis de Santa Anna en un personaje plenamente “de Serna”; se trata, pues, de un necesario correlato a la confrontación emprendida con los discursos historiográficos y auto-biográficos en los que se daba buena cuenta del sentido contrastante-divergente con que el autor de la novela configura su narración, apartándola de lo que podríamos denominar la *noción enciclopédica* de Su Alteza Serenísima. A lo largo de estas páginas se ha aludido repetidamente a este proceso con el término “distanciamiento”. Es momento de ocuparnos del concepto y en las páginas siguientes comenzaré por dilucidar las condiciones que lo posibilitan.



SEGUNDA PARTE: LA ENUNCIACIÓN DISTANCIADA DE *EL*  
*SEDUCTOR DE LA PATRIA.*



## CAPÍTULO 4. BREVE EXAMEN DEL NARRADOR

### 4.1. Algunos preliminares críticos

**E**n 1993, en el prólogo de su libro *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, Seymour Menton pretendió deslindar las fronteras de este género y de su más reciente avatar –por otro lado, tan “resbalosos” conceptualmente. Para ello, por un lado, decidió anclarse conceptualmente en la definición de “novela histórica” que Enrique Anderson Imbert había dado en 1951,<sup>205</sup> quizá sin recordar que, al ampararse bajo esta insignia, apenas un par de páginas antes se había contradicho por adelantado al haber excluido de este nuevo canon, increíblemente, una obra como *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, “por su concentración en un periodo histórico muy limitado [!] y por su esfuerzo por evitar la

---

<sup>205</sup> “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que nos cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (Enrique Anderson Imbert, *apud* Seymour Menton, *op. cit.*, p. 33). Tal es la conceptualización de la que el estudioso argentino partió para la elaboración de unas “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX” y que parece corresponder a las novelas históricas que Menton denomina “Tradicionales”, textos a los que no ha dudado en menospreciar autoritariamente al punto de “regatearles” calidad estética, como lo deja sentir en la misma introducción de su libro: “Las diferencias entre la NNH y la novela histórica tradicional se analizan en el capítulo I. Aunque la cantidad de éstas es mucho mayor que la de aquéllas, en cuanto a su calidad, la mayoría de ellas, pero no todas, son mucho menos importantes” (p. 15). Sin embargo, por alguna extraña razón, Menton decidió que este punto de partida era el más apropiado para su objetivo particular: comprobar el *predominio* de la Nueva Novela Histórica de 1979 en adelante.

exuberancia neobarroca”.<sup>206</sup> Al mismo tiempo, no dudaba en descartar de su estudio, “a pesar de sus dimensiones históricas”, novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, *Sobre héroes y tumbas*, *Conversación en la Catedral*, *El recurso del método* y *La novela de Perón*, pues se trata de textos que abarcan “al menos parcialmente un periodo experimentado directamente por el autor”.<sup>207</sup> Finalmente, concluía el esbozo de su corpus de estudio excluyendo “aquellas novelas que versan sobre varias generaciones de la misma familia, como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *Los Capelli* de Yolanda Camarano de Sucre, las dos de 1967, *porque la generación más joven coincide con la del autor*”.<sup>208</sup>

Menton percibe con claridad el callejón sin salida en el que se ha metido por admitir sin mayores ambages que la materia de la novela histórica deba localizarse, simplemente, “en una época anterior a la del novelista” y se ve obligado a reconocer que las novelas descartadas lo han sido, si se permite la reiteración de sus propias palabras, “a pesar de su dimensión histórica”, pretendiendo que su alarde de carisma crítico nos esconda lo evidente y nos disfrace el oxímoron crítico. Subrayar la ambigüedad de esta conceptualización y su escasa o nula operatividad –por no hablar de la aparente confusión del académico de la UC Irvine al momento de diferenciar nociones como “evento” de “contexto”, o el evento histórico del íntimo, personal o familiar–, sería lo de menos. Es posible aceptar el descarte de *Cien años de soledad* del subgénero Nueva Novela Histórica, o, si se quiere, incluirla en él. Dependerá, en buena medida, de la importancia que, como lectores, decidamos otorgar a eventos como, por ejemplo, la Masacre de las Bananeras en la totalidad del discurso: si lo concebimos como elemento catalítico de la intriga, pesará

---

<sup>206</sup> Aunque también quería dejar en claro, afortunada y magnánimamente, que se trataba de una novela histórica, eso sí, “de alta calidad que, junto con otras, incluso las destinadas al mercado masivo, o sea las *best-sellers* [...] han enriquecido este subgénero en los tres últimos lustros [cinco al día de hoy]” (*ibid.*, p. 31).

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>208</sup> *Loc. cit.*, el subrayado es mío.

menos en nuestra interpretación que si juzgamos cardinal su valor simbólico respecto a la escritura de la historia. Sin embargo, no creo que podamos estar de acuerdo con Menton en que la decisión se deba fundamentar en las experiencias vitales de un individuo concreto nacido en Aracataca, Colombia, el 6 de marzo de 1927 y llamado Gabriel José de la Concordia García Márquez. El hecho de que el abuelo de este hombre, el coronel liberal Nicolás Ricardo Márquez, diera a conocer a su nieto aspectos diversos de su vida (como que vivía con el peso terrible de haber matado a un hombre en un duelo, que era veterano de la Guerra de los Mil Días, que había tenido varias amantes con las que había procreado hasta nueve hijos fuera del matrimonio, que se había opuesto con uñas y dientes al matrimonio de su hija con un notable conservador y que sus férreas convicciones liberales le impedían callar acerca de la masacre que había disuelto violentamente una huelga de la United Fruit Company, ocurrida en 1928, cuando el futuro escritor, a quien él y su esposa criaban, tenía apenas un año) tiene gran interés para un discurso biográfico que se estime serio. Pero, en lo que atañe a la lectura crítica de una novela como *Cien años de soledad* (o, como en el caso que nos ocupa, a su clasificación genérica), su relevancia se queda *casi* en el puro chisme o, siendo menos exigentes, estos datos importarán más bien a un estudio sobre la génesis de la novela: lo que nos interesa cuando nos acercamos literariamente a un texto como éste no es la biografía familiar de los García y los Márquez, sino la gran intriga que *alguien* ha tramado sobre una familia llamada los Buendía, que existe en y por el discurso mismo en que se mueven y que está acechada, entre otras cosas, por la maldición y la vergüenza de engendrar hijos con cola de cerdo.

Late aquí una idea cuyos límites, resonancias e implicaciones para el caso que nos ocupa intentaré explorar en las siguientes páginas, pero que esbozaré en apenas unas líneas previas: hay en el discurso literario un distanciamiento, casi fundacional, entre el discurso propiamente dicho y su marco de enunciación. Este distanciamiento libera, por así decir, al discurso literario de una

red “vieja” de relaciones y significados (la de la vida cotidiana) para integrarlo en una nueva, donde el discurso está asumido por *un nadie* y hacia *nadie en particular*. Dicho de otra manera, el texto que leemos está manumitido de los emisores y receptores concretos (personales o empíricos, si se prefiere), que son, en cambio, propios del acto de habla cotidiano. Al proceso que cristaliza esa liberación lo hemos identificado en páginas anteriores como una *reconfiguración* o *reformulación*. A riesgo de acelerar demasiado la exposición, podemos ver que éste es el mismo distanciamiento que Aristóteles nos permitía vislumbrar cuando distinguía la Historia, que dice las cosas *como fueron*, de la Literatura, que lo hace *como debieron haber sido*; la misma distancia entre lo que es particular para la Historia y lo que es universal para la Literatura. La liberación del discurso estético de su conexión al emisor o receptor personales, como lo apuntó Renato Prada Oropeza, tiene enormes consecuencias respecto a la constitución ontológica misma del texto literario: al liberarlo del circuito lógico (referencialista) de *verdad/falsedad*, lo ubica en otro “donde la apertura al mundo [...] se realiza de forma decisiva, aunque «a la manera» del discurso literario, es decir *estética*: otro modo de enriquecer nuestro mundo gracias al mecanismo de la «ficción» que no quiere decir «mentira» ni, mucho menos, «engaño»”,<sup>209</sup> sobre todo no en el sentido peyorativo en que muchas veces esto se sentencia.

Este distanciamiento, que podríamos caracterizar o denominar como *general*, abre las posibilidades a (y a su vez es originado por) toda una serie de modos de la distancia particulares que, según el discurso, están más o menos visibles y tienen funciones más o menos dominantes. *El seductor de la patria* no sólo propone a sus lectores una toma de distancia literaria (o ficcional) respecto a un personaje habitualmente (mal)tratado por los discursos historiográficos, sino que incluso va más allá de esta distancia inicial al caracterizarla con un decidido tono humorístico, aún más distanciado. En la conformación de una novela con estas características, el

---

<sup>209</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, op. cit., p. 183.



distanciamiento tiene una presencia dominante y la pregunta por su carácter y estructura (y, aún más importante, por sus objetivos) empieza con una interrogación aparentemente simple: *¿quién* habla en la novela? O, de modo más preciso, *¿quién* es el sujeto del discurso? De modo general, he dicho antes que se trata de un *alguien* o un *nadie* (en el sentido de que no se trata de una persona física concreta), pero será necesario alejarse de las vaguedades y definir la identidad que se oculta debajo de semejante máscara.

#### 4.2. Entre narradores te veas

Pero, ¿por dónde empezar? Al comenzar la lectura de la novela, los primeros sujetos discursivos que encontramos son el viejo y marchito Antonio López de Santa Anna, remitente de la primera carta, y su hijo Manuel, el destinatario de ésta. Estos personajes, desde un punto de vista de la enunciación del discurso, desempeñan las funciones de narrador y narratario. Comencemos, pues, por una revisión de estas instancias narratológicas que juntas compondrían el sujeto de la enunciación narrativa de *El seductor de la patria*. Santa Anna y su hijo, lo sabe bien el lector de la novela, distan mucho de estar solos, por lo que en esta cala intentaré también precisar los diferentes tipos de narradores y narratarios que pueblan la novela, así como las relaciones que éstos pueden establecer entre sí en el interior del relato. A decir verdad, hará falta más que eso para siquiera describir en su complejidad la configuración de una novela como la de Serna, pero considero que se trata de un buen inicio y no dejará de brindarnos algunas informaciones notables y organizar otras que apenas se vislumbraban en el capítulo precedente.

Para tratar la cuestión del narrador/narratario, he decidido apoyarme, parcialmente, en los aportes teóricos de Renato Prada Oropeza, quien, a su vez, retomaba la propuesta de Gerald Prince, en *The form and functioning of narrative*. Prince sugería que, para la descripción del

narrador, es preciso considerar “tres clases de signos de narración, es decir, del acto de narrar: signos del narrador, signos del narratario y signos del «acto» de narración”.<sup>210</sup> Prada reformula un poco esta óptica para proponer así una tipología del narrador según éste “a) [manifieste] o no su presencia, b) [se dirija] explícitamente o no a un narratario, c) [focalice] un evento desde “fuera” o desde “dentro” de la cadena diegética (focalización externa o interna), d) [manifieste] un cierto tipo de saber sobre el material que narra: total o parcial”.<sup>211</sup> He decidido seguir esta propuesta del estudioso boliviano, pero de modo parcial, concentrándome en específico en lo que se refiere a la pareja narrador/narratario, los dos polos de la enunciación narrativa que forman lo que podría denominarse el sujeto de la enunciación narrativa. Encuentro satisfactorio y conveniente a mi interés el énfasis que Prada (a partir del trabajo de Prince) otorga a la consideración de los ámbitos de presencia del narrador en el discurso, así como su posterior observación (irónica y hecha desde el estudio mismo del narrador) sobre la pertinencia de un estudio exclusivo del narrador que no considere, al mismo tiempo, las instancias jerárquica y discursivamente superiores de las que el narrador depende. Con esta observación en mente, comienzo la distinción de los diversos narradores que se agitan en el interior de la novela que me ocupa.

De acuerdo con su grado de manifestación, es decir, según lo explícito o implícito que se encuentre en el discurso, es posible establecer una distinción entre los narradores que se encuentran no-marcados y los que son manifiestos. El narrador no-marcado es un sujeto que no se hace explícito, “es decir, no se halla representado por un «yo» marcado: son las narraciones en tercera persona”.<sup>212</sup> Por su parte, el narrador marcado es, de manera general, aquel propio de un discurso en primera persona que cuenta con un “yo” como sujeto, que se encarga de relatar los

---

<sup>210</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación...*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>211</sup> *Loc. cit.*

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 182. Es importante no confundir el narrador implícito no-marcado con el narrador omnisciente, concepto que, en sí, no tiene que ver con la manifestación o no del narrador sino con el conocimiento que, supuestamente, posee sobre la trama narrada.

eventos en cuestión. Las posibilidades del “yo” en el interior de los discursos son variadas: el narrador marcado o explícito puede ser un narrador personaje que cuenta sucesos que le atañen directamente, “si el actor de las acciones [...] se reviste en el discurso narrativo-literario en el personaje y éste es lexicalizado (nombrado) por el embrague *yo* (o *nosotros*)”,<sup>213</sup> o bien puede contar “la historia del protagonista, en la cual [...] juega un papel temático más o menos importante que le permite estar en contacto con la diégesis para luego referirla” (narrador testigo-directo),<sup>214</sup> o, incluso, puede no tener una relación directa con la diégesis y sus personajes pero contar “lo que otro [narrador] le contó” respecto a ello (narrador testigo-indirecto).<sup>215</sup>

Como veremos más adelante, abstraer al narrador de su relación con un narratario resulta especialmente difícil, sobre todo dado el carácter epistolar del discurso al que nos enfrentamos, en el que estos dos elementos se hallan íntimamente imbricados. Pero vale la pena comenzar de este modo la revisión, a fin de profundizarla de manera progresiva. *El seductor de la patria* incluye, como componentes de la totalidad de su discurso, una amplia gama de variantes discursivas y así, al discurso principal relatado por un narrador-personaje que asume el “yo” anciano de don Antonio López de Santa Anna, se vienen a añadir las cartas entre el propio Santa Anna y otros personajes: notablemente, sus hijos Manuel y Ángel, así como su secretario Manuel María Giménez. Entre estos cuatro personajes se establece el juego epistolar de la novela en el que, como veremos en el siguiente apartado dedicado al narratario, las funciones de narrador/narratario se alternan entre unos y otros hasta construir el hilo principal del discurso. Dentro de las misivas, se introducen (en ocasiones, gracias a los cuatro sujetos anteriores; las más de las veces, sin su conocimiento aparente) los fragmentos biográficos del achacoso general vuelto del exilio, además de una multitud de otros documentos (proclamas, notas periodísticas,

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 187.

partes de guerra y hasta listas de nómina), relacionados de modo cercano con la intriga histórica y asumidos por una gran variedad de sujetos.

En algunos casos, los narradores de los documentos intercalados carecen de relación directa con el protagonista del discurso y su historia; por el contrario, lo que cuentan es a partir de lo que “otro” les ha relatado: no son narradores-personajes, ni siquiera testigos directos, sino testigos *indirectos*. Tal sería el caso, por ejemplo, de la carta que el mayor Ignacio Iberri dirige a su superior para rendirle cuentas de las múltiples quejas que ha recibido por la conducta “altanera y despótica” de Santa Anna; también, de la carta de Manuel E. Rincón comentando a Iturbide sus informes sobre la falsa fractura del inquieto jalapeño o, por último, la proclama donde Valentín Gómez Farías da cuenta al pueblo de México de la ambigua captura de Santa Anna por parte de los golpistas que se habían levantado contra la presidencia del general Santa Anna y, al mismo tiempo, ¡a favor de la dictadura del general Santa Anna!:

Os anuncio, mexicanos, una maldad digna sólo de los que compraron la cabeza ilustre del general Guerrero. Por conducto de su secretario Manuel Castrillón, el presidente de la República me informa que ha sido preso en Jucho por los mismos traidores que lo proclamaban dictador para lisonjear al ejército. Lo mantienen con centinela de vista en el pueblo de Yautepec. ¡Así han correspondido a la magnanimidad del Héroe de Tampico! (p. 190).

Otros “componentes” discursivos están asumidos por un narrador implícito no-marcado, una narración en tercera persona que no se encuentra asumida por un yo específico. Así sucede, por ejemplo, con diversos fragmentos que, simultáneamente, siguen de cerca la forma de documentos legales, tales como las actas notariales que dan fe de las compras de bienes inmuebles por parte del Serenísimo durante sus presidencias, los veredictos militares de los juicios instruidos al mayor Ignacio Iberri, Juan Tezozómoc y el propio Antonio López de Santa

Anna, o bien, la relación de la causa del Santo Oficio en contra de don José López de Santa Anna, el tío Pepe, acusado de ser “cura solicitante”:

El 2 de mayo se recibió en el tribunal nueva denuncia que remitió en Veracruz el comisario con Íñigo Jiménez, hecha por María Gertrudis de la Luz Chiquito, parda de calidad, casada, de 20 años, vecina del rancho de Catalina, jurisdicción de La Antigua, Veracruz, que por descargo de su conciencia denunció y declaró bajo juramento que en la cuaresma del año 97 su párroco José López de Santa Anna le preguntó en el discurso de la confesión si ya le había bajado la costumbre, si tenía mucho vello en las partes, que qué hombre le gustaba más, si el corto o el abundante, que así como andaba con otros porqué no iba a su casa y que si acaso no era él tan bueno como los demás. A esta solicitud se siguió el comercio ilícito entre la denunciante y el denunciado, quien le dijo cuando acabó de cumplir su gusto: “Buenas ganas te tenía” (p. 26).

Otro ejemplo lo tenemos en la “copia” ofrecida del proceso instruido al soldado Juan Tezozómoc durante la guerra contra los Estados Unidos, punto de partida de una de las intrigas secundarias más delirantes de toda la novela, que retrata la deserción de Tezozómoc, soldado a la fuerza, de las filas del ejército mexicano y su progresiva absorción por parte del ejército invasor, hasta llegar a su bautizo como el *all-American citizen* John Tezozómoc:

Sorprendido por el cabo Javier Labrada a las afueras de La Encarnación, cuando dormía bajo un ahuehuete, el recluto Juan Tezozómoc, de 26 años, natural de la villa de Santiago, pasado por cajas el 21 de octubre de 1846, fue conducido en una cuerda de presos al cuartel de Aguanueva, donde rindió su declaración ante el magistrado de justicia militar. Impuesto de los cargos en su contra, manifestó que no había querido darse a la fuga, sino pasar al pueblo de Santiago para ver a su esposa, a la que dejó enferma de fiebres cuartanas cuando lo cogió la leva, teniendo la intención de volver a filas cuando arreglase sus asuntos familiares (p. 350).

En ninguno de los dos casos, la narración es asumida por un “yo” marcado. En el primer ejemplo incluso tenemos un sujeto abiertamente impersonal marcado por el uso del pronombre átono “se” (“se recibió”, “se siguió”). Para redondear la situación, el sujeto del enunciado no coincide con el sujeto de la enunciación y, por lo tanto, los eventos de este subprograma narrativo

se narran en tercera persona del singular. Comparativamente, el caso es muy distinto, por ejemplo, de la narración que el propio Juan Tezozómoc, en la carta a su compadre Camerino Sánchez –introducida por el narrador implícito del discurso judicial–, hace de los mismos eventos. En este fragmento, la fuga no sólo es referida mediante la primera persona de este narrador-personaje, sino que, consecuentemente, las acciones se refieren de modo mucho más directo y con la utilización de un registro familiar completamente alejado de la formalidad del ejemplo anterior:

Ayer el general Santa Anna pasó revista a la tropa en su caballo blanco. Me dio coraje verlo tan descansado, tan planchadito, y pensé: yo no me voy a dejar matar por este cabrón. Hoy por la noche van a repartir aguardiente a la tropa y a lo mejor puedo juirme cuando los centinelas duerman la mona. Si salgo de ésta te voy a buscar en Xichú, para trabajar contigo de jornalero. Pero si tardo mucho en llegar a la sierra, quiere decir que me agarraron prófugo. En ese caso nomás te pido que mandes rezar un novenario por tu compadre (p. 352).

Este fragmento nos permite ver lo que serán los factores comunes de los narradores explícitos de la novela ajenos al cuarteto Santa Anna/Giménez/Manuel-Ángel: los enunciadores están claramente marcados, en varios casos la función está revestida por un personaje, su relato se cuenta en primera persona y los actores o figuras detrás de este embrague son los sujetos de las acciones narradas. Sin embargo, el discurso a su nombre no pertenece de modo directo a la relación autobiográfica que el Santa Anna viejo del periodo 1874-76 narra a su hijo Manuel en las cartas que, aparentemente, envía con regularidad a La Habana. Tezozómoc y el resto de los narradores (más allá de su carácter explícito o implícito), no se dirigen de modo directo a Manuel, sino que, en el mejor de los casos, son introducidos a éste por Santa Anna o Giménez, cuando no son simplemente intercalados por un sujeto más (queda pendiente por ahora su identidad). Como resultado, los narradores (tanto como los narratarios, según veremos en el próximo apartado) se abisman entre sí: en primer grado, tendríamos, por ejemplo, al viejo Santa

Anna, narrador-personaje, quien, para ilustrar a su hijo Manuel un evento específico de su relato, adjunta una carta que algún compañero de armas, pongamos por caso, le dirigió durante alguna acción militar acaecida 15, 20, 30 años antes. En el relato de esta carta, el compañero de armas es un narrador de primer grado de su narratario original, el joven Santa Anna, pero, al mismo tiempo, un narrador de segundo grado respecto a Manuel, personaje que, dentro del propio discurso, actualiza (o se supone que lo hace), esta función del texto al releer la carta que su padre le reenvía.<sup>216</sup>

La inclusión de estos documentos y la coexistencia de sus diversos narradores dentro del mismo discurso tienen un corolario interesante: en ocasiones, la inserción de una intriga dentro de otra puede provocar que el narrador-personaje de la intriga subordinada sea, al mismo tiempo, un narrador testigo-directo de la intriga principal. Así sucede, por ejemplo, en el caso de las cartas que la atribulada Inés de la Paz dirige a un narratario configurado como su madre: por mucho que Inés narre a su madre su vida matrimonial y su experiencia de mujer casada, no puede (ni es la intención del discurso, evidentemente) no tematizar determinados eventos que enriquecen semánticamente el relato biográfico de Santa Anna, pues el inquieto general, como es lógico, tiene muchas veces un papel protagónico en sus desdichas y altibajos. Sirva de muestra el episodio en el que Inés le echa en cara al Serenísimos su infidelidad con Luisa Fernández, después de un día en que, para derrumbar sus defensas, lo ha consentido y tratado a cuerpo de rey, preparándole, incluso, “su plato preferido”: un estridentista mole de guajolote.

—Calumnias. ¿Cómo puedes creer en esos infundios?

---

<sup>216</sup> Se observa también que el discurso presenta un narratario de primer grado, que es, explícitamente, el joven Santa Anna, pero, simultáneamente, se adivina la presencia de un narratario en segundo grado, una función implícita que actualiza, como hemos visto, Manuel.

–¿Vas a negar que te subiste con ella en un globo de gas? –me levanté golpeando la mesa–. ¿Vas a negar que le pusiste casa? ¿Vas a negar que la atendiste como una marquesa mientras yo me desangraba por darte un hijo?

–¡Basta ya! –Antonio se hizo el ofendido–. Alguien te ha calentado la cabeza, pero yo no tengo por qué soportar tus escenas.

Salió del comedor y se fue caminando a grandes zancadas hacia el portón, dejándome con las ganas de echarle en la cara la olla de mole. Pero yo guardaba un as bajo la manga y me senté a tejer en una mecedora con la paciencia del cazador que acecha desde la sombra, confiado en sus trampas y señuelos. Media hora después, Antonio regresó con la frente sudorosa y el semblante lívido, como si hubiera perdido la más importante de sus batallas.

–¿Se puede saber qué pasó con el Cola de Plata? –me preguntó en tono amenazante–. Fui a sacarlo de su jaula y no lo encontré. Sixto dice que anoche le dio de comer y lo encerró en su jaula.

–Es verdad –admití con una sonrisa cruel–. Ahí estaba anoche, pero yo lo saqué hoy en la mañana.

–¿Y ahora dónde está?

–En tu barriga –le sobé la panza–. ¿Verdad que es sabrosa la carne de gallo? (p. 207).

Sin embargo, lo más frecuente es que la distinción aparezca de manera mucho más nítida y que Santa Anna surja ante el lector de estos fragmentos de modos más sutiles: como un antagonista del sujeto de la narración (como sucede, por ejemplo, en el diario de Barradas donde el tema es la derrota absurda de este militar español y el general veracruzano es apenas un cortés, pero taimado obstáculo a su sueños de gloria<sup>217</sup>), un atento narratario (como sucede en las cartas que le dirigen Tornel, Isabel, José Bernardo Couto o en los partes de guerra que le envía Nicolás Bravo), una simple mención (el caso de la carta de un Benito Juárez en el exilio a su esposa

---

<sup>217</sup> “Apenas repuesto de la cabalgata nocturna, recibí la noticia de que el general Santa Anna había atacado Tampico aprovechando mi ausencia. Me cago en sus muertos, grité, este criollo de mierda se ha creído que puede verme la cara. Desandamos el camino a todo galope, sin importar que se reventasen algunas cabalgaduras. Con un poco de suerte podía coger desprevenido a Santa Anna y aguarle la fiesta. Llegué en el momento más oportuno, cuando el coronel Salomón capitulaba en las puertas de la ciudad. La tranquilidad de Santa Anna me impresionó, pues en vez de correr por su vida me saludó muy campante. Pude hacerlo prisionero en el acto, pero me pareció preferible entrar en negociaciones, pues según mis informes, Santa Anna es un general sin escrúpulos, que muda de chaqueta a su conveniencia” (pp. 164-65).



Margarita<sup>218</sup>) o, de plano, no sea referido en absoluto, como sucede en la solicitud que, justamente, doña Luisa Fernández dirige al beaterio de las Capuchinas, donde desea ocultarse del escándalo provocado por las maquinaciones de Agustina Díaz de Tornel:

La que suscribe, Luisa Fernández viuda de Hinojosa, ruega ser admitida en esta comunidad, asegurando ser fiel católica y estar limpia de toda mancha infamante. Declara que no la mueve a tomar esta decisión un arranque de despecho ni un arranque de exaltación religiosa, sino la fe y el amor a Nuestro Señor Jesucristo, con quien desea vivir en desposorio espiritual, afrontando todas las penalidades de la clausura. La postulante acepta renunciar a sus bienes terrenales en favor de los pobres, y solicita la aquiescencia de la madre abadesa para tomar el velo a la mayor brevedad, por encontrarse en el límite de la edad requerida para ingresar a la orden (pp. 204-05).

Por otra parte, la mezcla ocasional de narradores no impide la existencia del narrador testigo-directo propiamente dicho, capaz de narrar “de primera mano” la historia de un Santa-Anna protagonista, historia en la que, simultáneamente, cumple, por lo menos en el momento tramado, un papel temático más o menos importante. Tal vendría a ser el caso, evidentemente, del coronel Manuel María Giménez, secretario de Santa Anna y testigo tanto de su periodo de esplendor, cuando es Presidente y héroe mutilado de Veracruz, como de su decadencia más absoluta, al regreso de su exilio, cuando sus delirios de poder lo hacen presa fácil de los pícaros y léperos:

Yo mismo he tenido que defender al general de una pareja de estafadores que hace poco intentaron venderle armamento para una nueva revolución, atraídos por la leyenda de su inmensa fortuna. [...] Por fortuna llegué a tiempo para impedir la estafa, cuando su padre estaba a punto de formar pagarés por medio millón de pesos, y corrí a los dos bellacos a punta de cintarazos. Pero el daño ya estaba hecho. Esa misma tarde, con el habla atropellada por la emoción, don Antonio propuso a los veteranos congregados en la taberna del Romeral que lo acompañaran a tomar las

---

<sup>218</sup> “Un dictador como Santa Anna no podrá sostenerse mucho tiempo en la presidencia. El prestigio de un gobernante emana de la ley y de un recto proceder, no de trajes aparatosos ni de fastos militares, que sólo dan autoridad a los reyes de utilería” (p. 416).

armas para liberar a la patria de sus cadenas. Muchos de ellos están lisiados, otros padecen el mal de San Vito, y como es natural, su arenga fue tomada a chungo. Ofendido por las risas, el general tachó de cobardes a todos los tertulianos y me pidió que lo trajera a casa (p. 155).

Pero no es el único narrador caracterizado de este modo y el discurso de la novela da fe de la existencia de varios más: el coronel Arredondo, quien entera al padre de Santa Anna de las deudas acumuladas por su hijo y, sobre todo, del fraude con el que ha pretendido pagarlas; Iturbide, quien comenta con José Joaquín de Herrera sus muy desfavorables impresiones respecto al zalamero militar jalapeño; Echávarri, quien cree justificar ante Iturbide la fracasada toma de San Juan de Ulúa relatando las artimañas de Santa Anna; Loló, quien relata a su amante, el valet belga Didier Michon, las extravagancias del Serenísimo; el general Valencia, quien relata a las autoridades militares el comportamiento de Santa Anna durante la batalla de Padierna... Un ejemplo con particular gracia lo constituye el intercambio epistolar entre Gabriel Durán y Mariano Arista, quienes comentan entre sí sus extraños encuentros con el presidente Santa Anna y sus reacciones ambiguas ante la posibilidad de un levantamiento en contra de su propio gobierno. Primero, Durán entera a Arista de la aparente empatía que tiene lograda con Santa Anna:

#### DE GABRIEL DURÁN A MARIANO ARISTA

[...]

¿Se convence ahora de que estaba en lo cierto? Santa Anna ha tomado el mando del ejército porque piensa unirse con nosotros [...]. Yo nunca me hubiera atrevido a mover un dedo sin su aprobación, pues mi lealtad al general no tiene fisuras. Es verdad que nunca me habló claro, pero al buen entendedor, pocas palabras. [...] Usted conoce al general mejor que yo y sabe muy bien que no le gusta comprometerse con nadie. Pero si sus palabras fueron ambiguas, su mirada expresaba una total aquiescencia. Estoy cierto de que ve con simpatía el alzamiento, pues hemos hecho todo lo posible para halagarlo. [...] Es una feliz casualidad que usted lo haya acompañado en esta expedición, pues dada su cercanía puede persuadirlo de acaudillar el pronunciamiento (p. 188-89).

La respuesta de Arista es desternillante, lo cual, de modo llamativo, no se debe tanto a la intención del narrador propiamente dicho, sino a la del sujeto que ha concatenado este intercambio epistolar dentro del mismo discurso (que, a todas luces, intenta también deconstruir, de manera casi derrideana) y en el que un Santa Anna, anciano y memorioso, insiste en haberse batido, por pura lealtad republicana, contra sus partidarios más exaltados:

Distinguido General Durán:

[...]

Tenía usted razón: don Antonio sólo estaba esperando que su gente lo empujara a tomar decisiones. [...] por la tarde planeamos la estrategia a seguir en los próximos días. A reserva de que el general hable con usted, le adelanto que tiene la intención de marchar sobre Puebla a la mayor brevedad. Me preguntó si sabía algo de la inminente sublevación de la capital y le dije que tenía el éxito asegurado, pues el jefe de gendarmes era de los nuestros.

—¿Quién tuvo la ocurrencia de confiarle una misión de tal importancia a ese pobre diablo?

—me respondió frunciendo las cejas.

Le dije que usted lo había planeado todo.

—¡Ah, qué Durán! —exclamó—. ¿Y usted quiere que me ponga en manos de ese pendejo?  
(pp. 189-90).

Se mencionaba líneas más arriba que la inserción de una intriga dentro de otra provoca que el narrador-personaje de la intriga subordinada sea, al mismo tiempo, deliberadamente, un narrador-testigo directo de la intriga principal. Ésta se ha estructurado en torno a dos narradores-personajes (que incluso llegan a ser cuatro) cuya jerarquía dentro de la intriga de la novela es superior a casi cualquier otro: son los narradores principales, recíprocamente narradores y narratarios (las cartas de unos dan pie a las respuestas de los otros) y su correspondencia construye buena parte del hilo de la intriga.

El primero de ellos, claro está, es el Santa Anna anciano del periodo 1874-76, cuya presencia parece dominar toda la novela y cuyo peso es casi absoluto en la primera parte. En los

diversos fragmentos enunciados por este Serenísimos, desde el principio mismo del discurso novelístico, el “yo” se explicita a su nombre: “Echado en una tumbona, con mi sombrero de jipijapa y mi puro de Coatepec, me siento como una planta marchita que le roba luz a los rosales. [...] Para mí la gloria es como el sexo: sé que ya es inalcanzable, pero no puedo resignarme a vivir sin ella” (p. 13). Sin embargo, no puede dejarse de lado que, a partir de su cuarta carta, escribirá por intermedio de su secretario Manuel María Giménez (quien, a su vez, será relevado, si bien sólo puntualmente en la segunda parte, por un presunto evangelista de Santo Domingo, apenas mencionado, y un notario público configurado sobre todo como el narratario de una declaración por demás delirante).

Giménez parece ser un narrador-personaje respecto, sobre todo, a la subtrama folletinesca en la que se mezcla, ayudando a Santa Anna a escapar de las garras de Dolores e intentando ayudarlo a recuperar los misteriosos papeles escondidos de la caja fuerte, aventura en la que el “yo” corre por su cuenta en tanto protagonista: “Se preguntará usted cómo logré entrar a la casa de doña Loló, si ya no tengo agilidad para escalar paredes. Gracias a Dios no tuve necesidad de hacerlo: encargué el trabajo a un golfillo de la vecindad, apodado el Chimino, que tiene fama de ratero y se pasa todo el santo día en el zaguán” (p. 423). Este papel coexiste también con el de un narrador testigo directo del declive físico y mental de Santa Anna, y no pocas veces lo vemos lamentarse al respecto: “¡Oh, destino traidor! ¡Cuánto me duele ver a un hombre de su talla convertido en un pelele!” (p. 186).

Sin embargo, durante todo el discurso de la novela, se tiene la impresión de que la influencia de Giménez se extiende más allá de la simple relatoría: la mediación entre Santa Anna y el escribano de sus recuerdos es constante. Giménez se encarga de introducir varias de las narraciones con cartas escritas en primera persona a Manuel, hijo del dictador, y finaliza varias de ellas con posdatas y notas que comentan, con la perspectiva que hemos visto fluctuar entre la del

narrador-personaje y la del testigo-directo, los altibajos (tanto físicos como discursivos) del general. Y, así como su identificación enfermiza con su patrón lo lleva a escribir un par de misivas a los periódicos liberales para limpiar su nombre, su celo por el bienestar discursivo del personaje de Santa Anna lo orilla a una lucha ríspida por arrebatar a Santa Anna y a su hijo Manuel las riendas de las memorias. Si Manuel insiste en guiar con orden el “chango sin mecate” que es la memoria de su padre y si envía, para ese fin, un cuestionario específico, Giménez, cuya honestidad se ha puesto en duda en esa misma misiva, se encargará de ignorar el cuestionario e, incluso, de “desaparecerlo”: en su lugar, el lector encuentra una muy significativa “Nota del compilador: el cuestionario no fue hallado en el archivo de la familia Santa Anna” (p. 125).<sup>219</sup> Si Santa Anna “se enciende” y “apostrofa a la patria con amargura”, Giménez pedirá a Manuel que “pase por alto” estos arrebatos, pues, si bien para ello “tiene motivos de sobra [...], los mexicanos del futuro no deben saber que su patriotismo ha flaqueado con la edad y los desengaños” (p. 156). Si Manuel, aprovechando el cumpleaños de su padre, lo regaña por sus tragicómicos delirios de poder, si le sugiere interrumpir el dictado de las memorias y si lo amenaza con reconsiderar la idea de escribir la biografía, Giménez se tomará la libertad de continuar, casi “por la libre”, la tarea discursiva,<sup>220</sup> le esconderá la poco afable carta de Manuel a su patrón y le “dorará la píldora” presentándole otra, más cariñosa, y un cuestionario... apócrifos, claro está: “he redactado un cuestionario que presentaré al general como si usted lo hubiera escrito. Llevo la

---

<sup>219</sup> Primer y decisivo indicio de que la aprehensión del peculiar “sujeto” discursivo de *El seductor de la patria* va más allá de la determinación del narrador. La importancia de esta nota al pie la ampliaremos páginas más adelante, pero conviene recordarla desde este momento, en que nos interrogamos sobre la naturaleza del sujeto de la novela y descubrimos aquí un sujeto forzosamente superior a los narradores.

<sup>220</sup> Figurativamente, no es exagerado decir que tanto a Santa Anna como a Giménez les va la vida discursiva en la redacción de la biografía: “[...] se equivoca [don Manuel] al aconsejarle interrumpir el dictado de sus memorias. Si algo lo mantiene con vida son esos recuerdos. Yo mismo experimento una sensación de plenitud al transcribirlos, como si la gloria de don Antonio vivificara mi corazón exhausto. *La palabra del general es una antorcha que no debe apagarse, pues junto con ella se apagaría la vida*” (p. 186. Las cursivas son mías). Es éste un nuevo guiño que se suma a la “Nota del compilador” (véase *supra*).

cuenta de todas las calumnias propaladas por sus enemigos y mis preguntas le darán la oportunidad de refutarlas. Perdone si me tomo atribuciones indebidas, pero creo que la biografía debe tener un tono polémico, ¿no le parece?” (p. 186). Si el general cae bajo el influjo hipnótico del doctor Fichet y delira sin parar sobre la campaña texana hasta derrumbarse en el autoescarnio más hiriente, Giménez, “compenetrado con [su] jefe al punto de que muchas veces adivin[a] su pensamiento” (p. 260), se apropia del relato y lo continúa donde él lo dejó, exponiendo su propio punto de vista. Si Manuel le reprocha haberse excedido en sus funciones de guardaespaldas discursivo y haberse confundido entre las primeras personas del singular y del plural, si le pide acremente un poco de moderación y le solicita que, “si en verdad quiere honrar la memoria del viejo, registre sus palabras con escrupulosa fidelidad” (p. 292), Giménez le dará una buena dosis de realismo discursivo:

Si en verdad se ha propuesto evitar que otras voces interfieran con la de su padre, menudo trabajo le espera. [...] 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 [p. 293].<sup>221</sup>

Aún cuando parezca aceptar la reconvención, Giménez no dejará de interpolar escolios y observaciones “para iluminar los pasajes oscuros o para matizar alguna aseveración demasiado tajante” (p. 293). Y si fue Santa Anna quien descorrió las cortinas de su presunta biografía, y quien inició el recorrido narrativo de este discurso, será Giménez el encargado de finalizarlo y

---

<sup>221</sup> Toda una declaración de intenciones metaficcionales que pone en abismo los “documentos apócrifos” dentro del “trabajo” de Giménez y éste, a su vez, dentro del discurso que leemos. Mención, también, que se suma a las anteriores observaciones que hemos anotado, que hacen evidente que, en la estructura enunciativa de la novela, los narradores no se encuentran precisamente en la cumbre del escalafón.

dejar caer el telón cuando le toque relatar la muerte (tanto física como discursiva) de Antonio López de Santa Anna.

Comparada con la que guardan Giménez y el Santa Anna decrepito del periodo 1874-76, la importancia discursiva de Manuel y Ángel es, evidentemente, menor. Sin embargo, los dos hermanos establecen nexos importantes con la intriga relativa a Santa Anna, sus discursos subordinan en ocasiones los de otros narradores-personajes “secundarios” y, además, aportan elementos para percibir las fronteras difusas entre los diferentes tipos de narradores. Ángel, por ejemplo, es el narrador de sus propias andanzas en México, de su constante búsqueda de partidarios y apoyos para su padre, exiliado después de la revolución de Ayutla; simultáneamente, es también el narrador de la decadencia absoluta que el general termina por firmar, para sí mismo y los suyos, al dejarse seducir por el embaucador Darío Mazuera y el usurero Gábor Naphegy. En términos más abstractos, por sí misma, la narración corre a cargo de un narrador-personaje al tiempo que, considerada dentro del sistema total de la obra que la enmarca (que es como debe ser considerada primordialmente), el narrador es un testigo-directo con un papel temático importante en la intriga correspondiente a Santa Anna. El pleito familiar que concluye su relato pone en relieve esta ambivalencia:

Como el éxito de la expedición era bastante dudoso, [los agiotistas] se cubrían la espalda con los bienes inmuebles de papá, incluyendo la casa que él me había regalado en Santo Tomás. Hasta allí llegó mi paciencia. Cuando vi que la propiedad a mi nombre también estaba incluida en la hipoteca, me rehusé a firmar de conformidad, y entonces estalló la bomba:

–¿Pero cómo, infeliz? ¿Vas a negar que yo te regalé esa casa?

–No lo niego, pero un regalo es un regalo.

–¡Cállate, recabron! –me abofeteó–. ¿Así me pagas que te haya dado mi apellido? ¡Firma esas escrituras o mando que te fusilen!

–Yo no soy un soldado, soy tu hijo.

–No es cierto: ¡eres el hijo de una ramera que se le abría de piernas a cualquier piojoso!

Sólo el respeto a sus canas me impidió golpearlo. Esa misma tarde, saqué mi ropa de la casa de Staten Island, me fui a dormir en un hotelucho y a la mañana siguiente zarpé a Santo Tomás en un barco carguero. ¿Tú en mi lugar no hubieras hecho lo mismo? Tal vez fue una ingratitud saltar del barco en pleno hundimiento y dejar al viejo a merced de los tiburones. Pero creo que él andaba en busca de una expiación, quería suicidarse de la manera más ruidosa posible y ningún deber de conciencia me obligaba a seguirlo hasta el fin (p. 487).

El caso de Manuel, por su parte, presenta complejidades incluso mayores: ¿se trata de un narrador-personaje o de un narratario que, en un momento dado, parece tener voz y voto en la configuración de la diégesis? Su primera aparición es casi tácita: la primera carta de Santa Anna le está dirigida (dicho de modo más preciso, está configurado como el narratario explícito del texto) y él parece haberla respondido sin que podamos comprobarlo, pues el dictador da comienzo a la segunda misiva diciendo: “Amado hijo: Tu carta me hizo ver la luz. Tienes razón” (p. 17). La tercera carta de Santa Anna repite el ágil esquema: “Querido Manuel: Un millón de gracias por aceptar la enojosa tarea que te he encomendado, abusando de tu cariño y de tu paciencia. Puedes tomarte el tiempo que quieras en la redacción de la biografía” (p. 19).

La voz de este “biógrafo” será leída hasta que responda, justamente, a la primera carta del secretario Giménez, quien le pide ayuda para recuperar los uniformes del general que Dolores, presuntamente, ha malbaratado. Dado que Manuel surge como sujeto en este intercambio, no deja de ser significativo que su intercambio epistolar con Giménez sea el teatro de una “pugna” con el secretario por mantener el control del relato biográfico del general (o, lo que es casi lo mismo, del hilo del discurso novelístico): el hijo del general primero sugerirá la posible doblez del coronel (y propondrá el cuestionario que éste desechará) y luego lo conminará a limitar sus funciones a la transcripción fiel del delirio de su padre: “Modérese un poco, Giménez, y ponga los pies en la 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” (p. 292). Cuando su anciano padre haga mutis discursivo de la novela (lo que sucederá, significativamente, después del relato del último periodo presidencial de Santa Anna y su posterior exilio), Manuel escribirá a Ángel, haciéndolo surgir en el discurso y desencadenando su narración, y le solicitará la información que el viejo es ya incapaz de proporcionarle. Con este cambio de estafeta, Manuel desaparece como narrador activo del discurso: sus últimas apariciones serán como narratario, tanto de la segunda carta de Ángel (que parece responder a una carta previa de Manuel, desaparecida) como de la décimo tercera y última carta de Giménez, que le relatará la muerte de Santa Anna y pondrá término a la novela.

Dejemos aquí la revisión de los narradores según la claridad de su manifestación en el discurso. Pasaré a la siguiente etapa del análisis: el examen de los narradores a partir de sus narratarios, que completará la revisión del sujeto del discurso narrativo de *El seductor de la patria*. Pero antes es preciso realizar una breve recapitulación, pues ya en esta etapa es posible subrayar aspectos que resultan sumamente útiles para mi objetivo, en primer lugar el hecho de que no todos los discursos presentes a lo largo de la novela son narraciones propiamente dichas. Para decirlo de manera llana, si bien el elemento narrativo constituye, como es lógico, la parte dominante de la totalidad del discurso de la novela, éste se compone también de una multitud de registros discursivos diferentes (con una forma que sigue de manera cercana la de las proclamas, manifiestos e informes, entre otras clases de documentos) cuya motivación singular puede llegar incluso a lo meramente descriptiva o pragmática (la nómina de la Spy Company sería un buen ejemplo de ello) y en la que lo narrativo radica más en la intención reflejada en la totalidad del discurso que lo enmarca (la *intentio operis* del lugar de enunciación) que en la estructura específica o el origen de un fragmento que por sí solo significa poco: si se permite el proverbio, una golondrina no hace verano. En segundo lugar, ha quedado patente la presencia de varios narradores que, desde un punto de vista algo simple, podríamos calificar de “impuros”, por la

mezcla de perspectivas que en ellos se realiza: respecto a su propia historia son narradores-personajes pero, respecto a la historia de Santa Anna, pueden ser también testigos-directos o indirectos. En todo caso, la posible “impureza” de estos narradores deja en claro que, para saber quién habla en la novela, sería preciso ir más allá del modelo teórico que actualmente mantenemos: el sujeto que decide jugar con las diferentes perspectivas, ya sean protagonistas o testigos, parece residir en instancias jerárquicamente superiores a las suyas. La ampliación del análisis hacia el examen de los narratarios aportará nuevas pistas en este sentido.

## CAPÍTULO 5. LOS MUCHOS MaticES DE LOS NARRATARIOS

Observar al narrador desde esa “otra orilla” que es el narratario resulta ineludible: es imposible desentendernos de la relación que ambas instancias mantienen entre sí, pues, para el narrador, el narratario es un correlato necesario que corresponde “a la función «lectora» o descodificadora [o sujeto receptor, si se quiere] de las figuras codificadas por el narrador”.<sup>222</sup> En este sentido, el narratario constituye un factor de suma importancia para la codificación y el sentido del narrador. En su día, Barthes ilustró el valor de este concepto al caracterizarlo como “un «ser de papel» con existencia puramente textual, dependiendo de otro «ser de papel», el narrador, que se le dirige de forma expresa o tácita”.<sup>223</sup> Ahora bien, esta dependencia se expresa a través de determinadas elecciones que darán forma y carácter al narrador, por lo que distan mucho de ser inocuas: “de acuerdo a su narratario [el narrador... o, incluso, otro sujeto diferente cuya dilucidación queda pendiente] seleccionará lo que diga: vocabulario, acciones, posibles interpretaciones de las mismas”.<sup>224</sup> Y, simultáneamente, se adivina que no se trata de un sujeto necesariamente mencionado de manera explícita, sino, más bien, de un elemento perceptible de modo indirecto que, además, se transforma con el discurso mismo en el que se inserta.

---

<sup>222</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación...*, op. cit., p. 196.

<sup>223</sup> Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Ediciones Almar, Salamanca, 1996, s.v. ‘Narratario’, p. 162.

<sup>224</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación...*, op. cit., p. 189.

Si, como hemos revisado, la constelación de narradores, tanto implícitos como explícitos, ya es un buen indicio de la complejidad que puede alcanzar la pregunta por el sujeto en una novela como *El seductor de la patria*, la gran variedad de narratarios aludidos en sus páginas (también susceptibles de distinguirse entre ellos por su grado de explicitación) y el contraste que se establece entre las diversas instancias que cumplen estas funciones narrativas terminarán de perfilar esta problemática: teóricamente, narradores y narratarios serían las dos caras de la moneda que valdría identificar como el “sujeto de la narración contada”,<sup>225</sup> sus dos polos que equivaldrían al emisor y receptor del esquema básico de comunicación. Pero no es por nada que la hermenéutica filosófica, de Heidegger a Ricœur, insiste en el hecho de que los discursos estético-literarios rebasan y ensanchan las posibilidades comunicativas y de sentido del simple discurso cotidiano: en realidad, los discursos que presentan un solo tipo de narrador y un solo tipo de narratario son excepcionales (¿por no decir que inexistentes?) y lo habitual es, más bien, “el despliegue de mecanismos narrativos variados, *dentro de una rigurosa adecuación a una totalidad orgánica*”.<sup>226</sup> La revisión que estoy por emprender no sólo me permitirá demostrar la existencia de una flor de varios narratarios sino que, sobre todo, dará la posibilidad vislumbrar la peculiar estructura en que los distintos narradores y narratarios de la novela están engastados y que constituye, a mi juicio, uno de los fundamentos de su riqueza de sentido.

### 5.1. Narratarios implícitos

Tal y como sucedía en la revisión del narrador a partir de su grado de manifestación, podemos considerar los discursos narrativos (o los fragmentos discursivos) a partir de una distinción entre aquellos que marcan a su narratario, que lo explicitan, y aquellos en los que el narrador no se

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 196. Las cursivas son más.

preocupa por evidenciar el sujeto a quien se dirigen sus palabras (lo que, si se insiste en el léxico narratológico, podemos denominar narratario implícito o narratario no-marcado). Sea ésta la primera etapa de nuestro examen y, a manera de ejemplo, detengámonos en la nota periodística que da cuenta de la apresurada boda del paticojo caudillo y su galana novia:

El jueves 3 del presente, a las 7 de la noche, se celebrará en el salón principal de Palacio Nacional, el matrimonio del Excmo. Señor Presidente Constitucional de la República, General de División, Benemérito de la Patria, don Antonio López de Santa Anna, con la preciosa jovencita Dolores Tosta. Por ausencia del general presidente, que se repone de una gripa en la hacienda del Encero, tomará su lugar en la ceremonia el licenciado Juan de Dios Cañedo, padrino de pila de la cónyuge. Para unirse a la celebración, el ayuntamiento ha ordenado iluminar los edificios públicos y la orquesta del teatro Principal dará un concierto en la Plaza Mayor [p. 322].

Otros fragmentos con narratarios implícitos serían, por ejemplo, las diferentes actas notariales que dan fe de las compras de terrenos y demás propiedades que Santa Anna adquirió durante sus administraciones:

Por la suma de 120 mil pesos, pagadera en cuatro mensualidades, el general presidente Antonio López de Santa Anna, con residencia en Manga de Clavo, adquiere los ranchos El Huaje y Chipili, propiedad de doña Soledad Duarte Briseño y el general don José Rincón, vecinos de Jalapa, que comprenden en total 2300 fanegas de tierra, incluyendo 34 caballerizas, 525 piezas de ganado bovino, terrenos para el cultivo y aperos de labranza [...] [p. 299].

También podemos detenernos en las diversas actas de procesos judiciales realizados a varios personajes de la intriga, tales como el sargento Ignacio Iberri, acusado por difamar a Santa Anna, o el soldado de leva Juan Tezozómoc, juzgado por desertión durante la guerra del 47 y cuya pena capital es conmutada por una ronda de azotes debido a la gran necesidad de efectivos: el relato de la pretendida fuga de este personaje no está dirigido a un sujeto en particular. Recordemos este pasaje que ya hemos citado: “Impuesto de los cargos en su contra, manifestó que no había querido darse a la fuga, sino pasar al pueblo de Santiago para ver a su esposa, a la

que dejó enferma de fiebres cuartanas cuando lo cogió la leva, teniendo la intención de volver a las filas cuando arreglase sus asuntos familiares” (p. 350).

Quizás, gracias a que, en estos fragmentos, la novela entabla diversos juegos con modelos discursivos que de por sí no necesitan de un narrador específico para instaurarse, tampoco se ve obligada a anclar su narración, en estos momentos, a algún sujeto específico.<sup>227</sup> En los distintos pasajes que se han citado, la narración existe casi en estado “puro” y los diferentes eventos se encadenan sin que sea el interés del enunciador el dirigirse a alguien en particular: en el estilo de la nota periodística, del archivo notarial o del documento jurídico, cuando se narra se deja constancia de lo narrado para que todo el que se acerque al texto tenga acceso a su contenido. Tal pareciera, pues, que este tipo de fragmentos no son enunciados por nadie en particular ni cuentan con un destinatario específico... por lo menos, en los márgenes internos del discurso en donde se ubican los narradores y los narratarios.

A este respecto, vale la pena señalar una característica común a los fragmentos que, como los citados, presentan un narrador/narratario implícito: ninguno de ellos es introducido en el discurso de la novela por uno de los narradores centrales que se examinaron al final del apartado anterior (Santa Anna, Giménez, Manuel y Ángel). Por el contrario, estos presuntos “documentos” *surgen*, aparentemente, de la nada y a mitad de la narración, interrumpiéndola en ocasiones. Se intercalan sin que sepamos, en primera instancia, quién ha decidido insertarlos o con qué intención. Casi podríamos calificarlos de “autónomos” si no supiéramos (o recordáramos, más bien) que estamos ante una novela y, por lo tanto, ante un discurso estético, una totalidad

---

<sup>227</sup> Es importante señalar que la no-manifestación del narratario y del narrador no significa, ni mucho menos, una ausencia de sujeto enunciador que nos permita identificar sin más al narratario con el lector modelo, ya no digamos con el real. El lector modelo y su contraparte, el autor modelo, existen como origen y destino de la “comunicación literaria”, pero la instancia en la que me concentro por ahora es una entidad ficcional y es dentro de la ficción donde la “identidad” de esa entidad no se ha explicitado, no por azar, evidentemente.

discursiva que cuenta, necesariamente, con una *intención* significativa gracias a la cual está dispuesta y organizada ante nuestros ojos. Ello nos lo subraya la existencia de fragmentos como las presuntas (y divertidas) “Actas del juicio al general Santa Anna en el Teatro Principal de Veracruz”: la aparente minuta aparece intercalada a la mitad del cuaderno de viaje en el que el maltrecho general consigna las desventuras que siguieron su atolondrada expedición a México durante la Guerra de Intervención, expedición en la que, fiel a su estilo, pretendió pronunciarse contra el mismo Imperio al que, un par de años antes, se había adherido públicamente:

Citado por el señor fiscal a rendir testimonio, el acusado pasó al estrado y puso la mano derecha sobre el puño de su espada. Preguntado si bajo su palabra de honor promete decir verdad, respondió: “Sí, prometo.”

FISCAL: Señoras y señores, en este caso los documentos hablan por sí mismos. El acusado no sólo tuvo estrecha colaboración con el Imperio, sino que fue el primero en concebir y patrocinar esa criminal empresa, como lo acreditan las cartas que obran en su poder, dirigidas al señor Gutiérrez Estrada, conocido imperialista, con instrucciones de buscar un monarca para México entre las casas reinantes de Europa.

SANTA ANNA: Esas cartas son apócrifas, alguien las falsificó para procurarme mal.

JUEZ: Usted no tiene derecho a tomar la palabra. Límitese a responder a las preguntas del señor fiscal.

FISCAL: Tengo aquí el dictamen pericial de los expertos en grafología y todos coinciden en que su firma es auténtica. Pero dígame general: ¿negará también haber tributado homenajes de respeto al archiduque Maximiliano?

SANTA ANNA: Nunca tuve el honor de conocerlo, ni menos llevé con él relaciones amistosas para tomarme la confianza de escribirle en los términos que usted supone. Su conducta para conmigo lo confirma, pues jamás me invitó a regresar a la patria [pp. 495-96].

El fragmento, al parecer, no cuenta ni con un narrador ni con un narratario explícitos. En cambio, sí presenta una estructura falsamente teatral que, quizá, evoque el patético final del apartado páginas después, cuando Santa Anna se refleje a sí mismo en el recuerdo de “los pasos de comedia que llevaban a Jalapa las compañías trashumantes [donde] nunca faltaba el anciano

cegatón y medio chiflado” (p. 499). Es evidente que el sujeto de uno y otro fragmento difieren entre sí, que no cabría identificar a ninguno de los dos con el principal y serenísimo narrador de la historia y que es sumamente probable que la misma intención que ha decidido insertar estos fragmentos con narratario implícito esté decidiendo al mismo tiempo la organización del vaivén de cartas que han entrecruzado el viejo Santa Anna, sus hijos y su secretario. Es de suponer, por lo tanto, que, para responder la pregunta por el *sujeto* del discurso, se debería voltear a ver hacia instancias superiores a la relación narrador-narratario. Pero, en aras de reforzar esta idea, y aun cuando no se adelante conclusión alguna, agotaré primero la revisión del sujeto de la narración y la consideración de los narratarios no marcados a los que se enfrentan algunos de los narradores explícitos.

Sin lugar a dudas, el ejemplo por antonomasia que *El seductor de la patria* nos ofrece de un narratario implícito sería el delirio del anciano y alienado general, cuando se encuentra completamente bajo el influjo de la terapia mesmérica del doctor Fichet. Desde el enfoque de la diégesis, se trataría, de hecho, de la puesta en abismo de una serie de momentos críticos: en cuanto al enunciado, la narración del decrepito general entrelaza hasta la amalgama los trances públicos y los privados, hermanando así eventos de matiz historiográfico (como la pérdida de Texas, los juegos de toma y daca entre los caudillos y militares o la Guerra de los Pasteles) con eventos de la vida del general veracruzano (como sus corruptelas, la muerte de Inés de la Paz o, claro está, la pérdida de su pierna). Coherentemente con ello, la enunciación no se queda atrás y el delirio se enraíza sólidamente en la intriga general y en otro momento más de crisis, ahora del Santa Anna anciano: la terapia mesmérica tiene lugar gracias al torpe y desesperado intento de Dolores por recuperar el contenido de la caja fuerte. Como consecuencia, el aspecto verbal del discurso del general cambia y de la narración en tiempo pasado se pasa a una narración en tiempo presente que yuxtapone ágilmente los diálogos dentro del relato de los propios eventos. Para



decirlo con las palabras de Giménez: “[don Antonio] recuerda los hechos y describe sus emociones en tiempo presente, como si el pasado cobrara vida y actualidad en el teatro de su memoria. [...] a la menor pregunta sobre su pasado reacciona como un histrión que escuchara el dictado de un apuntador, ora vivaz y alegre, ora grave y sentencioso, según lo requiera cada pasaje del relato” (p. 259).

Más allá de lo meramente anecdótico, el ejemplo no deja de ser relevante: el enredo cuasi folletinesco tiene un efecto claro en la estructura de la novela. Santa Anna ya no es consciente de lo que dicta ni tampoco intercala ningún documento, como había hecho en otros momentos previos, al introducir un diario de cadete, cartas a sus padres, etc. Podría decirse que, pese a ello, el narrador no ha cambiado esencialmente, pues conserva su matiz homodiegético. Sin embargo, junto con las cartas también se ha ido Manuel, el narratario explícito que las encabezaba, así como aquel otro narratario, tácito y colectivo –conformado tanto por los detractores de Santa Anna como por el conjunto de voces a los que éstos habrían conseguido manipular–, al que el general intentaba, sistemáticamente, contestar. Y una vez que ese narratario desaparece, el mismo narrador que le dirige la palabra cambia por completo: es como si contara su historia sólo por el gusto o la posibilidad de contarla, pues la narra ya sin ninguna intención vindicativa. Compárense dos fragmentos, pertenecientes al antes y al después de esta peculiar transformación. Obsérvese primero el modo en que el general jalapeño ensalza sus virtudes de gobernante bucólico, cuando parecía gozar de todas sus facultades:

Quienes me acusan de haber sido un mal gobernante, sin capacidad para dirigir el Estado ni administrar la hacienda pública, deberían examinar mi papel como constructor y pacificador de pueblos. [...] Aunque mandaba con firmeza, la gente nunca me rindió pleitesía, más bien me trataba como a un compadre. En mis rondas matinales, cuando salía a supervisar la tala de los bosques, las ancianas me obligaban a entrar a sus humildes jacales y me invitaban un vaso de naranjada o una jícara de zambumbia. [...] Mientras me refrescaba, las oía contar historias de

nahuales o chaneques, y al reanudar mi camino aceptaba sus amuletos contra el mal de ojo [pp. 71-73].

Una vez que entra de lleno en el delirio, y perdida ya la obligación de defenderse o de alabarse, el relato del Serenísimo se vuelve, ahora sí, un “chango sin mecate” y el narrador muda notablemente su tono desde el afán auto-reivindicativo hacia una enunciación deprecatoria en la que el general ya no busca ni defenderse de sus enemigos ni “quedar bien” con los “mexicanitos” y, por ello mismo, termina por parecer más “sincero” a los ojos de su lector, oscilando bipolarmente entre dos extremos. Primero, lo que podría parecer franco cinismo:<sup>228</sup>

Sólo cuando me imploran siento amor por el prójimo. Ojalá fuera el Santo Padre o la Virgen María, para estar escuchando ruegos a todas horas. [...] Adoro las súplicas, no importa si son verdaderas o si yo mismo las he provocado. Los diputados acordaron erigirme la estatua por instrucciones de Tornel, a quien yo muevo como un peón de ajedrez. Pero si ellos no me suplicaran, si yo aceptara de buenas a primeras la iniciativa del Supremo Congreso, que en realidad es mía, el homenaje perdería la mitad de su encanto [pp. 314-15].

Después, para recuperar nuevamente las palabras de Giménez, Santa Anna, en su delirio, “se juzga con demasiada severidad, como si viera su reflejo en un estanque de aguas negras” (p. 260), es decir, da vivas muestras de un afán de auto-escarnio. En pocos momentos, el ánimo del general cae tan bajo como cuando se encuentra prisionero de los rebeldes texanos después de la siesta de San Jacinto:

Para hacer aguas mayores, tenemos que avisar a los centinelas, que nos llevan encañonados a una fosa séptica cubierta con tablones. Un día, mientras estoy obrando “de aguilita”, escucho una detonación muy próxima que me afloja los intestinos. De vuelta en el jacalón, Almonte me informa que un borracho con uniforme militar se asomó por la ventana y atentó contra mi vida.

---

<sup>228</sup> Un cinismo reconfigurado de modo irónico, claro está, dado que su atribución a un personaje de la intriga de este discurso narrativo lo libera de la exaltación absoluta del ego que el cinismo, como lo definía Schoentjes a partir de Freud, normalmente pone en práctica. Remito a la nota 128, ubicada en el capítulo 2, en donde se comentó la diferencia conceptual entre cinismo e ironía.

Engañado por el bulto de las sábanas, creyó que usted estaba durmiendo en el catre. [...] Otra vez el temblor de corvas y la sensación de caer en un pozo sin fondo. Yo no era cobarde, lo juro. Pero cualquiera se acalambra de tanto pensar en la muerte [pp. 246-47].

Respecto a este caso singular de narratario implícito es preciso señalar dos puntos más: en primer lugar, el hecho de que, a diferencia de lo que ocurría con los narratarios implícitos que se han revisado, ahora nos encontramos ante un ejemplo introducido en la narración por parte de uno de los narradores principales de la novela. Es cierto que, en un principio, esta larga secuencia (encargada de cerrar la primera mitad de la novela) surge aparentemente de manera “autónoma”, yuxtapuesta a la narración de Santa Anna tal y como sucedía con el intercambio previo de cartas que contextualizaba la Guerra de Texas. Pero, apenas inicie la segunda parte, Giménez se “revelará” como el responsable de haber introducido los pliegos, pues es él quien los ha enviado a Manuel.

Paralelamente a esta aclaración, y esto constituye el segundo punto que quisiera considerar, será justamente Giménez, al explicar la causa de la extraña conducta del general, quien subraye las implicaciones discursivas del delirio santanista: “Por lo que se refiere a los dictados del general, no reanudaré la transcripción hasta que vuelva en sí, pues el carácter cínico y descarnado de sus monólogos contraviene nuestros fines vindicativos. [...] Don Antonio solía decir que en política la franqueza equivale a un suicidio” (p. 260). Por ello, tomará la iniciativa de sustituir al general y, cuando Manuel le reconvenga, volverá a enviar los pliegos con dictados, no dudando, eso sí, en meter su pluma por aquí y por allá, restaurando así el contraste entre el discurso de Santa Anna y otras visiones externas (y de paso, restaurando también, al menos momentáneamente, el narratario colectivo ya mencionado al que se siguen dirigiendo las misivas escritas por el singular tándem Santa Anna-Giménez):

*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, aun cuando su fortuna personal se haya incrementado notablemente en ese periodo. Un político debe vivir de la política y asignarse sus emolumentos según la fuerza de que disponga, pues entre más grande sea su poder, mayores compromisos tiene. Pero Su Excelencia ejerció ese derecho supralegal con moderación y cordura [p. 301].*

De vuelta a la revisión planteada, dada la manera en que la novela juega con las convenciones de los géneros epistolares-testimoniales, podría creerse que los fragmentos autodiegéticos no destinados a ningún destinatario ficcional, tales como diarios y cuadernos de viaje, tienen, automáticamente, un narratario no marcado. En realidad, el asunto es un poco más complejo y me obliga a abrir un pequeño paréntesis para reflexionar sobre ello. Considérese, por ejemplo, el caso del cuaderno de viaje en el que un Santa Anna ruinoso da cuenta de sus últimas desventuras, mientras pretende regresar a México para robar algo de luz de la República Restaurada (pp. 489-99):

Vamos entrando al Golfo de México y la cercanía de mi patria me provoca una mezcla de exaltación y pavor. ¿Se dejará conquistar esta vez? ¿Me guarda fidelidad a pesar de los años? Parezco un adolescente que se come las uñas en espera de su primera cita de amor. Pero no debería dar señales de nerviosismo. Se supone que voy de regreso a Santo Tomás, y he prometido a Loló que no haré ninguna declaración pública cuando hagamos escala en Veracruz. [...] Pobrecita: se volvería loca si supiera que la expedición apenas comienza (p. 489).

Es cierto que, en primera instancia, podría decirse que el texto escrito por el personaje de Santa Anna carece de destinatario explícito, pues se trata, simplemente, de un conjunto de notas que el general habría pergeñado “a bordo del buque Virginia” en 1867, mientras se aproxima a costas mexicanas. Pero si prestamos mayor atención, al ver al viejo dictador preguntarse, ansiosamente, “¿Se dejará conquistar [mi patria] esta vez? ¿Me guarda fidelidad a pesar de los años?”, cabría preguntarse: ¿a quién le está hablando esta instancia ficcional, sino a sí misma?

Casi es posible imaginarse al viejo general, chocho, decrepito y vestido con su antiguo uniforme, viéndose en el espejo de su camarote mientras deshoja la margarita.

En casos como éste, antes que una ausencia de narratario propiamente dicha, tenemos, más bien, una identificación entre narrador y narratario en una única voz, de modo similar a lo que ocurre en el monólogo interior, donde “el narrador se asume como destinatario inmediato de reflexiones y evocaciones enunciadas en el interior de su corriente de conciencia”.<sup>229</sup> No nos encontramos ante un ejemplo de narratario implícito, sino, más bien, ante un narratario explícito retórico: explícito porque el destinatario es el propio narrador y retórico porque, como veremos más adelante, su presencia aquí, en el seno de un discurso estético literario, sirve para codificar el discurso a la usanza del género autobiográfico. Es cierto que el narratario puede no ser explícito, por ejemplo, mediante un pronombre, pero, como bien advierte Prada Oropeza, aun así se le marca por la naturaleza pragmática del fragmento mismo: “al «escribir» un diario íntimo, el narrador «se» cuenta a sí mismo su historia [...] consigna los eventos por él vividos para ser leídos por él mismo”.<sup>230</sup>

Algo similar sucede, por ejemplo, en el ya mencionado diario de Isidro Barradas, en el cual el militar español (copia carbón de su oponente mexicano) señala reiteradamente sus dudas sobre la fallida expedición de reconquista frente al espejo de su propio discurso:

Esta tarde hubo un pleito a navajazos entre el cabo Iriarte y el sargento Zertuche. Mandé a los dos al calabozo, para evitar futuras indisciplinas. ¿El calor los tendrá inquietos o quizá les he contagiado mi nerviosismo? No debería estar preocupado, porque a pesar de la fragata perdida tengo un ejército bien pagado y mejor entrenado. Pero hay algo que me huele mal en todo esto, quizá el desgano que percibo en mis hombres, o la ambigua sonrisa con que el gobernador de Cuba me despidió en la fortaleza del Morro, como si la expedición le pareciera un colosal

---

<sup>229</sup> Reis y Lopes, *op. cit.*, s.v. ‘Narratario’, p. 164.

<sup>230</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación...*, *op. cit.*, p. 203.

disparate. De cualquier modo, ahora ya no me puedo echar para atrás. Mañana tocaremos tierra y debo mantener el ánimo en alto, para que la tropa se sienta segura de la victoria (p. 161).

Evidentemente, la riqueza y complejidad de la configuración discursiva, sobre todo de una novela como la que nos ocupa, desborda los medios de observación a los que acudimos por el momento. Como ya veíamos en el caso de los narradores, las instancias puras no son sino pura abstracción: los discursos que presenten un narrador o un narratario puro (“químicamente puro” ironizó en su día Prada Oropeza) son bastante raros. En realidad, por su misma naturaleza pragmática, la totalidad del discurso termina por reconfigurar al narratario de un fragmento parcial específico. Por ejemplo, una reflexión del estilo de la que hacen Barradas y Santa Anna en los ejemplos anteriores está lejos de asomar en el caso de la fugaz aparición del soldado Carlos Sánchez Navarro, de cuyo “diario” se intercala un pretendido fragmento durante el relato que el Serenísimo hace de la campaña de Texas y, más específicamente, de la sangrienta y pírrica toma de El Álamo.

Se han quitado al enemigo un punto fuerte, 21 piezas de varios calibres, muchas armas y municiones, pero no puedo alegrarme porque hemos pagado un altísimo costo. Sobre trescientos mexicanos quedaron en el campo y los heridos, más de cien, no tardarán en sucumbir por falta de auxilio. Con otra victoria como ésta nos lleva el diablo. ¿Por qué será que el señor Santa Anna siempre quiere que sus triunfos se marquen con sangre y lágrimas? (p. 230).

Aparentemente, la configuración de este ejemplo sería muy similar a la de los dos anteriores: una narración en tiempo pasado, con un narrador de cariz homodiegético y cuyo narratario, a pesar de no marcarse con un pronombre preciso, podemos juzgar que es él mismo, no sólo por el indicio paratextual que encabeza el fragmento, sino también por la reflexividad despedida por sus juicios sobre la batalla. Sin embargo, el propio artificio del discurso, a diferencia de lo que hace con los diarios de Santa Anna y Barradas, presenta el texto como un

mero y corto extracto de un presunto original; su posible marco de enunciación original (ficticio, se entiende) importa muy poco frente al contraste que su contenido establecerá con el delirio previo de un Santa Anna ebrio de entusiasmo bélico.

La previa alusión a la función de narratario de Manuel, sobre todo a raíz de su puntual “desaparición” cuando su padre cae en el delirio, nos da pie para comenzar la revisión de los narratarios explícitos. Si la ausencia (a veces aparente) de un narratario explícito ya determinaba, en buena medida, la configuración del narrador que se le enfrentaba, la “caracterización” del narratario (su recubrimiento por parte de un elemento figurativo), ya sea mediante un mero embrague o con una cierta configuración, puede resultar tan o, inclusive, más significativa. Incluso, en el caso de las narraciones epistolares, donde el narratario se identifica con el/los destinatario(s) de la carta(s), hay autores, como Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, que juzgan primordial la función encarnada por el narratario: “constituye el motivo primero de existencia de la narrativa”, pues “la experiencia epistolar, de diverso modo que la autobiografía, es recíproca. El autor de la carta simultáneamente procura influir en su lector y es influido por él”.<sup>231</sup>

## 5.2. Narratarios explícitos

Para apoyarnos en la conceptualización del narratario explícito, propongo verlo a la luz de tres criterios: en primer lugar, la participación o ausencia de este narratario en la intriga; en segundo lugar, la importancia que tiene en la configuración del discurso por parte del narrador que se les dirige; en tercer lugar, su “autonomía” o, más precisamente, su dependencia o no de un narrador que, en dado caso, introduce en el discurso el documento que se les dirige.

---

<sup>231</sup> Reis y Lopes, *op. cit.*, s.v. ‘Narratario’, p. 164.

El primer criterio nos permite dividir los narratarios explícitos entre extradiegéticos (aquéllos que no se encuentran involucrados de manera directa en el relato, que no participan de la intriga) e intradieгéticos (éstos sí involucrados en la diégesis como sujetos de acciones). El segundo criterio nos permite a su vez distinguir en el narratario extradiegético dos posibilidades: por un lado, el narratario *retórico*, cuya función sería, casi exclusivamente, la de un código literario que puede marcar algunos géneros –como el epistolar<sup>232</sup>– y cuya identidad no influye en el devenir de la trama, al grado de ser, según veremos, casi intercambiable o removible; por el otro, un destinatario en el sentido fuerte del término, cuya performance o juicio sobre la intriga buscan ser manipuladas o influidas por el narrador, quien, para ello, selecciona qué eventos narrará, cuáles ocultará y cuáles presentará deformados; este destinatario es llamado *alocutario* en la narratología, atendiendo al origen latino de “alocución”: “dirigir la palabra a alguien”. Por último, el tercer criterio nos permite diferenciar los textos de origen de los narratarios entre aquellos que se encuentran introducidos por un personaje más de la intriga (generalmente, Santa Anna, Manuel, Giménez o Ángel) y aquellos cuya inserción no corre por cuenta de ninguno de

---

<sup>232</sup> No es nuestro objetivo por ahora discutir ni el concepto de “código” ni sus particularidades dentro del género epistolar. Baste por ahora ceñirnos a la noción de código propuesta por Umberto Eco, según la cual el código sería “una convención que establece la modalidad de correlación entre los elementos presentes de uno o más sistemas asumidos como plano de la expresión y los elementos ausentes de otro sistema (o de más sistemas ulteriormente correlacionados con el primero) asumidos como plano del contenido, estableciendo también las reglas de combinación entre los elementos del sistema expresivo de manera que estén en condiciones de corresponder a las combinaciones que se desean expresar en el plano del contenido” (Umberto Eco, “Codice”, *Versus*, 1976, núm. 14, 1-38 [la cita, pp. 33-34], *apud* Reis y Lopes, *op. cit.*, s.v. ‘Código’, p. 38). En este sentido, el de una convención sintagmática particular, los códigos del género epistolar serían, de manera llana, la fecha, el vocativo, el envío, la despedida o la firma, rasgos que son cumplidos en lo general por los distintos ejemplos de la novela que siguen este código. Otro tema es, y ése sí es parte de los objetivos de este trabajo, el modo y sentido de su adopción. Vale la pena subrayar en esta nota el hecho de que el narratario explícitamente epistolar marca en general el código de todos los fragmentos similares, no importa el subtipo de narratario que sea, pero la diferencia entre un fragmento con un narratario retórico y uno, por ejemplo, alocutario, es que, en los textos con narratario retórico, el papel del narratario se detiene prácticamente en la codificación. Así, el fragmento se “disfraza” de carta, pero el pretendido remitente no busca manipular a su narratario.



los narradores y/o personajes de la diégesis y que antes, al hablar de los narratarios implícitos, habíamos calificado como “autónomos”. Resumiré este vaivén teórico con el siguiente esquema:

<p><b>Narratarios en <i>El seductor de la patria</i></b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Narratarios implícitos.<ol style="list-style-type: none"><li>1.1. Introducido por un narrador</li><li>1.2. Autónomos</li></ol></li><li>2. Narratarios explícitos.<ol style="list-style-type: none"><li>2.1. Narratarios extradiegéticos.<ol style="list-style-type: none"><li>2.1.1. Narratarios <i>retóricos</i>.<ol style="list-style-type: none"><li>a) Introducidos por un narrador.</li><li>b) “Autónomos”</li></ol></li><li>2.1.2. Narratarios <i>alocutarios</i>.<ol style="list-style-type: none"><li>a) Introducidos por un narrador.</li><li>b) “Autónomos”</li></ol></li></ol></li><li>2.2. Narratarios intradiegéticos</li></ol></li></ol>
--

### 5.2.1. Narratarios extradiegéticos

#### 5.2.1.1. Retóricos

Diversos son los fragmentos de la novela dirigidos a un destinatario que se revela insignificante en el nivel de la diégesis. Uno de los ejemplos más llamativos, curiosamente, sería el de las variadas encarnaciones del pueblo en las diversas proclamas que le dirigen los militares, quienes, en la turbulenta historia del siglo XIX, supieron hacer de estos documentos (cuyo estilo rimbombantemente decimonónico es parodiado con gran tino en la novela que nos ocupa) sendas apologías *sine qua non* de sus andanzas y, sobre todo, de sus juegos de toma y daca.<sup>233</sup> Así, una vez que Santa Anna se decide a apoyar a Iturbide, cuando éste ya ha sido proclamado emperador, aparece intercalada su proclama al pueblo de Veracruz:

---

<sup>233</sup> A este respecto, me parece pertinente citar la reflexión del historiador Enrique Krauze, para quien el siglo XIX mexicano se ve desgarrado por dos errores característicos: por un lado, el idealismo de las leyes o, más precisamente, el afán legalista, la obsesión con los aspectos formales y abstractos de la construcción nacional; por el otro, su contraparte: “el «alzamiento», la asonada militar, a veces precedida de una proclama. Antes de cada golpe de Estado, el militar que lo encabezaba se sentía obligado a disparar no un cañonazo de pólvora sino un teatral y retórico cañonazo de palabras: un «pronunciamiento» («¡Mexicanos!... ¡Soldados de la libertad!... etc.»)” (Krauze, *Siglo...*, *op. cit.*, p. 123).

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. [...] Anticipémonos pues, corramos velozmente a proclamar y a jurar al inmortal Iturbide por emperador, ofreciéndole ser sus más constantes defensores hasta perder la existencia [...]. Multipliquemos nuestras voces llenas de júbilo y digamos sin cesar, complaciéndonos en repetir: ¡Viva Agustín Primero, Emperador de México! [p. 105].

Compárese este fragmento con dos proclamas enunciadas por dos narradores diferentes.

Primero, aquella de Valentín Gómez Farías en donde anuncia la presunta captura de Santa Anna por parte de los generales Durán y Arista:

Os anuncio, mexicanos, una maldad digna sólo de los que compraron la cabeza ilustre del general Guerrero. Por conducto de su secretario Manuel Castrillón, el presidente de la República me informa que ha sido preso en Juchi por los mismos traidores que lo proclamaban dictador para lisonjear al ejército. [...] ¡Guárdense los infames de atentar contra la vida del presidente! Yo les juro que se les devolverá sangre por sangre, y que el escarmiento será del tamaño del crimen. ¡Mexicanos! Tenemos Constitución, poderes designados por ella, valor y firmeza para sostener nuestros derechos y vengar los agravios nacionales [pp. 190-91].

Y, por último, el manifiesto con el que el general Mariano Paredes se pronuncia en contra de Santa Anna, previo al primer exilio de éste, no obstante haberle jurado lealtad un día antes:

Compatriotas: Hace unos años apoyé al gobierno del general Santa Anna, con la esperanza de mantener un orden de cosas estable que libertara al país de las constantes revoluciones. Pero lejos de cumplir con las Bases de Tacubaya, el presidente ha traicionado la confianza del pueblo con su escandaloso enriquecimiento. ¿Dónde fueron a parar los caudales públicos? ¿En qué se invirtieron los 60 millones de pesos que el general ha manejado desde el principio de su mandato? [...] Santa Anna ama a la patria y quisiera verla rica, grande y próspera, pero a condición de someterla bajo su yugo. ¡Oh, patria querida! ¡Que de ti disponga, como de bien propio, el más inmoral de los bandidos, el más inepto de los mandarines! [pp. 327-28].

Ya se ha mencionado que no nos interesa si la forma de estos fragmentos sigue de manera muy cercana la de sus “originales” históricos (y se ha visto en capítulos anteriores que esa cercanía puede rozar, inclusive, la identidad en el nivel de la manifestación textual): el mero hecho de que se encuentren insertos en un nuevo contexto y, por lo tanto, en una red de significados totalmente diferente –los de un discurso estético literario con su propio sentido– hace que el narratario “original” pierda gran parte de su peso si no es que “desaparece”. La intención manipuladora o apologética “original” de un texto semejante casi ha desaparecido y es posible ver en los tres ejemplos que el pueblo mexicano no es representado como un sujeto de acciones, sino como un código necesario al subgénero discursivo de la proclama, pero que podría ser sencillamente suprimido. Irónicamente, pareciera que la misma novela subrayara lo poco que cuenta para las proclamas el propio narratario que las encabezaba.

Para los fines de este *discurso total* que es la novela, los fragmentos de las proclamas aparecen intercalados con dos intenciones básicas. Por un lado, permiten el avance de la intriga: cada una de las tres proclamas da fe de sendos eventos de la cadena narrativa. Por el otro, la intención que los encadena, a continuación de tal o cual evento, pretendería contrastar los enunciados de cada narrador y sembrar la duda respecto a uno y a otro en un lector virtual configurado mucho más allá del narratario. Por ejemplo, la proclama de Paredes que venimos de leer, aparece justo después de que Santa Anna ha subrayado en varias ocasiones tanto la venalidad como la adúladora hipocresía de su compinche; la republicana indignación que expresa Gómez Farías sucede casi inmediatamente a las cartas que cruzan Durán y Arista contándose el presunto apoyo de Santa Anna a sus enredos; la adhesión a Iturbide expresada por el brigadier Santa Anna concluye un apartado en el que el joven jefe ha deshojado cínicamente la margarita de acuerdo a sus particulares intereses.

Otro narratario que resulta ser poco o nada importante en el nivel diegético sería la madre de Inés de la Paz, destinataria de la gran mayoría de las cartas que escribe su sufrida hija a lo largo de su vida de casada. La explicitación del narratario confiere a los fragmentos una isotopía de “confidencia”, en la que el narratario asiste a un relato de una serie de eventos más o menos finalizados y “superados” por parte del narrador personaje. Ahora bien, esta isotopía viene a ser una configuración casi superficial, una codificación que funciona en virtud del contexto peculiar que la rodea. En el marco de unas relaciones en donde la pareja narrador-narratario se identificara con el emisor y el receptor de una carta “verdadera”, esta comunicación les incumbiría solamente a estos dos polos de enunciación. Pero, volviendo al *quid* de la cuestión, el fingido intercambio (del que sólo tenemos las cartas de Inés) no existe sino en la misma obra literaria que nos ocupa, forma parte de un discurso más amplio y, por si no bastara con ello, de índole no-cotidiana sino estética-literaria. Ello, en términos simples, significa que el contexto de las cartas de Inés a su madre (el marco de enunciación de estas cartas) es parte integrante del mismo discurso o, si se prefiere, del mismo *mundo posible*. Por lo tanto, aunque estos fragmentos se apeguen en su manifestación al código epistolar, más bien, persiguen la intención, por una parte, de hacer avanzar la concatenación de eventos que se sucede a lo largo de este fragmento y los adyacentes y, por otra, la de sembrar una duda razonable sobre una vida conyugal que Santa Anna considera feliz y digna de un “bello recuerdo”:

*Manga de Clavo, 25 de abril de 1827*

Querida madre:

Cuando más tranquila estaba criando a mi Lupita, Antonio me ha clavado un puñal por la espalda. Ya no me queda ninguna duda: mi esposo no es un ser humano, es un cabrón capaz de pasar por encima de todo con tal de revolcarse en el fango. Pero ésta me la va a pagar muy cara: de ahora en adelante no le voy a abrir la puerta de mi cuarto. Que vaya a fornicar con las rameritas de Jalapa, o con las yeguas de la caballeriza, al fin que él agarra parejo. Cuánta vergüenza siento, cuánta rabia.

Mejor me hubiera metido a un convento. Mejor hubiera sido fea y jorobada, para que ningún hombre se fijara en mí (p. 140).

Este doble objetivo aparece igualmente en las cartas dirigidas a otro de los narratarios retóricos, Camerino Sánchez –el “querido compadre” del soldado Juan Tezozómoc, a quien éste escribe algunas cartas en el curso de la guerra contra los Estados Unidos–, con el mismo rasgo dominante respecto a cualquier reacción que el personaje del compadre pudiera tener en la intriga. Al tiempo que “llenen los huecos” diegéticos de la trama bélica, las misivas permiten señalar la divergencia entre el juicio santanista de la confrontación y el que tiene el narrador Tezozómoc. A los esfuerzos de Santa Anna por insuflar en sus hombres un ánimo patriótico que les permita afrontar una campaña mal organizada, la carta de Juan Tezozómoc responde con un juicio virulento sobre el caudillo responsable de habérselo llevado en la leva:

Querido compadre:

Qué bien hiciste en jalar pal monte cuando empezaron a llegar las tropas del centro. [...] Yo por tarugo me quedé a trabajar en la milpa, y aquí me tienes con la coyunda en el lomo. [...] Hace dos meses hicieron caldo de vaca, fue la última vez que me llené la panza. El sargento Contreras bien que se desayuna su gallina con mole, en cambio a nosotros pura pinche galleta. [...] El mocho Santa Anna tuvo la ocurrencia de hacernos cruzar el desierto sin agua ni provisiones. Como él iba muy cómodo en su coche forrado de terciopelo, varias leguas adelante de la infantería, ni se enteró que el ejército iba dejando un reguero de muertos [p. 351].

Tanto los ejemplos de proclamas militares como las cartas de Inés de la Paz a su madre eran ejemplos de textos con narratarios retóricos, al mismo tiempo que ejemplos de textos “autónomos”, insertados en la obra sin mediación aparente de algunos de los narradores. A este respecto, el caso de las cartas de Juan Tezozómoc a su compadre es ligeramente distinto: es preciso consignar que, si bien la gran mayoría de sus cartas se intercalan también de manera directa en el discurso (lo cual indicaría que la “autonomía” de Tezozómoc respecto a otros

narradores es un valor dominante de los fragmentos en los que él es el narrador-personaje), la primera carta es introducida mediante un narrador implícito que da cuenta del proceso instituido a Tezozómoc por deserción, sujeto que añade la carta en el expediente del soldado “para consideración del tribunal de guerra” (p. 350).

Es posible que uno de los narratarios retóricos más llamativos de toda la novela sea el notario público que escucha la larga declaración de Santa Anna cuando éste, en el colmo de la justa indignación, pretende borrar a Loló de su testamento después de haber descubierto la presunta infidelidad de su mujer con el *valet* belga Didier Michon. Si los esfuerzos de Loló por rescatar las cartas delatorias de la caja fuerte habían provocado el primer gran trance de su marido (y, como consecuencia, la alucinante narración de la campaña texana, ya evocada en páginas anteriores), el descubrimiento de las cartas por parte de Santa Anna provocará en la historia un nuevo “conflicto” –que será a la vez un nuevo delirio discursivo y una nueva puesta en abismo de situaciones críticas–, tematizando simultáneamente tanto su furia contra Loló como el estrepitoso final de su última administración. Sin embargo, a diferencia de la narración desencadenada por la terapia mesmérica, en este caso, el narrador Santa Anna no se dirige a un anónimo narratario implícito, sino a un narratario explícito que, aunque no implique consecuencias particulares para la intriga dado su carácter retórico, resulta de particular interés examinar: su naturaleza, que bien valdría denominar “proteica”, caracteriza la locura del narrador protagonista y enmarca así de manera notable su última aparición en la novela.

En un principio, se introduce a un narrador explícito (Santa Anna) y a su narratario explícito (el notario público Adalberto Sánchez Jiménez), cuyo carácter retórico es confirmado por la posterior correspondencia entre los hijos de Santa Anna, donde venimos a enterarnos de

que el licenciado no ha tomado en serio los desvaríos del anciano general.<sup>234</sup> Así pues, si el narrador está frente a un notario, no es con ningún objetivo jurídico (que implicaría una configuración más manipuladora del narratario) sino simplemente con el de narrar y ser escuchado (lo que configura retóricamente al narratario a partir del nulo interés que el narrador tiene en llevarlo hacia una determinada actuación). El narratario es caracterizado mediante vocativos que aluden al tipo de figura de que se trata y una configuración estilística que alude vagamente al tipo de declaración judicial que se supone realizada, pero que, al mismo tiempo, la enriquece tanto con las iras del viejo caudillo como con la parodia de su estilo ampuloso:

Ni un centavo para esa ramera, ésa es mi última voluntad. Que se venda en los bulines de la Candelaria, si acaso algún pelado quiere pagar por sus flácidas carnes. Tome nota, licenciado: 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, de nombre Dolores Tosta, y exijo le sean embargados todos sus bienes, incluyendo las alhajas por valor de un millón de pesos que le obsequié en nuestros 28 años de casados [p. 443].

Gracias al evento de la intriga que le dio origen, la deposición legal se vuelve el terreno de un árido enfrentamiento con la realidad, el lugar idóneo para hacer constar el hartazgo y el final de las ilusiones del general jalapeño, tanto las que tuvo en su época de Serenísimo como las del matrimonio: “Mortificado por sus alabanzas, empecé a detestar mi embellecido reflejo. Se lo ruego, licenciado, haga constar en actas que en el pináculo de la gloria fui una víctima de mi propia fama” (p. 444).

---

<sup>234</sup> Manuel cuenta a su medio hermano Ángel: “[...] un alma caritativa lo condujo a la oficina de un notario, pues quería revocar su testamento para vengarse de Dolores. Desde ahí comienza el disparate: el viejo ya no tiene nada que heredar, salvo su pierna postiza. En realidad sólo buscaba un oído para desahogarse; la prueba es que olvidó muy pronto las disposiciones testamentarias y se puso a recordar sus épocas de Alteza Serenísima. El notario advirtió enseguida que el viejo había perdido la chaveta [...]. Para darle por su lado, accedió a transcribir la kilométrica declaración mientras un empleado iba en busca de la policía” (pp. 461-62).

Desengañado por partida doble, el narrador es carcomido por la culpa hasta llegar al auto-escarnio y a la revelación de su lado más hosco como gobernante. Consecuentemente, mientras la declaración se vuelve una confesión, el narratario se vuelve, repentinamente, un sacerdote y como tal es identificado por el narrador:

Desde luego, mi creciente fastidio no me impidió besar chamacos y abrazar viejitas de rebozo, porque adopté como divisa el consejo de Napoleón a los príncipes: “Mostrad por la nación que gobernáis una estima tanto más elocuente cuantos mayores motivos tengáis para despreciarla.”

¡Nunca me arrepentiré lo suficiente de haber correspondido al aplauso popular con mezquindad y soberbia! De ahí provienen quizá todas las desgracias que he padecido en los últimos años. *Me acuso, padre, de haber desdeñado el cariño del pueblo con la arrogancia de un Don Juan atosigado por sus amantes* [p. 445. Las cursivas son mías].

Al llegar a esta etapa de su relato, Santa Anna narra a su interlocutor el largo paseo que dio por las calles pobres de la Ciudad de México, para comprobar el ánimo del pueblo hacia su persona. En ese momento ocurre un nuevo cambio en el narratario. Primero, una identificación reflexiva parece identificar fugazmente al narrador con el narratario (el narrador parece narrarse a sí mismo los eventos sucedidos, como en un diario), aunque este cambio, en realidad, unido al cambio en el tiempo de la narración (del pasado simple al presente), marca una nueva aproximación al discurso directo del delirio texano, caracterizado por la yuxtaposición ágil de los diálogos y puntos de vista y, sobre todo, por no dirigirse a ningún narratario en particular:

Las mujercuelas recargadas en el portal se ofrecen a los transeúntes mientras sus niños juegan con cerdos y perros en un charco de lodo. Una de ellas, desdentada y obesa, me toma del brazo y se frota contra mi cuerpo. Anímate, papi, soy complaciente y te trato bien. Le doy dinero para que me deje en paz y, en señal de gratitud, se levanta la falda para dejarme ver su horrible araña peluda. Grave error, no debí darle un centavo, pues ahora se me acercan otras cinco desharrapadas a pedirme lo que sea su voluntad, patroncito [p. 447].



Pero el narratario no se ha ausentado por completo, y las peripecias que se suceden en el paseo de Santa Anna llevan al dictador a cambiar la confesión por la invectiva, pasando así del narratario “religioso” al blanco retórico, el pueblo mexicano en general, tan apropiado como la hipérbole para el tono amargo y crítico que adopta:

¡Oh, maldita progenie de la Malinche! ¿Por qué me niegas tu veneración y me pagas con injurias todos mis desvelos? A mí, que regué con mi sangre las ardientes playas de Veracruz, a mí que llevé el pendón nacional hasta las inhóspitas llanuras de Texas, a mí, el autor de tus leyes, el genio tutelar que te inventó de la nada. Pero eso sí: apenas llega una celebridad extranjera, te inclinas a besarle el forro de los huevos. Me ofendiste mucho, ¿sabes?, me colmaste de oprobio con tu ruidosa bienvenida al poeta José Zorrilla [p. 448].

La invectiva conduce a Santa Anna a recordar sus intentos por encontrar una testa coronada que ocupe el hipotético trono mexicano. Después de un breve paréntesis constituido por las instrucciones que el Serenísimo da a su embajador plenipotenciario en Europa, José María Gutiérrez Estrada, nuestro narrador explícito vuelve a dirigirse a un narratario “legal” (aparentemente, un juez), aunque sólo sea en un destello, (“Dígame usted, *señoría*, si alguien puede reprocharme que deseara para mi patria la condición de protectorado”, p. 449. Las cursivas son mías) y aunque la intención con la que pareciera dirigirse a él resulte más semejante a la búsqueda de una absolución. Quizá por ello, después de un nuevo paréntesis (en el que nos son intercalados tanto la proclama de Juan Álvarez como el diario de campaña de Santa Anna cuando sale a combatir la revolución de Ayutla), el narrador vuelve a entonar un *mea culpa* mientras el narratario vuelve a vestirse de sotana: “Decretar el fin de una guerra es como persignarse la bragueta. *Lo reconozco, padre*: fue una sandez haber dejado en Acapulco un foco de rebeldía en vez de aplastar a los insurrectos” (p. 456. Las cursivas son mías). Finalmente, casi al final de la declaración y del apartado, asistimos a la prueba final de la complejidad que encierra la configuración del narratario en un discurso como el que nos ocupa, y, sobre todo, de su peculiar

“impureza”, en la que radica, en realidad, gran parte de la riqueza semántica que este juego confiere a la totalidad del discurso: mientras Santa Anna narra cómo planeó el golpe de efecto que lo “liberó” de su partido y lo mandó a su segundo y casi definitivo exilio, lo vemos dirigirse, breve y punzantemente, al personaje cuyas intrigas desencadenaron esta declaración kilométrica, Loló, uniéndolo así a la constelación de narratarios que ha poblado esta secuencia de eventos:

Mientras llegaban a la capital noticias sobre las victorias de los sublevados en Orizaba, Oaxaca y Autlán, los ministros de mi gabinete vigilaban todos mis movimientos para que no pudiera escapar. Incluso montaron una guardia disfrazada frente al palacio de Tacubaya. Pero yo no estaba dispuesto a hundirme junto con un barco por el que sentía un total desapego. Había llegado la hora de pintar el venado y mandé a Loló por delante al puerto de Veracruz, so pretexto de partir en un viaje de placer a Estados Unidos. *Putá de mierda, debes haber sufrido mucho por tener que separarte de tu quelite* [p. 458. Las cursivas son mías].

Por su parte, los textos que cuentan con un narratario retórico, y que, a la vez, están introducidos en el discurso por uno de los narradores personajes, estarían representados casi solamente por dos ejemplos, curiosamente a cargo del mismo narrador y donde los narratarios apenas permiten diferenciar formalmente los distintos casos: se trata de las misivas del cadete Santa Anna a sus padres, en el transcurso de su primera campaña como militar, y del diario que el joven habría llevado durante la misma expedición. Véase primero un fragmento de una de las cartas:

*Aguayo, 8 de abril de 1811*

Amados padres:

Hoy recorrimos siete leguas a medio galope, sin detenernos a descansar más que para darle de beber a los animales y comer un poco de tocino y galleta. El coronel Arredondo quiere alcanzar a los insurgentes que huyeron al sur después de la última escaramuza, pero ha caído la noche y todavía no sabe dónde están. Al parecer hemos cabalgado en balde. Les escribo a la luz de una fogata, recargado en la espalda de mi amigo Alonso Pacheco, que ha sido mi ángel guardián desde el primer enfrentamiento con el enemigo [p. 38].

Y ahora revisemos un fragmento del diario. Hace algunas páginas ya habíamos mencionado la naturaleza explícita retórica de su narratario. Ahora, observemos que, si bien la estructura genérica es distinta de la carta recién citada, la naturaleza de los eventos narrados y su presentación aspectual son casi idénticos: en ambos casos, el joven recluta jalapeño cuenta una serie de acciones militares sumamente recientes en el momento de la enunciación, casi sucesivas, y lo hace en el mismo matiz de tiempo pasado. El narratario explícito retórico es el propio cadete Santa Anna. El parecido formal es tal que casi podrían intercambiarse las distintas marcas genéricas (fechas y vocativos) sin que el resultado final fuera tan diferente.

26 de enero de 1813

Anoche el coronel volvió a emborracharse y nos obligó a festejarle ruidosamente sus chistes. No conozco borracho más repetitivo. Lo peor es que ahora no se conformó con un pequeño público de oficiales. Para quedar bien con su nueva amiga, una mujerzuela de nombre Matilda, a la que recogió en un burdel de Tuxpan, quiso ofrecerle un espectáculo con todos los efectivos de la división. [...] Lo que más me humilla es ser cómplice de sus baladronadas. El odio que el coronel despierta entre los soldados se extiende a los mandos intermedios. Alonso ya no me habla, a pesar de que dormimos en la misma litera. Y los soldados de mi batallón me ven como un despreciable catrín. Si algún día llego a encabezar un ejército, juro que en vez de actuar como un déspota me haré querer por mi gente [pp. 44-45].

Podría decirse, quizá, que la diferencia radicaría, más bien, en la caracterización, en el caso del presunto diario, de un narratario ante quien se puede ser más sincero y hablar con mayor libertad de lo que se puede hacer frente a la figura paterna, al punto de dar forma verbal no sólo a proyectos íntimos, sino a las humillaciones vividas o a los odios resentidos. Sin embargo, el gran parecido formal pareciera extender las semejanzas incluso a este respecto, pues, por ejemplo, también las cartas pueden narrar aspectos similares, como sucede cuando el joven cadete, cuestionado por su camarada Alonso Pacheco, plantea, sin demasiado empacho, el germen de lo

que será más adelante su visión política: “Aunque Alonso me tache de convenenciero, yo no veo la vida en términos de blanco o negro. ¿Acaso es un delito apreciar las virtudes del coronel y sobrellevar sus intemperancias?” (p. 41).

Mencioné que estos textos del joven Santa Anna eran casi los únicos ejemplos de narratario retórico introducido por un narrador del propio discurso, porque el último ejemplo que deseo citar es, de cierta manera, “mixto” o, dicho sea con mayor precisión, presenta una función “doble”: se trata de las cartas de Loló a su amante, el valet belga Didier Michon, la primera de las cuales es introducida por Giménez en una de sus cartas a Manuel, a manera de culminación de la folletinesca intriga de la caja fuerte. Las cartas de Michon a Dolores no se insertan, solamente se consigna su “existencia”,<sup>235</sup> y, como consecuencia, las cartas de ella (de las cuales, un fragmento de la segunda aparece intercalada “autónomamente”, libre ya de todo narrador) se convierten en una confidencia vertida por la narradora en los oídos de un narratario más retórico que “seducible”: lo mismo que el listón rosa y la esencia de almizcle que reúnen y perfuman las cartas de Loló, la peculiar disposición afectiva que define los saludos y despedidas de las cartas tiene como objetivo configurar “licenciosamente” la superficie de una serie de fragmentos, cuyo principal objetivo no es tanto manipular al ser amado sino exponer los entresijos domésticos de la vida de Santa Anna (diferenciándolos en su manifestación, más no en la función cumplida, de las cartas que la atribulada Inés de la Paz enviaba a su madre). La segunda carta dará fe de esta conformación:

Quando vea a Antonio, le pasará al costo que alguien le está reteniendo la soldada al cuerpo de lanceros. Quizá tenga la culpa el nuevo ministro de Guerra o la sabandija de Sierra y Rosso, que

---

<sup>235</sup> “También había cartas tuyas [de Michon] a la señora Tosta, escritas con tinta desvaída, probable indicio de una entrega amorosa menos intensa. [...] El hecho de que el fajo contenga también sus cartas a Michon sugiere que para entonces ya habían terminado y el andrógino belga le había devuelto la correspondencia” (pp. 424-25).

asigna las partidas presupuestales desde el Ministerio de Hacienda y con el fruto de sus raterías se está construyendo una mansión con estatuas de mármol. Perdóname por hablar de cosas tan repugnantes en una carta de amor pero con alguien tengo que desahogarme. Cuando hablo con Antonio de asuntos políticos solamente frunce las cejas y me da por mi lado [p. 438].

Como puede apreciarse, el imperativo “perdóname” marca el paso de la narración llana de los eventos (políticos, en este caso) a la manipulación del ser amado y, por tanto, del narratario retórico al amante alocutario.

### 5.2.1.2. *Alocutarios*

Si la sola caracterización del narratario extradiegético, mediante un vocativo (nombre, pronombre, apelativo), permite diferenciar formalmente un discurso dirigido a un narratario explícito (por retórico que sea) de un discurso que carece de narratario evidente, imaginemos ahora lo que sucede cuando el narrador no sólo señala a quién se dirige, sino que lo hace con la clara intención de influirlo decisivamente, de manipularlo, de orillar su interpretación hacia un juicio determinado e, inclusive, de llevarlo a incidir en el desarrollo de la diégesis hasta hacer que este narratario, gracias a la manipulación de la que es objeto, pase de ser “un sujeto del nivel de la enunciación a sujeto del enunciado, es decir, convertirse en verdadero *actor* del relato”.<sup>236</sup> Este es el caso de los narratarios *alocutarios*, de los que, en una novela como *El seductor de la patria*, no faltan ejemplos, sobre todo cuando se cuenta con un protagonista como Santa Anna, decidido a quedar bien con tirios y troyanos o, más bien, a servirse de tirios y troyanos (y a pasar encima de unos y otros) para alcanzar sus objetivos.

Curiosamente, muchos de los fragmentos de *El seductor de la patria* que pretenden manipular a un *alocutario* no están escritos por Santa Anna, sino por diversos actores antagónicos

---

<sup>236</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación...*, op. cit., p. 199.

al caudillo veracruzano, quienes desean indisponerlo con algún potencial sujeto de acciones que, por ajeno que pueda ser a los acontecimientos relatados por el narrador, podría incidir en la trama (es decir, convertirse en un verdadero *actor* del relato), ya sea mediante su juicio o, sobre todo, mediante las acciones que de él emanen. Tal es la intención con la que narradores como el sargento mayor Ignacio Iberri, Iturbide, Manuel Gómez Pedraza o el general Valencia se dirigen a alocutarios como, respectivamente, el gobernador Dávila, José Joaquín de Herrera, los miembros del poder legislativo o el ministerio de Guerra.

En el primer caso, por ejemplo, el mencionado sargento escribe a su superior debido a un compromiso: “mi deber como soldado, y el creciente enojo de la población, me obligan a rendirle cuentas de las múltiples quejas que he recibido por la conducta altanera y despótica del teniente coronel Santa Anna” (p. 73), expuesta por el narrador ante Dávila con el fin de “solicitarle que Santa Anna sea destituido y procesado por un Tribunal de Guerra” (p. 74). Así, el narrador busca influir al alocutario por compromiso y justicia, pero también presenta como motivo la buena fama del propio gobernador y de su administración: “Si no actúa pronto para llamarlo al orden, los latrocinios que Santa Anna ha cometido y seguirá cometiendo se cargarán a la cuenta de su gobierno” (p. 74). Al final, mediante la inserción de un nuevo documento, conocemos que el narratario ha recibido la carta que le estaba dirigida y, manteniéndose al margen de la trama que nos interesa, ha tomado algunas medidas... aunque no necesariamente las que hubiera deseado el narrador que le dirigía la palabra: “se declara que en el juicio por difamación y calumnias instruido al sargento Iberri, el Tribunal ha encontrado al reo culpable de los cargos que se le imputan, por no haber aportado pruebas que sustenten sus acusaciones contra el teniente coronel Antonio López de Santa Anna” (p. 74).

Aún podemos encontrar la fingida confidencia que caracterizaría al narratario retórico en el caso de la carta entre Agustín de Iturbide y José Joaquín de Herrera, cuando el primero

comenta al segundo sus impresiones de haber conocido al serenísimo caudillo. Sin embargo, no se trata de una característica cardinal del tipo de carta que se le dirige a este narratario, en la que, más que el carácter de Santa Anna (rasgo en el que narrador y narratario están de acuerdo, después de todo), lo que importa es la advertencia de Iturbide a su camarada respecto a la conducta que ambos debieran tomar respecto a semejante personaje. Como veremos en la siguiente cita, la maledicencia a espaldas del aludido existe claramente, pero subordinada al pedido que se le hace a Herrera, en la segunda mitad del ejemplo:

Di una recepción a los notables de Puebla y no se despegó de mí en toda la noche. ¡Qué manera de beberme los alientos y de fastidiarme con sus zalemas! A la salida me detuvo el estribo del caballo como un mozo de cuadra. No cesaba de elogiar mis espuelas, el corte de mis levitas, el aroma de mis puros. [...] Si le damos alas a este alacrán no tardará en pedir el Ministerio de Guerra, o hasta la Corona [...].

Por desgracia, mientras los españoles permanezcan en Veracruz, lo necesitamos tener al frente de la undécima división. [...] 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 [pp. 92-93].

Si un rasgo caracteriza a estos fragmentos sería el de “denuncia”: estos narratarios son puestos en conocimiento de una conducta de Santa Anna que difiere, a veces profundamente, de la que hubieran podido conocer previamente ellos o los narradores que les dirigen la palabra, y esa conducta bien podría valer una sanción por parte del destinatario: se denuncian tropelías, corruptelas, arbitrariedades. En estos casos, el narratario alocutario vendría a ser, de ese modo, una espada de Damocles discursiva que pende sobre la cabeza de Santa Anna. Ahora bien, no es la única función que puede cumplir el alocutario, especialmente en el caso de la novela que nos ocupa. Mencionábamos que la configuración del alocutario determina la elección del estilo empleado, del aspecto verbal, las deformaciones del relato y hasta la selección de las acciones que se ocultan, o también de las que se revelan. Revisemos el parte de guerra en el que el general

Valencia lanza una violenta acusación en contra de Santa Anna, dolido de no haber recibido el auxilio del general jalapeño, en plena batalla contra el ejército estadounidense:

Dirijo este informe al Ministerio de Guerra, y no al general presidente, porque su conducta en la batalla de Padierna lo descalifica para encabezar la resistencia contra el invasor. [...] Emboscados en la arboleda que rodea a San Jerónimo, los yanquis intentaron una salida por el punto que yo defendía. [...] Para el completo triunfo de las armas mexicanas y el exterminio del invasor, sólo restaba la carga del general Santa Anna, mas, por un hecho inconcebible y doloroso que el alma se azora al contemplar, lejos de hacer lo que el caso exigía, la táctica dispone y el honor mandaba, el general ordenó dar media vuelta a sus hombres para subir a lo más alto de la loma y desde ahí se limitó a observar las acciones. [...] A pesar de mi comprometida situación, logré salvar una parte de mis efectivos y dirigir en orden la retirada [pp. 377-78].

Es preciso señalar un hecho que, aunque parecería no tener importancia en lo que concierne a la función interpretativa del narratario del fragmento y a su incidencia potencial en la intriga, resulta esencial para la configuración de la propia denuncia en la totalidad del discurso, más allá del narratario al que se dirija el fragmento: si el sema de la /denuncia/ es descodificable como tal en el discurso literario que se tiene ante los ojos, es también porque el texto de Valencia viene después del texto de Santa Anna sobre la misma batalla y en el cual, no podía ser de otro modo, el héroe de Tampico salva para sí el honor del sacrificio dejando la culpa para los demás:

Impedido de entrar en acción, presencié la batalla con mi largavista a media legua de distancia. Pese a contar con los mejores soldados del ejército, el general Valencia no pudo estar a la altura de su arrogancia. Manejó a la tropa con una torpeza infinita, sin exponerse nunca al fuego de los obuses, pues además de inepto era cobarde. Gracias a la cercanía de mi ejército, que infundió pavor al enemigo, el primer día logró resistir los embates de Scott sin grandes pérdidas humanas. Entusiasmado hasta la locura con la aparente victoria, se soñaba ya dictador de México [...] le ordené que tomara como guía a mi ayudante de campo José María Ramiro para retirarse a San Ángel por una vereda oculta, pero él volvió a insubordinarse y permaneció en aquel funesto lugar, pues creía tener la gloria en el puño. Pagó su soberbia con sangre, pues al día siguiente Scott desbarató sus fatigadas líneas y nada pude hacer por evitar la carnicería [pp. 376-77].



Es cierto que este fenómeno también se debe al hecho de que estos ejemplos son, simultáneamente, textos “autónomos”, pero, más allá de esta característica superficial, es claro que existe una correlación entre la influencia o la manipulación que el narrador quiere ejercer en su narratario alocutario y el sentido que el discurso de la novela *El seductor de la patria* busca crear a partir del encadenamiento de los diferentes “textos” que conforman su estructura. Si el indignado parte de guerra del general Valencia llegaba después de que Santa Anna hubiera hecho constar la desidia de éste frente a su propio arrojo, la denuncia de Iberri se intercala después de que Santa Anna haya presumido a Manuel su feliz (y sumamente paternalista) relación con el pueblo jarocho:

Los domingos en el mercado de Medellín departía con todos los puesteros, entre el chillido de los pericos y el irritante parloteo de los monos. [...] Padecí algunas incomodidades, como los malditos jejenes, que me sacaban gotas de sangre en cada piquete, [...]. Pero el cariño del pueblo compensaba todos mis malestares. Daría lo que fuera por volver a gobernar así, como un padre justo y providente. [...] Para efectos de mi biografía sólo debes recalcar que mientras fui un rey en pequeño, mientras pude gobernar como Adán en el paraíso, conté con la aprobación unánime de mi pueblo [p. 73].

Muy diferente pareciera ser la perspectiva de uno de los pocos alocutarios que son introducidos por mediación de uno de los narradores principales de la novela. Se trata del narratario de la “carta anónima” que José María Tornel pergeña, frente a la mirada curiosa de Santa Anna, con el fin de sembrar la discordia dentro de la administración de Anastasio Bustamante. Para empezar, la escena tiene especial gracia, pues la discusión entre Santa Anna y su gárrulo compadre hará énfasis en el efecto alocutivo de su carta, actualizando de paso el tópico que sentenciaba que “la pluma es más poderosa que la espada”:

–No me voy a embarcar otra vez en una revolución –le advertí con enfado–. Ni siquiera tenemos armas.

–¿Ah no? ¿Y esto qué es? –Tornel se acercó al escritorio y tomó de mi lapicero una pluma de ganso—. ¿Tienes papel?

–¿Para qué lo quieres?

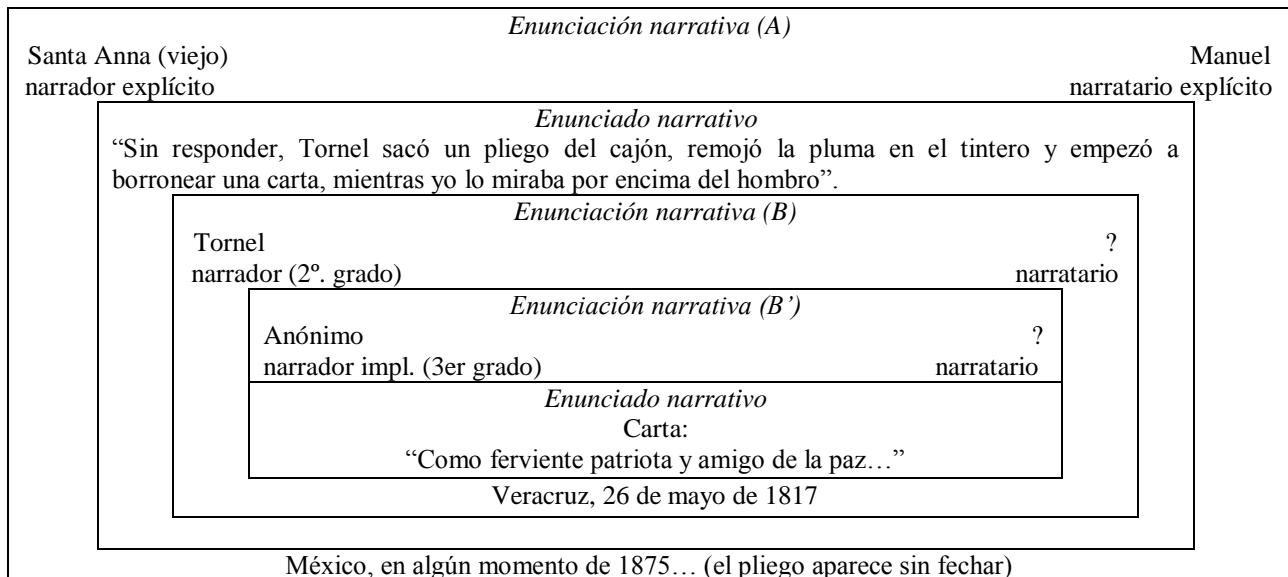
Sin responder, Tornel sacó un pliego del cajón, remojó la pluma en el tintero y empezó a borrar una carta, mientras yo lo miraba por encima del hombro.

[...]

–Estás loco. Ningún gobierno ha caído por una campaña de anónimos. Yo he recibido miles y nunca les hago caso.

–Déjame hacer la guerra a mi modo –Tornel enrolló el pliego y me dio un golpecito en el pecho—. Te aseguro que mis cartas pueden hacer más daño que tus fusiles [pp. 176-78].

Por su parte, metida de lleno en la metaficción, la carta de Tornel ejecutará con tino la puesta en abismo, no sólo de su discurso dentro de la narración santanista, sino también de dos intenciones que caracterizarían al alocutario (si este se decidiera a actuar y transformarse en un *actor* del relato) y que, en este caso, se entremezclan y jerarquizan. Vayamos por partes: en primer lugar, tenemos una enunciación narrativa (identifiquémosla como A) que es el relato del Santa Anna viejo (narrador explícito), quien cuenta a su hijo Manuel la manera en que Tornel (segundo narrador explícito, ubicado dentro de la enunciación de Santa Anna, y que se vuelve un narrador “en segundo grado” respecto a Manuel) escribió una carta (enunciación narrativa B) haciéndose pasar, a su vez, por un narrador implícito que prefiere guardar el anonimato (generando una enunciación narrativa B’ debido a esta apariencia). Al depender de Tornel, el enunciador anónimo viene a ser al mismo tiempo un narrador “de tercer grado” respecto a Manuel. El juego es complejo y sencillo a la vez, pero, como su disección en términos semejantes corre el riesgo de confundir, propongo el siguiente diagrama (Esquema 1):



ESQUEMA NÚM. 1

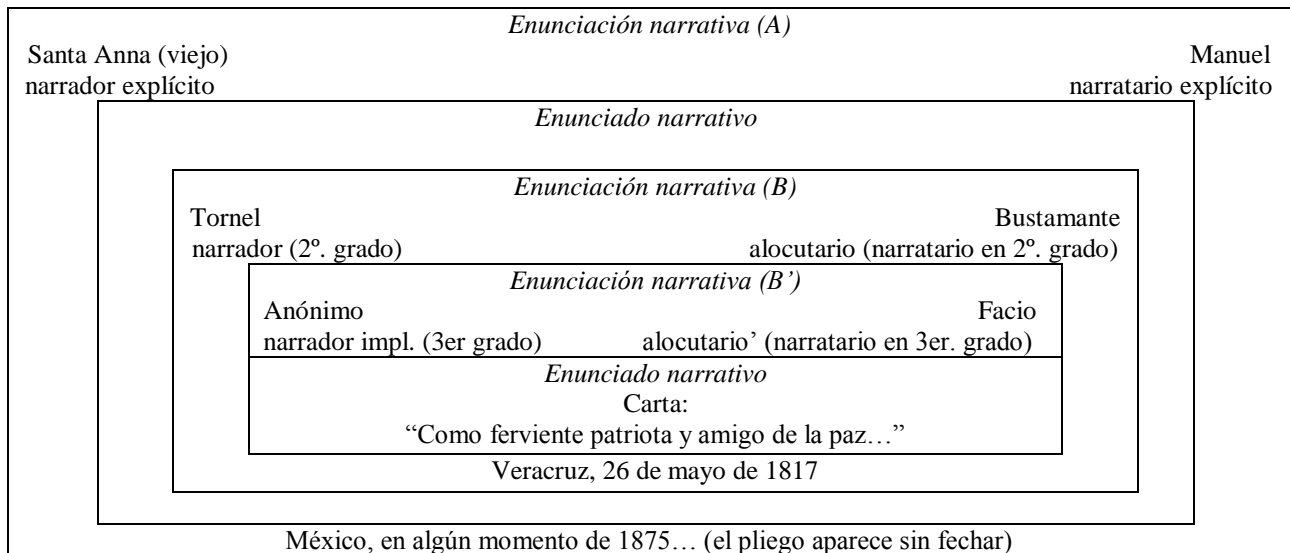
Tornel y su narrador anónimo se dirigen, en primera instancia, a un alocutario extradiegético identificado como el general José Antonio Facio, ministro de Guerra del presidente Anastasio Bustamante, y el sema que teñiría el discurso sería, al menos inicialmente, la “denuncia”: el narrador implícito revela a su narratario una información que éste desconoce:

Estimado General:

Como ferviente patriota y amigo de la paz, considero mi deber ponerlo al tanto de los peligros que se ciernen sobre el gobierno del general Bustamante. Perdóneme que por esta vez lo haga de manera embozada, pero mi posición dentro del gobierno me obliga a mantener el anonimato. Los ministros de Guerra confían a ciegas en sus comandantes, y si usted no diera crédito a mis palabras, las denuncias que voy a hacer podrían revertirse en mi contra [pp. 176-77].

Sin embargo, el propio discurso deja en claro que Tornel tiene a su vez un alocutario propio, quien no es el general Facio sino el propio Bustamante (si se quiere, el *verdadero* destinatario de Tornel, mientras que Facio es el alocutario del anónimo), cuyo gobierno intenta desestabilizar. Así las cosas, con relación al narrador anónimo que se dirige al Ministro Facio, Bustamante es un narratario de segundo grado y Manuel lo es en tercero (pues lo es en segundo

grado de Tornel y en primer grado de su padre); al mismo tiempo, Tornel es un narrador de segundo grado respecto a Manuel (cuyo narrador en primer grado es Santa Anna) y el anónimo (narrador de tercer grado para Manuel) lo es de segundo grado respecto a Bustamante. Completamos el esquema previo, para ilustrar mejor el aparente enredo (esquema núm. 2):



ESQUEMA NÚM. 2

La integralidad de la carta tematiza esta doble intención imbricada por el compadre del caudillo veracruzano: la “denuncia”, rasgo que configura al alocutario del anónimo, sirve para transmitir la “manipulación”, decisiva en la “configuración” que Tornel (y, a través de él, el autor, claro) hace de Bustamante. Los rasgos se entremezclan en el curso de la carta y, coherentemente con ello, de las verdades a medias, Tornel extrae completas mentiras, configurando así un narratario (sea Facio o Bustamante, sea una intención o la otra) capaz de tomar en serio las sospechas que su narrador implícito pinta de presunta “verdad oculta” (lo que coloquialmente se suele llamar “amarrar navajas”).

La integralidad de la carta tematiza esta doble intención imbricada por el compadre del caudillo veracruzano: la “denuncia”, rasgo que configura al alocutario del anónimo, sirve para transmitir la “manipulación”, decisiva en la “configuración” que Tornel (y, a través de él, el

autor, claro) hace de Bustamante. Los rasgos se entremezclan en el curso de la carta y, coherentemente con ello, de las verdades a medias, Tornel extrae completas mentiras, configurando así un narratario (sea Facio o Bustamante, sea una intención o la otra) capaz de tomar en serio las sospechas que su narrador implícito pinta de presunta “verdad oculta” (lo que coloquialmente se suele llamar “amarrar navajas”):

Pero incluso los militares que disfrutaban la confianza del gobierno hacen un doble juego, como es el caso del general Valencia. En el oficio fechado el 5 de los corrientes usted le ordenó mantener el orden por el rumbo de Zacatlán, pero el mes pasado hizo un misterioso viaje a Durango para entrevistarse con el general Urrea. Testigos presenciales de su charla me aseguran que Urrea y Valencia planean un cuartelazo. [...] Para describir la perfidia de Urrea me basta con referirle un detalle revelador. ¿Recuerda usted el frutero de plata que el general Bustamante le obsequió el día de su boda? Pues ahora lo utiliza como escupidera y, a decir de sus ayudantes, se imagina la cara del presidente cada vez que le tira un gargajo [p. 177].

Así las cosas, el carácter “manipulable” o “influcible” de este tipo de narratario está presente tanto en los alocutarios “autónomos” como en el que sí está introducido por uno de los narradores, pero los objetivos y procedimientos de unos y otros son ligeramente distintos. La manipulación obrada sobre el narratario en abismo de la carta de Tornel tiene consecuencias en el desarrollo posterior de la intriga: “Con su campaña de anónimos, Talleyrand no sólo hizo perder la cabeza al ministro de Guerra, sino que logró indisponer con el gobierno a los comandantes de muchas guarniciones [...]. Al poco tiempo, el gobierno era un hervidero de ambiciones y resentimientos” (p. 178). No tardará en producirse un nuevo pronunciamiento militar cuyo principal beneficiario será Santa Anna: depuesto Bustamante y convocadas las elecciones, el flamante héroe de Tampico se presentará en ellas y será electo presidente por primera vez en su carrera política. En este caso, pues, la reacción que el alocutario ejerce sobre lo que se le cuenta,

desencadena plenamente un programa narrativo nuevo y cumple con la función de hacer avanzar el hilo de la historia.

Por el contrario, las consecuencias diegéticas que trae la manipulación de los alocutarios autónomos no parecen tan trascendentes: la denuncia de los presuntos abusos de Santa Anna en Veracruz apenas si provoca la caída en desgracia de Iberri antes que la del entonces teniente coronel; el conciliábulo epistolar entre Iturbide y Herrera apenas si tiene secuelas de gravedad (más allá de impedir, pequeño detalle, que Santa Anna logre poseer a Carolina Pellegrini), pues, pese a su recelo expresado en la misiva, Iturbide no tardará en acudir a Santa Anna prometiéndole la promoción a brigadier si consigue arrestar a Guadalupe Victoria; Manuel Gómez Pedraza no conseguirá del Congreso la destitución que pedía para Santa Anna; la acusación de Valencia no le restituye el crédito perdido ni resulta decisiva en la infamia, ya bastante notoria, del general. Bien mirado, en el vaivén de voces que una novela como *El seductor de la patria* establece, el uso de los narrarios alocutarios no busca tanto manipular el juicio de un narrario para producir un efecto determinado en la intriga (ello será más decisivo en el caso de los narrarios intradieгéticos, estos sí mezclados de lleno en la trama de la novela), sino auxiliar a la interpretación que el conjunto de interpretaciones debería producir, interpretación susceptible de empalmarse, de hecho, con la *intentio operis*. Dicho de otro modo: en el enjambre de narradores y narrarios que hasta ahora hemos examinado, la manipulación obrada por uno de ellos sobre otro es, por sí misma, poco dominante frente a la que se articula mediante la peculiar “sintaxis” que los coordina, yuxtapone o subordina (y que, finalmente, conforma la manipulación que el discurso realiza sobre su lector).

### 5.2.2. Narratarios intradieгéticos

Concluiré la revisión con la relativa a los narratarios intradieгéticos, lo que dará la puntilla final tanto del examen del andamiaje pragmático de la obra como de la pregunta por el sujeto de la narración. Entiendo por narratario intradieгético aquel destinatario, de tal o cual fragmento discursivo, que forma parte activa de la intriga, que es un sujeto real de acciones y que, al menos en el caso de las narraciones epistolares (sobre todo en aquéllas participadas activamente por más de un sujeto, como sucede en *El seductor de la patria*), “no es sólo expresamente requerido, sino que también se revela como una figura a la que regularmente le compete también la función de narrador”.<sup>237</sup> Así las cosas, estos personajes-narratarios son, en muchos casos, narratarios-narradores que, al mismo tiempo que buscan influir a su lector, son influidos por él.<sup>238</sup>

Ello nos lleva a otra característica de estos narratarios que, hasta cierto punto, los emparenta con los alocutarios que venimos de revisar: la configuración que, de estos narratarios intradieгéticos, se realiza mediante la elección de los narradores que les dirigen la palabra es, también, marcadamente apelativa o “conativa”, si empleamos el término jakobsoniano. En muchos casos, se escribe al narratario intradieгético para obtener una reacción de su parte: su intervención en la intriga, su sanción efectiva respecto a un evento determinado, su actuación en cuanto a sujeto de acciones del relato. La diferencia, respecto a los narratarios alocutarios, es que aquéllos se encuentran fuera de la diégesis del relato (muchas veces la única mención que se tiene de su “existencia” en el discurso es el vocativo que da comienzo a la carta que se les dirige) y, por tanto, su peso decisivo se limita a la configuración del texto que se les dirige, mientras que, por su parte, los narratarios intradieгéticos participan de los programas narrativos hasta llegar incluso, como sucede en el caso del Santa Anna anciano, a tramar gran parte de su desarrollo.

---

<sup>237</sup> Reis y Lopes, *op. cit.*, s.v. ‘Narratario’, p. 164.

<sup>238</sup> Janet Gurkin Altman, *Epistolarity. Approaches to a form*, Ohio State University Press, Columbia, 1982, p. 88, *apud loc. cit.*

De hecho, al menos para el caso de *El seductor de la patria*, podemos apreciar un cierto número de variaciones del narratario intradieгético, según su grado de implicación en la intriga (por así decir, ¿se trata de un “narratario-protagonista” o de un “narratario secundario”?) y, nuevamente, por su “autonomía” respecto a otros narradores o, visto de otro modo, por el lugar que narrador y narratario del fragmento en cuestión ocupen dentro de la organización temporal o causal del discurso literario total.

En primer lugar, puede apreciarse un tipo de narratario intradieгético cuyo relato que se le dirige es introducido por otro narrador en un discurso dirigido a otro narratario, generalmente por uno de los narradores principales de la novela (Santa Anna, Manuel, Ángel o Giménez). Dicho de otro modo, se trataría de “narratarios-personajes” de los relatos de otros, de quienes son dependientes y, por ende, jerárquicamente inferiores. Así, por ejemplo, Santa Anna narra a su hijo Manuel cómo su amante Isabel Carreño le advirtió, cuando el caudillo era un joven oficial, de que sus amoríos podían ser revelados por el chantaje de la criada oaxaqueña Licha. E intercala la carta de Isabel que pretendía (y lograba) manipularlo para que salvara a la damisela en peligro (o, según los términos la narratología, lo manipulaba hacia la *performancia* de un determinado programa narrativo):

*Adorado príncipe:*

*Necesito tu ayuda para salir de un aprieto que nos compromete a los dos. Mi criada Licha, en cuya lealtad creía ciegamente, ha resultado una bribona que amenaza con exponerme al escándalo público si no satisfago sus inicuas demandas. [...] la verdad es que no pienso pagarle un centavo más. He llegado al límite de mis fuerzas. Te necesito, Antonio. Eres la última persona en el mundo que puede salvarme de la ignominia. Ven pronto, por el amor de Dios, y quítame de encima esta maldición.*

*Te quiere hasta la eternidad*

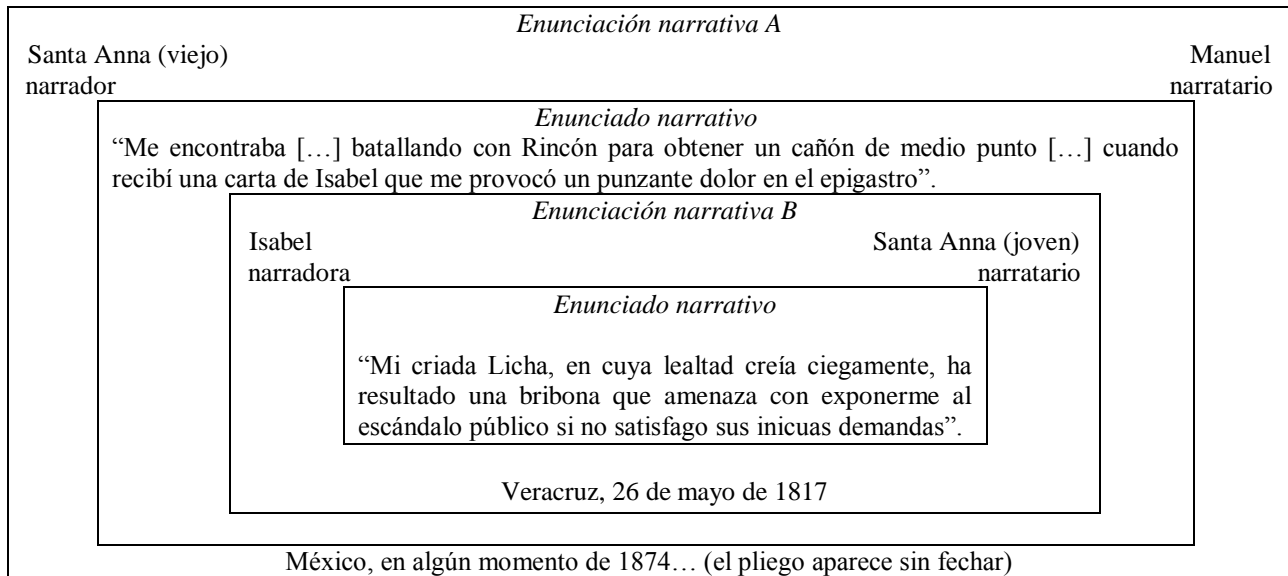
*Tu gacela* [pp. 63-64. Las cursivas son mías]



La caracterización de este narratario resulta muy semejante a la de los narratarios alocutarios, en su afán apelativo con el que pretenden impulsar al receptor a desencadenar una determinada sucesión de eventos: mediante los lexemas que se subrayan, se configura dentro del discurso la imagen del narratario explícito a quien se dirige y cuyo ánimo pretende influir desplegando una serie específica de valores: no lo trata “de usted” sino “de tú” (indicación de cercanía e/o intimidad), lo llama “adorado príncipe” (afecto, por aparente que sea), es reiterativa en su demanda de ayuda, le testimonia un sentimiento que, más allá de su verdad o no, pretende servir de cebo para atraer al narratario a la acción. La diferencia estriba en el hecho de que Santa Anna, gracias a la manipulación de Isabel y más por cuidar su porvenir político que por el bienestar de “su gacela”, sí participará en la diégesis: de ser solamente el narratario, un “sujeto de la enunciación”, pasa a ser un “sujeto del enunciado” y la cadena de acontecimientos que la carta dispara terminará por ponerlo sobre la pista de su tío José, convertido en portero del convento de San Sebastián.

Todo ello se narra en el transcurso del relato que Santa Anna hace a Manuel de sus andanzas de juventud, relato que enuncia el Veracruz de 1817 desde un “aquí” y “ahora” que corresponde a México en 1874 y cuya aspecto verbal, por lo tanto, es preferentemente el tiempo pretérito. Es en este marco donde se intercala la carta en la que Isabel detalla la extorsión de Licha y en ese momento el aspecto cambia y en el fragmento dominan las acciones en tiempos no finalizados (“Necesito tu ayuda”, “siente que me tiene en un puño”, “con ese dinero volverá a Oaxaca”). Dado que la carta de “la gacela” es una enunciación narrativa engastada en el enunciado narrativo del anciano general, no sorprende que Manuel sea, al mismo tiempo, un narratario en segundo grado respecto al joven oficial Santa Anna (narratario intradieгético de Isabel Carreño). Por ello, lógicamente, es también una instancia en todo distinta a su decrépito “alter-ego”, dicho sea con todas las comillas del mundo, simplemente porque el inquieto oficial

es un personaje en la enunciación del derrotado caudillo. Como en el caso de la carta anónima de Tornel, ilustro nuevamente con un esquema (el número 3) la relación que guarda un relato dentro de otro:



ESQUEMA NÚM. 3

El tema de la “subordinación” de los fragmentos con narratorio-personaje a tal o cual narrador no carece de aristas: tomemos por caso el episodio de la deuda de juego del joven cadete Santa Anna. En el curso del relato de sus años mozos, el viejo caudillo cuenta cómo combatió el tedio de su primera campaña, venciendo “su natural reticencia a escribir” para llevar un diario de sus tribulaciones. La carta donde este diario se intercala es, justamente, la primera carta en la que Santa Anna cuenta con la mediación del secretario Giménez y, como el general está casi ciego, es éste quien descifra y transcribe las hojas sueltas conservadas, para que el general remita los pliegos a su hijo en La Habana. Justo después de que el joven cadete ha lamentado los caprichos de su superior, el coronel Arredondo –quejándose de que los demás soldados de su batallón lo ven “como un despreciable catrín” (p. 45)– debe consignar, apenas en la segunda entrada del “diario”, un problema de juego y una deuda de 300 pesos que es incapaz de amortizar: “Ilumíname, Virgencita de Guadalupe. Tengo que darme trazas para salir de este apuro” (p. 46).

Inmediatamente después, se intercalan un par de cartas que revelan las “iluminaciones” de la Virgen. Primero, un despacho de Arredondo al padre de Santa Anna:

*San Antonio Béjar, 1º de octubre de 1813*

Estimado Sr. Santa Anna:

[...]

Faltando a mi confianza, el teniente Santa Anna falsificó mi firma en una libranza para pagar una deuda de juego contraída con el doctor Jaime Garza, galeno de nuestra división. El monto del ilícito asciende a trescientos pesos. El autor del fraude se encuentra preso en un calabozo, donde purgará una condena de 30 días a pan y agua, como lo estipula el reglamento del ejército. Pero la cantidad defraudada debe ser resarcida a la caja del regimiento, o de lo contrario me veré en la penosa necesidad de embargar las pertenencias de su hijo [pp. 46-47].

Arredondo pide al padre de Santa Anna que cubra el adeudo, si éste quiere evitar mayores apuros para su hijo. La segunda epístola, enviada al cadete veracruzano, contiene la iracunda reacción paterna:

*Veracruz, 21 de diciembre de 1813*

Tahúr descastado:

Por el coronel Arredondo me he enterado de tu infame delito. ¿Por qué no me contaste nada en la última carta? ¿Acaso la vergüenza te secó la pluma? Mentecato, infeliz, poco hombre. Tu madre me ruega enviarte dinero para que puedas salir del apuro, pero creo que necesitas una lección. Ráscate con tus uñas y paga la deuda de tu propia soldada. No me importa si te embargan el caballo o te quedas en la pelaza [p. 47].

Independientemente de la impresión de que, al mismo tiempo y mediante estas cartas, el discurso novelístico corre un razonable velo de sospecha sobre el cadete (que un día siente repugnancia hacia los desplantes de su superior y al día siguiente falsifica su firma para pagarse el vicio) o sobre el coronel Arredondo (a quien Santa Anna describe déspota dipsómano, pero que tiene la caradura de presentarse como un buen ejemplo para el joven cadete), también es posible

dudar de la identidad del sujeto que inserta estas cartas. Inmediatamente después del “desliz”, surge la voz del general Santa Anna, quien se justifica del bochornoso episodio: “creo que para efectos de la biografía, el incidente ofrece poco interés. ¿Qué soldado no ha hecho calaveradas en su juventud?” (p. 47). Pero, considérese por un momento que es Giménez, aún un personaje secundario a estas alturas del partido, quien transcribe las cartas: el mismo Giménez que se siente compenetrado con su jefe al punto de adivinar su pensamiento, que cuando el general pierde el rumbo decide suplantarlo, ya que, asegura (con idéntica intención que el “general” al hablar de su “calaverada”), “nuestro deber es cuidarle las espaldas, pues en manos del enemigo, los pasajes que nosotros encontramos conmovedores serían tergiversados dolosamente para arrastrar por el fango su ya de por sí maltrecha reputación” (p. 260); el mismo Giménez que llega a redactar y firmar cartas a nombre de Santa Anna y que reivindica la invención ficcional colectiva del personaje Santa Anna. Frente a eso, ¿por qué no sospechar que Giménez esté también detrás de la súbita intervención de Santa Anna? O, dicho sea con mayor precisión y distancia, ¿por qué no pensar que el discurso mismo gire en torno a un motivo que cabría denominar como “incertidumbre documental”? Es por ello que la influencia de Giménez, como ya se comentaba al revisarlo como narrador, parece extenderse más allá de la mera relatoría del general. Late también, de fondo, la presencia de una intención en el texto que juega literariamente con esta apariencia y con la cómica actitud del general, quien desea restar importancia al episodio para no salir malparado en la biografía que su hijo escribirá en un futuro incierto... pero que está en proceso de redactarse ante los ojos del lector modelo, quien ha visto asentarse la calaverada en todo su esplendor.

Evocar los casos de Santa Anna y Giménez nos lleva a tocar el tema de los narratarios intradieгéticos “de primer grado”, aquellos personajes de la intriga que son, alternativamente, narratarios y narradores, es decir, que son destinatarios de algunas de las cartas (por lo tanto,

influidos o manipulados) y, a la vez, autores de las respuestas (la influencia les lleva no sólo a convertirse en sujetos reales de acciones, sino también a pasar de ser sujetos destinatarios a sujetos de la narración). En este marco de reciprocidad, pueden ser también los responsables de intercalar algunos de los documentos destinados a los narratarios “en segundo grado”.

Al final de la revisión de los narradores, ya habíamos identificado a los que también cumplían la función de narratarios, además de que se ha hecho mención reiterada de ellos en el curso de estas páginas: se trata del viejo Santa Anna, de su hijo Manuel, del secretario Giménez y de Ángel, el único de los hijos naturales de Santa Anna que participa en el cruce de cartas. Son los que anteriormente se han denominado también narratarios “en primer grado” (o narratarios de las enunciaciones narrativas “A”, según lo que se apuntaba en los esquemas previos). No abundaré más en su faceta de narradores, ya que lo que me interesa en este momento es únicamente su faceta como narratarios, es decir: de qué modo buscan influirlos o manipularlos los narradores que les dirigen la palabra.

Como se ha visto, de los cuatro narradores anteriores, Ángel es el de menor presencia en la novela: aparece en los capítulos finales e intercambia correspondencia única y exclusivamente con su hermano Manuel, pues, como se sabrá en el transcurso de este intercambio, Ángel no tiene contacto alguno con su padre, por quien siente un acendrado rencor. De hecho, su aparición tiene lugar inmediatamente después de las declaraciones de Santa Anna ante el notario, lo que constituye la última aparición discursiva del general, y Manuel le dirige una carta dando a entender que el contacto entre los dos medios hermanos dista mucho de ser constante: “Querido Ángel: Te extrañará recibir esta carta después de tanto tiempo sin tener noticias mías. Discúlpame, por favor, no he dejado de escribirte por falta de cariño, sino por exceso de trabajo” (p. 461).

En primera instancia, el hecho de enterar a Ángel acerca de la situación actual de su padre, especialmente a partir del descubrimiento de la infidelidad de Loló, pareciera tener como finalidad el hacer avanzar los acontecimientos de la intriga general, así como dar una nueva vuelta de tuerca a la incertidumbre que la rodea, pues, al mismo tiempo que Manuel describe la trama de las cartas de amor de Loló como “fatigosos enredos folletinescos” (un guiño metatextual por parte del propio discurso), confía a su hermano las dudas que le generan tanto Giménez como Loló: “Yo la mera verdad no sé a quién creerle. Giménez me da mala espina: la idolatría que siente por el viejo a veces linda con la demencia. Pero Loló tampoco me inspira confianza. Cree que papá le arruinó la vida y se desquita humillándolo con abnegada crueldad. Tal vez no sean del todo ciertas las atrocidades que le achaca Giménez, pero cuando el río suena, agua lleva” (p. 462).

Pero la lectura inmediata de la carta revela otro propósito, más directamente perlocutivo, del narrador Manuel respecto al narratario Ángel: intentar convencerlo para que él, que teóricamente tiene los medios para hacerlo, ayude económicamente a la manutención del anciano caudillo. Lo anuncia al felicitarlo, apenas en la tercera y cuarta líneas de la misiva, por su aparente bonanza, al tiempo que no desaprovecha la oportunidad para pintar su panorama con negros colores: “He sabido que estás prosperando con tu negocio de importaciones [...]. En cambio yo, apenas y saco para ir tirando con mi empleo de tenedor de libros” (p. 461). Después de describir los enredos en los que Giménez y Loló tienen sumido a Santa Anna, Manuel sugiere las acciones que deberían seguir: “El viejo debe estar sufriendo a su lado y creo que no deberíamos dejarlo solo en este difícil trance” (p. 462). Finalmente, en el cierre de la carta, Manuel se decide a sacudir a su hermano y manipularlo francamente, buscando una fibra sensible que lo haga apoyar a su familia y anunciando, al mismo tiempo, el conflicto que quizás existe entre Ángel y su padre:

De todos los miembros de la familia, sólo tu cuentas con medios bastantes para echarle una mano a papá. [...] ¿Sería mucho pedirte que le facilitarás la cantidad necesaria para el traslado y la manutención de nuestro padre? Sé que estás muy sentido con él desde aquel penoso asunto de las hipotecas, pero los corazones nobles como el tuyo no deben abrigar rencores. Depón tu orgullo y haz una obra de caridad cristiana. Recuerda que el amor al prójimo se demuestra poniendo la otra mejilla [p. 462].

Sólo en la posdata –es decir, casi de modo tangencial–, Manuel pedirá a Ángel su colaboración para la biografía, temiendo que los dictados del general, al estar separado de Giménez después del folletín de la caja fuerte, se interrumpen y el libro quede incompleto, justo cuando ha llegado el momento de narrar el último exilio del general: “sé que tú y José fueron sus enlaces con los pocos santanistas fieles que deseaban su retorno al país y conspiraban para llevarlo de nuevo a la presidencia. ¿Podrías narrarme tus impresiones de esa época cuanto tengas un tiempcito?” (p. 462). Será este pedido el único al que Ángel acceda, pues, en lo que corresponde a la ayuda económica, se mostrará insensible a toda manipulación, dados los insultos que el viejo Santa Anna ha proferido en su contra: “Siento defraudarte, Manuel, pero no daré un centavo para ayudar al energúmeno que hizo mofa de mi nacimiento ilegítimo. Lo que sí puedo darte con mucho gusto es mi testimonio sobre los primeros años del exilio” (p. 463).

Pasaré ahora a revisar la configuración de Santa Anna como narratario intradieético de primer grado. En este sentido específico, el único narrador que le dirige la palabra es Manuel, tal y como sucedía en el caso de Ángel. Si bien Manuel no parece guardar un especial rencor por la figura paterna, tampoco puede decirse que, de acuerdo al discurso, padre e hijo mantengan una relación especialmente plena y cordial. Es cierto que el general no hace sino enviarle carta tras carta, adjuntándole, se supone, los pliegos en los que Giménez transcribe sus dictados. Sin embargo, ya sea que Manuel responda en contadas ocasiones, o más bien que la novela juegue a

presentar solamente algunas de sus respuestas, el hecho es simplemente que su comunicación resulta parca y está teñida por un dejo de resentimiento y acritud.

En un principio, inclusive, Manuel sólo aparece como un narratario, tanto de las primeras cartas de su padre como de la posdata de Dolores que acompaña la primera carta. Será después de varias páginas cuando aparezca también como “remitente” ficticio, faceta que comentaré posteriormente. Por ahora, me interesa subrayar la manera en que el discurso logra dar la impresión, aun cuando Manuel se encuentra limitado al papel de narratario, de que interactúa con su padre de manera “tácita”, pues se supone que Manuel ha aceptado escribir a Santa Anna a petición de Loló (“Tú sabes dorarle la píldora: convéncelo de que un benemérito de la patria [...] no tiene cabida en esta época de rufianes”) y, por lo tanto, las cartas del general constituirían la reacción frente a las cartas ausentes del hijo y el único indicio de este intercambio epistolar: “Amado hijo: Tu carta me hizo ver la luz. Tienes razón: no debo volver a ceñir la espada [...]. Mi lugar está en la historia, no en el presente, y si quiero que se reconozcan mis méritos debo apelar al juicio de la posteridad” (p. 17).

Manuel sólo tomará la palabra para dirigirse a Santa Anna como a un narratario, en el sentido pleno del término, hasta después del quinto o sexto envío del general. Su intervención hará más fuerte y significativa la debilidad del caudillo criollo, pues intentará orientar sus recuerdos de modo enérgico: “Dispongo de tiempo limitado para dedicarlo a tu libro, pues tengo que ganarme el pan de mis hijos, y te ruego que en lo futuro dejes de vagar por los cerros de Úbeda” (p. 125). La intervención de Manuel es significativa, pues el personaje asume plenamente un papel “autoral” en la biografía, indicando al caudillo la información que se necesita de su parte y la que no: “Ya tengo suficiente información sobre tu primer levantamiento, ahora debemos pasar a la etapa de tu retiro voluntario, cuando sentaste cabeza como hacendado. Por favor, concrétrate a responder el cuestionario que te adjunto con la presente. Omito preguntarte



obviedades, pues creo que los mexicanos ya tienen una idea general de tu desempeño militar y político” (p. 125). Inmediatamente después, y casi para finalizar la carta, le llama la atención respecto a la compañía de Giménez, quien acaba de pedirle nuevamente fondos para “levantarle el ánimo” al general. Manuel pone en guardia a su padre en caso de que Giménez resulte ser un interesado como los que Santa Anna ha conocido históricamente:

He suspendido mi correspondencia con Giménez, porque empiezo a dudar de su honestidad. [...] te pongo sobre aviso. Giménez podría ser un sablista profesional [...] ¿No te andará zopiloteando para ver si le dejas algo en tu testamento? Ya le dije que estás en la chilla, pero él debe creer que tienes algún guardadito. Si compruebas que se quedó con mi dinero, despídelo de inmediato. Más vale solo que mal acompañado, ¿no te parece? [p. 125].

La llamada de atención no dejará de producir efectos, tanto en la respuesta de Santa Anna como en la relación entre Manuel y Giménez, pero aplazaré su comentario en lo que llega el momento de revisar la configuración de Manuel como narratario. Por ahora, me referiré más bien a la segunda y última carta de Manuel a su padre que se presenta en el curso de la novela. En ella, el narrador vuelve a enfrentarse a su padre para amonestarlo con severidad por sus imprudencias, pues un desbalance en la posología del general (a caballo entre los polvos de ipecacuana y el *péyotl*), sumado a su eterno ánimo pendenciero, lo animan a incorporarse a la revuelta que Porfirio Díaz prepara contra Lerdo de Tejada. Los acontecimientos posteriores de la intriga (Dolores descubre que Santa Anna cobra una mensualidad de parte de los herederos de Escandón y, para no deprimirlo más, Giménez le esconde la dura carta de su hijo) casi vuelven retórica la amenaza de Manuel, pero aun así vale como un buen testimonio, tanto de la debilidad y senilidad del general, como de la duda razonable que la totalidad del discurso juega a producir:

Quizás deberías interrumpir el dictado de tus memorias, pues te hacen confundir el presente con el pasado, y lo que tú necesitas es un baño de realidad [...]. Estoy reconsiderando la idea de escribir

tu biografía, pues creo que no debí aceptar el encargo. Me duele tratarte como si fueras un mocetón indisciplinado, pero necesitas un severo escarmiento. Sólo cambiaré mi decisión si me demuestras con hechos que has sentado cabeza [p. 184].

Ahora bien, la reprimenda y el ultimátum de Manuel suceden a una explosión de desánimo y cierto resentimiento por parte de este narrador, que pareciera, sin decirlo, reprochar a Santa Anna sus numerosos desplantes, dados los efectos que ello ha provocado en su vida. Por un lado, Manuel lamenta el pasado (frívolo, hedonista y perdido) de “príncipe-heredero”: “¿Te acuerdas de los planes que tenías para mí? Querías que fuera un gran diplomático y te representara en las cortes de Europa. [...] Pero, ¿de qué me sirve mi esmerada educación, si ahora ceno en figones de medio pelo?” (p. 183). Por otro, felicita a su padre por su cumpleaños, sin poder evitar el recuerdo amargo tanto de las glorias idas, nuevamente, como del particular talante que llevó a Santa Anna a perderlas: “Despreciabas a tu cortejo de aduladores y acaso te despreciabas a ti mismo por tolerarlos. Pero eso sí, cuando vivíamos en Santo Tomás y celebrábamos tu cumpleaños en *petit comité*, recordabas con sollozos la gloria que se te fue de las manos. Hay algo tortuoso en tu carácter, ¿no te parece? ¿Cómo puedes añorar lo que despreciaste?” (p. 184).

Más notable es la configuración de Giménez como narratario, pues, a pesar de que (al igual que Santa Anna y Ángel) sólo es interpelado como tal por Manuel, la relación epistolar que ambos mantienen se caracteriza, sobre todo, por una continua desconfianza, especialmente de parte de Manuel hacia el antiguo secretario de su padre, y la tensión resultante provoca una configuración de gran riqueza para el sentido total del discurso, pues el intercambio entre estos dos narradores/narratarios construye el hilo que guía la mayor parte de la intriga y, por ende, me parece que constituye una muy buena pista de la interpretación que la novela podría tematizar.

Revisaré posteriormente el modo en que el discurso configura a Manuel como narratario del narrador Giménez, pero por ahora me concentraré en la configuración inversa.

Nuevamente, como en el caso del intercambio con su padre, Manuel escribe a este narratario solamente dos cartas, con la diferencia de que, mientras las cartas a Santa Anna no surgían necesariamente como respuestas a un cuestionamiento en específico por parte del viejo general (sino, más bien, como reprimendas a partir de los informes de Giménez), las cartas escritas a Giménez sí responden a misivas y, sobre todo, peticiones particulares por parte del secretario del caudillo. Así las cosas, la primera carta a Giménez responde al pedido que éste le ha hecho de una suma de dinero para poder rescatar del empeño los uniformes de Santa Anna, presuntamente confiscados por Dolores. Manuel no duda en agradecerle su abnegación por el general, pero, ante el pedido de dinero, se muestra menos receptivo, pese al malestar que también le causa la pérdida de los uniformes, y, frente al pedido de tres mil pesos, responde con una suma sensiblemente inferior: “Desearía ayudarle a recuperarlos pero, por desgracia, sólo estoy en condiciones de enviarle 200 pesos. En La Habana todo está por las nubes, mis hijos ya son grandes y tengo que pensar en la dote de las niñas” (p. 83).

De cualquier manera, Giménez no dejará de solicitarle algún nuevo envío de dinero, lo que motivará la mencionada advertencia que Manuel hace a su padre (p. 125) y la primera crisis entre el hijo y el secretario, que ya hemos citado y que volveremos a recordar al comentar la configuración de Manuel como narratario. La aparente reiteración de los pedidos pecuniarios, y, sobre todo, la posesiva actitud de Giménez respecto a la biografía de su jefe, no tardarán en provocar un segundo enfrentamiento, mucho menos amable y al que asistiremos en la segunda carta que Manuel envía a Giménez. Éste ha puesto sobre aviso al hijo del dictador respecto de las maquinaciones de Loló y a la terapia mesmérica de don Antonio, advirtiéndole que, en vista de la condición del anciano caudillo, ha decidido detener las transcripciones (demasiado sinceras a su

gusto), lo que aprovecha para introducir en los pliegos (y en la novela), de buenas a primeras, su propio punto de vista.

Si bien Manuel –económicamente atado de manos para viajar a México– le pide que siga investigando el caso, no duda en “poner en su lugar” al viejo ordenanza ante el flagrante “atrevimiento”. Para empezar, según él, el trance magnético del general no resulta en absoluto problemático: “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” (p. 291). Por ello mismo, desapruueba por completo la decisión de Giménez de suspender los dictados (“ha ido demasiado lejos en sus funciones de guardaespaldas. ¿Con qué derecho se atreve a escamotearme las transcripciones de sus monólogos?”, p. 292) y más aún la de inmiscuirse en el relato (“Ningún actor de reparto puede suplantar al personaje central de una biografía, menos aún cuando el corifeo quiere darse importancia”, p. 292). Decidido a “recuperar” el punto de vista paterno, no duda en apostrofar al secretario por su identificación con Santa Anna (“enfermiza, si no fuera francamente abusiva”) y en conminarlo a limitar sus funciones a las de mero escriba del delirante caudillo, pues el autor de la biografía no será, según Manuel, otro que él mismo: “Modérese un poco, Giménez, y ponga los pies en la 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” (p. 292).

De este modo, Manuel, y el discurso mismo en el que se insertan sus cartas, consiguen un objetivo doble: por un lado, el consentimiento “a regañadientes” de Giménez para trasladar al papel las peculiares “elucubraciones” santanistas; por el otro, correr un velo de incertidumbre sobre Giménez, su contribución a la biografía y, en última instancia, sobre el propio Manuel. ¿Es

la reacción de éste un desplante visceral o, por el contrario, justificado? ¿Es la censura de Giménez un gesto auténtico de abnegada protección hacia la memoria del general o, a la inversa, el secretario está falseando la biografía para complacer a un país de hipócritas y ladrones? ¿A quién creerle y a quién no? Evidentemente, el discurso juega y se alimenta de esta incertidumbre, parte misma de su artificio, cuyo objetivo comentaremos posteriormente.

Por ahora, concluyamos este repaso de los narratarios intradieгéticos principales con la configuración de Manuel. No se trata de una instancia menor en la novela: si, como hemos visto, el hijo de Santa Anna, en tanto narrador, es el único en dirigirse a los demás narradores intradieгéticos en tanto narratarios, al mismo tiempo, y de acuerdo con discurso de la novela, él será el único narratario de Ángel, de su padre, de Giménez y, de modo fugaz y excepcional, de Dolores, en la posdata de la carta que abre la novela. Esto significa que, de cierto modo, Manuel es un “Narratario Maestro”, el narratario de todos los demás narradores, al mismo tiempo que los demás son narratarios únicamente de él. Su papel es nuclear: la novela se ha entretejido a partir del intercambio epistolar entre él y su padre y es dentro de ese intercambio donde se integrarán todos los demás narradores y narratarios que hemos revisado a lo largo de estas páginas: desde Giménez hasta Ángel, pasando por todas las demás voces que, autorizadas por un narrador o no, se elevan en el discurso. Los narradores que le dirigen la palabra serán, quizás, juzgados y/o sancionados cuando pasen a ser narratarios de Manuel, pero, a su vez, también pueden juzgar y/o sancionar su actuación, cuando sea su narratario, y esa doble configuración (de “juez y parte”) juega una función interpretativa notable en el baile abracadabrante de narradores (y narratarios) de la novela. Por lo tanto, no es exagerado considerar que Manuel controla en gran parte los hilos de este discurso.

A este respecto, su presencia como narratario es axial en la construcción del discurso, incluso al principio de la novela, cuando aún no se supone que esté cumpliendo una función de

“biógrafo”. Santa Anna, cuya aproximación al narratario Manuel revisaré en detalle más adelante, se le dirige con la esperanza de obtener una respuesta que le permita distraerse y retomar el contacto familiar: “Ojalá seas tan amable de responderme sin dilación. Piensa que para un pobre viejo como yo, las palabras de un hijo son maná caído del cielo” (p. 16). Por su parte, Loló (en su única aparición como la narradora madura de casi 50 años que cuida del anciano Santa Anna), si bien es cierto que se dirige a Manuel dejando en claro el poco aprecio que se tienen mutuamente (“Te escribo por necesidad, no por gusto”, p. 16), lo erige en su carta como una figura de cierta autoridad familiar respecto al viejo dictador: le informa de su estado de salud, le pide que sea atento en la correspondencia con su padre y, sobre todo, que le enfríe los ánimos: “Procura contestarle con puntualidad y por favor, pídele que ponga los pies en la tierra” (p. 17). Como hemos apuntado anteriormente, esta posdata tiene la virtud de conseguir su objetivo: Manuel reacciona de acuerdo a lo que Loló le informa y solicita, interactúa con su padre (pese a que su papel de narrador es, en esos momentos, omitido por el propio discurso) y, de la tranquilidad que le procura insuflar, surgirá en el caudillo la necesidad de redactar un memorial que lo reivindique ante sus compatriotas.

Una vez que este esfuerzo ha comenzado, la función de Manuel como narratario es aún más determinante: constituye la aduana ante quien todos los demás rindan cuentas, el fiel de la balanza, el árbitro, el narratario cuyo juicio o posible sanción sobre la verdad o conveniencia de lo contado resulta relevante, dado el papel de biógrafo que, se supone, está desempeñando. Pero también, en ocasiones, los otros narradores/narratarios le dirigirán la palabra para calificar y juzgar sus juicios y acciones. Este es el caso, especialmente, de Ángel y Giménez.

Ya se ha comentado previamente el modo en que fracasa la manipulación de Manuel para que Ángel acepte pagar los gastos de traslado de Santa Anna a Puebla, donde su hija Guadalupe lo hubiera podido atender. No volveré, pues, sobre el episodio pero sí analizaré su continuación,

plasmada en la segunda y última carta de Ángel a Manuel. Manuel insiste en su pedido, reexpidiendo a su hermano la carta de Giménez donde describe la patética situación de Santa Anna (mudo, moribundo y descuidado por Dolores), y, según se adivina por la respuesta, enviando también una carta propia que el discurso omite, pero de cuyo contenido da un indicio la respuesta de Ángel: “En cuanto a tu ruego de que viaje a México para acompañar al viejo cuando exhale el último aliento, declino en Guadalupe ese dudoso honor” (p. 477). Esta nueva petición por parte de Manuel, provocará una cáustica respuesta de Ángel:

¿Tan pobre estás que ni siquiera tienes un guardadito para el pasaje del barco? Vamos, Manuel, no me hagas reír. La verdad es que tú tampoco quieres hacer ningún sacrificio por nuestro desdichado progenitor. Admítelo sin rubores, para no andarnos con disimulos: el viejo te dejó en la calle y es natural que le guardes rencor. Si te has metido a biógrafo no ha de ser por abnegación filial, sino para ganar algún dinerillo con la venta del libro. Entiendo tu actitud y no te culpo de nada, pues yo también tengo bocas que alimentar, y si estuviera en tu pellejo haría lo mismo [p. 477].

Normalmente, se intenta influir o manipular el juicio del narratario explícito, sobre todo el alocutario o el intradieético, para que éste se exprese y actúe en consecuencia, pero aquí casi sucede lo contrario: si, en las cartas en que Ángel es narratario, Manuel hace todo lo posible para describir su estrechez económica y los apuros del caudillo con la esperanza de que su hermano se haga cargo de los gastos, Ángel, en sus respuestas, pone en duda la reiterada modestia de su interlocutor e incluso echa un velo de sospecha sobre este personaje que, por ejemplo, como narrador, ha cuestionado tan severamente a Giménez. La razón es simple: quizá Manuel ignore en parte las circunstancias, pero Ángel ha sido severamente injuriado por el padre a quien, por interés o no, intentaba salvar de la ruina. En la narración subsecuente, mediante el uso de dos frases, Ángel procura marcar a su narratario la ruta interpretativa que, a su juicio, debería seguirse: primero, al narrar sus intentos por evitar que Santa Anna se embarque en la aventura neoyorquina junto a Darío Mazuera, señala explícitamente, “No te imaginas, Manuel, cuánto

batallé para evitar que papá comprara el funesto vapor Georgia en el que Mazuera quería llevárselo a Nueva York” (p. 483), subrayando así ante su narratario lo que éste desconoce, la distancia que media entre la experiencia de uno y otro. Posteriormente, al narrar la ofensa causada por el viejo, Ángel vuelve a evocar la presencia de su narratario, pero ya no lo hace con la misma acidez con la que había iniciado su carta, sino con una pregunta que busca quizás responder a la empatía que, en teoría, la narración del hiriente episodio habría provocado en su narratario: “¿Tú en mi lugar no hubieras hecho lo mismo?” (p. 487).

El caso de Santa Anna es distinto, no solamente por la frecuencia con la que éste escribe a su hijo, sino también porque la relación entre narrador y narratario, más allá de los personajes que revisten estas funciones, se construye sobre bases muy diferentes: si se permite la expresión, Manuel tiene la sartén biográfica por el mango: a través de él, el autor de la novela configura a su padre como un narratario “maleable”, al cual podía indicar lo que quería que le narrara y lo que no, o cuya atención podía llamar de modo más o menos áspero. Ahora, a través del narrador Santa Anna, Manuel será configurado como un narratario a quien (ya sea por amor paternal o simplemente por no enemistarse con el biógrafo) debe dirigirse con mayor deferencia, por lo menos en primera instancia. Al mismo tiempo, la comunicación también está teñida por un sentimiento de afección profunda, expresada en los diferentes vocativos utilizados: “Amado Manuel”, “Queridísimo hijo”, “Querido Manuel”, “Amado hijo” y el más distanciado y simpático “Querido biógrafo”, una vez que Manuel se encuentre desempeñando esta función.

Dado el papel que jugará su hijo en la novela, es revelador que, desde su primera carta, Santa Anna establezca un tono que define la mayor parte de sus intercambios con Manuel: la sinceridad. En su misma aparición, al dirigirse por primera vez al personaje que será su biógrafo, Santa Anna, cuyo carácter taimado quizás conozca el lector gracias a la hipertextualidad, asegura tener la intención de no mentir: “Contigo puedo hablar con franqueza, no necesito esconder mis



emociones ni afectar la estoica indiferencia con que me he defendido de los periodistas” (p. 13). Y, tan no lo requiere, que confiesa, más o menos conscientemente, su decadencia: “Pero no pienses que estoy planeando un pronunciamiento, como creen algunos cagatintas de la prensa. Si algo tengo claro es que soy una reliquia viviente, un hombre de la pelea pasada” (p. 14).

Es a este narratario, en quien parece fiarse plenamente, a quien Santa Anna decide confiar sus recuerdos y memorias: “necesito de un biógrafo de mi entera confianza, que muestre mi lado humano a las generaciones futuras. ¿Sería mucho pedirte que tú lo fueras?” (p. 18). Y, coherentemente con su actitud inicial, pretende establecer el tono sincero del escrito, si bien, a poco que se vea, se aprecia la peculiar concepción de “franqueza” que tiene el narrador:

[...] 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. En las lides políticas aprendí que un mea culpa bien simulado siempre da una impresión de honestidad. Censúrame un poco para que la gente dé mayor crédito a tu relato. Con ello te echarás en la bolsa al lector y no dudará de tu palabra cuando hagas el glorioso recuento de mis hazañas [p.19].

En los hechos, la sinceridad que Santa Anna testimonia al narratario Manuel se queda, en varias ocasiones, en agua de borrajas, terminando por ser reducida a una cínica estrategia narrativa. Sólo cuando el discurso de este narrador-personaje pierde cualquier señal de narratario explícito, puede el viejo caudillo ser sincero hasta la devastación y son justo esos momentos, cuando verdaderamente aparece “de cuerpo entero”, los que el personaje quisiera mejor borrar de su biografía. Sin embargo, esta misma ambigüedad y la pretendida franqueza logran perfilar de modo sumamente logrado la caracterización contradictoria del narrador.

La sinceridad hacia Manuel existe, por ejemplo, cuando el general no tiene reparos en presumir sus conquistas, como la de Isabel Carreño, pues, por mucho que protesta que no desea

ventilar sus intimidades –porque “nada [es] más venerable [...] que la reputación de una dama” (p. 53)–, la sed de admiración puede más que su caballerosidad: “Hablando de hombre a hombre: ¿nunca te ha pasado que después de seducir a una mujer tienes ganas de contárselo a un amigo, y al hacerlo redoblas tu goce?” (p. 53). Tampoco le amedrenta confesar su inconstancia ideológica, de la que está seguro (y hasta orgulloso) porque la considera una virtud del político noble y del buen gobernante: “Nunca fui un hombre de ideas fijas, ni el país donde me tocó vivir se prestaba para ello. Quien me acuse de no haber guardado lealtades debe tomar en cuenta que en mis tiempos, el partido de los cambios y el de la inmovilidad estaban separados por una línea muy delgada” (p. 147). Es decir, cuando Santa Anna se dirige a su hijo, su sinceridad es la sinceridad presuntuosa del macho o del caudillo, facetas que en el personaje se mezclan y confunden, al punto que Santa Anna concibe a la patria como a una “mujer inconstante que pasa con facilidad del amor al odio” y a la que hay que seducir, regentear o de quien hay que abusar. A este respecto, vale la pena citar el divertido episodio ocurrido con motivo de la gala de estreno del himno nacional, cuando el caudillo veracruzano logra quedarse a solas con la actriz que encarnaba a la Patria, “una bailarina de augusto porte vestida con una túnica de raso blanco y [estratégica] corona de nopalillos en la cabeza” (p. 439):

La Patria se llamaba Remedios y era murciana, pero había vivido algunos años en Francia, donde estudió ballet. Me siento muy honrada por su invitación, alteza, y espero haber estado a la altura de mi papel. Cuando solté el primer bostezo, comprendió que debía ponerse en acción y comenzó a desnudarse.

–Déjate la corona con los nopales –le supliqué.

En Francia, Remedios había aprendido todo lo que hay que saber sobre las caricias bucales. Mientras su lengua educada erguía mi virilidad, yo acariciaba los nopalillos de su corona. Una tibia lasitud se apoderó de mi cuerpo y en mis oídos seguían resonando los acordes del himno. Creo que la bella Remedios me quitó la pierna postiza, pero no recuerdo haber llegado al acto carnal. Tal vez me quedé dormido en mitad de la suerte [p. 440].

Eso sí, tan pronto como se enfrenta a los aspectos más controvertidos o incómodos de su biografía, Santa Anna se la piensa dos veces antes de autorizar alegremente a Manuel la publicación de tal o cual fragmento. Revisábamos, páginas más arriba, su reacción ante el episodio de la deuda de juego en sus tiempos de cadete, amortizada con una libranza falsificada. No sólo le resta importancia a este episodio, sino que no vacila en indicar a su hijo el modo en que debería aproximarse a él: “Confío en tu buen juicio para separar lo sustancial de lo inocuo y para excluir del libro todo lo que la canalla liberal pueda utilizar en mi contra” (p. 47). Cuando los remedios para su hipobulia le producen ataques de demencia senil, previene a Giménez sobre sus desvaríos, “pues no quisiera emborronar mis apuntes con ocurrencias disparatadas” (p. 84). Sin embargo, lo más relevante a este respecto llega después del largo delirio mesmérico, cuando Santa Anna, consciente y ya en la casa de Giménez, procura poner alerta a su hijo sobre la conveniencia de utilizar ese torrente de franqueza:

Todos decimos barbaridades cuando hablamos dormidos y yo no soy la excepción. Si usaras mis soliloquios como materia prima de la biografía me harías un daño mayor del que Dolores y el doctor Fichet me causaron con el tratamiento. Gracias a Dios, Giménez guardó copia de las transcripciones y he podido revisarlas en frío, para enmendar o suprimir los pasajes donde incurro en desahogos viscerales, indiscreciones o lamentos destemplados. Apenas una quinta parte de los manuscritos pasó la censura, pues eliminé cualquier inconveniencia que pudiera perjudicarme [p. 341].

La peculiar franqueza con la que se caracteriza al personaje en su relación con el narratario Manuel le hace proferir algunas frases que, dentro del mundo posible de la novela, podrían verse con un matiz bastante cínico, pero que, sobre todo, permiten el surgimiento de una especie de “sub-narratario”, al que Santa Anna alude o a quien se dirige ocasionalmente y casi de modo retórico en sus cartas a Manuel: me refiero al conjunto de los mexicanos, de sus detractores voluntarios o involuntarios; la masa confundida de los demagogos liberales que, presuntamente,

lo sobajan, así como de sus compatriotas, que se habrían dejado manipular hasta olvidarse de él, el “partero de la Patria”. Por aquí y por allá en el discurso, glosando tal o cual evento de su intriga, el personaje de Santa Anna pareciera sentirse en confianza escribiendo a su hijo y, de vez en vez, casi inadvertidamente, dirige una que otra pulla a sus compatriotas. En ocasiones se dirige a los que escriben o confían en la historiografía de los liberales o en los rumores de la historiografía oficial:

[...] con tal de negar mis empeños patrióticos, ahora se me imputan hasta crímenes imaginarios, como el de haber enviado a los defensores de Churubusco una remesa de balas que no correspondían al calibre de sus fusiles, con la intención deliberada de hacer ineficaz la defensa. Es triste haber llegado a la vejez y tener que ocuparme en desmentir sandeces. ¿Debe un general en jefe desempeñar los deberes de un guardaparque? ¿Querían que revisara uno por uno todos los cartuchos enviados a la guardia nacional? (p. 380).

En otros momentos, más bien critica las costumbres de sus coetáneos, como ocurre después de narrar la desastrosa borrachera que antecede la coronación de Iturbide y en la que todos los estratos sociales de la ciudad se ceban sobre el personaje de Santa Anna. Recordando el bochornoso episodio, el anciano caudillo sentencia: “Lo que más detesto de México es la doblez de su gente. En Veracruz nos hablamos al chile, nadie se anda con medias verdades y si tienes algún enemigo te lo dice en tu cara. *Aquí todo es disimulo, golpes bajos, falsos amigos que murmuran a tus espaldas y a la menor oportunidad te venden por treinta monedas*” (p. 112. Las cursivas son mías). En todo caso, se trata de un narratario casi fantasmal, un destinatario sobre todo retórico, en particular si se atiende exclusivamente al propio discurso del narrador. Pero desde el punto de vista de la totalidad discursiva, y de la intención del discurso en sí, se trata de un destinatario que determina objetivos de gran importancia que nos será de utilidad recordar más adelante, pues con este “sub-narratario” es notable que la organización significativa del discurso va más allá de la mera dinámica narradores/narratarios. Por ejemplo, cuando Santa Anna recuerda

su dictadura de Alteza Serenísima, evoca la renuncia forzada de su ministro de Hacienda, a quien sustituye con un poetastró adúlador de todas sus confianzas, lo que, en la práctica, significa la puerta franca al dispendio:

Eliminadas las trabas que me habían impedido mostrar mis dotes de administrador, emprendí un audaz programa de fomento a la minería, a la agricultura y a la industria textil. Los profesionales del infundio han querido sepultar ese gran esfuerzo bajo una capa de estiércol. Pero los mexicanos con nobleza de miras saben que mi único anhelo fue trabajar *por el bienestar de nuestras familias* [p. 429. Las cursivas son mías].

Dentro del discurso mismo de la narración, es evidente que una frase como la que subrayo se integra en el afán reivindicativo del general jalapeño y en las palabras que dirige a sus coetáneos dentro de los pliegos que remite a su hijo Manuel. Pero el lector que se acerca a la novela, un discurso literario publicado en 1999, conoce, casi con seguridad, el hipertexto al que la frase alude: una campaña política en 1994 que llevó al poder a Ernesto Zedillo, el presidente en funciones en México en el momento de la publicación del discurso. El tono apelativo del discurso, por lo tanto, ¿se dirigiría a los mexicanos de una y otra época? ¿Existe un “sub-narratario” retórico (los “mexicanitos” a los que se refiere Santa Anna) y otro extradiscursivo? Una observación más que nos obliga a desbordar en las siguientes páginas el esquema que nos hemos impuesto.

La última configuración que revisaré de Manuel como narratario es quizá la más importante dentro del universo de los narratarios intradieгéticos y uno de los casos más significativos dentro del ensamble general de narradores y narratarios: se trata de su relación con Giménez, este último, evidentemente, en su faceta de narrador. Si las relaciones entre los narradores Ángel – Santa Anna y el narratario Manuel se caracterizaban por una cierta desigualdad, la relación entre Manuel y Giménez (cuantitativamente bastante desigual, al contar

hasta 14 cartas a Manuel por sólo dos a Giménez) se ven marcadas por un tenso equilibrio. Inicialmente, esta tensión se debe a los constantes pedidos de dinero por parte de Giménez, quien, a fin de conseguir sus objetivos, es capaz de poner en marcha diversas estrategias conativas para manipular a Manuel: lo mismo puede protestar su adhesión al general (“Desde que tengo el honor de conocer al general Santa Ana, he preocupado servirlo en la fortuna y en la adversidad, sin esperar más recompensa que la de su afecto”, p. 81) que denostar a Loló, alabando a la primera esposa de Santa Anna (“¡Cuán distinta fue vuestra madre, la dócil y abnegada Inés de la Paz, a quien tuve la dicha de conocer en Manga de Clavo! Discreta y servicial, consagrada a los quehaceres domésticos y a la educación de sus hijos, doña Inés jamás hubiera osado contradecirlo en nada”, p. 81); puede tocar la cuerda del amor filial (“Por el amor de Dios, ayúdelo, porque Dolores ya no le da ni para sus puros. Confío en su buen corazón: de usted depende que el general pase contento sus últimos días o se pudra lentamente como un fruto caído”, p. 108) o pintar la situación del general con colores dramáticos (“su padre ha caído en tal postración que temo seriamente por su vida”, p. 82). Sus peticiones son escuchadas en ocasiones, a veces a medias (en su primera carta, solicita una libranza por tres mil pesos y Manuel le envía apenas 200 que utiliza, presuntamente, para teñir uno de sus viejos uniformes), a veces satisfactoriamente (su pedido de 300 pesos, para salvar al general de las garras de Fichet y su terapia, parece ser resuelto favorablemente, según lo que se infiere de la carta siguiente, donde agradece a Manuel su generosidad).

Pero la tensión entre Giménez y Manuel, como revisamos en su momento respecto a la configuración de Giménez como narratario, se debe principalmente a las diferentes concepciones que tienen respecto a lo que debiera ser la biografía del general. Si Manuel considera los delirios del general como un incidente afortunado para conocer a fondo los entretelones políticos del tiempo del general, Giménez lo prevendrá sistemáticamente frente a los peligros del auto-

escarnio del anciano caudillo: el secretario representa así la intención reivindicativa en la biografía del general, frente al aparente mayor rigor del hijo, capaz de pedir mayor concentración a su padre en sus recuerdos o de exigir a Giménez las transcripciones completas de los delirios santanistas. Giménez funge, en todo momento, de celoso guardián de su jefe; para él, la biografía tiene por fin reconciliar a Santa Anna con sus compatriotas y, por ello, no conviene en absoluto evidenciar los defectos del general, ya magnificados por la historiografía liberal. En este tenor, en sus cartas a Manuel, son constantes las advertencias a su narratario sobre el modo en que el estado anímico del general afecta los dictados de sus recuerdos, así como los consejos sobre qué incluir y qué no en el discurso definitivo. Por ejemplo, cuando el general pretende sumarse al levantamiento de Porfirio Díaz y sufre la decepción de “saber” que éste no planea levantarse en armas, Giménez previene a Manuel:

En los pliegos que le adjunto podrá usted constatar su lucidez, nublada aquí y allá por algunos arrebatos de exaltación que le aconsejo pasar por alto. *No permita usted que el recuento de su vida se empañe con el salitre de la amargura.* A veces el general increpa a la patria como un amante despedido. Está en su derecho, pues tiene motivos de sobra para guardarle rencor, *pero los mexicanos del futuro no deben saber que su patriotismo ha flaqueado con la edad y los desengaños* [p. 156. Las cursivas son mías].

Cuando llega a ceder y transcribe las explosiones de ira proferidas por el general, es por juzgar que el fin justifica los medios. Por ejemplo, cuando Santa Anna pierde los estribos por los desplantes tiránicos de su mujer y por el recuerdo de los desaires de Carolina Pellegrini e Iturbide en su juventud, Giménez traslada al papel la furiosa divagación del general para después aclarar a Manuel: “He transcrito los disparates del último párrafo por fidelidad histórica y porque los reproches contra la señora Tosta son una prueba fehaciente de su perfidia” (p. 97). La exhibición de la presunta perfidia y frivolidad de Loló suponen, para Giménez, una cierta rehabilitación del general, mostrado como una víctima de su mujer. Ello le permite transcribir a Manuel la carta de

amor de Dolores a Didier Michon, la que acompaña de una sugerencia/indicación del modo en que debería redactarse el episodio en el discurso final: “el general nunca sabrá que su Doloritas lo deshonró cuando más necesitaba el cariño y la comprensión de una mujer abnegada. Pero usted sí debe hacerlo constar en la biografía, para darle un justo escarmiento a la falsaria que arrastró por el fango la honra de su marido y su dignidad de primera dama” (p. 425).

Pero la tensión entre Manuel y Giménez llega a su extremo porque, no contento con suministrar consejos, advertencias e indicaciones, Giménez interviene abiertamente en el intercambio entre Manuel y su padre y, por ende, en la biografía. Cuando Manuel regaña a su padre y le recomienda suspender el dictado de sus memorias, Giménez no sólo lo reconviene, sino que le anuncia, prácticamente, que lo ha suplantado discursivamente. Y acepta que las atribuciones que se ha tomado pueden ser indebidas a los ojos de Manuel, pero él tiene su concepción de lo que debe ser la biografía y lucha por imponerla (lográndolo sin saberlo). Es como si, fracasada (o no del todo lograda) la manipulación que intentaba realizar sobre el narratario, le avisara, finalmente, que lo releva de sus funciones de narratario y corresponsal de su padre:

He ocultado al general la última carta de usted, que llegó la víspera de su cumpleaños, pues no considero prudente leérsela en estas circunstancias, cuando más necesitado está de comprensión y afecto. [...] se equivoca al aconsejarle interrumpir el dictado de sus memorias. Si algo lo mantiene con vida son esos recuerdos. [...] Por lo pronto, y en espera de su respuesta, me he tomado la libertad de poner en boca de usted las palabras de aliento que hacen falta para olvidar el atropello del monstruo. [...] Además de la felicitación apócrifa, he redactado un cuestionario que presentaré al general como si usted lo hubiera escrito [p. 186].

Giménez aporta la gota que derramará el vaso en la misma carta en que entera a Manuel de las intrigas de Dolores. Si, por un lado, procura enganchar a su interlocutor, iniciando el relato de la secuencia cuasi-folletinesca, por el otro, pretende convencerlo nuevamente de la necesidad



de rescatar al general de las garras del delirio y la severidad: “Si ahora le ha dado por confesar pecados como un moribundo en espera del viático, nuestro deber es cuidarle las espaldas, pues en manos del enemigo, los pasajes que nosotros encontramos conmovedores serían tergiversados dolosamente para arrastrar por el fango su ya de por sí maltrecha reputación” (p. 260). Como consecuencia, convencido de que “el testimonio de un anciano mesmerizado [no tiene] valor histórico alguno” (p. 274) y obsesivamente identificado con su jefe, Giménez suplanta al general. La agria respuesta de Manuel no se hace esperar y, en el intercambio, Giménez casi renuncia a manipularlo... “casi”, porque, pese a su aparente hartazgo de la desconfianza que Manuel le hace sentir, no deja de hacerle algunas observaciones de particular agudeza. En primer lugar, referidas a su compromiso hacia el viejo dictador, que Giménez considera superior al de la familia y al de Manuel: “yo lo he seguido en las buenas y en las malas, algo de lo que nadie puede jactarse, ni siquiera usted, que se rasca la panza en La Habana mientras don Antonio sucumbe a las argucias de un hechicero” (p. 293).

En segundo lugar, las observaciones de Giménez atañen a las diferentes concepciones que Manuel y él tienen respecto a la biografía de Santa Anna, lo que no carece de importancia por la puesta en abismo que se opera. Giménez defiende su intervención en la narración, en nombre de la multiplicidad de sujetos que participan en la narración: “Si en verdad se ha propuesto evitar que otras voces interfieran con la de su padre, menudo trabajo le espera. [Don Antonio] siempre delegó la escritura de sus cartas, discursos, manifiestos y partes de guerra en personas de su confianza que conjugaban la buena pluma con el conocimiento de la arena política” (p. 293). Paradójicamente, más allá del intercambio entre Manuel y Giménez, es esa misma multiplicidad la que construye el discurso total, en el que caben tanto la narración del secretario como los propios delirios que él intenta cortar. El secretario advierte al hijo de su jefe: “Prescinda usted de los documentos apócrifos en la confección de la biografía y se quedará con un muñeco de paja”

(p. 293), pero, de cierto modo, la confección de la biografía también arrojaría un muñeco de paja sin la inclusión de las delirantes ocurrencias del general mesmerizado, todo dentro de un marco de enunciación que, tal y como Giménez preconiza, “es una creación colectiva de todos los que alguna vez hablamos en su nombre [de Santa Anna]” (p. 293).

La mención de esta multiplicidad de voces (de la que espero haber dado buena cuenta) nos trae de regreso a la última etapa de la revisión de los narratarios intradieгéticos, aquellos que, de acuerdo con la terminología que hemos utilizado con anterioridad, cabría denominar “autónomos”: textos escritos a personajes pertenecientes a la intriga de la novela (quienes, gracias a la influencia o apelación obrada en ellos por parte del narrador, podrían pasar de ser sujetos de la enunciación a ser sujetos del enunciado), pero que no aparecen “intercalados” o “insertados” en la totalidad del discurso por parte de un narrador específico de la trama; es en este sentido que los denomino “autónomos”. Su caso es distinto tanto al de los narratarios principales (narratarios/narradores que venimos de revisar) como al de los narratarios intradieгéticos de segundo grado, cuya estructura se procuró representar en el esquema número 3 (cfr. *supra*).

Por el contrario, los discursos dirigidos a narratarios intradieгéticos autónomos se encuentran al mismo nivel que los discursos de los narradores/narratarios de primer grado, quienes tampoco son insertados en el discurso por mediación de ningún otro narrador. Para muestra, consideremos el siguiente ejemplo: Santa Anna escribe a su hijo, contestando el cuestionario apócrifo de Giménez, y le narra los hechos relativos a la represión de la revuelta federalista de Zacatecas y la consiguiente independencia del estado de Aguascalientes. Inmediatamente después de la narración del festejo, yuxtapuesta al discurso del Serenísimo, se sucede una serie de cartas entre Inés de la Paz y su comadre, Agustina Díaz de Tornel, quienes comentan el enredo amoroso entre el general presidente y una viuda a quien éste ha conocido en Zacatecas y que le ha solicitado la independencia de su provincia. La serie de cartas aparece así,

autónoma respecto al narrador Santa Anna y respecto a cualquier otro de los narradores. Presento el ejemplo proponiendo al mismo tiempo un esquema (núm. 4) para ilustrar el concepto de la “autonomía”:

<i>Enunciación narrativa A</i>		<i>Enunciación narrativa B</i>	
Santa Anna (viejo) narrador	Manuel narratario	Agustina Díaz de Tornel narradora	Inés de la Paz narrataria
<p style="text-align: center;"><i>Enunciado narrativo</i></p> <p>“Me encontraba meditando cuál sería el correctivo más adecuado, cuando recibí la visita de una distinguida dama de Aguascalientes, doña Luisa Fernández Villa. Desde tiempos de la Colonia existía una vieja rivalidad entre su provincia y la de Zacatecas, me explicó, y venía a rogarme que le diera fin concediéndole la independencia al estado de Aguascalientes” (p. 199)</p>		<p style="text-align: center;"><i>Enunciado narrativo</i></p> <p>“No me gusta dar malas noticias, pero como amiga tengo el deber de informarte que tu marido se ha enredado con una tal Luisa Fernández, que tuvo el descaro de venir con él desde Aguascalientes, y está hospedada a costa del erario en una lujosa residencia de la calle Plateros. [...] No conozco a la fulana, pero dicen que tiene buen porte y exquisitos modales.” (pp. 200-01)</p>	
México, en algún momento de 1874 (pliego sin fecha)		México, 25 de junio de 1835	

ESQUEMA NÚM. 4

En este caso específico, en el puro intercambio entre Agustina e Inés de la Paz existe la intención de poner al tanto al narratario en turno acerca del *affaire* de Santa Anna o de la reacción de éste al verse descubierto (es en este momento de la intriga cuando acudiremos a la cómica muerte del gallo preferido del dictador, guisado en mole y devorado por su propio dueño). Pero es evidente que el discurso va más allá del mero intercambio entre un narrador y un narratario intradieгético; que narradores y narratarios son instancias que nos permiten describir el dispositivo de la enunciación de la novela, pero que no nos bastan para explicar en su totalidad la intención y el sentido que guarda; queda claro que existe una instancia superior a los narradores y narratarios, que los regula, encadena y hasta edita. A la mitad de este intercambio entre Agustina e Inés, cuyas cartas ya eran “autónomas” respecto al discurso del anciano caudillo a su hijo, se inserta una carta del entonces presidente Santa Anna, autónomo a la narración del anciano, pero también autónomo respecto a las cartas de Agustina e Inés... aunque no totalmente inconexo,

pues el contraste entre unas y otra es francamente significativo en el progreso de la trama.

Nuevamente, represento la cita (esquema número 5) a la manera del ejemplo anterior:

<i>Enunciación narrativa B</i>		<i>Enunciación narrativa C</i>	
Agustina Díaz de Tornel narradora	Inés de la Paz narrataria	Santa Anna (joven) narrador	Inés de la Paz narrataria
<i>Enunciado narrativo</i>		<i>Enunciado narrativo</i>	
<p>“deberías hacer algo para defender tu matrimonio. No es justo que Antonio te falte el respeto de esa manera mientras pasas las de Caín para darle un hijo. Escríbele a México una sentida carta y dile que has vuelto a ponerte grave, aunque no sea verdad. Lo urgente es separarlo de esa ramera, enfriar su romance [...]” (p. 201)</p>		<p>“Adorada Inés: Nada me gustaría más que volver a Manga de Clavo para estar al pie de tu lecho, pero tengo la desgracia de gobernar un país sin pies ni cabeza, donde nadie sabe dar un paso sin mi aprobación. [...] ¡Dios mío, qué difícil es servir a la patria! Cuando menos debo permanecer en México tres meses más, para no echar a perder lo avanzado.” (pp. 201-02)</p>	
México, 25 de junio de 1835		México, 30 de julio de 1835	

ESQUEMA NÚM. 5

Tanto Agustina como Santa Anna tienen como narrataria a Inés de la Paz y ella es, para estos narradores, una narrataria con un matiz fuertemente apelativo: una la manipula para que tome cartas en el asunto de la infidelidad de su marido, manipulación que tiene éxito, en vista de la carta del otro, quien, a su vez, intenta convencerla de lo mucho que lamenta no poder acompañarla y de la firmeza de sus sentimientos: “Me duele en el alma no poder acompañarte en estos momentos. [...] Recibe un beso de tu amantísimo esposo” (p. 202). Pero estas fingidas cartas (como todas las demás en la novela) no existen en el marco de una comunicación entre remitentes y destinatarios, sino en el marco de enunciación de una novela que, para empezar, instaura en ella misma estos intercambios (ficticios, es decir, fingidos) y, luego, los engloba todos en un único discurso, que estructura esta multiplicidad de voces en un entramado de sujetos, tanto narradores como narratarios, que funcionan en torno a una voluntad axial y a una intención que los rebasa y va más allá de ellos y que estamos en vías de describir. Y realiza todo esto a través de un sujeto específico que nos queda por definir.

Los fragmentos discursivos “autónomos” en general, y en particular aquellos que cuentan con un narrador/narratario intradieгético, clarifican esta situación. La secuencia de cartas entre Agustina, Inés y Santa Anna no se lee a través de ninguna presumida intención original (porque sabemos, desde la primera de forros, que estamos frente a una novela, una historia ficcionalizada, y que las cartas que leemos son, justamente, ficticias, es decir fingidas), ni tampoco a partir de una intención “individual” de cada carta en específico, sino que se leen, forzosamente, dentro de la totalidad del discurso y, por lo tanto, apreciando el contraste que existe entre ellas y la narración que hace Santa Anna a su hijo –en donde menciona a una cierta Doña Luisa Fernández y deja traslucir el gusto que este personaje secundario le provoca–, o entre las cartas de Agustina e Inés –donde se denuncian las calaveradas e infidelidades de Santa Anna– y la carta del Serenísimo donde éste se muestra como un marido atento y cariñoso.

Se vislumbra, pues, la aparición de un sujeto cuyo nivel de pertinencia no es limitado, como en el caso de los narradores/narratarios, porque, en realidad, es jerárquicamente superior a ellos, al encarnar la intención que los organiza y concatena. Un sujeto de la totalidad discursiva que decide poner, por ejemplo, unas actas notariales de las propiedades de Santa Anna después de que el Serenísimo haya jurado su probidad; el mismo sujeto que, con tal de preservar su intención significativa, llega a “ocultar” en el discurso el cuestionario original de Manuel o las correcciones de Santa Anna a sus delirios mesméricos. Se trata de una instancia que media entre los distintos narradores/narratarios y la intención que los ha concatenado en este discurso que es *El seductor de la patria*; una figura que enhebra un fragmento con el siguiente y con el discurso en su totalidad; que confronta historia y ficción y que, al mismo tiempo, media entre la pretensión del caudillo de ser un marido ejemplar (o un gobernante sabio) y la realidad que trasciende en las cartas de otros.

No sin malicia puede decirse que la existencia de este sujeto es posible, justamente, gracias a la toma de distancia que se establece entre uno y otro discurso. En realidad, en este capítulo he pretendido, a través de una revisión narratológica de la enunciación de la novela, describir los efectos, así como las posibles consecuencias de sentido, de este proceso esencial del discurso literario. Pero, al mismo tiempo, el análisis ha revelado por sí solo sus propios límites, lo que hace impostergable la definición de este concepto y la valoración de su importancia en el contexto específico de la novela que me ocupa, objetivos de mi siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 6. EL DISTANCIAMIENTO DE *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*.

### PRIMERA CALA

#### 6.1. Fundamentos generales del distanciamiento

**P**ara poder vislumbrar al sujeto organizador, cuya presencia es sutil pero cuyos efectos (su configuración específica, sus procedimientos y, sobre todo, su intencionalidad y objetivos) son decisivos en la configuración de la novela que me ocupa, el concepto de *distanciamiento* jugará un papel de gran importancia y, a continuación, me permitiré hacer una pausa teórica para limitarlo y brindar una explicación pertinente a esta investigación.

En el curso de esta investigación, me enfrento a una serie de términos y nociones (ironía, sátira, parodia, humor) que, en muchas ocasiones, han sido considerados como fines en sí mismos, que, por separado, no son precisamente unívocos y que, al examinar determinados modelos a vuelo de pájaro, incluso parecieran mutuamente excluyentes. Como mencioné en la introducción, mi intención no es estudiarlos exhaustivamente (cada uno de ellos amerita los muchos años o siglos de reflexión que acumulan), ni tampoco entrar en una discusión teórica detallada de los diferentes conceptos, pero sí pretendo servirme de ellos para mi análisis e interpretación. Por lo tanto, quiero establecer el sentido en que los emplearé, más allá de cualquier debate teórico, con el fin de poder proseguir mi análisis con la mayor claridad

conceptual posible. Mi punto de partida es la posibilidad de concebirlos como distanciamientos particulares (o modos de la distancia) que se encuentran subordinados a un distanciamiento más general, esbozado y apenas vislumbrado en los capítulos precedentes y que caracterizaría de hecho todo texto literario (por no hablar de todo tipo de discurso). Por ello mismo, antes de utilizar estas nociones, y, al mismo tiempo, para poder responder apropiadamente a la pregunta por el sujeto del discurso en *El seductor de la patria*, necesito aclarar el concepto de distanciamiento, el cual fundamenta tanto la enunciación (de este y cualquier discurso) como sus presupuestos conceptuales y sus implicaciones significativas.

### 6.1.1. Raíces del distanciamiento

Mi punto de partida podría parecer trillado: la autonomía del signo literario, una noción tomada casi directamente de las aportaciones del formalismo ruso y del Círculo de Praga, pero que se puede ver como un grial de la crítica literaria desde la poética clasicista italiana del *Cinquecento*, deseosa de definir aquello que distinguía la literatura de los demás dominios de la experiencia humana. Para los formalistas, constituyó el fundamento mismo de la *literatureidad* de la obra literaria: la concepción de ésta como un objeto “autónomo”, no en el sentido de una independencia absoluta, sino en el hecho de que su estructura y sus reglas de juego le son propias. La autonomía se vincularía estrechamente al concepto de intención poética en el sentido en que, de acuerdo con Mukarovsky, la lengua es “un sistema de medios de expresión apropiados a un fin”,<sup>239</sup> que, en el caso de la obra literaria, es eminentemente estético. Es importante subrayar que “estético” quiere decir que es diferente al del lenguaje cotidiano, de cuya norma, según

---

<sup>239</sup> Roman Jakobson *et al.*, *Las tesis del 29*, Alberto Editor, Madrid, 1970, p. 15, *apud* July An De Wilde, “El papel del *lector* en Eco y su integración dentro de la teoría literaria de Prada”, *Semiosis. Tercera época*, 2005, núm. 1, 43-61 [la cita p. 55].



Mukarovsky, la función estética de la lengua se ve casi obligada a tomar distancia,<sup>240</sup> si bien, como sabemos, le es imposible independizarse por completo de ella, en tanto le sirve como materia para comunicar y poder significar algo.

Siguiendo de cerca la revisión crítica que July An De Wilde realiza sobre la noción del *lector* en el trabajo de Prada Oropeza, la relevancia de la autonomía literaria demuestra un doble valor. Por un lado, si bien nada impide a los estudios literarios apoyarse, para el examen de su objeto, en la filosofía, la historia o la religión, la autonomía nos invita a no reducir nunca el sentido de un texto literario al de estas otras funciones humanas: ya Alfonso Reyes recordaba que, para Aristóteles, “la verdad poética no debe confundirse con la verdad científica o la moral”.<sup>241</sup> Por el otro, esa misma autonomía permite la postulación del segundo fundamento del distanciamiento, la concepción de la literatura (o de los discursos estético-literarios) como una *doble modelización secundaria*: en primer lugar, en lo que se refiere a la expresión, se trata de una reformulación de la modelización primaria que es la lengua, elegida por el discurso narrativo-literario como la sustancia de su expresión porque ya es significativa, es decir, porque “ofrece precisamente la particularidad semiótica de llegar a una *manifestación verbal*”.<sup>242</sup> En segundo lugar, en lo que se refiere al contenido, supone una reformulación de la semiótica primaria del mundo socio-cultural o del universo accional (lo que Alfonso Reyes, en *El deslinde*, llama el *sucedo real*), que son re-descubiertos o re-descritos por el discurso narrativo literario según lo que Paul Ricœur llamó “las estructuras simbólicas de la ficción”.<sup>243</sup>

Si se recupera en este momento la autonomía del signo literario, en un movimiento propio de un círculo virtuoso, se puede ver que la naturaleza de esta reformulación hecha “según las

---

<sup>240</sup> *Loc. cit.*

<sup>241</sup> Alfonso Reyes, *El deslinde – Apuntes para la teoría literaria. Obras completas*, vol. XV, FCE, México, 1997, p. 74.

<sup>242</sup> An De Wilde, *art. cit.*, p. 57.

<sup>243</sup> Ricœur, *Relato: historia y ficción, op. cit.*, p. 95.

estructuras simbólicas de la ficción” es, en sí misma, estética. No sólo tiene una intención propia y, por ello, está distanciada (si no es que, de plano, apartada) de la que se pudiera tener en el interior de las semióticas particulares que toma como sustancia (de su expresión y contenido), sino que, además, arroja un *resultado* propio: la constitución de un espacio de sentido y verdad propiamente literarios, lo que viene a ser, *mutatis mutandis*, la *verdad poética* ya apreciada por Aristóteles. La locura de Don Quijote, la rosa del soneto XLVIII de Góngora, el tigre en *El tigre en la casa* (y, por qué no, el Santa Anna de *El seductor de la patria*) significan y son algo más que “locura”, “rosa”, “tigre” (y “Santa Anna”): nos dan *algo más en qué pensar* que resulta diferente del sentido que estas voces tienen en las semióticas primarias de la lengua y del universo accional, y ese *algo* no es, ni puede ser, una mentira. No en balde Alfonso Reyes decía que, “para los fines del poeta, la ficción no es una mentira, antes es otro modo más cabal de la verdad. [...] una verdad íntima en toda su plenitud; ancha, arborescente, y no mutilada en un sentido lineal, no desplumada ya por la utilidad práctica”.<sup>244</sup>

El tercer fundamento del distanciamiento se encuentra en su marco de producción, específicamente en la idea de *autor modelo – lector modelo*, lo que algunos autores llaman los *vectores de producción* del discurso. Esta noción tiene, a su vez, un par de presupuestos que presentan corolarios de trascendencia para esta investigación, por lo que resulta necesario exponer este concepto, aunque sea someramente, desde sus raíces mismas.

Al definir las funciones del lenguaje, Roman Jakobson sentenciaba que todo proceso de comunicación requiere ineludiblemente de un sujeto emisor del mensaje comunicado y, por supuesto, de un destinatario, un sujeto que reciba el mensaje y lo *actualice*, es decir, que lo

---

<sup>244</sup> Reyes, *op. cit.*, p. 172.

extraiga de su virtualidad.<sup>245</sup> Caracterizar los extremos de este proceso como “sujetos” no es ocioso ni inocente. En primer lugar, porque, según nos recuerda Prada Oropeza, después de los aportes de la fenomenología (no sólo de parte de Edmund Husserl, sino también de su maestro Franz Brentano), no podemos hablar de un sujeto (por ejemplo, el emisor) sin considerar que, a su vez, es sujeto de un objeto determinado y que “a esta dirección constitutiva del sujeto a su objeto se le llama *intención*”,<sup>246</sup> intención que en los discursos que nos incumben será eminentemente estética y literaria. En segundo lugar, porque, en una época en la que ya no hay hechos sino sólo interpretaciones, no podemos olvidar que “sujeto” dista mucho de ser un concepto unívoco. Por el contrario, puede referirse “a distintas unidades o elementos según la instancia o dominio establecidos para su postulación: [por ejemplo] *persona* (ético-social), *existente* (ontológico), *autor* (sociocultural), *narrador* (relación de eventos), etcétera”.<sup>247</sup> La instancia o dominio del discurso estético-literario no escapa a esta dinámica y, haciéndonos eco del trabajo de Prada Oropeza al respecto, en su interior pueden distinguirse al menos tres niveles que presentan sujetos significativos, una caracterización semántica propia y, sobre todo, que cumplen funciones específicas al nivel en que se desarrollan. En un primer plano, tendríamos el nivel de la historia, es decir, la *diégesis*, “cuyas acciones manifiestan sus respectivos sujetos (actores) que luego se revisten en los *personajes*”.<sup>248</sup> A su vez, este plano se organiza dentro del nivel correspondiente al relato literario (lo que también puede llamarse nivel de la *enunciación discursiva*, si identificamos la historia como lo que es enunciado por el relato), cuyo sujeto es doble: por un lado, quien cuenta la historia de los *actores-personajes*: “el que *hace* el discurso

---

<sup>245</sup> El modelo dejó una honda huella en el pensamiento estructuralista (por ejemplo, A. J. Greimas lo tomaba como base para proponer la triada de análisis *remítente-objeto-destinatario*) y, en general, en la teoría de la información y la comunicación, que incluso lo vulgarizó.

<sup>246</sup> Prada Oropeza, *Análisis e interpretación...*, op. cit., p. 172.

<sup>247</sup> *Loc. cit.*

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 174.

narrativo: el que organiza y configura las acciones como eventos de un mensaje literario particular, el *narrador*”;<sup>249</sup> por el otro, el sujeto a quien éste se dirige y que descodificará su relato: el *narratario*. Este nivel –que en el caso de *El seductor de la patria*, se confunde con el primero dado que los narradores y narratarios son, la enorme mayoría de las veces, personajes de la intriga–, es el que venimos de estudiar en el apartado precedente. Por último, en la cima de esta jerarquía, encontramos el nivel de la totalidad discursiva o *hacer total* del discurso cuyo sujeto será el *autor implícito*.

Una distinción entre las diferentes posibilidades del sujeto en el discurso literario no carece de sentido en este trabajo. Como veremos después, la singular interacción que *El seductor de la patria* plantea entre personajes, narradores y autor implícito rendirá como fruto un verdadero juego de espejos de hondo sentido en su configuración. Antes de recuperar lo relativo al narrador (y su correlato en tanto sujeto “receptor”, el narratario), conviene, ahora que hemos reencontrado al autor implícito (o autor modelo, como lo denomina Umberto Eco en *Lector in fabula*), terminar esta digresión y concentrarnos en los vectores de producción del discurso. El primero de estos vectores es el autor implícito, el sujeto de la estrategia textual según ésta es presentada por el texto, aquel que despliega los “mecanismos y códigos [...] en el propio discurso y nunca fuera del mismo, para ser «descifrados», es decir, llevados a su realización en la lectura o recepción del discurso”.<sup>250</sup> Como la “estrategia” no se exhibe en la superficie del texto, sino que permanece en potencia hasta la cooperación interpretativa del receptor (lector), el Autor Modelo funciona, en palabras de Eco, como una *hipótesis interpretativa*; por ello mismo, no es gratuito identificarlo como una *estrategia* textual (término que se antoja *ad hoc* cuando se utiliza para revisar una novela protagonizada por un pequeño Napoleón):

---

<sup>249</sup> *Loc. cit.*

<sup>250</sup> Prada Oropeza, *El discurso testimonio...*, *op. cit.*, p. 153.

En la estrategia militar (o ajedrecística, digamos: en toda estrategia de juego), el estratega se fabrica un modelo de adversario. Si hago este movimiento, arriesgaba Napoleón, Wellington debería reaccionar de tal manera. Si hago este movimiento, argumentaba Wellington, Napoleón debería reaccionar de tal otra. En ese caso concreto, Wellington generó su estrategia mejor que Napoleón, se construyó un *Napoleón Modelo* que se parecía más al Napoleón concreto que el *Wellington Modelo*, imaginado por Napoleón, al Wellington concreto. La analogía sólo falla por el hecho de que, en el caso de un texto, lo que el autor suele querer es que el adversario gane, no que pierda.<sup>251</sup>

Con este paralelo, por cierto, queda más o menos claro que el autor implícito no es ni se refiere a una persona física y concreta, “sino a una *instancia* o *estrategia discursiva* que compone el texto como una partitura para ser interpretada bajo una intencionalidad estética, unificadora y totalizadora”.<sup>252</sup> Parfraseando a Eco, es probable que las personas físicas detrás de *Casablanca*, guionistas y director, escribieran y rescribieran el guión del filme “sobre la marcha” y que, realmente, no supieran cuál de los protagonistas masculinos, Rick o Laszlo, se quedaría con el personaje de Ilsa Lund. En esta situación, sabemos que Ingrid Bergman recibía la indicación de sonreír a Humphrey Bogart y a Paul Henreid con el mismo encanto y con la misma ambigüedad, lo cual ella cumplía (con creces) a pesar de que, por ejemplo, detestaba al segundo por el menosprecio que ejercía sobre sus dos compañeros de cartel. Sin embargo, estéticamente, todo ello importa bien poco: cuando vemos la película, el director, los guionistas y los actores están “ausentes”, en cuanto personas específicas que asumen las decisiones concretas alrededor de una actuación, un texto espectacular o un guión (además de sumar algunos años de muertos) y nosotros nos entendemos con un *autor implícito* que se encuentra en el “interior” de la película y que ha compuesto el discurso total “sabiendo” muy bien que, al final, Ilsa tomará el avión a Lisboa.

---

<sup>251</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 2000, p. 79.

<sup>252</sup> Prada Oropeza, *El discurso testimonio...*, op. cit., p. 153.

Por su parte, el correlato natural del autor modelo es el lector modelo (o implícito, en la terminología de Prada Oropeza<sup>253</sup>), una previsión construida, igualmente, dentro del discurso; “un conjunto de *condiciones de felicidad* establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”.<sup>254</sup> Él es quien tiene que “descifrar” las estrategias, los mecanismos y los códigos plasmados en el discurso, realizarlo como tal y penetrar así en sus sentidos, en su *simbolismo*. Al final, el autor implícito es reconocible, entre otras cosas, como un *estilo* y el lector implícito viene a ser “la capacidad intelectual de compartir ese estilo cooperando en su actualización”.<sup>255</sup> El Lector Modelo está dispuesto a asumir el texto según la intención axial del discurso que, en los casos que trabajamos, es la estética (y que resulta muy distinta, evidentemente, de la que deben cumplir, por poner algunos otros ejemplos, los lectores modelo de una receta de estofado de ternera, de una crónica de fútbol o de un tratado filosófico). Y claro está, no podía ser de otro modo, el lector implícito también está lejos de identificarse *ipso facto* con el lector concreto, empírico, de un texto. Por el contrario, el lector modelo es un “papel” que nosotros, lectores potenciales de un discurso dado, debemos “actuar” para que el discurso ante el que estamos tenga sentido; la altura a la que debemos encogernos o crecer para pasar a través de la puerta que es el texto; el conjunto de *condiciones de felicidad* ya aludidas. Y, en consonancia con el matiz anímico de esta última figura, el mismo Umberto Eco nos proporciona un buen paralelo que me permitiré compartir por su claridad:

---

<sup>253</sup> En lo fundamental, las propuestas de Eco y Prada Oropeza no se disocian ni son excluyentes: ambas giran en torno a la importancia de la competencia del lector y su generación por parte del autor y el texto. Por ello, utilizaré indistintamente los adjetivos *modelo* e *implícito* en el curso de esta investigación. Sin embargo, para quien desee revisar a detalle cada una de las propuestas, remito al capítulo IV de *Literatura y realidad* y al III de *Lector in fabula*.

<sup>254</sup> Eco, *Lector in fabula...*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>255</sup> *Loc. cit.*

Si alguna vez han visto una película cómica en un momento de profunda tristeza, sabrán que difícilmente consigue uno divertirse; y no sólo eso, podrían tener incluso la oportunidad de volver a ver la misma película años después, y no conseguir sonreír aún, porque cada imagen les recordaría la tristeza de aquella primera experiencia. Evidentemente, como espectadores empíricos, estarían “leyendo” la película de manera equivocada. ¿Pero equivocada con respecto a qué? Con respecto al tipo de espectador en quien había pensado el director [implícito], un espectador dispuesto, precisamente, a sonreír, y a seguir unas peripecias que no le atañen directamente. A este tipo de espectador (o de lector de un libro) lo llamo lector modelo: un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear.<sup>256</sup>

A partir de esta observación, se puede ver que el sujeto del discurso estético-literario es una moneda de dos caras pues, en un movimiento que, nuevamente, quisiera ser virtuosamente tautológico, podemos apreciar que “no hay discurso literario si un sujeto emisor (autor implícito) no lo propone; pero, tampoco lo hay si esta propuesta no es aceptada –y, por lo tanto, *realizada*, llevada a cabo y a buen puerto– por un receptor (lector implícito)”.<sup>257</sup>

Ahora bien, para que la actuación de estos dos polos resulte pertinente, se requiere que ambos compartan una serie de competencias a las que ya se ha aludido en las páginas anteriores: la lingüística (porque, quiérase o no, se requiere de la lengua para comunicar primero y significar después) y la de “las relaciones semánticas [...] que la cultura, en sus series del mundo común, sostiene”,<sup>258</sup> en pocas palabras, la competencia de las semióticas primarias que el discurso estético literario está reformulando. Pero también, y quizás sobre todo, se requiere de una competencia dispuesta a admitir que hay una *intención* estética detrás de la reformulación que el discurso literario opera sobre estas semióticas y que, por ello, le es posible abrir en ellas “dimensiones inusitadas” e, incluso, establecer “distorsiones semánticas” respecto a las

---

<sup>256</sup> Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1997, p. 17.

<sup>257</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, op. cit., p. 203.

<sup>258</sup> Prada Oropeza, *El discurso testimonio...*, op. cit., p. 162.

posibilidades (limitadas o, simplemente, alternativas) de sus puntos de partida.<sup>259</sup> Dicho sea de modo simple, “Je est un autre” es una frase incorrecta y agramatical respecto a la modelizante primaria que es la lengua francesa, pero es evidente que Rimbaud, al emplearla, deseaba (tenía la intención de) *distanciarse*, estética y hasta filosóficamente, de las posibilidades meramente lingüísticas que la lengua le ofrecía. Es por este “ir más allá” (de las instancias individuales de manifestación, de los sentidos primarios, de las expectativas iniciales) que hablamos de la *trascendencia* de las producciones estéticas.

A este entretejido de niveles y elementos de manifestación –donde convergen las relaciones de sustancia y forma, las semióticas primarias que serán reformuladas, las competencias del autor y el lector implícitos y, sobre todo, ese eje que constituye la intención estética– lo denominamos, siguiendo a Prada Oropeza, el *sistema literario*. Éste constituye el tercer vector de producción, junto con el autor y el lector implícitos, y conforma con ellos tanto las condiciones textuales que “garantizan” el distanciamiento como, a su vez, el peculiar terreno de juego de este concepto y sus jugadores.

### 6.1.2. *El distanciamiento esencial del texto literario*

Inicialmente, y de modo simple, el *distanciamiento* es la “sustitución” del habla por parte del texto o, lo que es lo mismo, por parte del discurso escrito. Más precisamente, podemos decir que el distanciamiento es el *efecto* de esta sustitución. Evidentemente, “sustitución” no significa aquí que el discurso se limite a fijar algo que ya se ha dicho (“oralizado”, “verbalizado”) previamente, sino que el discurso acontece justamente en un lugar en donde el habla podría haber surgido, pero no lo hace. Así, en el lugar en que hubiéramos encontrado una serie de funciones y elementos

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 163.



propios del habla (hablante, interlocutor, referente, contexto, etc.), encontramos instancias completamente diferentes: “el lector sustituye al interlocutor, al igual que, simétricamente, la escritura sustituye a la locución y al hablante”.<sup>260</sup>

Entre aquellas instancias ahora ausentes, la relación que existía era de interlocución. Pero en el caso del discurso, hablar de una relación de interlocución no tendría el menor sentido: “El diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas, y no existe un intercambio de este tipo entre el escritor y el lector. El escritor no responde al lector. [...] El lector [empírico] se encuentra ausente en la escritura, y el escritor [el autor empírico], en la lectura”.<sup>261</sup> En el diálogo, en la comunicación cotidiana, el referente juega un papel importante y, entre dos personas que se encuentran en la calle, decir “¿No le parece un día esplendoroso?” tiene una circunstancia de enunciación específica que permite, por ejemplo, saber si lo que nos dicen es verdad, mentira, ironía, broma, delirio... Pero el discurso viene a sustituir la relación dialógica, que vincula hablante y oyente, y, con ellos, son sustituidas las restantes funciones del habla.

Ni qué decir tiene que, cuando el autor del *Polifemo* escribe “infame turba de nocturnas aves”, el posible referente semántico importa bien poco. Sigue estando allí, en la medida en que reconocemos estas palabras como tales (de lo contrario, la frase sería sólo una aliteración fónica sin sentido alguno, tan comprensible como lo sería el sonido de un verso en griego o chino para un lector no versado en esas lenguas), pero su valor está lejos de constituirse en dominante: conocer el referente (el de cada palabra de la frase, incluso el referente zoológico de la frase entera) es básico, sí, pero en el nivel del habla. Cuando leemos el *Polifemo*, no estamos ante una mera frase, sino ante un verso que compone un poema que es un discurso, y el sentido de ese verso se instituye, precisamente, en la totalidad discursiva que lo enmarca: en el discurso, nos

---

<sup>260</sup> Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 60-61.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 61.

dice Ricœur, “el movimiento de la referencia hacia el acto de mostrar [la intención referencial, pues] se ve interrumpido [“interceptado” dice más sutilmente el original francés] por el texto”, anulando la relación referencial con el mundo. El discurso, especialmente el discurso estético-literario, no depende del mundo para tener sentido, sino que instaura su mundo y su sentido en sí mismo: “Las palabras dejan de esfumarse ante las cosas; las palabras escritas se vuelven palabras por sí mismas”.<sup>262</sup> En ese sentido, lo determinante no es el referente, menos aún el del verso en sí, sino el sentido del discurso en su totalidad. Sería ingenuo preguntarnos, en el caso de *El seductor de la patria*, si el Manuel María Giménez de la realidad histórica de verdad había quedado manco el mismo día en que había quedado cojo su jefe o si de verdad sentía por éste la admiración enfermiza que apreciamos en la novela; lo que de verdad importa y lo que el discurso pide es que prestemos atención al modo y a la finalidad en que la novela *El seductor de la patria* refuncionaliza a este personaje hasta volverlo un mediador entre el lector y el discurso y, por consiguiente, un personaje axial de su discurso estético. Regresando al verso de Góngora, éste tendrá sentido al *interpretarlo* en su relación con la caverna a la que caracteriza y, sobre todo, con la totalidad discursiva que es el *Polifemo*. Justamente, la relación que media entre autor (modelo, se entiende), texto y lector (modelo, nuevamente) no es de interlocución, sino de *interpretación*, es decir, no una reducción al referente del texto, sino una apertura a los sentidos y significaciones posibles.

Todo esto viene a significar, para Ricœur, que la escritura no deriva del habla ni mucho menos le está subordinada, sino que es una realización diferente, equiparable y paralela a ella, tan legítima como ella. La distancia entre habla y escritura es, pues, la liberación de la escritura respecto al habla; es por ello que Ricœur definirá al discurso escrito, justamente, como

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 63. Me tomo la libertad de corregir la cita original, que decía textualmente “Las palabras escritas se convierten, para sí mismas, en palabras”, lo que, de hecho, modifica radicalmente el sentido del original francés.

“comunicación *en y por* la distancia”.<sup>263</sup> Desde esta perspectiva, el distanciamiento caracteriza al discurso y le es esencial: la distancia entre habla y discurso es la distancia entre referente y significación, o sea la distancia entre interlocución e interpretación. Y es también la distancia entre texto y subjetividades (del autor y el lector): si se admite que el discurso toma el lugar del habla y es diferente a ella, se admite entonces que el discurso no tiene *hablantes* o *interlocutores*, “al menos, en el sentido de la autodesignación inmediata y directa de quien habla en la instancia discursiva”. Los conceptos de “autor” y “hablante” (y, por ende, “lector” y “escucha”) pertenecen a dos realizaciones distintas y el autor que leemos en un discurso dado, como vimos en el apartado pasado, no tiene nada (o casi nada) que ver con la persona física concreta que pergeñó las líneas del discurso, sino que, por el contrario, en tanto autor modelo, existe sólo dentro del discurso mismo y se encuentra “íntimamente relacionado con el espacio de significación trazado e inscrito por la escritura”.<sup>264</sup>

El sociólogo estadounidense John B. Thompson (traductor, editor y difusor de la obra de Ricœur en el mundo anglófono) resume y esquematiza estas ideas del filósofo francés en lo que identifica como cuatro formas del distanciamiento discursivo:

1. *Distanciamiento entre el discurso y el habla* o “superación del evento en el decir por el significado de lo que se dice”,<sup>265</sup> inscrito en el discurso escrito por medio de una serie de procedimientos gramaticales, sintácticos y/o estilísticos.
2. *Distanciamiento entre el autor del discurso y el emisor del habla*: “mientras que en el discurso hablado la intención del sujeto hablante y el significado de lo que se dice

---

<sup>263</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, p. 102, *apud* Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>264</sup> Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?”, *op. cit.*, p. 64.

<sup>265</sup> John B. Thompson, “Editor’s introduction”, en Paul Ricœur, *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 13-14, *apud* Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, *op. cit.*, pp. 182-83.

coinciden frecuentemente, no hay tal coincidencia en el caso del discurso escrito: «lo que el texto significa no coincide más con lo que el autor pretende, por lo tanto, el significado ‘textual’ y el significado ‘psicológico’ tienen destinos diferentes».<sup>266</sup>

3. *Distanciamiento entre el lector del discurso y el interlocutor del habla*: simple y llanamente, el discurso está dirigido a quien quiera leerlo, se descontextualiza, así, “de sus condiciones históricas y sociales de producción, abriéndose a sí mismo a una serie ilimitada de lecturas”.<sup>267</sup>
4. *Distanciamiento entre la significación del discurso y el referente del habla* o, si se prefiere, liberación de la referencia ostensiva. La realidad circundante del contexto del habla desaparece en el discurso o, más bien, su dominancia está suspendida. Se presenta entonces la posibilidad de que el texto tenga una dimensión “referencial” diferente a la del habla, más amplia, una significación que dependerá, en buena medida, de las lecturas/interpretaciones que el discurso tenga.

Se aprecia entonces una secuencia tautológica que, nuevamente, se antoja propia de un “círculo virtuoso”: en el seno del discurso literario, el marco de enunciación fundamenta y/o garantiza el distanciamiento y, a su vez, el distanciamiento hace posible el marco de producción del discurso. El distanciamiento en sus cuatro formas es así origen y elemento constitutivo del discurso. En el caso del discurso literario, como este distanciamiento obliga (para realmente interpretar el texto literario y apreciarlo en su justo valor estético) a distinguir entre el autor persona y el autor modelo, podría decirse que el distanciamiento posibilita una serie de presupuestos de lectura, como el contrato de ficción o la suspensión de la incredulidad, o incluso evidencia lo absurdo de reducir el texto a una explicación de la vida del autor. En el caso del discurso que nos ocupa, este

---

<sup>266</sup> *Loc. cit.*

<sup>267</sup> *Loc. cit.*

distanciamiento “general” del discurso tiene facetas mucho más específicas en la conformación de su sentido. Pero antes de abundar sobre ellas, ilustremos primero el modo en que se ha dispuesto este singular baile de narradores y narratarios descrito páginas arriba.

## 6.2. *El seductor de la patria*: el teatro catóptrico de los sujetos

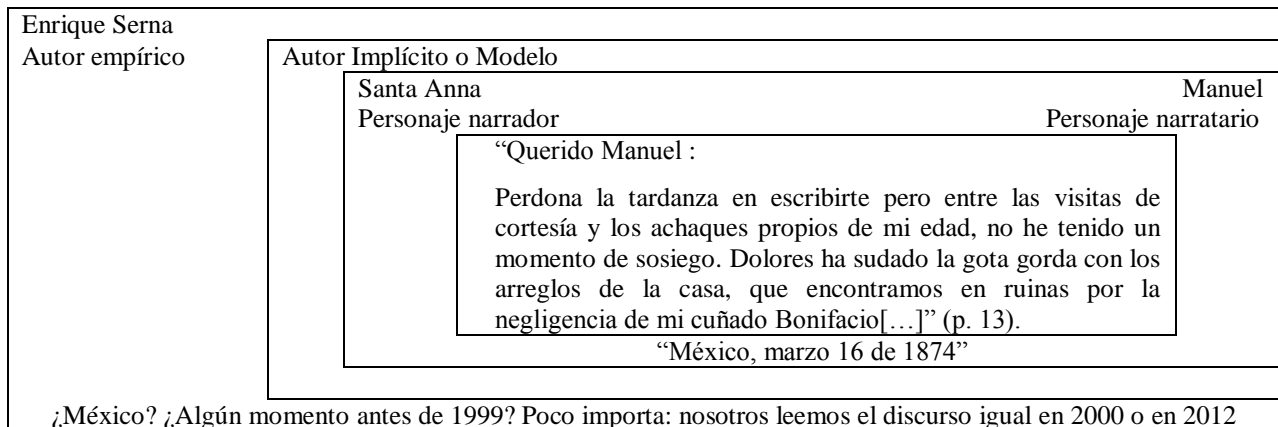
La novela comienza con la primera carta del anciano Santa Anna a su hijo Manuel, quien reside en La Habana. La estructura, si no de la novela, por lo menos sí del *incipit*, podría resumirse mediante el siguiente esquema (número 6), a la usanza de los que proponía anteriormente:

Santa Anna como personaje y como narrador	Manuel como personaje y como narratario
<div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p>“Querido Manuel :</p> <p>Perdona la tardanza en escribirte, pero entre las visitas de cortesía y los achaques propios de mi edad, no he tenido un momento de sosiego. Dolores ha sudado la gota gorda con los arreglos de la casa, que encontramos en ruinas por la negligencia de mi cuñado Bonifacio...” (p. 13).</p> <p>“México, marzo 16 de 1874”</p> </div>	

ESQUEMA NÚM. 6

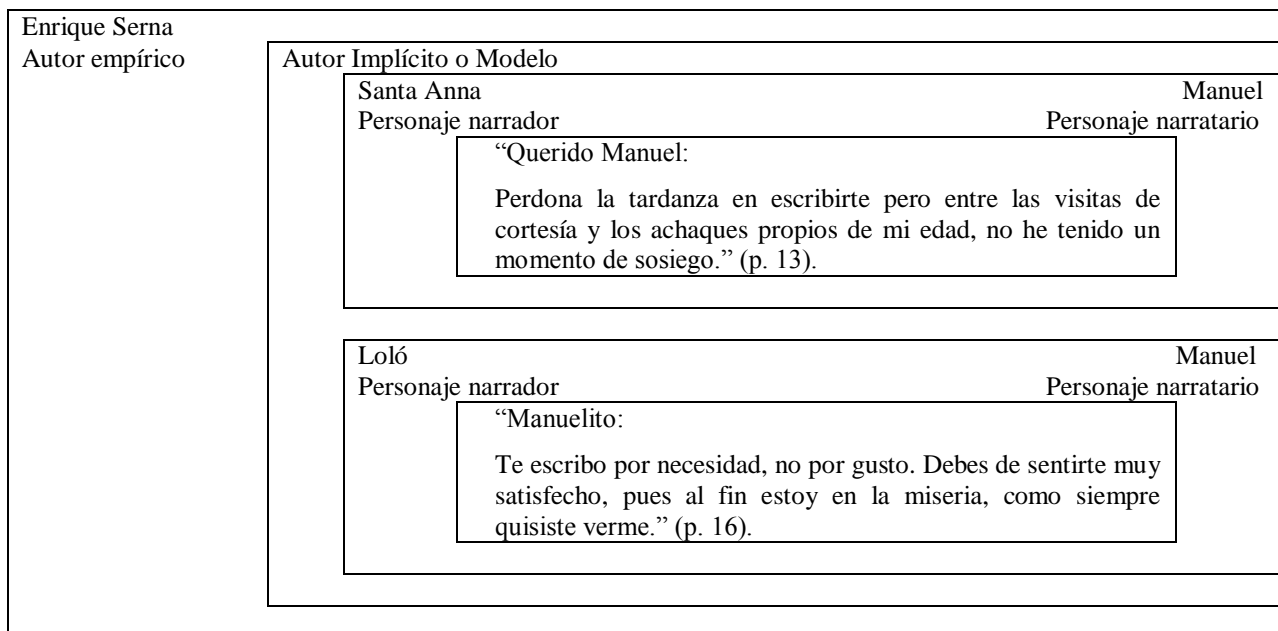
Pero, evidentemente, el *incipit* no existe en el vacío o en la pura abstracción, ni tampoco tiene sentido por sí mismo, sino en la red total del discurso y, por ello, es preciso recordar que, unas páginas antes, aparecen varios elementos paratextuales a cargo del autor empírico que enmarcan el discurso que leemos: desde el subtítulo “Novela”, en la primera de forros, hasta la nota de “Agradecimientos” en donde Enrique Serna comenta los diversos apoyos que recibió de una serie de historiadores vivos que le brindaron “orientación y consejo para abrir[se] camino en la jungla bibliográfica del santanismo” (p. 9). Ahora bien, sabemos que entre el autor empírico y el discurso tal y como lo recibimos, media la presencia del autor implícito, quien interioriza las diferentes “estrategias” que después uno (que no conoce ni habla con Enrique Serna ni comparte el aquí y el ahora de su enunciación) actualizará al aceptar leer el discurso según esta *intentio*

*operis*. Hecha esta observación, la estructura, tal y como la planteábamos en el esquema anterior, quedaría más bien así:



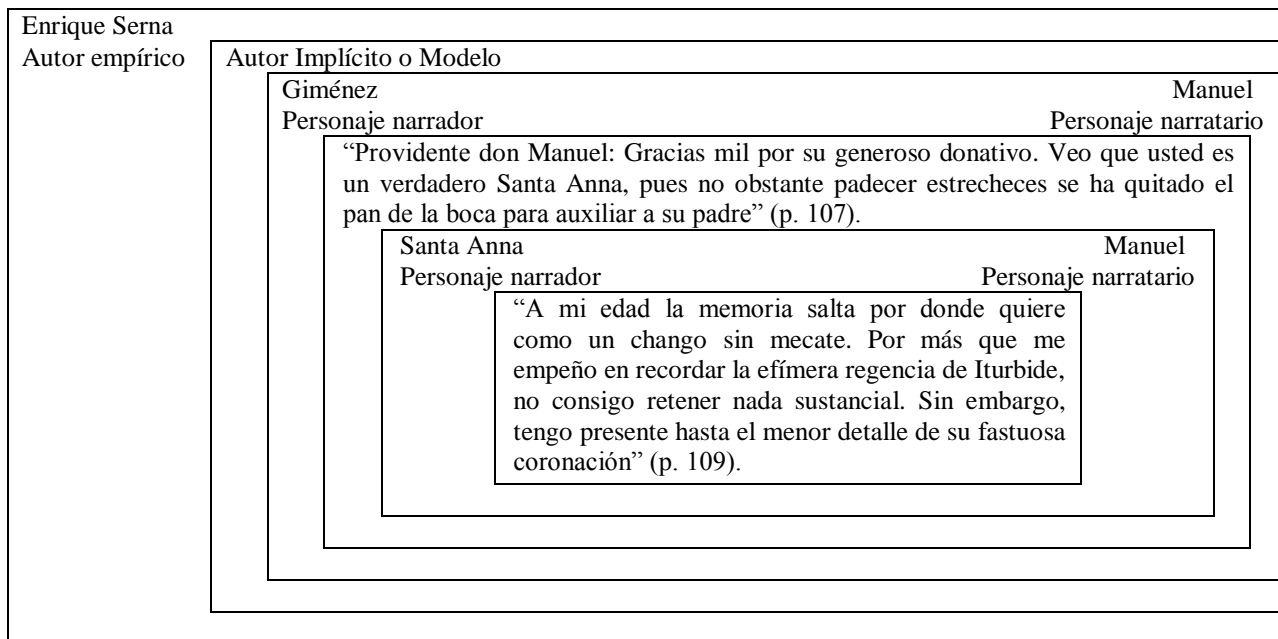
ESQUEMA NÚM. 7

Ahora bien, se ha visto que este discurso narrativo literario se compone de muchísimos otros “documentos” a cargo de toda una pléyade de narradores y destinados a toda una serie de narratarios, a veces pertenecientes a la trama principal, a veces fuera de ella. Tan sólo después de la primera carta de Santa Anna a su hijo, aparece la posdata de Dolores Tosta, cuya integración en la estructura podríamos esquematizar del siguiente modo:



ESQUEMA NÚM. 8

El autor modelo es capaz de rizar aún más el rizo de su enunciación. Tomemos por caso la aparición del personaje de Giménez, figura que acabará por tener un importante peso discursivo a lo largo de la novela. En primera instancia, la figura de Giménez desempeña la función (en ocasiones poco sutil) de intermediario entre Manuel y el relato de su padre: el secretario comienza la carta escribiendo a Manuel y, posteriormente, la tipografía marca con un triple asterisco la inserción de la narración del padre dentro de la carta. Esto podría representarse así:

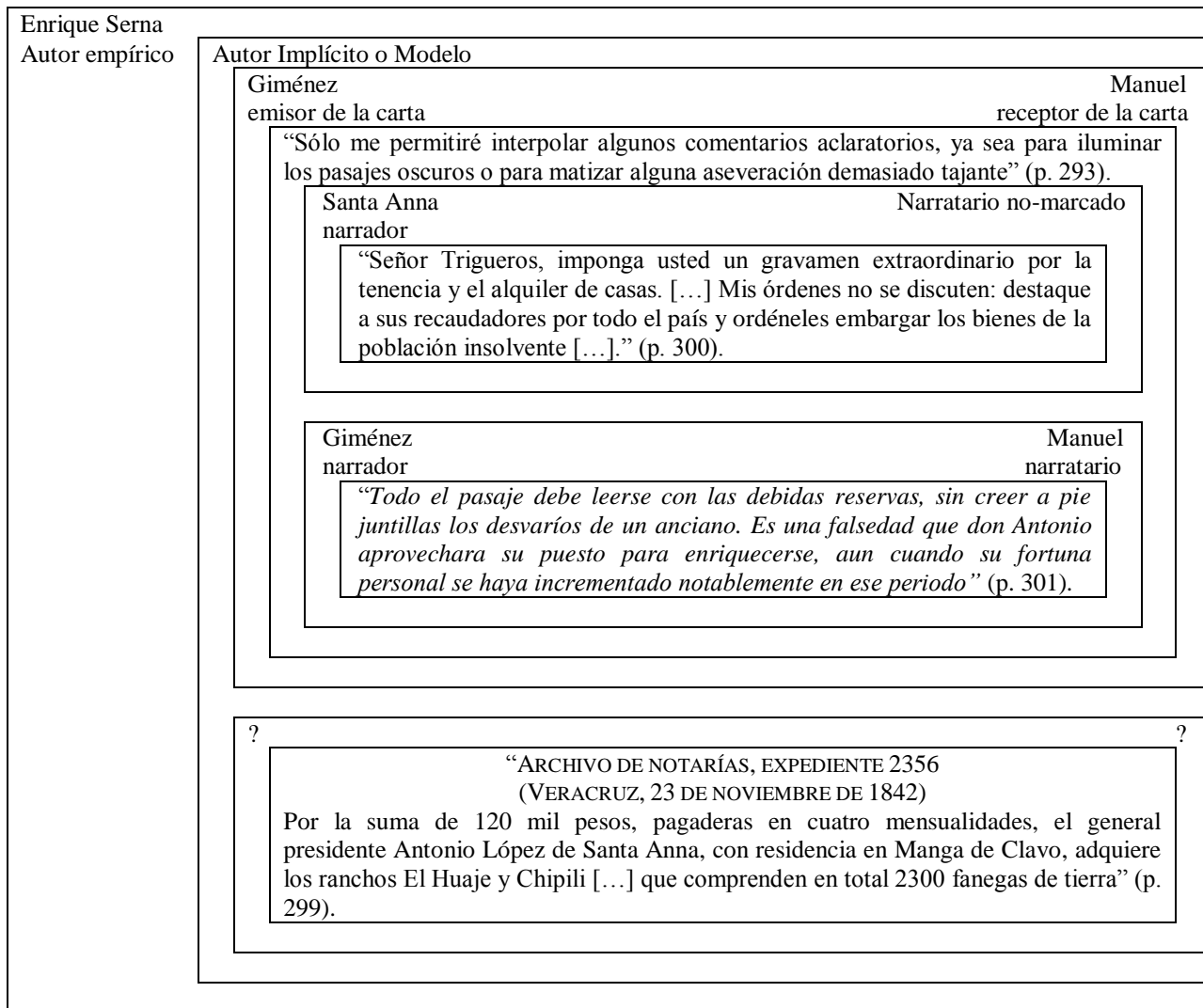


ESQUEMA NÚM. 9

Posteriormente, cuando, al inicio de la segunda parte, Giménez decide tomar por su cuenta el testigo de la narración, dada la condición perturbada de su jefe, lo hace asumiéndose como narrador autodiegético de su propia experiencia, que, según él, interioriza perfectamente las vivencias de su superior. El personaje se desdobra según se aprecia en el esquema 10.







ESQUEMA NÚM. 11

Ahora bien, una observación atenta del discurso permite clarificar la identidad de este sujeto incógnito, responsable de la inserción de los fragmentos discursivos que anteriormente hemos denominado “autónomos”: después de que Santa Anna ha narrado su primer levantamiento (y su primera traición), Manuel reclama a su padre que detenga sus divagaciones y le pide contestar un cuestionario preciso que le adjunta con la impaciente misiva que le manda.

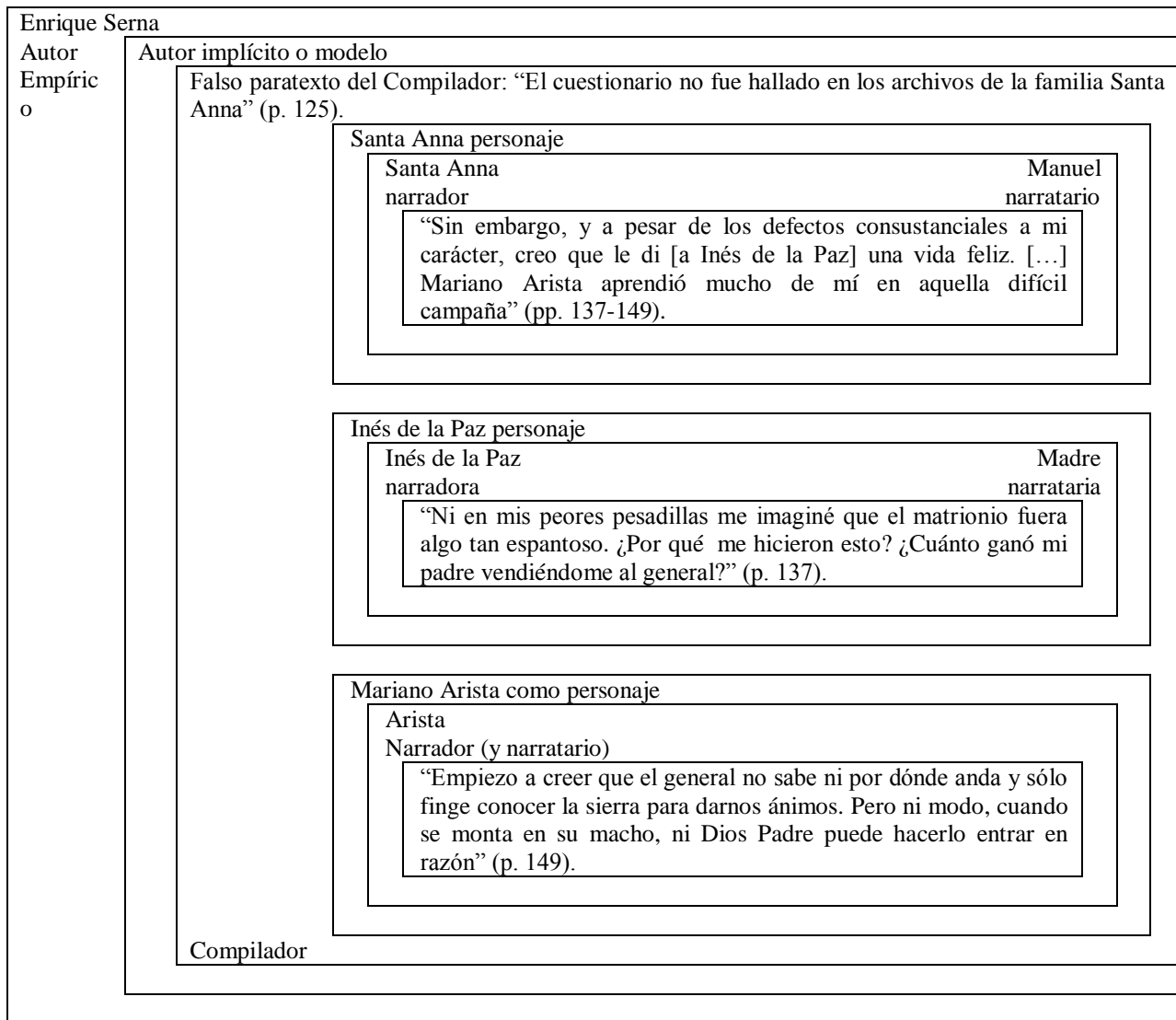
Un solitario asterisco nos remite al pie de página donde leemos la reveladora acotación que ya hemos mencionado en páginas anteriores: “Nota del compilador: el cuestionario no fue hallado en el archivo de la familia Santa Anna”. Así las cosas, el discurso que tenemos ante los

ojos está organizado por este Compilador que firma el falso indicio paratextual y quien sería responsable, por ejemplo, de insertar una airada carta de Inés de la Paz después de que Santa Anna se ha colgado la medalla de marido ejemplar o de reproducir los monólogos delirantes del viejo caudillo que Manuel hubiera preferido eliminar.

De paso, esta observación modificará ligeramente esquemas como el anterior, dado que este sujeto, “El Compilador”, no se ubica a la par de Giménez, sino que, de hecho, acaba por constituirse en el intermediario principal entre el Autor Implícito y los demás enunciadores de la novela. Es en el discurso de este Compilador donde coexisten el Giménez como narrador ocasional y eterno escriba con el, de algún modo, remitente ficcional y autor de la correspondencia de don Antonio con Manuel; es allí donde Santa Anna puede elevarse a las alturas del estadista para luego hundirse en el barro ante nuestros ojos con la aparición de un nuevo testimonio. Este vaivén discursivo bien puede obedecer a una estructura similar a la del esquema 12 (véase *infra*).

Curiosamente, es preciso mencionar, aunque sea de modo somero, el gran parecido que, a este respecto, *El seductor de la patria* guarda con otra novela que también empleaba con gran tino, e incluso con cierta malevolencia hacia su lector modelo, el recurso del “compilador” y, en suma, el juego catóptrico con las convenciones de la epístola: *Les liaisons dangereuses* de François Choderlos de Laclos, novela aparecida en 1782. Con un juego literario de matices satíricos en mente, pero también con la finalidad de escapar o despistar a los posibles censores de su obra y con una profundidad aún más laberíntica si cabe, Laclos estructura un discurso que goza también de una enunciación distanciada, que permite al autor implícito construir su discurso como una serie de cajas concéntricas en las cuales refugiarse. Tan sólo el subtítulo tiene gran importancia a este respecto: “Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l’instruction de

quelques autres”.<sup>268</sup> El trabajo de sentido se complementa con una falsa “Advertencia del editor” y un “Prefacio del redactor”.



ESQUEMA NÚM. 12

En la Advertencia, un sujeto en plural mayestático advierte que, pese al título, la autenticidad de la compilación de cartas es discutible y más aún: “nous avons même de fortes raisons de penser que ce n’est qu’un roman”. Por su parte, el “Prefacio” profundiza el juego al tiempo que establece una particular *captatio benevolentiae* al presentarnos a un sujeto,

<sup>268</sup> Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, en *Œuvres complètes*, ed. Laurent Versini, Éditions Gallimard, Paris, 1979, pp. 1-386 (la cita, p. 1).

presumiblemente distinto del que firma la advertencia, que se disculpa con el posible lector por el estilo y la heterogeneidad del presunto corpus presentado.<sup>269</sup> Por último, a este doble vidrio a través del cual observamos el baile entre el vizconde de Valmont, la marquesa de Merteuil, la presidente de Tourvel y Cécile de Volanges, termina por añadirse un completo aparato de notas a cargo del “Redactor”, que guían (o pierden) la lectura con mensajes sumamente similares a la nota del “Compilador” en *El seductor de la patria*.<sup>270</sup>

La complejidad de los juegos textuales expuestos nos permite adivinar que no hay (ni puede haber) un esquema único que describa plenamente la novela, pero creo que los que aquí he dibujado sí permiten ilustrar la complejidad de esta danza mareante de sujetos que construye el discurso novelístico en su propio laberinto: en un momento Santa Anna escribe por sí mismo y, al siguiente, es Giménez quien escribe en su lugar; por aquí vemos a Giménez defender al general de su propia alienación; más allá transcribirá sus delirios de un jalón, ocupado como está en salvarle la vida; en una primera instancia es el propio Santa Anna quien introduce otros documentos y después serán estas otras voces las que devoren su plan biográfico original. ¿Cuál es, pues, la identidad del autor implícito? Aquí quisiera apropiarme de las palabras que Umberto Eco pronunció en su día respecto a otra enunciación en cajas chinas, la de *Sylvie* de Nerval: “Quienquiera que sea, es la voz, o la estrategia, que confunde a los varios supuestos autores empíricos para que el lector modelo quede atrapado en este teatro catóptrico”.<sup>271</sup> Es momento de dilucidar la intención que puede tener esta voz al enredar minuciosamente los hilos del relato desde la sombra.

---

<sup>269</sup> Incluso especifica que su tarea como redactor fue, si acaso, más bien de mero editor: “Chargé de [...] mettre [la totalité de la correspondance] en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l’intention de la publier, je n’ai demandé, pour prix de mes soins, que la permission d’élaguer tout ce que me paraîtrait inutile ; et j’ai tâché de ne conserver en effet que les Lettres qui m’ont paru nécessaires, soit à l’intelligence des événements, soit au développement des caractères” (*ibid.*, p. 5).

<sup>270</sup> Pongamos solamente un ejemplo: “Cette Lettre ne s’est pas retrouvée” (*ibid.*, p. 154).

<sup>271</sup> Umberto Eco, *Seis paseos...*, *op. cit.*, p. 28.

TERCERA PARTE: *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*, LA SÁTIRA  
SONRIENTE



## CAPÍTULO 7. Y A PESAR DE LA ENORME DISTANCIA...

Ahora que hemos perfilado la selvática estructura enunciativa de la novela, cabe preguntarse: ¿cuál es el sentido con el que el autor implícito de *El seductor de la patria* ha tramado este singular enredo? Porque adivinamos y sabemos, tan sólo gracias a que el elemento paratextual de la portada ya nos advirtió que estamos frente a una *novela*, que semejante despliegue de técnica narrativa no tiene por objetivo solamente comunicarnos nuevamente, sin cambio ni modificación alguna, una experiencia que ya “conocíamos” (la Historia de Antonio López de Santa Anna tal y como la podría exponer un discurso historiográfico “clásico”), sino que necesariamente existe una reconfiguración de los eventos en cuestión (o, más precisamente, de su significado), reformulación estructurada en este vaivén de sujetos.

En capítulos anteriores hemos echado un vistazo a las formas peculiares según las cuales se articula esta transformación, tanto en su relación con los diversos intertextos que se han ocupado de la figura de Santa Anna (ya sea desde la ficción o desde los límites propios de la historiografía), como en su modo de enunciación que entreteje diversos fragmentos discursivos a cargo de una verdadera pléyade de sujetos.<sup>272</sup> Pero lo que ahora me interesa dilucidar, más allá de

---

<sup>272</sup> Enunciación eminentemente literaria, por más que haya quien, desde una perspectiva ajena a lo literario, haya postulado que la estructura epistolar de la novela garantizaría, presuntamente, la “visión

la descripción más o menos profusa que se haya podido hacer de esta estructura narrativa, son las funciones y, sobre todo, las implicaciones significativas del cambio operado por el autor implícito de este discurso.

Dada la descripción que hemos hecho del concepto (según lo define Ricœur), queda claro que si, gracias al distanciamiento, la escritura se libera del habla, quien “habla” en la novela no es ni puede ser Enrique Serna, la persona empírica que redactó el discurso y lo ha presentado públicamente;<sup>273</sup> el autor del libro tampoco puede ser Antonio López de Santa Anna, quien es apenas un personaje del discurso y narrador tan sólo de una parte de la totalidad discursiva.

Ahora bien, este distanciamiento no sólo existe entre las instancias autor empírico y autor implícito, o entre lector implícito y lector empírico; si, como hemos visto, el distanciamiento es capaz de distinguir los conceptos anteriores de figuras como narradores, narratarios o personajes, es lógico pensar que el distanciamiento entre lector y texto se apreciará también entre estas mismas instancias, dentro del propio discurso del que participan. Lo que propongo, en pocas

---

objetiva de la realidad histórica” por parte de Serna, al dar voz no sólo a Santa Anna sino a todos los actores involucrados. Véase: Sotelo Gutiérrez, *art. cit.*, pp. 62-69.

<sup>273</sup> Podría ser cierto que, como llega a sugerir José Joaquín Blanco, la persona concreta y real que escribe y firma la novela haya “metido” mucho de sí misma en el discurso. Pero, si nos detuviéramos en ese nivel, simplemente no podría hacerse justicia al texto literario. Pongamos un ejemplo menos extremo temporalmente: para escribir el cuento “La Palma de Oro”, Enrique Serna quizás haya partido de su experiencia personal de fumador para imaginar los tormentos pulmonares del personaje Felipe Guerra. Sin embargo, yo, Carlos Roberto Conde, al volverme lector empírico del libro de cuentos *El orgasmógrafo*, no estoy en contacto con el autor empírico Enrique Serna y puede que ni siquiera imagine (ni necesite hacerlo) sus esfuerzos por dejar el tabaco. Pero eso no impide que me sea posible interpretar que ese elemento de la intriga se relaciona con la pasión malsana que Felipe siente por su ex alumna Antonia Franco, sentimiento que lo conducirá a un peculiar descenso a los infiernos, del cual saldrá bastante magullado. La experiencia singular de Serna deja de ser tal, se generaliza o, mejor aún, se integra en el relato (si se permite la simplificación) de lo que le sucede a Felipe Guerra (y no a Serna) y realmente se sumerge en un nuevo mar de significaciones al incorporarse en la intriga de este personaje. Para decirlo con Prada Oropeza: “tomar en cuenta este procedimiento [la integración, en la «vida» de algún personaje, de elementos de la vida del autor-persona] puede ser “explicativo” de ciertas relaciones, pero no es relevante en cuanto al sentido y significado del discurso estético que pertenece a otra serie de la vida cultural que es la vida cotidiana” (Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, *op. cit.*, p. 207), serie respecto a la cual los discursos estético-literarios mantienen, como se vio, una distancia que no es exagerado calificar como esencial.



palabras, es que el distanciamiento *esencial* entre lector y texto (el distanciamiento según Ricœur, para entendernos) involucra, por lo menos en el caso del discurso que me ocupa, un distanciamiento *particular*: un *distanciamiento crítico* del discurso respecto a sí mismo (y, más precisamente, respecto a la “materia” narrada, a la sustancia de su contenido, si se quiere ser más formal). Esta toma de distancia específica es axial en la constitución del carácter de la novela e incluso del símbolo estético y de la visión del mundo peculiar que la obra trama en su relato. Y este distanciamiento se manifiesta desde la forma misma en que se estructura la intriga y la narración.

La estructura enunciativa de la novela (que, siguiendo la metáfora de Umberto Eco, hemos denominado “catóptrica”) provoca tanto la reduplicación de algunos eventos de la intriga (al exponerlos tanto desde la perspectiva de Santa Anna como de la de algunos otros personajes) como la “glosa” o comentario de otras acciones diegéticas por parte de un personaje diferente al que las protagoniza originalmente. Esa aparente reiteración de la intriga dista mucho de ser gratuita ni es, en absoluto, un simple freno al avance del relato. Al contrario, hay un sentido muy específico que el autor implícito del discurso desea sugerir al realizarla: es como si la intriga tuviera la oportunidad de juzgarse a sí misma. Y el concepto de distanciamiento es fundamental para explicar tanto el origen como el destino interpretativo de ese sentido.

### 7.1. Distanciamiento entre las perspectivas de los narradores-personajes

Así pues, revisaré el distanciamiento que surge entre distintas instancias narrativas (o, dicho sea con mayor precisión, en la “discursivización” de tal o cual evento de la intriga a partir de la perspectiva de tal o cual personaje o narrador) en tres etapas específicas: en primer lugar, el distanciamiento que media entre Santa Anna y su familia (¿una toma de distancia respecto a la

parte propiamente ficticia de la intriga?); en segundo, el distanciamiento entre las perspectivas de Santa Anna y las de otros personajes de la trama “histórica” respecto a determinados eventos “históricos” (una toma de distancia respecto a la Historia y la historiografía); y, por último, el distanciamiento que surge entre Santa Anna y sus biógrafos, especialmente respecto a Giménez (toma de distancia respecto a la propia construcción del fingido discurso biográfico). Posteriormente, me enfocaré en la revisión del distanciamiento que el propio Santa Anna experimenta respecto a sí mismo al contemplarse en el espejo de la ficción de Serna. El análisis de estos distintos ejemplos nos llevará finalmente a entender la especificidad de estas tomas de distancia.

### *7.1.1. Distanciamiento entre Santa Anna y su familia*

Quizás el caso que muestre de manera más conspicua la distancia entre las perspectivas de Santa Anna y las de algún miembro de su familia respecto a tal o cual evento, sea el contraste entre el testimonio del general y el de su primera esposa, la sufrida Inés de la Paz. Si, al final de sus días, Santa Anna ha idealizado aparentemente su primer matrimonio, las cartas de su primera mujer (intercaladas no por él, claro está, sino por el “compilador” encargado de sembrar la distancia en el interior del discurso) se encargan de brindar al lector una perspectiva menos “complaciente” sobre esta primera relación. En su visión idealizada, el anciano caudillo, caído aparentemente entre las crudelísimas garras de una Loló madura y amargada, es capaz de afirmar:

De nuestra vida de recién casados conservo un bello recuerdo. Inés era una mujer que reprimía sus emociones, y nunca tuvo conmigo grandes efusiones de afecto. Pero a trueque de su aparente frialdad, tenía la virtud de la sumisión y la dulzura en el trato. [...] Inesita, que en Alvarado me había parecido tan hosca, resultó la más apacible de las esposas. [...] a pesar de los defectos consustanciales a mi carácter, creo que le di una vida feliz [pp. 136-37].

Sin embargo, maliciosamente, el autor implícito (a través de su intermediario, el “compilador” cuya existencia textual, como hemos visto, es constante, pero siempre “tras bambalinas”) intercala inmediatamente después alguna carta de Inés a su madre que deconstruye y relativiza el ideal del viejo general. Así sucede, por ejemplo, cuando Inés consigue que Santa Anna defienda el caso de su padre, amenazado con el exilio por la expulsión de los españoles de México: “Desde entonces recibo su visita una noche sí y otra no, como un enfermo a quien los médicos han prescrito una medicina amarga. Ahora sé que una mujer no necesita echarse por la calle de en medio para ejercer la prostitución: puede hacerlo en su propio hogar y con su propio marido” (p. 145).

Ahora bien, la evaluación establecida en el discurso puede no ser necesariamente sobre la vida familiar del personaje. Si, al hablar de su primera presidencia, Santa Anna desea testimoniar su apego a un ideal de “estricta modestia republicana” y dice haberse asumido como “una pobre criatura de barro”, la carta de Inés a su madre no tarda en denunciarlo:

Con eso de que todos le hacen caravanas, el señor está insoportable. Me tiene tan harta que ayer le dije: ya estuvo bueno de gritos, aquí no eres presidente, si extrañas a tus lacayos te hubieras quedado en la capital. Todos los días viene a verlo gente de México, cuando no es un diputado es un general o un obispo, y ahí me tienes de punta en blanco dándoles la bienvenida, porque Antonio está en la gallera o los hace esperar adrede, para hacerles sentir su poder. [...] Poco falta para que se le hinquen. En mi vida había escuchado un lenguaje tal zalamero. Pero en vez de rechazar las adulaciones, Antonio los deja enhebrar un elogio tras otro, entornando los ojos como si escuchara una música celestial. ¡Cuánto le gusta hacerse del rogar! [pp. 196-97]

La situación resulta análoga cuando Santa Anna narra finalmente sus posteriores periodos presidenciales (especialmente el último) a la vez que su segundo matrimonio con Dolores Tosta. Pero hay incluso un punto más de crueldad con el personaje, porque en esta ocasión no sólo se subraya lo lejos que está el caudillo de tener un matrimonio feliz, sino también el poco respeto

del que goza tanto con su familia como con sus subalternos. Primero, se nos presenta la lánguida figura del *valet* belga Didier Michon, afeminado experto en etiqueta que no tarda en sacar a Loló de su aburrimiento malhumorado:

Cuando Loló hizo migas con Michon, milagrosamente dejó de refunfuñar. Se hicieron tan inseparables que Loló no cambiaba de peinado ni se compraba un vestido sin pedirle su parecer. Iban juntos al Coliseo, al Café de Veroli, a las tiendas de antigüedades, y en los altos círculos se rumoraba que Didier era la mejor amiga de mi mujer. Tanto mejor, pensaba yo: así no se aburre en mis largas ausencias ni me reclama que la descuide por atender asuntos de Estado [p. 419].

El contraste llega con la siguiente misiva, donde el secretario Giménez pone al tanto a Manuel sobre la trama folletinesca de la caja fuerte. La caja en cuestión no guardaba ningún bien ni título de propiedad: sólo las perfumadas cartas de amor de Loló a Michon, “a quien todos creíamos marica” (p. 424). En ellas, la entonces primera dama prodiga algunas perlas bovaristas, dignas, como juzga Giménez, de la literatura “licenciosa”, y tan cursis y exageradas que más mueven a la sonrisa que al rubor:

Hace calor y pienso en ti mientras una gota de sudor baja por mis pechos. Oh, ángel de fuego, visitador nocturno de mis fantasías: cuánto desearía que estuvieras aquí para secarla con tus labios. Estoy a la sombra de la higuera donde nos amamos por primera vez. ¿La recuerdas? Antes de conocerte pensaba que nadie se podía enamorar como en las novelas de Chateaubriand. Tú me has enseñado que el verdadero amor trastorna los sentidos como un hechizo de magia negra [p. 425].

Pero el inesperado giro de los acontecimientos, escandaloso para los personajes dentro de la intriga, es utilizado con puño de hierro por el autor implícito, quien busca poner en tela de juicio, no sólo la estabilidad marital y el orgullo macho del personaje Santa Anna, sino también, como sucedía con las cartas de Inés de la Paz, las decisiones y el carácter tiránico y caprichoso de Santa Anna y los absurdos y corruptelas que acabaron por hundir su última administración. Así,

después de que Santa Anna ha descrito su gran tarea de regulación del país (buscar su zancarrón perdido, reglamentar el comportamiento y vestimenta de los servidores públicos o resucitar la Orden de Guadalupe), Loló comenta con Michon el caso de un lancero que empeñó su uniforme para poder pagar medicinas a su hijo y que, dado que al día siguiente hay un desfile militar, corre riesgo de dar con sus huesos en un calabozo si su superior lo ve sin la vestimenta oficial. Loló escribe:

Le di 20 pesos para que desempeñara el traje y se fue muy agradecido. Cuando vea a Antonio le pasaré al costo que alguien le está reteniendo la soldada al cuerpo de lanceros. Quizá tenga la culpa el nuevo ministro de Guerra o la sabandija de Sierra y Rosso, que asigna las partidas presupuestales desde el Ministerio de Hacienda y con el fruto de sus raterías se está construyendo una mansión con estatuas de mármol. Perdóname por hablar de cosas tan repugnantes en una carta de amor, pero con alguien tengo que desahogarme. Cuando hablo con Antonio de asuntos políticos solamente frunce las cejas y me da por mi lado: “Sí, mi vida, te prometo tomar cartas en el asunto”. Luego se hace el olvidadizo, ya sea por desinterés, o porque en el fondo consiente las trácalas de sus ministros [p. 438].

En cambio, en las más puntuales cartas que Santa Anna recibe de sus hijos, el distanciamiento se evidencia de modo directo, sin recurrir a la comparación implícita entre dos distintos fragmentos discursivos, quizás porque la correspondencia entre Giménez, el viejo caudillo, Manuel y Ángel es, según hemos visto, el hilo que enhebra los restantes discursos que conforman el relato y la línea temporal en la que se mueven es la misma en la que se escribe esa biografía que no quiere serlo. Veamos, por ejemplo, el modo en que Manuel amonesta a su atolondrado progenitor, uniendo en un único fragmento lo que (de tratarse de otro narrador) hubieran sido dos cartas diferentes; el hijo acerca así dos momentos excluyentes y opone la realidad y la aprehensión de cada uno de ellos: la zalamería y el desprecio de la gloria, la simplicidad y la frustración del exilio.

[...] seguramente recordarás con nostalgia las épocas en que tu cumpleaños era una fiesta nacional. No te pongas triste por cosas que no valen la pena. ¿O has olvidado la repugnante falsedad de aquellos festejos? [...] Despreciabas [en aquel tiempo] a tu cortejo de aduladores y acaso te despreciabas a ti mismo por tolerarlos. Pero eso sí, cuando vivíamos en Santo Tomás y celebrábamos tu cumpleaños en *petit comité*, recordabas entre sollozos la gloria que se te fue de las manos. Hay algo tortuoso en tu carácter, ¿no te parece? ¿Cómo puedes añorar lo que despreciaste? [p. 184].

El pasado histórico, que inevitablemente se confunde con el pasado del Serenísimo, es objeto de una discursivización similar, que procura evidenciar críticamente la distancia entre la percepción de diversos personajes. Procuraré concentrarme por ahora en la perspectiva que se tiene de diversos acontecimientos históricos, diferenciándola de la que concierne al personaje Santa Anna, que será objeto de un apartado más adelante.

### *7.1.2. El distanciamiento respecto al evento histórico y su representación*

Si el distanciamiento respecto a la discursivización de los eventos íntimos del Serenísimo dependía en gran medida del misterioso “compilador” –quien insertaba, con gran acierto, el texto que no convenía en absoluto a las pretensiones originales de tal o cual sujeto–, en el caso de la representación de eventos propiamente históricos la tarea del “compilador” llega a ser mucho más notoria, al grado de que podría atribuírsele la organización incluso de algunos fragmentos capitulares enteros en los que el discurso toma distancia respecto a la intriga y sus actores. Así, a aquella carta en la que Santa Anna terminaba comentando violentamente el desprecio de Iturbide al momento de conceder los ascensos en el Ejército Trigarante, así como el hiriente sarcasmo de Carolina Pellegrini, sucede un capítulo exclusivamente epistolar en el que las cartas van y vienen entre México y Veracruz, entre Santa Anna, Iturbide y algunos corresponsales más. Conforme la intriga se desgrana en estos envíos, se observa a qué punto la reformulación literaria viene a

enriquecer el simple hecho histórico. Lo que en un discurso historiográfico se hubiera expresado quizás en una oración (“Santa Anna decidió apoyar a Iturbide”) se cuenta con una truculencia que busca dejar al descubierto los arreglos políticos. Todo comienza con la promesa de Iturbide a Santa Anna de, ahora sí, concederle el ascenso pendiente siempre y cuando logre la captura de Guadalupe Victoria. El general veracruzano se disculpa, aduciendo lo que en el discurso cotidiano llaman “causas de fuerza mayor”:

Usted sabe cuán dispuesto estoy a obedecerlo en cualquier circunstancia, pero no me encuentro en condiciones de perseguir a Victoria, habiendo sufrido la semana pasada una fractura de tibia y peroné al caer de mi caballo en una zanja recién abierta. Deseoso de corresponder a la distinción con que me ha honrado, consulté al doctor Pérez si podía montar con la pierna entablillada, pero me lo prohibió en absoluto. No sabe cuánto lamento esta indisposición [p. 100].

La construcción redundante de la primera frase (por no hablar de la ridícula hipérbole que sirve de vocativo de la carta: “Amadísimo General de todo mi aprecio”) ya deja entrever el poco sustento de su apoyo a Iturbide y las nulas intenciones de Santa Anna de mover un dedo para atrapar a Guadalupe Victoria. Por si hiciera falta recalcar el punto, la siguiente carta insertada, dirigida a Iturbide por el general Rincón (recomendado por Santa Anna para realizar la ingrata tarea), parece revelar la verdadera naturaleza, tanto de la indisposición del entonces coronel Santa Anna como de su lealtad:

En los últimos días [Santa Anna] se ha dejado ver en el malecón con su pierna entablillada. Sin embargo, personas de toda mi confianza me aseguran que Santa Anna bailó sones jarochos en un fandango recién celebrado en la villa de Medellín, y a decir de todos los testigos, tenía la pierna en perfecto estado. Como suponía, lo de la fractura fue una comedia montada para eludir vuestras órdenes. La pregunta es: ¿por qué se negó a emprender la búsqueda de Guadalupe Victoria, si de ello dependía su ascenso a general brigadier? [pp. 100-101]

El posterior intercambio epistolar entre Santa Anna y su secretario José María Tornel pareciera confirmar las sospechas de Rincón sobre la complicidad entre Victoria y Santa Anna, pero con un matiz que enriquece el episodio al tiempo que lo enloda aún más: *quizás* Santa Anna abrigue simpatías por el jefe insurgente, quizás no, pero la certeza a ese respecto es lo de menos. Lo que verdaderamente importa son las razones por las que se decide a aparentar, más o menos abiertamente, esas simpatías: “si le hago [a Iturbide] el favor de atrapar a Victoria, ¿quién me asegura que luego voy a cobrarlo? He dejado entrever adrede mis simpatías por el insurgente, porque sólo así puedo ser una pieza codiciable a los ojos del Regente. O para decirlo en un lenguaje más llano, lo estoy espantando con el petate del muerto, para obligarlo a concederme el ascenso que no me quiso dar por la buena” (p. 103). Un evento histórico concreto, la proclamación de Iturbide como emperador, acelera la secuencia de eventos de la intriga, precipita la captura de Victoria, el ascenso otorgado por Iturbide y una ampulosa proclama de parte de Santa Anna al pueblo de Veracruz:

Por decisión soberana del Supremo Congreso, don Agustín de Iturbide ha sido declarado Emperador de México [...]. 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 [...]. Anticipémonos pues, corramos velozmente a proclamar y a jurar al inmortal Iturbide por emperador, ofreciéndole ser sus más constantes defensores hasta perder la existencia [...]. Que el dulce nombre de Agustín I se transmita a nuestros nietos, dándoles una idea de las memorables acciones de nuestro digno libertador [p. 105].

El documento adquiere su sentido en la contraposición entre este fragmento y los anteriores que el compilador ha concatenado. Después de todo, venimos de leer la carta en la que Tornel detalla a Santa Anna las bambalinas de la proclamación: en medio de una disputa con el Congreso, el antiguo jefe realista no ha tenido más opción para conservar el poder que dar una especie de cuartelazo, haciéndose proclamar Emperador por una turba de agitadores y un



Congreso sin arrestos para resistir a la imposición. Sabemos pues que la decisión ha sido todo menos “soberana” y en el espacio de sentido entre uno y otro fragmento de la serie de cartas es donde radica una distancia crítica que el lector deberá reconocer e interpretar.

Cabe mencionar que los capítulos puramente epistolares, o, dicho sea con más precisión, en donde la distancia es exclusivamente organizada en el discurso por la intención del “compilador”, son más bien esporádicos. Su función es acentuar eventos cardinales de la trama que son puntos de inflexión en la intriga santanista o bien, contextualizar la aparición de estos eventos. Junto al ejemplo que recién hemos revisado (axial por la tematización del deseado ascenso a General), se podrían localizar dos más: por un lado, la inserción directa del cuaderno de viaje del General Santa Anna, patético remate de su último intento por recuperar el poder en México; por el otro, la contextualización de la desafortunada campaña texana mediante un intercambio de cartas en donde Santa Anna es casi un convidado de piedra, pues apenas es el narratario de la última de ellas, escrita por Tornel. El resto de los envíos circulan, a lo largo de un periodo de casi seis años, entre varios actores históricos que van desde Manuel Mier y Terán, jefe de la Comisión de Límites entre México y Estados Unidos, hasta Sam Houston, el militar estadounidense infiltrado en Texas para apoyar al partido separatista.

La intención del autor implícito en este fragmento es menos obvia y transparente: aquí ya no se sugiere la toma de distancia de otros personajes (y, por ende, del lector) respecto al ya distante personaje del caudillo, sino que se plantea claramente la necesidad de distanciarse también del propio contexto socio-político ficcional en el que éste se mueve. Además, del mismo modo que sucedía en el caso del grupo de ejemplos anterior, la estructura cerrada en diversas cartas crea un efecto de ceguera casi ontológica: cada pareja de corresponsales mantiene la relación epistolar entre ellos sin conocer las intenciones reales de los demás. Por ende sus planes se traman en el vacío de la ignorancia y es el discurso el que reúne estas islas de sentido y las

unifica en un distanciamiento crítico, ya no tanto respecto al personaje histórico Antonio López de Santa Anna –quien, al menos en la “enciclopedia” mexicana,<sup>274</sup> podría aparecer como gran responsable del fracaso de la campaña texana–, sino respecto a varios de los demás personajes –quienes, de nuevo según la “enciclopedia” mexicana, aparecen libres de toda culpa o a veces, dependiendo del receptor, ni aparecen. Así, mientras el intercambio inicial entre Lucas Alamán y Manuel Mier y Terán plantea las líneas generales de la problemática texana, desde la “desmexicanización” de la zona hasta la innoble conducta de algunos políticos mexicanos del bando federal, capaces de cambiar de nacionalidad como de bando político:

Según informes del embajador Montoya, se ha formado en Nueva York una compañía de bienes raíces que se propone revender y poblar una gran extensión de territorio texano. Al parecer están al frente del negocio dos connotados federalistas, Lorenzo de Zavala y José Antonio Mejía, que durante la pasada administración compraron grandes extensiones de la provincia a un precio irrisorio, con apoyo financiero de empresarios norteamericanos. La conducta de Mejía no me sorprende porque nació en Cuba y siempre lo consideré un extranjero, pero la actitud antipatriótica de Zavala me colma de indignación. ¿Qué se le perdió en Texas a ese yucateco mal nacido? [p. 211].

En los siguientes intercambios postales (entre Lorenzo de Zavala, Stephen Austin y Sam Houston, por un lado, y Gómez Farías, José Antonio Mejía y el general Esteban Moctezuma por el otro), los sujetos involucrados guardan una relación menos fuerte entre sí: cada intercambio sólo tiene en común un sujeto en cada caso, Austin y Gómez Farías, quienes son alternativamente narradores de una carta y narratarios de la siguiente, vinculando así cada trío de sujetos. Sin embargo, pese a esa configuración, los intercambios se vinculan entre sí tanto diegética (pues en su carácter fragmentario hacen avanzar la intriga) como temáticamente, al ofrecer la cara opuesta

---

<sup>274</sup> Remito aquí al concepto que Umberto Eco propone de “enciclopedia” como el conjunto registrado de todas las interpretaciones, compartido por emisores y receptores del signo comunicativo y, por tanto, que rige tanto su producción como su interpretación. Cfr. Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990.

de la moneda respecto a la pareja anterior de corresponsales. Lo que en las cartas entre Alamán y Mier y Terán era (o parecía) lealtad, patriotismo y arrojo, en este nuevo intercambio se transmuta en mezquindad, interés por la ganancia económica y manipulación. Por ejemplo, Lorenzo de Zavala escribe a Austin, participándole la caída del sistema central de Bustamante y la llegada al poder de los liberales. Pero la nueva es buena y celebrada no tanto por un interés genuino en un abstracto avance democrático, sino por motivos más pragmáticos:

Renovado el pacto federal entre estados libres y soberanos, ningún obstáculo impedirá el éxito de nuestros negocios. Desde mi escaño en el Congreso, promoveré a la mayor brevedad una iniciativa para derogar la retrógrada y absurda Ley Alamán, que prohíbe la entrada de nuevos colonos estadounidenses a Texas. Libre de impedimentos legales, la Galveston Bay and Texas Land Company reanudará sus actividades y usted será uno de los principales beneficiarios, ya que la llegada de nuevos pobladores incrementará el valor de las tierras [p. 212].

Por su parte, cuando Santa Anna cambia nuevamente de bando y rompe el pacto federal, el vicepresidente Gómez Farías no tarda en corregir su propio rumbo y pedir al general Esteban Moctezuma que apoye a los rebeldes texanos, no importando si en la lucha el país se termina de fragmentar, pero aclarando, eso sí, que se trata de “la defensa de los más caros intereses de la patria” (p. 215) y que, si en el pasado encarceló a Austin, fue un error cometido al estar malinformado por la comandancia militar de Coahuila (p. 214). Gómez Farías recibe entonces una carta de parte del general cubano José Antonio Mejía, quien le entera de las verdaderas (o nuevas) intenciones separatistas de la Convención texana, no tanto para buscar una solución al enredo, sino más bien para quedar “en el lado correcto de la Historia”:

Hemos quedado al margen de una contienda en la que ningún resultado será favorable para nosotros: si el gobierno latrofacioso de Santa Anna reprime la sublevación, el partido monárquico se afianzará en el poder; si los texanos conquistan la Independencia, se nos acusará de haber colaborado con ellos. Pero nuestra responsabilidad histórica será menor si nos deslindamos

cuanto antes de la tentativa separatista. Le aconsejo romper de inmediato con Austin y hacer pública su posición en los diarios de México. Todavía está a tiempo de limpiar su nombre y enderezar la nave del partido liberal para las futuras contiendas donde estará en juego el futuro de la nación [p. 216].

Juan Villoro consigna que cuando Carlos Pellicer encontraba excremento de perro por la calle exclamaba: “¡Atención a la política!”<sup>275</sup> Del mismo modo, el vaivén de cartas que aquí he revisado relativiza la toma de distancia sobre la figura de Santa Anna, pues genera un distanciamiento similar respecto al medio en que el personaje se mueve y a los otros personajes de la época, contextualizando así, en provecho de la intención dominante de la novela, la campaña texana. Por si acaso hubiera dudas, y para tampoco mostrar complacencia para con la figura del pueblo (de quien, coherentemente con su intención, también se distanciará), el autor implícito pone en boca de Sam Houston una sentencia premonitória: “Los mexicanos ven a Texas como un traspatio y ni siquiera conocen su verdadera extensión. Sería un acto de estricta justicia que fueran derrotados por la vastedad del territorio que no supieron cuidar” (p. 217). A continuación, la última carta de Tornel a Santa Anna cierra con un tono similar, esta vez en el nivel de la trama personal del caudillo, ofreciendo al Serenísimo un avance de lo que vendrá en la diégesis y que aquél ignorará en su momento:

Quizá debiste confiar la misión a un general subalterno, pero ya que te has embarcado en ella espero que tengas la cabeza fría a la hora de tomar decisiones. La masa no tiene memoria y actúa por impulsos primarios. El pueblo que te aclamó por la gesta de Tampico no te perdonaría una derrota en Texas. O vuelves cubierto de laureles o tendrás que esconder tu vergüenza en Manga de Clavo. [...] Esta campaña no será un paseo militar, como cree tu cortejo de aduladores, que ya prepara la corona de laureles para ceñirla en tu frente [pp. 218-19].

---

<sup>275</sup> Juan Villoro, “Voto esclavo”, *Reforma*, 26 de agosto de 2011.

En otras ocasiones, el distanciamiento se siembra elegante y directamente en el discurso, sin que medie para su expresión un intercambio epistolar. Ya hemos citado el divertido momento en que Santa Anna, ferviente admirador (y émulo, claro, según él) de Simón Bolívar, descubre que, en realidad, el Libertador guardaba un pésimo concepto de él y lo consideraba “el más protervo de los mortales”. En realidad, la identificación no iba más allá de la mera pretensión de identificarse, pues es a partir del descubrimiento de que Bolívar ha vivido en el mismo espacio que él como surge en el Serenísimo la convicción de estar hermanado al Libertador por un destino común. Eso explica extravagancias como colgar la hamaca en las mismas argollas donde colgaba la suya el caudillo sudamericano, pedir que se le lea diariamente un fragmento de la vida del prócer o la adquisición de un óleo con su efigie y una colección de sus últimas cartas. La súbita ruptura del ideal de afinidad provoca una respuesta tan hilarante como absurda: “Nada cala más hondo que el insulto de un muerto ilustre. Dolido hasta la médula, mandé arrancar las argollas de bronce y ordené a la servidumbre que pusiera la hamaca en otro lugar” (p. 403).

Una discursivización similar tiene lugar cuando Santa Anna, a la sazón en su último periodo presidencial, decide modificar la ordenanza militar para enriquecer hasta la ignominia los uniformes del ejército, convencido de que los trajes modestos o los aperos rancheros ridiculizan y abajan al soldado a los ojos del pueblo. El choque entre la pretensión y la realidad, al vestir y equipar lujosamente al ejército de una nación pobrísima, se ve subrayado por los problemas prácticos surgidos en el curso de esta noble y trascendente tarea:

Habiendo resuelto poner en pie un regimiento de coraceros, encargué a Francia doscientas armaduras con peto rojo y casco amarillo, como las que usaba la guardia imperial del Pequeño Cabo. Pero ¡oh decepción! Para llenar con prestancia cada armadura se necesitaba por lo menos

un mexicano y medio. Nada más opuesto a la pompa militar que la baja estatura y la magra constitución del soldado azteca [p. 411].<sup>276</sup>

Por último, me gustaría examinar un ejemplo más en el que la distancia crítica no se genera tanto por la contraposición entre el testimonio de Santa Anna y el de otro actor, como por la sustitución de la narración santanista. Se trata de la narración de la toma del fuerte de El Álamo, hábilmente estructurada en tres fragmentos bien definidos. En primer lugar, la narración que el Serenísimo, quien después sabremos que se encuentra bajo los efectos de la terapia mesmérica, hace de la campaña texana y, específicamente, de la llegada de las tropas mexicanas a la posición y de los preparativos seguidos para apoderarse de ella:

Dejo pasar tres días más con la esperanza de que Travis deponga su actitud altanera. Pero él continúa retándome con insultos y cañonazos, confiado quizá en la llegada de sus refuerzos. Con mi largavista lo veo acodado en el parapeto. Tiene barbas de chivo, masca una asquerosa bola de tabaco y sus ojillos azules despiden una cólera helada. Lástima, güero, me obligas a aplastarte como un gusano. ¡Compañeros de armas! Estáis desnudos y mal alimentados. Habéis hecho marchas forzadas sin zapatos y muchas veces sin pan. Sólo las falanges de la opulenta México, sólo los guerreros del noble Guatimoz fueron capaces de soportar lo que vosotros habéis soportado [p. 228].

Entonces, la narración del poseso caudillo (cuya arenga contrasta dolorosamente con la corte de los milagros a la que se dirige en correcto castellano) se interrumpe. En vez de poner “en escena” espectacularmente la célebre captura de El Álamo, o de hacerlo a través de la mirada enloquecida del anciano general, lo que el “compilador” intercala es un fragmento de una nota

---

<sup>276</sup> Por cierto, y como un detalle curioso, la narración del episodio de los coraceros y sus armaduras recuerda vagamente los chascos producidos por las empresas que diseñan la ropa deportiva de diversos representantes nacionales cuyas prendas se diseñan muchas veces en franca imitación de los modelos de selecciones de países europeos y suscitan las burlas de los aficionados por resaltar no los músculos sino la extrema delgadez de algunos atletas. El episodio de los coraceros se glosa de la siguiente manera: “Disfrazar de titanes a mis ratones no serviría de mucho para imponerle respeto a la chusma soliviantada” (p. 411). ¿Pensará el autor implícito en los “ratones verdes”, célebre apodo de los combinados nacionales, notoriamente de fútbol, y en lo mal que les sentaban las corazas, perdón, los uniformes?

periodística del diario *La Lima de Vulcano*, donde se narra cómo Tornel da lectura ante los diputados de los partes de guerra oficiales que narran la batalla de marras: es difícil imaginar una discursivización más distanciada.

Los partes describen el encuentro y consignan, casi de paso, la enorme mortandad que provocó: “Salvo un chiquillo de 14 años, dos mujeres y un criado negro, ni uno solo de los defensores del Álamo quedó vivo. [...] En aquel día y los siguientes se quemaron 257 cadáveres. El general en jefe del Ejército de Operaciones reportó 60 muertos y 13 heridos” (p. 229). Eso sí, la nota cuenta un arrebato de santanismo de parte de Tornel que casi resulta predominante al lado de la somera estadística de víctimas:

Al terminar su alocución, el señor Ministro arrojó al suelo la bandera con la estrella solitaria arrebatada a los texanos, que el Benemérito de la Patria envió como trofeo de guerra, y exclamó con vehemencia mientras pisoteaba el pabellón enemigo: “¡Juro en nombre de la Nación, que pronto quedarán exterminados los disidentes y los traidores!” Para cerrar con broche de oro la memorable asamblea, el insigne poeta Lauro Rossi leyó un epinicio dedicado al vencedor del Álamo [p. 229]:

El “compilador” termina por cortar los ditirámicos elogios del poeta Rossi para insertar mejor el fragmento del diario del soldado Carlos Sánchez Navarro, que confronta la pretensión de los partes de guerra y de la nota de *La Lima de Vulcano* con datos que ponen en tela de juicio el entusiasmo previo: “Sobre trescientos mexicanos quedaron en el campo y los heridos, más de cien, no tardarán en sucumbir por falta de auxilio” (p. 230).

Hemos constatado, pues, aunque sea brevemente, algunas formas que adopta el discurso para tomar distancia (crítica) de su materia, aprovechando en gran medida la presencia casi liminar, pero constante, del “compilador” a lo largo de la novela. De manera particular, el distanciamiento surge de la confrontación que esta instancia realiza entre el testimonio de un

personaje, generalmente Santa Anna, y el de los demás personajes, pero se trata en sí de una intención global de ese discurso estético que es *El seductor de la patria*.

Puede ser que, al entrar a esta selva narrativa, lo hagamos con la certeza de que la persona Enrique Serna no es quien habla dentro de la novela que ha firmado.<sup>277</sup> Pero, de hecho, ése puede ser uno de los pocos indicios de certidumbre del lugar, pues más bien entramos en un bosque en el que el juego del distanciamiento podría perdernos fácilmente: las cartas de Santa Anna no nos llegan directamente, sino transcritas (y quién sabe si embellecidas) por la mano de su fiel y celoso secretario, quien muchísimas veces da prueba de su “gran iniciativa” respecto al discurso de su patrón, al grado de suplantarlo; el Santa Anna viejo está enredado en una trama folletinesca en donde su propio hijo termina por no saber si creer a Giménez o a Loló; cuando Manuel narra estos y otros hechos a su medio hermano, Ángel, éste hasta acaba cuestionándolo; el testimonio del caudillo sobre sus años “de gloria” es continuamente confrontado, por parte de un misterioso “compilador”, a los discursos de todo un conjunto de sujetos y, en ese proceso, es puesta en tela de juicio la verdad del Serenísimo... y también la de aquellos con quienes se le ha careado textualmente. De modo torpe, se podría preguntar: en este enredo biográfico-histórico-literario, ¿en dónde se halla la verdad?

La respuesta sería que en ningún lugar y a la vez en todos. Cuando intentamos responder a la pregunta por el sujeto de la narración, el distanciamiento esencial del discurso literario terminó

---

<sup>277</sup> Lo que podría sonar a perogrullada pero que, de hecho, no necesariamente constituye una certeza absoluta: cada hablante, receptor o lector interioriza de modo distinto diversas partes de la enciclopedia (cfr. *supra*) y no forzosamente todos los lectores aceptan el contrato de lectura de la misma manera. El propio Enrique Serna consigna un caso curioso: “hace poco recibí una carta de una confederación de campesinos de Jalisco que me pedían permiso para reproducir un fragmento de la novela en una petición dirigida a las Naciones Unidas para que Estados Unidos nos devuelva los territorios perdidos en la guerra de 1847. En su extremo candor, los campesinos jaliscienses creían que al presentar este testimonio, los gringos nos iban a devolver ese cachito de tierra. Y con mucha pena me vi obligado a aclararles que la carta en cuestión era ficticia. [...] Esto a pesar de que tomé la providencia de poner “novela” en la portada, para curarme en salud” (Enrique Serna, “Santa Anna en la historia y en la ficción”, *art. cit.*, p. 177).



por perdernos en el laberinto de unas cajas chinas que se encerraban unas dentro de otras hasta el abismo; cuando el lector se pregunta por la verdad de Santa Anna, ese mismo laberinto de cajas chinas lo enreda en una maraña de “testimonios” y de “verdades” parciales frente a la cual la (casi) única actitud posible de asumir, dada su propia multiplicidad y fragmentariedad, es el distanciamiento crítico. Tal es, de hecho, la respuesta interpretativa que el discurso pretende suscitar en aquellos que estén dispuestos a volverse sus lectores “modelos”.

Como final momentáneo de este apartado, por lo menos en lo que se refiere al distanciamiento entre perspectivas de diversos narradores-personajes, quisiera ahora examinar un distanciamiento ligeramente distinto: el distanciamiento respecto a la estructuración del fingido discurso biográfico, que surge en la propia forma de la expresión de la novela, específicamente en las discusiones epistolares entre Manuel, Santa Anna y Giménez y las decisiones tomadas por éste último respecto a la biografía.

### *7.1.3. Distanciamiento del biógrafo, distanciamiento del biografiado*

De hecho, no es exagerado decir que, desde su aparición en la novela, el personaje de Giménez asume el rol de aduana discursiva entre Santa Anna, su historia y el lector. En un principio, su función pareciera ser meramente auxiliar de Santa Anna: “Te escribo con una caligrafía más clara, pues ahora tengo un secretario que se ha ofrecido a ayudarme sin cobrar un centavo. Es el coronel Manuel María Giménez. [...] Le tengo absoluta confianza y puedo dictarle sin temor a que cometa indiscreciones” (p. 33). Sin embargo, muy pronto resulta evidente que sus servicios pueden ser más determinantes que el mero rol de amanuense. Un par de cartas después de la presentación de Giménez, cuando Santa Anna comienza a delirar al recordar los desaires de Iturbide y de Carolina Pellegrini, el dictado de la carta es bruscamente interrumpido por la

aparición de una nota del secretario: “Al llegar a este punto, don Antonio empezó a farfullar obscenidades que la decencia me impide transcribir” (p. 97).

Entonces, Giménez no sólo traslada al papel las memorias de su patrón, sino también realiza (o parece realizar) una tarea más “trascendente”: su presencia entre el lector y Santa Anna permite postularlo como imaginario “editor” que pareciera decidir cuáles eventos conviene incorporar a la biografía y cuáles no. Evidentemente, la difusa instancia del “compilador” y la más importante pero igualmente virtual del autor implícito son mucho más significativas jerárquicamente hablando y su función es mucho más concreta, pero Giménez viene a ser la figura discursiva más perceptible y señera y, por ende, su función, aunque ficticia, resulta más evidente. En todo caso, este papel de “filtro”, por ficcional que sea, colabora grandemente con la incertidumbre y el distanciamiento crítico.

La implicación de Giménez con Santa Anna y con la biografía llega al extremo de engañar al general con tal de que éste recupere la calma o la cordura, o cuando menos no la pierda. Así, si se nos permite poner un ejemplo inocuo, cuando lo lleva a presenciar un desfile militar y el general, casi ciego por las cataratas, le pregunta por los soldados, Giménez le describe de memoria los uniformes de la época santanista, aunque los participantes del desfile estén, a decir del secretario, casi harapientos. Cuando dos estafadores, que se hacen pasar por enviados de Porfirio Díaz, le hacen creer a Santa Anna que el nuevo caudillo invita al Serenísimo a unirse a su levantamiento, Giménez, para calmar a su jefe, discurre un plan aún más audaz: le propone escribir a Díaz para pedirle confirmación de su propuesta, deshaciéndose de la misiva el mismo día en que el general se la confía para su envío. Como Santa Anna no quita el dedo del renglón, su ingenioso secretario se ve obligado a “rizar el rizo” de su engaño:

[...] la inquietud con que esperaba la respuesta de Díaz me obligó a enviarle por correo una carta apócrifa donde el general oaxaqueño lo colmaba de alabanzas, pero desmentía los rumores sobre el alzamiento. “Considero un gran honor que el héroe del Pánuco me ofrezca su espada, que daría enorme fuerza moral a mi ejército, pero de momento no tengo intenciones de alzarme en armas, ni he destacado emisarios a la capital con el objeto de recabar fondos...” [p. 156]

En otro momento, Giménez toma la iniciativa de solicitar, a nombre de Santa Anna, una pensión de excombatiente, lo que desata las iras del Serenísimo cuando éste escucha al voceador anunciar a los cuatro vientos la negativa de Lerdo de Tejada. Al final, estos casos resultan casi anecdóticos frente a otro mucho más trascendente: cuando Manuel amonesta duramente a su padre y Giménez juzga que el regaño es demasiado duro para la moral del Serenísimo, despojado por Loló de la renta de los Escandón, toma la iniciativa no sólo de ocultar la carta de Manuel sino de inventarse otra carta apócrifa e, inclusive, un falso cuestionario.

Las razones de Giménez son, inicialmente, emotivas; su lealtad al general raya en la abnegación: “Desde que tengo el honor de conocer al general Santa Anna, he procurado servirlo en la fortuna y en la adversidad, sin esperar más recompensa que la de su afecto” (p. 81). También, podría decirse que otro punto de partida corresponde a la enfermiza identificación que tiene con el general, que lo lleva a sentirse plenamente compenetrado con él, “al punto de adivinar su pensamiento” (p. 260). Estos motivos se enlazan en un deseo de proseguir con la biografía (que es el libro mismo) y no detenerse bajo ninguna circunstancia. Llega un momento en que Manuel concluye que la prolongada visita al pasado, el reflejo continuo en el espejo de la ficción, confunde a su padre; entonces sugiere a su padre detener sus dictados para tomar un baño de realidad y asumirse como el viejo decrepito que ha llegado a ser. La respuesta no viene del anciano achacoso a quien escribe, sino del secretario entremetido, quien rechaza de plano el consejo y evidencia cómo a ambos, personajes narradores de esta intriga abismada en la

distancia, les va la vida en el acto de narrar (al punto de que las palabras de Giménez resultan casi proféticas acerca de su patrón):

Entiendo sus motivos para tratarlo con mano dura, pero creo que se equivoca al aconsejarle interrumpir el dictado de sus memorias. Si algo lo mantiene con vida son esos recuerdos. Yo mismo experimento una sensación de plenitud al transcribirlos, como si la gloria de don Antonio vivificara mi corazón exhausto. La palabra del general es una antorcha que no debe apagarse, *pues junto con ella se apagaría su vida* [p. 186. Las cursivas son mías].

Todo ello inspira a Giménez un interés abiertamente reivindicativo hacia la figura del Serenísimo, sumamente enfangada a esas alturas de la ficción, interés al que se subordina, en la escala de valores del personaje, cualquier asomo de objetividad. Si Santa Anna, por ejemplo, pierde la cabeza, desvaría, insulta y, en suma, se exhibe, Giménez censura sus exabruptos y si los reproduce es en aras de defenderlo de algo más: “He transcrito los disparates del último párrafo por fidelidad histórica y *porque los reproches contra la señora Tosta son una prueba fehaciente de su perfidia*” (p. 97. Las cursivas son mías).

Al igual que Santa Anna, Giménez asume la biografía del caudillo como un documento que permitirá revocar el fallo adverso de la historia sobre el general, pero, mientras éste piensa (al menos inicialmente) que la rehabilitación vendrá de la puesta en escritura de su lado humano, Giménez teme que ese lado humano le impida a Santa Anna rehabilitarse y asume que la redención pública del general sólo se logrará mediante la refutación sistemática en la biografía de las acusaciones y los pretendidos infundios de los rivales políticos del caudillo veracruzano. Tal es el motivo por el que decide escamotear a Santa Anna la carta de su hijo y presentarle una falsa junto con un cuestionario inventado:

Por el amor de Dios: no le quite la ilusión de reivindicarse ante la posteridad. Por lo pronto, y en espera de su respuesta, me he tomado la libertad de poner en boca de usted las palabras de aliento

que le hacen falta para olvidar el atropello del monstruo. [...] Además de la felicitación apócrifa, he redactado un cuestionario que presentaré al general como si usted lo hubiera escrito. Llevo la cuenta de todas las calumnias propaladas por sus enemigos y mis preguntas le darán oportunidad de refutarlas. Perdona si me tomo atribuciones indebidas, pero creo que la biografía debe tener un tono polémico. ¿No le parece? [p. 186]

Así, por un lado, el celo de Giménez lo lleva a mentir al general con un fin muy específico: hacerlo continuar su dictado (cuando éste haya perdido el ánimo para seguirlo o Manuel le aconseje dejarlo) y guiar éste hacia la reivindicación histórica de Santa Anna. Por el otro, lo hace ser cuidadoso de las maneras lingüísticas del caudillo. En repetidas ocasiones, Giménez marca su desacuerdo con diversos aspectos que podrían exhibir de uno u otro modo a Santa Anna y dejarlo malparado ante la Historia. Aquí, pide a Manuel que pase por alto las increpaciones desechadas del general hacia la patria, pues “los mexicanos del futuro no deben saber que su patriotismo ha flaqueado con la edad y los desengaños” (p. 156); allá se niega a proseguir los dictados hasta que el general, en plena terapia hipnótica, vuelva en sí, pues “el carácter cínico y descarnado de sus monólogos contraviene a nuestros fines vindicativos” y “si ahora le ha dado por confesar pecados como un moribundo en espera del viático, nuestro deber es cuidarle las espaldas” (p. 260); si el general desvaría y confiesa ante su secretario que “al perder la pierna se redujo el tamaño de su miembro viril y de ahí en adelante sólo pudo cogerse a la patria”, Giménez toma la iniciativa de no transcribir semejantes disparates, pues “más allá de las consideraciones éticas, no creo que el testimonio de un anciano mesmerizado tenga valor histórico alguno” (p. 274); cuando Manuel le exige los dictados completos, Giménez se compromete a transcribir con la mayor exactitud todo lo que el general diga, “salvo los anacolutos y solecismos, pues tampoco se trata de exhibirlo como un iletrado” (p. 293). Su labor de filtro no se realiza discretamente: se impone al discurso, pasa por encima de todos, hasta de Santa Anna, y termina por reivindicarla como una defensa de su patrón.

Al aconsejar a su hijo sobre la redacción de la biografía, Santa Anna le había pedido no disimular sus defectos, pues al censurar “un poco” a su padre (al distanciarse de él) Manuel podría “echarse en la bolsa al lector” para que éste creyera la narración de las gloriosas hazañas de Santa Anna. Paradójicamente, y de modo simultáneo a este distanciamiento fingido (plasmado en el estira y afloja entre Giménez y Manuel), sucede otra toma de distancia aún más llamativa: al distanciarse Giménez de la gramática, léxico y hasta de los juicios melancólicos de su jefe, el lector se pregunta hasta dónde confiar en los tonos graves, sentenciosos y hasta cultos de los que el Serenísimo hace gala en otros fragmentos de la novela, por no hablar del orgullo que lo lleva a reivindicar contra viento y marea actos diversos, tanto heroicos como más bien vergonzosos. El discurso inserta así una sana distancia hasta de sí mismo, desautorizándolo todo, incluso sus propias instancias de enunciación: cuando Santa Anna recupere la conciencia después de su trance hipnótico, pedirá revisar fríamente las transcripciones de sus delirios para advertir después a Manuel: “Apenas una quinta parte de los manuscritos pasó la censura, pues eliminé cualquier inconveniencia que pudiera perjudicarme. Giménez hará favor de enviarte la versión corregida, para que te atengas a ella con el mayor escrúpulo” (p. 341).<sup>278</sup> Evidentemente, el discurso, que

---

<sup>278</sup> De manera análoga, en *Les liaisons dangereuses*, ejemplo ya evocado páginas más arriba, el “Redactor/Editor”, cuya función es sumamente similar a la del Compilador de *El seductor de la patria*, pone sistemáticamente en tela de juicio el discurso que presuntamente se ha propuesto construir: las personas que le encargaron la edición del conjunto de cartas le permitieron quitar algunas, pero no lo dejaron abreviar otras ni corregir su estilo o su dicción. Paralelamente, los indicios paratextuales dan a entender que las cartas que componen el discurso son reales para luego sugerir que la intriga inmoral es tan inverosímil (nada de esto podría haber pasado en nuestra época de luces, no señor) que forzosamente debe tratarse de una novela. Finalmente, el “Editor” aplica una última pincelada en la que, al igual que sucede con la cita de *El seductor de la patria* que acabamos de mencionar, se juega con la perfección y acabado del discurso, pues, justo al final de la novela, se inserta la siguiente nota:

Des raisons particulières et des considérations que nous nous ferons toujours un devoir de respecter, nous forcent de nous arrêter ici.

Nous ne pouvons, dans ce moment, ni donner au Lecteur la suite des aventures de Mademoiselle de Volanges, ni lui faire connaître les sinistres événements qui ont comblé les malheurs ou achevé la punition de Madame de Merteuil.

Peut-être quelque jour nous sera-t-il permis de compléter cet Ouvrage ; mais nous ne pouvons prendre aucun engagement à ce sujet [...] [Laclos, *op. cit.*, p. 386].

juega a pretenderse inacabado mientras cobra su forma definitiva, no corrige los pretendidos dislates y confesiones autodenigrantes del general quien, incluso, volverá a sembrar la duda respecto a la objetividad de su subalterno, cuando, por medio de un evangelista de Santo Domingo, recomiende a Manuel ser cuidadoso con los fragmentos anteriores transcritos por el secretario:

[...] en su afán de protegerme [Giménez] ha pasado de la admiración a la suplantación. Conoce mejor que yo los pormenores de mis batallas, le duelen más que a mí los ataques de mis enemigos, se pone mis condecoraciones a escondidas y he notado que a veces empieza a escribir antes de escuchar mi dictado. Te aconsejo revisar con lupa las últimas transcripciones, pues tal vez haya colado muchas opiniones tuyas [p. 382].

La incredulidad, la presencia de Giménez en tanto sospecha, terminan por producir un distanciamiento que impide al texto caer plenamente tanto en un tono por completo reivindicatorio como en uno francamente despreciativo: cual gato de la caja de Schrödinger, el discurso es y no es, una y otra cosa, todo a la vez; no se busca despejar todas las variables, sino que se señala que el sentido del texto está en todas ellas.<sup>279</sup> Allí radica, y estoy totalmente de acuerdo al respecto con Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, la complejidad ética y estética de *El seductor de la patria*, “al presentar distintos vacíos o interrogantes en su elaboración formal”, el más importante de los cuales se refiere a la inclusión de “todos” los puntos de vista posibles sobre Santa Anna y su México, puntos de vista entre los que se establecen “relaciones de contrapunto semántico –es decir, relaciones contrastivas, antitéticas, entre la significación de dos

---

<sup>279</sup> A reserva de ampliar posteriormente este punto, la escritura de Serna ha llamado la atención de la crítica por esconder una gran complejidad significativa en el nivel de la forma del contenido detrás de una forma de la expresión aparentemente sencilla. Ya Elizabeth Corral Peña había señalado este punto a propósito de los cuentos de *Amores de segunda mano* (Corral Peña, *art. cit.*). Me parece que *El seductor de la patria* no se queda atrás en esta sencilla complejidad que ha llegado a perder en sus diferentes niveles incluso a algunos críticos, como se verá más adelante.

enunciados– que relativizan la valoración personal del mundo y la intención reivindicatoria subyacente”.<sup>280</sup>

Digamos, para resumir, que el distanciamiento entre Giménez y Santa Anna/Manuel se fragua en un distanciamiento entre una presunta “realidad” (mutable y que nadie posee, pero que todos, en mayor o menor medida vislumbran) y lo que Giménez quisiera que ésta fuera. A tal grado que cuando el propio Santa Anna, estando a las puertas de la muerte, confiesa ante Giménez (disfrazado de cura) todos sus pecados, el secretario no soporta esta visión y obliga al caudillo a callar, poniendo fin, de paso, a la novela:

–Soy un miserable –continuó el moribundo–. Traté a la patria como si fuera una puta, le quité el pan y el sustento, me enriquecí con su miseria y su dolor.

–Calle usted –lo interrumpí–. El héroe del Pánuco no debe hablar de esa forma.

–Pero es la verdad. México y su pueblo siempre me han valido madre.

–Que se calle le digo –y le tapé la boca con la mano, porque me dolía demasiado escucharlo [p. 503].

Hasta ahora hemos descrito específicamente el distanciamiento que, como consecuencia de la estructura distanciada de la novela, surge entre diversos personajes de la intriga. Quisiera ahora detenerme en el que nace de la confrontación del propio Antonio López de Santa Anna (viejo, achacoso, en plena decadencia y urgido de redención) con su “yo” de los momentos de gloria, es decir, con sus propios espejos ficcionales que reflejan, o pretenden reflejar, una imagen menos marchita del momento decrepito desde donde enuncia su narración.

---

<sup>280</sup> Bobadilla Encinas, *art. cit.*, p. 92.



## 7.2. Tomar distancia del “yo”: el Santa Anna decrépito del presente enunciativo en el espejo “glorioso” del pasado enunciado

Los espejos de Santa Anna vienen a ser, por un lado, la visión que el caudillo tiene de sí mismo, como actor de un pasado presuntamente memorable y mediante las comparaciones que establece con figuras a las que quisiera emular, la más común de las cuales remite a su obsesión napoleónica que lo lleva en repetidos momentos a imitar al Emperador; por el otro, corresponden también a los sucesivos desdoblamientos retóricos de su figura en una serie de dobles que plantean confrontaciones distanciadas, de tan grandilocuentes que son, entre ellos y el general. La intriga establece un puente entre estos reflejos del pasado y la realidad de su completo deterioro físico y moral para después visitar reiteradamente uno y otro momento. Este vaivén temporal<sup>281</sup> termina por resaltar la distancia que media entre ambos puntos de la “vida” del personaje.

No se trata de un recurso empleado con gratuidad. Este distanciamiento tiene un matiz sumamente patético, puesto que contrapone al presente agridulce el reflejo de un pasado fastuoso. En el caso del Santa Anna, además, observar de frente el pasado implica una toma de conciencia sobre la fatuidad de esos fastos, aspecto que se subraya desde el principio de la novela: “En plena gloria, cuando entraba a la capital llevado en andas por la muchedumbre que arrojaba flores a mi paso y me apellidaba sublime deidad humana, sentía que su entusiasmo era exagerado y podía desembocar en una decepción de igual magnitud” (p. 18). La constatación de esa distancia es también un distanciamiento del personaje (y de paso del lector implícito) respecto a la mala fama que lo persigue y al maniqueísmo con que ha sido visto en otros muchos discursos a lo largo de la historia: “Crémelo, Manuel, no fui ni peor ni mejor que muchos de los caudillos que ahora

---

<sup>281</sup> Motivo que, por ejemplo, anima con similar patetismo (aunque con mucha mayor melancolía) la forma de la expresión de una película como *Once upon a time in America*, de Sergio Leone, donde el personaje protagonista añora en el presente de la narración un pasado narrado de cierto éxito como miembro de una banda de criminales.

gozan de consideración y respeto. Si una bala enemiga me hubiera roto la chapa del alma en la ribera del Pánuco, en La Angostura o en San Jacinto, mi efigie estaría en la Cámara de Diputados, junto a los bronceos de Hidalgo y Morelos” (p. 19).

En ocasiones, esta añoranza de un pasado difuminado y perdido se expresa respecto a temas de la esfera privada del general. Por ejemplo, al contar a Manuel sus andanzas de juventud, no puede resistirse a presumir sus múltiples conquistas amorosas. No se trata de un tema menor ni mucho menos, ya que, después de todo, es preciso recordar que con el título de la novela, Serna rescata una reelaboración que Enrique Krauze hace de una idea de Justo Sierra y que define, a su juicio, el carácter del personaje: un *seductor* que lo mismo ejerce su influjo sobre sus contemporáneos que a la distancia, lo mismo sobre sus cofrades (si acaso los tuvo) que sobre sus rivales. Al emplear esta metáfora en la descripción del “perfil psicológico” del personaje, el autor del discurso extiende el sentido de esta seducción llevándola desde las mujeres hasta llegar a la Patria misma.

Una de las primeras y más importantes conquistas quizás sea la de Isabel Dávila, por las positivas consecuencias políticas que conllevó para el entonces joven oficial Santa Anna. El recuerdo de Isabel es el momento idóneo para que el general, en su intento por acercarse a esta época, así sea discursivamente, subraye la distancia que lo aparta de ella: no es por azar que, al comienzo de la novela, ha equiparado la gloria con el sexo, como algo inalcanzable pero a cuya lejanía no puede resignarse:

Siempre fui un celoso protector de la honra femenina, pero ahora que las mujeres están fuera de mi alcance, *me complace atemperar las desdichas de la vejez con el recuerdo de mis primeras conquistas*. Hablando de hombre a hombre: ¿nunca te ha pasado que después de seducir a una mujer tienes ganas de contárselo a un amigo, y al hacerlo redoblas tu goce? *Pues a mi edad es el único placer que me queda*. Rara vez pienso en mis grandes batallas; la gloria que me dieron se disipó como una tolvanera con las primeras gotas de lluvia. Sin embargo recuerdo hasta el menor

detalle de una seducción y he vuelto a encontrar en sueños a las briosas huríes que alegraron mi juventud. *¡Oh dioses, cuánto daría por amanecer enredado en sus cuerpos de humo!* [p. 53. Las cursivas son mías].

No sólo las conquistas amorosas, sino también otras esferas de su vida recuerdan al anciano ex dictador lo lejos que está de sus mejores años. Al más puro estilo de “La Llorona”, Santa Anna pareciera decir: si ayer maravilla fui, ahora ni sombra soy. Si en el presente enunciativo está quebrado y Dolores controla hasta el último peso del que disponen, el pasado enunciado presenta la otra cara de la moneda: “entonces mi fortuna era un árbol de ramaje tan intrincado que ni siquiera mi notario podía calcularla, ¿te acuerdas?” (p. 127). Si ayer fue un mandón y un tirano, hoy sólo le queda ejercer el hábito de mandar con Giménez: “es el último soldado bajo mi mando, el cirineo que me ayuda a cargar mi cruz” (p. 126). La añoranza llega hasta la comida: si los guisos de Inés de la Paz eran tan deliciosos en ese pasado idealizado, en el presente ni Dolores sabe guisar ni hay dinero para pagar la cocinera y el general vive “sometido a un régimen carcelario de frijoles con huevo” (p. 136). Paralelamente, como si el país fuera una extensión de su cuerpo, la ciudad del presente le parece un erial destrozado por la demagogia y cuando cobra conciencia de las pérdidas territoriales en la guerra de 1847, el muñón de la pierna comienza a sangrarle.

Pero lo personal no es el único ámbito que recuerda al general lo gris y doloroso que es su presente frente al boato, gloria y fama del ayer; evidentemente, su pasado de heroísmo y poder es, a este respecto, mucho más relevante. El hecho de acercarse a esta época a través del recuento de los eventos que tuvieron lugar en ella sólo termina por hacer más grande la brecha entre un estado y otro de la narración, lo que a veces se simboliza con una nueva expresión de pretensión aún más alejada de la realidad: por ejemplo, cuando recuerda su victoria sobre Isidro Barradas y la expedición de reconquista española, no tarda en concluir, frente al “ninguneo” del episodio por

parte de la historiografía liberal, “nuestro pueblo era una mezcla heterogénea de culturas y razas. Yo soy el principal artífice de su historia, por encima del cura Hidalgo, porque [con la victoria] le di fisonomía y cohesión espiritual a una masa de huérfanos desvalidos” (p. 171). De tan desproporcionada, la *boutade* no puede provocar sino una sonrisa, a pesar de la amargura con la que el general recuerda (o re-crea) los fastos con que se celebró su titánica victoria, muy distantes de la penuria y animadversión que lo rodean:

México nació el 11 de septiembre de 1829, pues antes de esa fecha era una inmensa tierra de nadie. [...] Por su valor simbólico, la victoria de Tampico se conmemoraba con igual o mayor pompa que el grito de Dolores. Ese día el pabellón nacional ondeaba en la Catedral, en el Palacio y en la Diputación; los edificios todos se engalanaban con festones y cortinajes; cinco mil hombres desfilaban luciendo sus cascos y sus morriones, sus estandartes y banderolas. Al centro de la Plaza Mayor, en un altar resguardado por un precioso dosel, se oficiaba una misa que yo presidía desde el balcón central de palacio, acompañado por mi gabinete y mi Estado Mayor [p. 171].

Cuando, por un momento, florece la ilusión de que la distancia no sea finalmente tan magna, las circunstancias se encargan de ensancharla aún más y de hacerla más dolorosa. Obnubilado por los truhanes que intentaron estafarlo vendiéndole armamento para apoyar presuntamente a Porfirio Díaz, Santa Anna intenta por última vez lanzarse a la aventura, sólo para que la realidad, espejo colocado plenamente ante sus ojos, evidencie lo anacrónico de su pretensión: “Esa misma tarde, con el habla atropellada por la emoción, don Antonio propuso a los veteranos congregados en la taberna del Romeral que lo acompañaran a tomar las armas para liberar a la patria de sus cadenas. Muchos de ellos están lisiados, otros padecen el mal de San Vito, y como es natural, su arenga fue tomada a chungu” (p. 155). Dado que las pacientes observaciones de Giménez son ignoradas (y el secretario es incluso acusado, por un agrio Santa Anna, de ser un espía lerdista), Manuel opta por subrayar con crudeza la ceguera de Santa Anna

ante la situación: “lo que tú necesitas es un baño de realidad, mirarte al espejo todos los días y repetir en voz alta: soy un viejo decrepito, la guerra terminó para mí, ni siquiera tengo fuerzas para tomar la espada” (p. 184).

La referencia al espejo evoca el otro modo en que la novela tematiza esta visión idealizada del pasado frente a la cruda realidad del presente: lo que, por el momento, podríamos llamar un “desdoblamiento” (retórico en el sentido de que, muchas veces, casi se trata de una alegorización) de Santa Anna, quien en múltiples ocasiones se identifica, jactanciosa y pretenciosamente, con objetos, animales, o con referencias de la “Enciclopedia” que vendrían a reflejar mediante la metáfora la circunstancia del personaje en la intriga; generalmente se representan sus ínfulas de caudillo bien amado, jefe invicto y estadista, pero puede pasar también que el desdoblamiento reduplique un evento cardinal de la trama.

Inicialmente, el desdoblamiento es sugerido y se concibe como una identificación con un modelo o ídolo a cuya altura Santa Anna quisiera elevarse o cuyo parecido con rasgos que después caracterizan a Santa Anna salta a la vista. El primer caso no es otro sino el hermano del futuro Serenísimo, Manuel, quien concentra todo el afecto y la atención de los padres, por ser de tez clara frente al moreno Antonio, y quien, pese a ser el hermano menor, crece más aprisa. La envidia, como ya se ha revisado, no cesa ni siquiera ante el rescate del que Antonio es objeto, al contrario: “En vez de agradecerle su sacrificio me sentí humillado y a partir de entonces mi mayor obsesión fue superarlo en todo” (p. 20).

Otro oscuro objeto de envidia es Agustín de Iturbide, quien se vuelve el nuevo ideal santanista cuando el futuro caudillo es apenas un joven oficial realista ayudante del gobernador Dávila. Santa Anna admira a Iturbide por su genio militar y por su iniciativa para combatir a los insurgentes, en un momento en que Santa Anna está desesperado por combatir y ganar honra y fama. Pero no sólo por eso, sino hasta por motivos cuestionables que delinean vivamente el

cuestionable carácter de Santa Anna: “Envidiaba hasta sus atropellos y corruptelas, que se comentaban con escándalo en casa del gobernador. Fiero como Atila, despiadado como Pedro el Grande, Iturbide se apropiaba de casas y ranchos, permitía desmanes a la tropa, coleaba a los insurgentes como si fueran ganado y quemaba los pueblos donde se escondían. ¡Cuánto me hubiera gustado tener sus agallas y su libertad!” (p. 53).

Pero, sin duda, la figura que Santa Anna idealiza con más decisión, la que se le hace perseguir a lo largo de todo el discurso y que proporciona momentos donde es patente un notable distanciamiento, es la de Napoleón Bonaparte. La distancia entre una y otra figura es más que evidente y el propio discurso la resalta: “Dicen que Napoleón nació en una alfombra donde estaban representados los héroes homéricos y eso lo marcó para el resto de su vida. Yo no tuve ningún presagio de mi gloria futura, pero actuaba como si mereciera la admiración de los hombres por el simple hecho de existir” (p. 21). Pero ello no impide que surja en el joven criollo el deseo de elevarse a alturas semejantes: “Sentí que entre nosotros existía un vínculo espiritual, una secreta afinidad remontada por encima de nuestras opuestas banderas. A partir de ese momento seguí su carrera con atención y me propuse emularlo” (p. 32).

El joven soldado busca satisfacer esta pretensión al costo que sea y por cualquier medio, especialmente de maneras que, a veces, parecieran romper la verosimilitud, pues, de hecho, los afanes del Serenísimo por elevarse a las alturas del águila napoleónica rompen la pertinencia en muchas ocasiones y la grandilocuencia exhibida con distancia por el autor implícito acaba por ridiculizarlo. Ya presidente y Alteza Serenísima, Lucas Alamán le reclama el despilfarro de fondos públicos provocado por la remodelación del palacio de Tacubaya, en la que el caudillo ha elegido para la decoración una serie de escenas de la vida de Napoleón; cuando decide embellecer la capital, no lo hace por atender las necesidades de la urbe sino por imitación del

modelo: “Si Napoleón cambió la faz de París en apenas diez años, yo no me puedo quedar a la zaga” (p. 314).

Pero la identificación no se queda en un mero deseo de conseguir logros similares. Cuando el joven cadete Santa Anna parte por primera vez al combate, con el regimiento del coronel Arredondo, su imaginación pareciera representarlo como el protagonista, igualmente idealizado, del cuadro de Jacques Louis David, *Napoleón Bonaparte en el paso de San Bernardo*: “La víspera del día señalado para la partida soñé que penetraba en las líneas enemigas con el sable desenvainado, cortando el viento en un albo corcel, y lanzaba mandobles a diestra y siniestra, dejando a mi paso un reguero de sangre” (p. 37). Tiempo después, Inés de la Paz lo sorprende “frente al espejo, peinado de atrás para adelante como Napoleón Bonaparte, con la mano metida entre los botones de su casaca” (p. 197) y cuando se niega a darle un heredero varón, Santa Anna la amenaza de modo tronante:

–Es la última vez que aguanto tus remilgos de señorita –me dijo con los calzones a medio poner–. Soy tu marido y merezco respeto.

–El respeto se gana –lo reté con sorna–, y tú no te has ganado el mío.

–No estoy jugando, Inés –me apretó un brazo con rencor–. Necesito un hijo, y si no me lo das, te voy a repudiar para casarme con otra, como Napoleón repudió a Josefina (p. 198).

Finalmente, Santa Anna obtiene el ansiado heredero, Manuel, pero eso no le impide irse a los brazos de otra mujer, Luisa Fernández Villa, la dama de Aguascalientes quien pide que su provincia se independice del estado de Zacatecas. Santa Anna, deseoso de castigar a los zacatecanos después de la revuelta federalista, le concede su petición, “pues tengo debilidad por las mujeres hermosas, y la petición de doña Luisa me venía como anillo al dedo para castigar a los vencidos” (p. 199). Doña Luisa se va a México con Santa Anna y éste, a decir de Agustina Díez de Tornel, presume el romance por toda la ciudad y, todos los días, “le envía ramos de

orquídeas con billetes perfumados donde la compara con María Walewska, la heroína que obtuvo la libertad de Polonia gracias a sus amores con Napoleón” (p. 203). Eso sí, el fugaz amorío no impide al caudillo escribir tiernas cartas a su esposa embarazada, donde le proclama sus intenciones de acompañarla en el parto, “para estrechar en mis brazos al Rey de Roma”, título que Napoleón otorgó al hijo que finalmente procreó con María Luisa de Habsburgo, después de haber repudiado a Josefina.

En el interior de la novela, esta identificación no es sólo un delirio ni un desplante más de Su Alteza Serenísima, sino que tiene un sentido muy específico: llega un momento en que el discurso deja claro que esta identificación, como muchos otros atrevimientos del general, se debe también al consentimiento de sus contemporáneos. Cuando Santa Anna se encuentra a las puertas de la muerte a causa de la bala de cañón que lo impacta en las playas de Veracruz, dicta un afectado parte guerra, mitad manifiesto, mitad despedida, que le granjea el afecto masivo de todos aquellos que, después de la campaña texana, lo habían arrojado del candelero:

[...] la despedida del general, leída en todos los púlpitos del país y reproducida en los diarios de la capital, le había restituido el cariño y la admiración del pueblo, que ahora rezaba plegarias por su salud. Los mismos escritores asalariados que antes lo tachaban de vendepatrias ahora le componían panegíricos y comparaban la gesta de Veracruz con la batalla de Ratisbona, donde Napoleón resultó herido en un pie [p. 268].

La reflexión estética que la novela trama sobre el carácter de Santa Anna (y el del país que lo vio reinar) termina por crear un efecto de puesta en abismo de sumo interés. Así, cuando Su Alteza Serenísima sale a combatir a Juan Álvarez y los pronunciados de Ayutla, pierde 80 hombres apenas en la primera escaramuza. Temiendo que la moral de la tropa esté baja, discurre un ardid auténticamente napoleónico para subirla:



Saludaba desde mi caballo a los batallones de infantería formados en la plaza de armas, cuando un águila vino volando desde la torre de la catedral, describió varios círculos por encima de los tejados, abatió de pronto su vuelo y ante el pasmo de todos los presentes vino a posarse en mi hombro. El milagro se interpretó como un buen augurio y la alegría volvió a los rostros de mis hombres, que lanzaron disparos al aire. Aquí entre nos, el águila estaba amaestrada y se posó en mi hombro porque había metido un trozo de carnaza debajo de mis galones. Pero eso nunca lo sabrán mis hombres, ni conviene que lo sepa la historia [p. 453].

Lo divertido del asunto es que quien procedió de esta manera fue un Bonaparte, pero no Napoleón I, sino su sobrino, Napoleón III, a quien, como es sabido, Víctor Hugo llamaba Napoleón *el Pequeño* y en quien Marx pensaba cuando sentenciaba que la historia sucedía primero como tragedia y luego como farsa.<sup>282</sup> En el curso de sus conspiraciones para derrocar a Luis Felipe de Orleans, la segunda vez que intentó dar un golpe de Estado, Napoleón III tuvo la idea de llevar consigo desde Inglaterra (donde vivía exiliado como resultado de su tentativa anterior) un aguilucho amaestrado que, a su llegada a Boulogne, revolotearía sobre su sombrero, simbolizando el águila napoleónica que, cual Espíritu Santo, lo investiría de aclamaciones populares. Tal milagro sería posible merced a un pedazo de carne escondido en el sombrero de marras.<sup>283</sup> La tematización del anhelo corso de Santa Anna alcanza así su culminación: a final de cuentas, *El seductor de la patria* está recalcando la enorme brecha que media entre la realidad de

---

<sup>282</sup> “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. Caussidière por Danton, Louis Blanc por Robespierre, [...] el sobrino por el tío” (Karl Marx, “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte” en Carlos Marx y Federico Engels, *Obras escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, 1971, pp. 226-323 [la cita, p. 230]).

<sup>283</sup> Por cierto, Fernando del Paso alude a esta anécdota al principio de *Noticias del Imperio*, al mencionar los infructuosos esfuerzos de Luis Napoleón para hacerse con el trono de su tío: “Emperador de los franceses hasta la tercera vez que lo intentó, ni el anillo de bodas de Napoleón y Josefina, que dicen que usó la primera vez, ni la lonja de tocino que cuentan se prendió con alfileres al sombrero la segunda vez para que lo siguiera y revoloteara a su alrededor el aguilucho que por una libra esterlina había comprado en Gravesend poco después de embarcarse en el Támesis a bordo del *Edinburgh Castle*, le sirvieron a Napoleón *el Pequeño* al llegar a Francia para conquistar el poder” (Paso, *op.cit.*, pp. 31-32).

Santa Anna y su modelo napoleónico, ¡mediante el recurso a un evento histórico donde ya se hacía énfasis en la distancia que mediaba entre Napoleón I y otro mediocre émulo suyo!<sup>284</sup>

Para finalizar esta revisión, y antes de caracterizar el tipo de distancia que nos hemos encontrado como común denominador de estos diversos ejemplos, hablaré de los desdoblamientos que el general *sufre* por obra y gracia del discurso y en el que una serie de objetos o de personajes de la intriga y la “Enciclopedia” sirven para plasmar metafóricamente lo que el caudillo quisiera ser. Normalmente, el personaje no destaca aquí por su modestia. Lo mismo que se permite compararse con otros grandes próceres americanos, termina también por verse en espejos casi blasfemos, como sucede cuando comenta su decisión de volver de un enésimo retiro campirano para conducir al ejército mexicano a combatir a los separatistas texanos:

Si me hubiera quedado en Manga de Clavo, reclinada la testa en el dulce regazo de mi mujer, ahora sería un héroe nacional del tamaño de Hidalgo, Bolívar o San Martín. [...] Antes de verme reducido a cepos era un hombre vano y superficial, enamorado de su propio reflejo. El cautiverio me deparó la más amarga decepción que puede recibir un héroe. *Como Cristo en el Huerto de los Olivos, en Texas ausculté mi corazón y descubrí que no tenía madera de redentor* [p. 207. Las cursivas son mías].

Posteriormente, en pleno trance mesmérico, Su Alteza Serenísima cuenta cómo el Congreso manda levantar, en la Plaza del Volador, una gigantesca estatua de ocho varas de altura, cuya mano apunta al norte indicando su deseo de reconquistar Texas, aunque alguno habrá

---

<sup>284</sup> Marx, crítico agudísimo de Bonaparte, señaló en su día que el pequeño Napoleón concebía “la vida histórica de los pueblos y los grandes actos de Gobierno y Estado como una comedia, en el sentido más vulgar de la palabra, como una mascarada, en que los grandes disfraces y las frases y gestos no son más que la careta para ocultar lo más mezquino y miserable. Así, en su expedición a Estrasburgo, el buitre suizo amaestrado desempeñó el papel de águila napoleónica” (Marx, *op. cit.*, p. 276). Marx confunde, al parecer, la anécdota del águila, ubicándola en el primer intento de 1836 y no en el de Boulogne, en 1840, pero la exactitud de la fecha importa poco. Más allá de la precisión del dato, el autor de *El capital* ya subraya la lejanía del ideal que Luis Napoleón pretendía desenterrar y cómo este ideal servía, de hecho, para ocultar una realidad ya de suyo vergonzosa.

más avezado que hace equivaler el gesto de la estatua con el carácter del modelo al que representa: “el día de la solemne celebración, un cagatintas anónimo comenta en la prensa que la mano apunta hacia el norte de la ciudad, donde está la casa de Moneda” (p. 315). La estatua, por cierto, es derribada durante los disturbios de 1844, y el vicepresidente Canalizo expone la situación al general jalapeño hablando de un descuartizamiento en efigie. Regresando al falso monólogo interior que da cuerpo al delirio hipnótico santanista, tampoco duda el caudillo en asumir como su auténtico doble al mejor y preferido de entre sus gallos, Pedrito, entablando un monólogo en el que los misterios de la política y de la “ciencia galilea” resultan ser equivalentes:

Mi soltador, el teniente retirado Nicasio Mora, golpea a mi gallo debajo de las alas y le arranca una pluma de la golilla. Lo topan con su rival, se encrespa y deja marcado en la tierra el surco de sus uñas. Igual de furioso me pongo yo cuando me abre careo un subalterno engreído como Valencia. Vamos, Pedrito, acaba de un venazo a ese retinto de mala tova. [...] El retinto empieza a recular, hasta acá me llegan los chorros de sangre, ahora es cuando, Pedrito, remátalo a picotazos. La mejor manera de aniquilar a Valencia es quitarle el mando de tropas. [...] Pedrito y yo somos invencibles, no ha nacido el gallo que nos saque de las cuerdas [pp. 310-11].

Pero también es posible que, en ocasiones, más bien se simbolice reiteradamente cuán poco corresponde la realidad de Santa Anna a las ínfulas de grandeza o bonhomía de que hace o ha hecho gala en otros momentos de la intriga. Así sucede, por ejemplo, cuando, prisionero en Texas, es encadenado a Juan Nepomuceno Almonte para evitar una posible fuga. El castigo termina por doblegar al general presidente: unido a un hermano siamés, está obligado a compartirlo todo, incluidos los momentos escatológicos, abundantes porque Santa Anna está enfermo de disentería. Pero esto no lo molesta tanto como los remordimientos por haber hecho a Almonte el testigo de honor de su compromiso para reconocer la independencia de Texas:

Sin proponérselo, Green me aplica una tortura moral, pues más que unido con Almonte me siento encadenado a mis culpas. Es como si formáramos un monstruo de dos cabezas, con atributos de

ángel y demonio, donde cada mitad resiente los pecados de su contraparte. [...] Pobre hombre, ya tiene los pies en carne viva, y ni por esas me alza la voz. Su abnegación debería complacerme y sin embargo me siento incómodo, tal vez porque no estoy seguro de merecerla [p. 249].

Posteriormente, cuando se entrevista con Sam Houston y éste, a modo de consuelo, lo invita a fumar opio, Santa Anna experimenta un verdadero desdoblamiento: siente cómo se desprende de su cuerpo en un viaje casi astral que le da la sensación de haberse librado de las cadenas que le atan a Almonte, es decir, de sus culpas; sin embargo, la liberación es ilusoria, pues, mientras vuela raudo y feliz por los cielos, no deja de ser consciente del juicio que pende sobre sus actos: “las ratas de la celda brincan por encima de mi cuerpo inerte, pero yo vago en el firmamento sin ver hacia abajo y entre espasmos de risa burlona, la risa desencantada de un Dios amargo, escucho el murmullo lejano de una multitud que me grita: traidor, traidor, traidor...” (p. 250). El sentimiento es casi tan desolador como cuando, pobre y recién excarcelado, después de su malogrado intento por regresar al país al término de la invasión francesa, se descubre a sí mismo en la figura de un monigote de comedia, “el anciano cegatón y medio chiflado, a quien su fornida mujer trataba a puntapiés” (p. 499).

Estas dos encarnaciones terminan por clausurar la brecha o más bien por ensancharla en toda su posibilidad: el proceso de distanciamiento crítico que el discurso de la novela ha abierto sobre sí mismo acaba por configurar la distancia como un abismo. Santa Anna ha pretendido elevarse a las alturas de altares inalcanzables; de hecho, muchos de sus contemporáneos lo han elevado y varios han medrado de ello. El distanciamiento lleva al lector implícito a cuestionar críticamente y descreer de las pretensiones de uno y de los juicios de los otros. Ahora bien, ¿cómo caracterizar este distanciamiento crítico?

### 7.3.El distanciamiento irónico de *El seductor de la patria*

Se ha mencionado previamente que, de manera habitual, la crítica (y, sobre todo, la crítica académica) se ha aproximado a la obra narrativa de Enrique Serna en general, y a *El seductor de la patria* en particular, mediante términos y expresiones más o menos relacionados entre sí (aunque enunciados muchas veces desde trincheras diferentes) y que suelen girar en torno a las nociones de crítica y de ironía: Raquel Mosqueda, en el caso de *El miedo a los animales*, hablaba en su momento de una parodia crítica que marcaba su distancia del género policíaco y, citando a Patricio Esteve, postulaba que el eje de aquella novela sería el “enfoque distorsionado y caricaturesco de una realidad también burlesca”;<sup>285</sup> Jesús Eduardo García Castillo se acercaba al filón de la sátira describiendo esta misma novela como una *crítica* de las falsas apariencias y del prestigio literario; en el caso de los cuentos de *Amores de segunda mano*, Elizabeth Corral Peña sugiere que Serna haría uso tanto de la *ironía verbal* como de la *situacional* para describir lo putrefacto y sombrío de la sociedad, así como las debilidades humanas; por su lado, Alí Calderón llegó a conclusiones similares respecto a los cuentos de *El orgasmógrafo*. Me parecen sumamente operativas las agudas observaciones de Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, quien, como veíamos, valoraba, hablando ya del caso de *El seductor de la patria*, el *contrapunto semántico* y casi *antitético* entre los distintos fragmentos discursivos que, de ese modo, se relativizarían. Posteriormente, abundará en este sentido, en un párrafo fundamental para la comprensión de la novela:

El establecimiento de estos contrapuntos semánticos revela la presencia de una entidad organizativa y valorativa ajena que, representándose mínimamente dentro del microcosmos

---

<sup>285</sup> Patricio Esteve, “Introducción al esperpento (*La pipa de Kif*)”, en *Ramón M. del Valle Inclán, 1886-1966. Crítica e interpretación*, Universidad de La Plata / Facultad de Humanidades, La Plata, 1967, *apud* Raquel Mosqueda, “Parodia del crimen, parodia de la escritura: *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en Miguel Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, UNAM, México, 2009, pp. 117-137 [la cita, p. 126].

narrativo como “el compilador”, violenta la intención original del discurso, pues el epistolario está visualizado sólo como el material de trabajo para una resolución ética y estética distinta, como material de trabajo para una biografía con acentos reivindicatorios. Al mismo tiempo, ese compilador introduce diversas percepciones sobre los mismos hechos o situaciones que, paradójicamente, al descalificar el carácter heroico de las acciones narradas –y realizadas– por la voz narrativa básica (el general Santa Anna), terminan descalificándose ellas también.<sup>286</sup>

Estoy muy de acuerdo cuando Bobadilla señala cómo, a través de la figura del “compilador”, la novela rompe en repetidas ocasiones el pacto de verosimilitud de la ficción epistolar, al quebrar el principio de unidad del enunciado; sin embargo, creo necesario, al menos para mis fines, matizar ligeramente su afirmación de que los indicios de las diversas codificaciones éticas y estéticas, estructurados a partir de la hipérbole y la antítesis, relativicen la intención de la novela. Puede parecer una cuestión menor, pero creo que la intención del discurso y de su autor implícito (desde el mismo momento en que decide colocar tras bambalinas la figura de un compilador a quien nunca vemos, pero cuyas acciones resentimos a lo largo de las 500 páginas de la novela) es una intención, gracias a la toma de distancia, ya de suyo relativizada, y es en este sentido en el que se realiza posteriormente la codificación ética y estética del discurso literario. El discurso podría calificarse de “incierto” e “indeterminado”, no en un sentido cualitativo, evidentemente, sino en el sentido (si se permite la metáfora) en el que Werner Heisenberg postuló el principio de incertidumbre: si para la física resulta fundamentalmente imposible conocer simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula dada, dentro del mundo posible de *El seductor de la patria* resulta fundamentalmente imposible obtener alguna certeza de parte del autor implícito, quien confronta (no necesariamente de modo antitético) perspectivas y personajes, al punto de corroer y cuestionar todas las posibles certezas existentes, no sólo las que tienen que ver con los personajes y eventos de la intriga sino, incluso, aquellas

---

<sup>286</sup> Bobadilla Encinas, *art. cit.*, p. 92.

que pudiera albergar el hipotético lector empírico a partir de su noción enciclopédica de Santa Anna. A través de la ficcionalización, la novela reconfigura el dato histórico; a través del distanciamiento esencial entre habla y texto, la novela exige, a quien quiera adentrarse en ella, que abandone todo prejuicio concebido en otros discursos, cotidianos o historiográficos... a tal grado que no han faltado los críticos y lectores que juzgen “sumamente” reivindicativo el acercamiento de Serna a la figura del Serenísimo.<sup>287</sup>

Desde este punto de vista, el carácter específico del distanciamiento en *El seductor de la patria*, algunos de cuyos indicios diegéticos se han apuntado en este capítulo, no radicaría ni en la ambigüedad, ni en la antítesis ni en la contradicción. Aclaro: es evidente que estos rasgos pueden apreciarse en la lectura y en absoluto cuestiono su pertinencia. Lo que propongo es que, de encontrarlos, es posible también interpretarlos de otro modo, con una perspectiva más ancha y quizás más operativa y, sobre todo, como parte de una intención discursiva sistematizada en el discurso de la novela de un modo más complejo que la oposición. Si queremos identificar por su nombre este distanciamiento particular (crítico según se le llamó al principio de este capítulo),

---

<sup>287</sup> Por ejemplo, José Joaquín Blanco consideró que Serna enaltecía y comprendía sobremanera a Santa Anna, quien saldría muy beneficiado de su encuentro con el autor de *El miedo a los animales*: “Los beneficios que Serna otorga inmerecidamente (en mi opinión) a su personaje son copiosos. Para empezar, como la novela está narrada fundamentalmente en primera persona, y durante la mayoría de sus páginas se nos pide que creamos que es el propio Santa Anna quien habla, tenemos a un dictador vulgar, iletrado y despreciador de las letras, que [...] habla con una voz literaria colorida, franca, sabia, convincente ¡y hasta filosófica!” (José Joaquín Blanco, *art. cit.*). El hecho de que Blanco pasa de largo sobre los distintos ámbitos del distanciamiento literario lo demuestra poco después, cuando comenta los bofetones que Santa Anna propina a los personajes letrados y los considera fundados en las filias y fobias del autor empírico: “Claro que es Santa Anna quien los abofetea. Pero a final de cuentas hay un autor que firma *El seductor de la patria*, y se entromete en cada línea; y decide a quién patea su personaje y a quien no, y de qué manera”. En otro sitio y respecto a otros temas, Serna ya proporcionaba su opinión al respecto, al preguntarse por el surgimiento de la idealización del escritor: “Quizá el malentendido se [deba] a la frecuente sandez de atribuirle a un autor las opiniones de sus personajes” (Enrique Serna, “Patricia Highsmith: el crimen como estilo de vida”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 262-70 [la cita, p. 266]). De creer presupuestos semejantes (es decir, de olvidarnos del distanciamiento entre habla y discurso que funda el distanciamiento entre autor y obra), tendríamos que creer, por ejemplo, que canciones como “Ne me quitte pas” o “La chanson des vieux amants” nunca hubieran podido ser escritas por Jacques Brel, cantautor belga conocido por su misoginia, pero también un poeta capaz de *interiorizar* diferentes voces líricas, que podían eventualmente alcanzar una comprensión lírica de lo femenino.

podemos hacerlo a partir de su rasgo más distintivo, bien conocido en la tradición literaria: se trata de lo que la tradición literaria ha denominado como “ironía”. Pero esta aseveración, que pareciera paradójica y que es un punto clave de mi hipótesis de trabajo, requiere una aclaración previa, pues ¿cómo definimos entonces lo irónico en *El seductor de la patria* si antes hemos dicho que el símbolo que la novela articula, el modo simbólico en que se reconfigura la historia a través de la ficción, no necesariamente se construye fundado en la contradicción o lo antitético?

En efecto, tradicionalmente, desde los dominios de la retórica o la filosofía analítica, la ironía se asume como un choque de opuestos y una perturbación de la lógica de la expresión. Dicen que para muestra vale un botón; acudamos, pues, al *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin:

Consiste [la ironía] en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria [...] Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el co-texto (o contexto lingüístico próximo), revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido.<sup>288</sup>

Tal y como se entiende desde la retórica, el concepto de “ironía” tiene una serie de limitantes que lo hacen poco operativo al momento de asomarse a un discurso literario. En primer lugar, una aparente obviedad (soslayada en muchas ocasiones): el discurso es una entidad de mucha mayor complejidad que la frase, de la cual, ya se ha visto, se encuentra necesariamente distanciada. Por lo tanto, examinarlo con la mirada de quien examina una frase carece incluso de sentido: “los esfuerzos por aplicar a este discurso [literario] un modelo estricta y limitadamente lingüístico deberán sufrir restricciones e inconsecuencias fácilmente detectables [...] no resisten la crítica de puntos de vista más amplios que partan de bases más en concordancia con la *praxis*

---

<sup>288</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1998, s.v. ‘Ironía’, p. 277.



humana productora de los discursos agrupados en las series culturales”.<sup>289</sup> En segundo lugar, lo adivina el lector de estas líneas, la expresión al nivel del discurso cotidiano está distanciada del discurso estético-literario: quizás (y eso aún habrá de cuestionarse), si una persona llega tarde a una reunión matutina y sus desesperados cofrades le sueltan a bocajarro un desabrido “Buenas noches”, podría entenderse que, en esa frase, la noche se contrapone con el día, la cortesía del saludo con la impaciencia de los allí reunidos, etcétera. Pero, aun si así fuera (y, como veremos, no necesariamente es así), estaremos de acuerdo en que el discurso literario no puede medirse con una vara tan pobre.

La tercera restricción con la que topamos al concebir la ironía desde la retórica tiene que ver con la idea de engaño: en la ironía no subyace un sentido “verdadero” contrapuesto a uno “falso” que radicaría en su superficie. Por lo menos, no en el caso de la ironía literaria. La razón es sencilla: el discurso estético literario no puede “mentir” en el sentido de proponer una relación de “no-correspondencia” entre enunciado y referente. Por un lado, porque la configuración del discurso literario no gira en torno al signo lingüístico (fundamento de la lengua, esa modelizante primaria como la denominó Lotman),<sup>290</sup> sino en torno al símbolo, un valor semiótico diferente del signo o que, dicho sea de modo más adecuado, *reformula* los valores semióticos del signo. Y, por otro lado, porque, coherentemente con este eje, el discurso estético literario no pretende guardar una relación “directa y significativa con la realidad” y, por lo tanto, no es ni puede ser un discurso mentiroso: en la mentira es fundamental la *intención*, atribuida al emisor de la enunciación, de *ocultar* la verdad; por ello se distorsiona la referencialidad del signo y sólo entonces el enunciado es falso (no correspondiente). En cambio, el discurso estético literario, a partir de su fundamento simbólico, *pide* “una recepción *diferente* a la simple descodificación,

---

<sup>289</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, op. cit., p. 202.

<sup>290</sup> Si bien sabemos que, incluso para los dominios de la lingüística, ni siquiera la relación sígnica es completamente referencial: no en balde Saussure proponía desde siempre que el signo era arbitrario.

[una relación] que llamamos *interpretación*”.<sup>291</sup> Por ello mismo, si interpretamos que el discurso en cuestión tiene una intención irónica, el discurso no podría nunca “engañarnos”, como bien lo vio Pierre Schoentjes: “Si el ser y el parecer no coinciden como quiere la moral de la sinceridad, el irónico no es, con todo, un mentiroso. Lejos de intentar engañar y, por tanto, de mantener la ilusión creada por su mentira, *el irónico quiere que sus ilusiones sean comprendidas y se cuidará de no bloquear el acceso al significado de su intención*”.<sup>292</sup>

Y, finalmente, la cuarta restricción que encontramos al concebir la ironía como contradicción es quizá la más sencilla de postular y la más importante: se trata, justamente, del hecho de que la ironía está más allá de la mera contradicción. Jorge Portilla, en su *Fenomenología del relajo* (en algunos de sus capítulos, una más que notable aportación mexicana al estudio de la ironía y el humor desde los terrenos de la filosofía), ya apuntaba que ironía y antífrasis iban por rutas muy distintas: “si observamos estas contradicciones más de cerca, veremos que no resultan irónicas simplemente por contradictorias. Lo irónico no es que haya en ellas contradicción o discordancia, sin más, puesto que pueden existir contradicciones no irónicas”.<sup>293</sup> Si la ironía se definiera solamente a partir de la contradicción, tendríamos que admitir que la principal razón para considerar a *El seductor de la patria* como una novela con intención irónica sería la aparente contradicción entre una presunta intención reivindicativa (lo que tampoco queda muy claro a ojos de quien esto escribe) y la pésima fama histórica del personaje... y tan sólo los indicios que aquí hemos apuntado nos dejan ver que la apuesta de la novela es de mucho mayor calado. Dice Linda Hutcheon: “en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica)

---

<sup>291</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, op. cit., p. 457.

<sup>292</sup> Schoentjes, op. cit., p. 126.

<sup>293</sup> Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, SEP, México, 1984, pp. 64-65.

hacia un desciframiento [...] de la intención del autor”.<sup>294</sup> Pero surge entonces el problema del acceso a esta intención.

Quizás convenga preguntar a la filosofía por la ubicación del concepto de la ironía. Arthur Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y como representación*, brindaba un indicio, al definir la práctica de la ironía como una divergencia entre lo ideal y la realidad. El problema es que su definición convivía con el rechazo de un concepto que a él le parece “trivial y llano” y que no hace reír “más que a los niños y las personas sin cultura”.<sup>295</sup> Pero aun así, el camino vislumbrado por él resulta fructífero. Por ejemplo, Jorge Portilla, menos tajante y más comprensivo del fenómeno, avanzó también en este sentido, al sugerir que la ironía es “el contraste entre la pretensión de poseer un valor cualquiera (sabiduría, justicia, eficacia infalible de un medio para la felicidad humana) y la realidad de lo verdaderamente logrado”.<sup>296</sup> La ironía no contrapone dos sentidos sino que hace constar la distancia entre ellos.

Esta visión de la ironía tiene gran interés al permitir librarse del “embotellamiento” teórico, señalado por el propio Portilla, que resulta de considerar la ironía como una oposición entre el sentido literal y el figurado, la verdad y la mentira, o incluso, como sucede en otras perspectivas teóricas, de tomarla como lo contrario de la hipérbole.<sup>297</sup> El terriblemente divertido sueño de Santa Anna en San Jacinto no es irónico por contraponerse con algún sentido más “verdadero” que el suyo, o solamente por ser contradictorio con la cruda realidad de la campaña texana y el posterior cautiverio del personaje. La ironía radica más bien en la puesta en escena de

---

<sup>294</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia”, en María Christen Florencia et al. (ed.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 171-193, (la cita, p. 175).

<sup>295</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 118.

<sup>296</sup> Portilla, *op. cit.*, p. 65.

<sup>297</sup> Por ejemplo, Eric Gans sugiere que “l’ironie n’est pas le contraire de l’hyperbole mais une réponse à celle-ci, car elle constate [...] la distance entre l’énoncé et l’état objectif des choses” (Eric Gans, “Hyperbole et ironie”, *Poétique*, 1975, 24, 488-94 [la cita, p. 493]).

una realidad medida con la vara fantasiosa del ideal criollo, siempre “desidioso y descuidado, entregado con ardor a lo venidero”, como lo había definido con agudeza Lucas Alamán: “El pueblucho de Béjar cobra tanta animación como la feria de San Agustín de las Cuevas: hay palenque, mesas para jugar albuces, plaza de toros y una hermosa alameda donde la gente de razón sale a pasear en los días de fiesta, mientras los indios truenan cuetes y beben pulque” (p. 235). Frente a este universo ideal que satisface la sed de bienestar del personaje y de sus coetáneos, se erige una realidad incómoda que varios ignoraron o pretendieron no ver y que terminará por pinchar el sueño del Serenísimo. Páginas antes, Manuel Mier y Terán escribía al don Lucas de la ficción: “Texas ya es un cuerpo extraño en el organismo de la nación, y no creo que podamos arrancarlo sin amputar el miembro afectado. Por aquí muy pocos hablan español, nadie venera a la Virgen de Guadalupe, y son contados los texanos que saben algo sobre la historia de México. ¿Cómo retener en nuestro seno a un pueblo tan distinto en raza, lengua y costumbres?” (p. 211). Entre ideal y realidad no hay simplemente una antífrasis, sino una constatación de la distancia entre dos conceptos, uno pretendido y otro tangible. “Más que explicar la ironía por la sustitución de un sentido por otro, es posible describir el funcionamiento a partir de la oposición entre el ideal y la realidad”,<sup>298</sup> nos dice Schoentjes. Yo creo más bien que ese funcionamiento se describe todavía mejor a partir de la toma de distancia entre un extremo y otro. Cuando Santa Anna describe el campamento texano adonde es conducido como prisionero de Sam Houston, no plantea tanto una oposición semántica entre extremos irreconciliables, sino que está *juzgando* cuán lejos se encuentra su perspectiva original con la que entró en batalla de la realidad a la cual ha despertado: “El hedor de los cadáveres descompuestos abandonados en el campo de batalla, que llegan en oleadas al campamento, me inspira sombrías reflexiones sobre la

---

<sup>298</sup> Schoentjes, *op. cit.*, pp. 121-22.

gloria terrenal. *¿Tanto celo patriótico terminará convertido en carroña?*” (pp. 238-39. Las cursivas son mías).

Ahora bien, hay una precisión más que realizar: cuando Jorge Portilla habla de la ironía como un contraste entre ideal/preensión y realidad, aclara: “un contraste es una relación, y las relaciones, por objetivas y concretas que puedan ser, no son atributos reales de las cosas *sino referencias puestas entre ellas por la conciencia. La ironía es, entonces, inmanente a una conciencia que juzga* y que advierte la distancia entre la posible realización de un valor y la realidad de quien pretende haberla llevado a cabo”.<sup>299</sup> El texto, pues, introduce un *juicio de valor* donde se constata el distanciamiento que media “entre los hechos presentados [ideal/preensión] y los juicios que éstos merecen”.<sup>300</sup> Lo irónico no está en el mero enunciado (es por eso que la ironía no puede reducirse a la antífrasis), sino en la percepción evaluativa de la distancia que media entre él y lo aludido, percepción que involucra en sí un proceso de lectura, un acto discursivo: “La ironía sólo surge porque esa relación se ha enunciado mediante el lenguaje. Si nadie formula esa relación, la ironía es inexistente”.<sup>301</sup>

Es justamente este carácter de juicio de valor sobre un distanciamiento particular (entre ideal/preensión y realidad) lo que para Linda Hutcheon reviste la función pragmática de la ironía como una *evaluación*: para la teórica canadiense la ironía “privilegia una intención evaluadora, fundada en un ethos marcadamente peyorativo; es decir, *la ironía se usa para evaluar algo o a alguien*, a partir de una intención denigratoria, en mayor o menor grado”.<sup>302</sup> Es posible que el *ethos* peyorativo sea privilegiado en muchas menos ocasiones de lo que Hutcheon pensaría, pero

---

<sup>299</sup> Portilla, *op. cit.*, p. 65. Las cursivas son mías.

<sup>300</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 122.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>302</sup> Linda Hutcheon, *apud* Rafael Olea Franco “«Deshonrar el patíbulo. Fatigar la Infamia»: el inteligente y urbano arte de injuriar”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In Memoriam José Luis Borges*, El Colegio de México, México, 2008, pp. 163-190 [la cita, p. 173. Las cursivas son mías].

su visión pragmática de la ironía contribuyó en mucho a la reformulación literaria de una noción que fuera más allá del tropo retórico, el cual, de este modo, se convierte necesariamente en un concepto mucho más operativo para acercarse a un discurso literario. Al salir mosqueado del suntuoso palacete de Ciriaco del Llano y encontrar la calle de La Moneda atiborrada con las heces de los caballos que han arrastrado los carruajes de las buenas conciencias allí reunidas, Santa Anna sentencia: “Eso ha sido siempre la grandiosa México: el desposorio del lujo con la mierda” (p. 111). La cita no es irónica porque “mierda” y “lujo” estén amancebados en la obvia antítesis, sino porque subraya el contraste entre la pretensión de las élites criollas y la realidad en la que vive hundido el resto del país, por ejemplo, los “léperos” con quien se emborrachará el joven Brigadier. Los criollos, “las esferas más altas del poder y el dinero” (p. 109), han pactado entre sí la Independencia, “una ruptura en familia, donde todo cambiaba para seguir igual” (p. 92), y la celebran con fiestas fastuosas, en donde los invitados, hambrientos de ascender socialmente, procuran ver quién llega en el carruaje más lujoso y se enorgullecen al ser recibidos por un lacayo de librea que les tiende la alfombra roja para darles la bienvenida; son la “gente de razón”, en todo ajena en su vanidad a las reales circunstancias del país en que viven los otros, la plebe, a la cual el obispo Cabañas prohíbe la entrada el día de la coronación de Iturbide, pues “a pesar de su ruidosa simpatía por Iturbide, hubiese afeado el acto con su proverbial suciedad”, aunque la ceremonia en sí poco tiene de auténticamente suntuosa:

He oído decir después que mucho de aquel boato era falso, pues incluso las coronas del emperador y la emperatriz se hicieron con joyas prestadas, que fueron devueltas al día siguiente al Monte de Piedad. Pero si todo fue una ilusión, ¡ojalá y la vida me hubiese deparado muchas ilusiones como ésa! Rodeado de criollos elegantes y damas que hubiesen triunfado en el mismo Versalles, por un momento abrigué la esperanza de que México llegara a convertirse en una gran potencia [p. 112].

Así pues, la sentencia santanista sobre la “gloriosa México” no se queda en un “simple” tropo ingenioso atribuido a un actor de la intriga: en realidad glosa y evalúa la distancia que media entre estos dos Méxicos que, el día de la coronación, conviven y festejan, eso sí, pero con la puerta de la Catedral de por medio para no mezclarse. Algo semejante sucede cuando Santa Anna, a la sazón ya presidente de México, inaugura el teatro que llevó su nombre. En plena explicación del arquitecto sobre las proporciones de los pórticos y las columnas del edificio, el estómago del Serenísimo expulsa una ruidosa ventosidad y, posteriormente, reúne en su exposición la fantasía arquitectónica con el detalle escatológico (mínimo en apariencia, pero decisivo en su reflexión) para juzgar implícitamente sus pretensiones como gobernante y la lejana realidad que les impide realizarse: “Al contemplar los jarrones de bronce, las estatuas de las nueve musas, los cortinajes de terciopelo y la gran araña pendiente del techo, me parece que veo representado el espíritu de mi gobierno. Si no fuera por el olor a pedo, me sentiría en París” (p. 320).

La idea de la ironía como un modo del distanciamiento es habitual en su concepción literaria, especialmente a partir del Romanticismo, que, a la luz de la idea de que el “yo” ya no era más un todo homogéneo, vio en la ironía “una forma de poner distancia a los sentimientos, los valores o los méritos”.<sup>303</sup> En un plano más general, esta toma de distancia constituye una fuente de placer y, al mismo tiempo, de reflexión estética: el texto irónico evoca un mundo ideal, “desgraciadamente inexistente, pero que las palabras hacen surgir por un instante. Dicha satisfacción tiene, sin embargo, un precio: el de recordar que nuestro mundo no es el mejor de los mundos posibles; de ahí provienen la decepción y una cierta amargura que acompañan la ironía”.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 172.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 123.

Entre las imágenes literarias mediante las cuales se ejerce la ironía, Schoentjes resalta dos, la máscara y el doble, de particular importancia en el caso de *El seductor de la patria*, especialmente la segunda. El valor de ambas, a su juicio, es que permiten dar un rodeo crítico a la habitual consideración de la ironía como una agresión (la cual se adecua más a la lógica de la frase) para verla desde un punto de vista diferente que privilegia su carácter ambiguo, mucho más útil al momento de acercarse al empleo de la ironía en el seno de un discurso literario: “Cuando Giambatista Vico escribe en *La ciencia nueva* (1725) que la ironía «sólo ha podido comenzar en la época de la reflexión, dado que está formada por una superchería obtenida con la ayuda de una reflexión que se pone la máscara de la verdad» [...] constata al tiempo el aspecto reflexivo de la ironía y su juego sobre el ser y el parecer”.<sup>305</sup>

Páginas antes, hemos hablado acerca del sistema enunciativo de la novela, de un teatro catóptrico de los sujetos, una maraña de voces en donde se espera que el lector implícito termine por perderse hasta casi no saber quién habla. Este baile de narradores y narratarios es también una mascarada donde la ambigüedad y la incertidumbre, lo hemos visto ya, constituyen la tónica del discurso. Son varios los personajes que adoptan un antifaz y fingen ser lo que no son en su relación con otros actores de la novela: desde Tornel, en el consabido episodio en donde redacta el anónimo dirigido al Ministro de Guerra haciéndose pasar por un leal al presidente Bustamante, hasta Inés, cuando decide hacer pagar a Santa Anna su infidelidad con Luisa Fernández. Este último caso se merece una revisión más detenida. Como el general, a su vez, finge ser un esposo modélico que habría pasado tanto tiempo en la Ciudad de México porque también pretende ser un estadista preocupado por el país que gobierna, su esposa decide subrayar lo ridículo de su pretensión y su propio conocimiento de la verdad a través de la ya comentada estratagema del mole de gallo, perdón, de guajolote. Pero lo que aquí me interesaría recuperar serían los

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 172.



preparativos de esta secuencia, porque, para llevar a cabo sus propósitos, Inés asume por su lado otra máscara, una irónica, que distancia el teatro, al que está a punto de unirse, de la realidad que pretende denunciar:

Ante su indiferencia me vi precisada a cambiar de táctica. El domingo me puse un vestido nuevo y lo sorprendí llevándole el desayuno a la cama, en una bandeja adornada con gladiolas.

–¿A qué se debe este milagro?

–A que hoy me levanté de buenas y quiero atenderte como a un sultán –le acaricié el mentón–. Ya mandé llenar la tina de agua caliente. ¿Vas a querer que te cepille la espalda?

Halagado por mis ternezas, en el transcurso de la mañana me doró la píldora con falsos cumplidos. [...] Sacamos al nene del moisés y me ayudó a bañarlo entre risas y carantoñas. *En ningún momento dejé de pensar que nuestra dicha era una comedia, y sin embargo me conmoví de verdad, imaginando lo bella que sería mi vida si me hubiera casado con un hombre cabal* [pp. 205-06. Las cursivas son mías].

No resulta exagerado señalar hasta qué punto el tópico de la máscara no se reduce a un mero recurso empleado por tal o cual personaje. En un nivel macroestructural, como hemos visto al analizar la enunciación distanciada de la novela, la máscara resulta fundamental para la estructura misma de *El seductor de la patria*: en tanto mediador y amanuense del general, Giménez habla en varias ocasiones a través de una máscara, ya sea Manuel (cuya voz se atribuye al presentador al deprimido general un cuestionario que imitaría uno previamente enviado por Manuel y que el “compilador” “asegura” no haber encontrado) o, sobre todo, el propio Santa Anna, a quien sirve como filtro, corrigiendo su estilo y elevándolo a alturas sentenciosas,<sup>306</sup> y de quien dice significativamente a Manuel: “el Santa Anna que la gente conoce y la posteridad juzgará *es una creación colectiva de todos los que hablamos en su nombre*” (p. 293. Las cursivas son mías). Y, por supuesto, la última máscara, que encierra a todas las demás, la constituye el

---

<sup>306</sup> Y a quien incluso busca suplantar al darse cuenta de lo perjudicial que resultan sus delirios a una posible intención reivindicativa de la biografía.

discurso mismo: un artificio literario dentro del cual una novela puede disfrazarse de fingida autobiografía, la historia fingida de un país puede pasar por autobiografía de un personaje capaz de confundir “su bienestar con el bienestar de la patria” y un discurso de cuidada factura se disimula bajo la forma presunta de un *work in progress* cuya edición aún estuviera pendiente (hasta su realización por parte de un lector dispuesto a entrar en este juego).

La otra imagen de la ironía rescatada por Schoentjes corresponde al espejo, varios de cuyos ejemplos acabamos de analizar en *El seductor de la patria*. El espejo, nos dice Schoentjes, es una de las metáforas de la ironía más recurrentes:

Su popularidad se explica por el hecho de que el espejo devuelve por reflexión la imagen del que lo mira y porque el desdoblamiento que realiza sugiere la idea del retorno del pensamiento sobre sí mismo. Por eso mismo, este movimiento de distancia y observación crítica es fundamental en la ironía. [...] Mientras que la máscara superpone los rostros, el espejo les pone cara y hace nacer un doble que es a la vez idéntico y opuesto.<sup>307</sup>

Un rostro que es el mismo pero no es igual. Es posible que el “espejo mágico” de *El seductor de la patria* se divierta con el doble de idéntica actitud que arroja como reflejo, tal como sucede cuando Santa Anna es confrontado con Almonte, su hermano siamés en el cautiverio texano, o con el gallo Pedrito, el gemelo emplumado cuyos golpes en el palenque se asimilan a los “soplamos” que el general reparte entre sus pares y subalternos durante su dictadura. Pero, más que reflejar dobles idénticos, el espejo irónico de la novela es un espejo deformante de feria que arroja dobles también irónicos ante los que la actitud del lector es instintivamente evaluativa, al no poder no apreciar (y, por ende, interpretar) la desviación que surge entre el modelo y su reflejo.<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>308</sup> De allí que Raquel Mosqueda se ha aproximado a la narrativa de Enrique Serna desde la noción “valle-inclanesca” de *esperpento*, es decir, “la percepción del mundo como la suma de una serie de

Normalmente, el doble se concibe como correlativo a un original e incluso, en muchas ocasiones, ambas figuras coexisten en el curso de la narración. Así, Schoentjes apunta que, en *Don Quijote*, Cervantes planteaba un doble reflejo irónico entre el caballero de la Triste Figura y su escudero: “el idealismo del primero se ironiza mediante el materialismo del otro, y viceversa”.<sup>309</sup> Sin embargo, el caso de *El seductor de la patria* es más dramático: del “original” evocado apenas queda la mención (las múltiples evocaciones napoleónicas a las que recién hemos aludido) y el protagonista del discurso es un doble irónico deforme (¡el Napoleón criollo!), consciente de cuán lejos se encuentra de su ideal, pero que, aún así, carece de valor para aceptar que él es apenas un calco sombrío de un espejo de feria y no el original mismo. Este proceso de desilusión lo lleva justamente a asumir un nuevo ideal aún más distanciado: “Antes de verme reducido a cepos era un hombre vano y superficial, enamorado de su propio reflejo. El cautiverio me deparó la más amarga lección que puede recibir un héroe. Como Cristo en el Huerto de los Olivos, en Texas ausculté mi corazón y descubrí que no tenía madera de redentor” (p. 207).

Al mismo tiempo, sus pretensiones no tardan en engendrar en los otros el mismo reflejo deforme, en un proceso de copia carbón que desdibuja cualquier ideal. Evoqué páginas más arriba la célebre sentencia marxista según la cual la historia acontece primero como tragedia y después como farsa. Para el autor implícito de *El seductor de la patria*, la historia se refleja dos veces: la primera como reflejo irónico y la segunda como reflejo del reflejo. Santa Anna sueña con emular a Napoleón o a César y, al mismo tiempo, teme que sus cofrades y subalternos, indignos de estar a su altura, intenten remedarlo. Dice así de Paredes cuando éste se pronuncia:

---

deformaciones, de tergiversaciones” (Mosqueda, “Los muchos modos...”, *art. cit.* p. 115), mientras que Elizabeth Corral Peña hace lo propio con los cuentos de *Amores de segunda mano*, en los que destaca la presencia de una sensibilidad “grotesca”, definida, de acuerdo a las propuestas de Kayser y Bajtín, como un aspecto angustioso de un mundo posible en donde se han suspendido las ordenaciones de la realidad y la naturaleza en beneficio de una estética que, respecto a aquéllas, resulta exagerada, hiperbólica y excesiva (véase, Corral Peña, *art. cit.*).

<sup>309</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 175.

“Yo hice nacer en su alma un afán de emulación que al principio quizá le sirvió de acicate, pero más tarde, frustrada su esperanza de alcanzar mi gloria, se trocó en bilis negra y helado rencor. Antes tenía enemigos verdaderos, ahora debo luchar con pequeños imitadores, como un gigante enfrentado con su reflejo deforme” (p. 329). Si Inés sorprende a Santa Anna peinado para adelante como Napoleón, Santa Anna sorprende a Giménez usando sus condecoraciones pues, así como la corrupción se replica hasta el infinito (como concluye Santa Anna respecto al episodio de Licha, el tío José y el Tlaconete), así también lo hace la pretensión de todos los actores del discurso. El temor de Santa Anna es doble: por un lado, descubrirse reflejado en un “Santa Anna en pequeño, sin sentido de la oportunidad ni talento para la intriga” (p. 332); por el otro, descubrir lo vano de su ideal: “Érase una vez un hombrecito que había proyectado en el suelo la sombra de un gigante, y cuando las nubes taparon el sol, quedó reducido a su verdadero tamaño” (p. 366). Finalmente, la sanción del personaje vendrá a manos de un doble irónico, el execrable Darío Mazuera, de gran parecido físico con el joven Santa Anna, que se presenta ante el viejo caudillo como un “perseguido político a quien los infortunios del exilio habían dejado sin blanca” (p. 481) y que, ofreciéndole, por así decir, un espejo, logra enredar al general en una estafa que lo despoja de los pocos bienes que le quedan:

Ángel debe de pensar que he venido a llenarle la cabeza de humo a su padre. Se equivoca: me limito a consecuentarlo y sólo procuro *que mis palabras sean como un eco de su amor propio*. [...] Yo no le prodigo el incienso, *pero trato de hacerle sentir la perfecta armonía de nuestras voluntades*. Así he logrado que me abra su corazón y hable conmigo como si pensara en voz alta [p. 482. Las cursivas son mías].

Para Hutcheon, la función de la ironía va mucho más allá del mero rompimiento de una isotopía en el plano del contenido: la ironía “implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y

evaluar el texto que está leyendo”.<sup>310</sup> Por ese motivo, propone que la ironía puede implicar una casi obligatoria toma de distancia en el seno del propio discurso literario. En el caso de *El seductor de la patria*, la desconcertante danza de narradores, personajes y perspectivas, provocado por un autor implícito que asume a fondo el distanciamiento literario, termina por crear una toma de distancia reiterativa, en la cual, dicho sea coloquialmente, uno termina por aceptar que no sólo a Santa Anna sino a nadie en la novela se le puede creer ni el bendito.

Un ejemplo de este descreimiento generalizado corresponde a un episodio de la defensa de la capital, en la guerra de 1847, cuando un pleito entre el Serenísimo y el general Valencia provoca una nueva y estrepitosa derrota en los llanos de Padierna. Para Santa Anna, Valencia no es más que un subalterno engreído, un ambicioso que sólo piensa en “utilizar la guerra como un escaparate para llegar al poder en medio de aclamaciones” (p. 376) y que ha desobedecido sus órdenes para quedar al centro de la batalla, robarle los reflectores y llevarse el crédito de la victoria. A estas alturas, incluso el lector ingenuo sabe de qué pie cojea, valga la imagen, el General Presidente, pues, por ejemplo, durante la campaña texana se le ha visto apesadumbrado y contrito al enterarse de la victoria de un subordinado:

En mitad de la conferencia llega un mensajero del general Urrea, para informarme que su jefe ha batido a los texanos en San Patricio. [...] Todos se alegran menos yo. Urrea debe estar hinchado como un pavorreal, no debí concederle el mando de la columna. [...] Necesito entrar en batalla y eclipsar la gloria de Urrea. Primero muerto que dejarme comer el mandado por un subalterno [p. 227]

Por ello mismo, la carta de Valencia no sorprende mucho: a su juicio, el ejército mexicano podía resistir e incluso vencer al invasor estadounidense y, para el completo exterminio de éste, era precisa la carga de las fuerzas a cargo de Santa Anna, sin embargo...

---

<sup>310</sup> Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...”, *art. cit.*, p. 177.

[...] por un hecho inconcebible y doloroso que el alma se azora al contemplar, lejos de hacer lo que el caso exigía, la táctica dispone y el honor mandaba, el general ordenó dar media vuelta a sus hombres para subir a lo más alto de la loma y desde allí se limitó a observar las acciones. Resentido por mi supuesta insubordinación, prefirió favorecer al enemigo con tal de no ayudarme a obtener una victoria que podía opacar sus hazañas. ¿Puede concebirse una vanidad más monstruosa? [pp. 377-78].

Al mismo tiempo, este enemigo del Serenísimo tampoco se ha mostrado digno de mejor crédito: Giménez narra cómo, cuando Valencia, Santa Anna y Paredes se aliaron contra Bustamante y acordaron un singular triunvirato, el primero llegó a la reunión con “el lujo de un faraón [...] y [...] la mirada zorruna de los recién llegados al poder” (p. 283). En otro momento, durante la primera dictadura del militar veracruzano, Valencia es retratado como un intrigante y un “subalterno engreído”, que conspira contra Santa Anna para obtener el poder, pero que al mismo tiempo pretende demostrarle su adhesión incondicional acudiendo al palenque para congraciarse con el General Presidente. De ese modo, se relativiza también su testimonio, que finaliza con un dramático envío: “Vivo o muerto, en la tierra o en el purgatorio, haré escuchar mi voz para que la infamia lo persiga hasta el fin de sus días” (p. 378). Y, por si acaso queda fe en algo o alguien, por ejemplo, en el discurso historiográfico “oficial”, Santa Anna y Giménez se encargan de distanciarnos de él. Ante la muy extendida versión de que Santa Anna habría mandado balas del calibre equivocado a los defensores del convento de Churubusco, el Serenísimo replica: “Es triste haber llegado a la vejez y tener que ocuparme en desmentir sandeces. ¿Debe un general en jefe desempeñar los deberes de un guardaparque?” (p. 380). Así pues, en su distanciamiento irónico sobre la materia de su discurso, la novela termina por poner en tela de juicio incluso el intertexto de la historiografía oficial.

Quizás se trate de un círculo virtuoso: el distanciamiento entre lector y texto permite apreciar el distanciamiento en el nivel de la enunciación; éste permite ver el distanciamiento

crítico en el nivel del enunciado, y este distanciamiento crítico tiene un fundamento eminentemente irónico que, a su vez, implica una distancia del autor implícito (y, por ende, del lector implícito) respecto al discurso mismo, distanciamiento que se extiende hasta a sus fuentes. Por ello mismo, Martha Elena Munguía ha insistido firmemente en que se entienda lo irónico “desde un sentido muy amplio, [...] no sólo como un tropo retórico sino como actitud que implica distancia crítica”,<sup>311</sup> de parte del discurso en su totalidad.

Coherentemente con esta distanciada intención circular, sería posible apreciar en *El seductor de la patria* dos distanciamientos irónicos por parte del discurso. Evidentemente, uno ocurre a nivel de la diégesis, donde se confronta el pretendido (y pretencioso) pasado del general (e incluso de otros personajes) con su decadente realidad, o las ilusiones del protagonista con determinados eventos de la cadena narrativa. Pero hay otro distanciamiento que se enuncia como un juicio, sumamente peyorativo para expresarlo con la terminología de Hutcheon, que el lector implícito en quien piensa el texto (mexicano o, por lo menos, empapado en la historia mexicana) puede interpretar como una evaluación de una realidad mexicana confrontada a un ideal eternamente postergado. Aquí, el general señala que su responsabilidad es compartida con la sociedad de su México: “Si de verdad arrojé a México en un precipicio, ¿por qué nadie me lo impidió? Gran parte de mis culpas le corresponden a la sociedad que ahora me crucifica. ¿O acaso goberné un país de niños?” (p. 18); allá, empero, no duda en hacer suya una de las sentencias más elocuentes de Carlos Hank González: “un político pobre es un pobre político”. Entonces, la sociedad que lo crucifica “ahora”, ¿es sólo la sociedad mexicana decimonónica o existe una acusación que llega hasta la sociedad actual, ante la cual Santa Anna ha perdido también el fallo en el tribunal de la historia? En pocas palabras, al marcar su distancia crítica respecto a las costumbres reprobables de la sociedad mexicana, ¿es el texto que nos ocupa una

---

<sup>311</sup> Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 17.

muestra del género satírico que evalúa la transgresión de determinadas normas sociales ridiculizándola?<sup>312</sup> Pareciera que el distanciamiento crítico llegara hasta el juicio, que la novela aislara “una micro sociedad de la que el autor y el lector se separan para juzgar y condenar sus costumbres”.<sup>313</sup>

La respuesta podría ser afirmativa, pero debe advertirse que la risa provocada por *El seductor de la patria* tiene poco que ver con la risa alimentada por el desprecio y la indignación que caracteriza la sátira clásica, de Juvenal en adelante. Pese a lo que pudiera observar José Joaquín Blanco, la risa del autor en *El seductor de la patria* tiene pocos visos de la vocación moralista, la ortodoxia o el sentimiento de superioridad que caracterizarían la sátira, cuya risa ha tendido, tradicionalmente, hacia un sentimiento mucho más melancólico, en el sentido en el que Demócrito concebía una risa melancólica provocada por el exceso de bilis negra que es necesario evacuar del cuerpo.<sup>314</sup> Por el contrario, la risa de Serna tiene un fundamento sumamente lúdico, como lo indica el hecho de que proviene de un juego creado por una enunciación distanciada e, incluso, disfrazada. Esta risa es casi festiva, y está lejos de asumir como propio un sentimiento de superioridad o de concebir la escritura como un ministerio o una misión catequista. En todo caso, en aras de confirmar o desechar esta hipótesis, hace falta examinar un segundo movimiento del distanciamiento según se concibe en el interior del discurso de *El seductor de la patria*: frente al distanciamiento crítico, hay también una “oscilación” inversa, como si de un péndulo se tratara,

---

<sup>312</sup> “In a sense Vladimir Nabokov was correct in saying: «Satire is a lesson, parody is a game». [...] Satire does not authorize, but ridicules, the transgression of social norms” (Linda Hutcheon, “Authorized transgression: the paradox of parody”, en Groupar [ed.], *Le singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, Peter Lang, New York, 1984, pp. 13-26 [la cita, p. 18]).

<sup>313</sup> “La satire porte ainsi souvent sur une catégorie d’individus [...], elle isole une micro-société dont l’auteur et son lecteur se séparent pour en juger et en condamner les mœurs” (Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l’humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p. 91. La traducción es mía).

<sup>314</sup> Risa melancólica cuyo objetivo sería específico: “He aquí pues el blanco de mi risa: los hombres insensatos, a quienes condeno a expiar su maldad” (Demócrito, *Sobre la risa y la locura*, apud Jonathan Pollock, *¿Qué es el humor?*, trad. Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 27).



una especie de acercamiento que añadirá un matiz importante a esta intención distanciada y que, a mi juicio, distinguirá también el enfoque satírico de la novela del de la sátira “clásica”, alimentada por el desprecio y la indignación. Como iremos descubriendo a lo largo del siguiente capítulo, se trata de una intención humorística, la cual termina por enhebrar con ella los hilos de la ironía y de la sátira refundiéndolos en una propuesta distinta: ya no la sátira común, sino una sátira “sonriente”.



## CAPÍTULO 8. ...TE SIENTO JUNTITO A MÍ.

**E**n su crítica sobre *El seductor de la patria*, José Joaquín Blanco, así como afirma que, si Serna encuentra placer reivindicando la figura de Santa Anna, es porque “disfruta mucho de los tipos picarescos, prostibularios o tabernícolas”,<sup>315</sup> también se admira, irónico, respecto a la “clarividencia” del Serenísimo:

Además, [Santa Anna] ¡parece conocer todo el futuro: desde sus alturas mira un México perenne! ¿Intuyó que más de un siglo después persistirían el desbarajuste nacional y los mesiánicos Beneméritos de la Patria y Altezas Serenísimas? Por lo pronto, [...] cita premonitoriamente ¡a Carlos Hank González!: “Un político pobre es un pobre político”.

[...]

Un suspenso se abre al terminar esta novela: ¿Llegará un futuro novelista histórico que nos diga: [Carlos] Salinas también eran los otros. O más bien: Salinas eran sobre todo los otros? ¿Y que sus orejotas resultaban bien divertidas? ¿Y que buena parte de su mala fama se debió a una mera conspiración rencorosa y fanática de letrados jacobinos? No le faltarán argumentos, si cuenta con la habilidad y la brillantez de Serna.<sup>316</sup>

Es cierto que Blanco nunca duda en reconocer la “habilidad y brillantez” de *El seductor de la patria* y la valía de su autor en el seno de nuestra tradición narrativa. De hecho, considera la novela como una de las mejores de la literatura mexicana contemporánea y una de las pocas

---

<sup>315</sup> Blanco, *art. cit.*

<sup>316</sup> *Loc. cit.*

novelas realmente históricas de los últimos tiempos (en medio de un panorama, a su juicio, pleno de juegos literarios con préstamos historiográficos de utilería), además de reconocer y alabar el modo en que el autor de la novela hace suya la figura santanista integrándola plenamente dentro de su estilo. Sin embargo, me parece que, por momentos, su juicio crítico, a pesar del franco elogio, no deja de traslucir una callada pero profunda incomprensión hacia el discurso estético de la obra.

Pese a la pretendida sorpresa (el crítico se pregunta con fingido candor cómo hace este Santa Anna ficcional para saber tanto del México del siglo XX), Blanco no es insensible al paralelo que Serna propone: de hecho, ningún lector cuya competencia de la “Enciclopedia” mexicana abarque, más o menos, los últimos 30 años ignora que la frase de marras es de la autoría del ex regente del Distrito Federal y dirigente del PRI, autor también de la célebre sentencia “la moral es un árbol que da moras”. Sin embargo, muy en el fondo, quizás por cierto prurito de decoro y solemnidad, Blanco menosprecia tanto la aproximación ficcional que cierra la brecha entre uno y otro tiempo (y con ello la reinención narrativa de Santa Anna) como el recurso que la novela emplea para ello: la risa.

El motivo es simple: en realidad, el crítico no termina de ver con buenos ojos el hecho de que un discurso estético descienda del Parnaso literario para ocuparse de un tipo vulgar y patanesco, “prostibulario y tabernícola”, y menos aún si es para hacérselo *divertido*. Quizás porque es bien sabido que la risa y la diversión son algo *banal* y Blanco casi teme que banalizar a Santa Anna sea banalizar el mal: “Un criminal, un ladrón, un imbécil moral, un traidor; el responsable oficial, y ciertamente principal [dice como sin enterarse de la novela], de los

desastres de las guerras con Texas y los Estados Unidos, ¡pero qué tipazo! Hasta dan ganas, a ratos, de invitarle un trago”.<sup>317</sup>

Al mismo tiempo, da por sentada una intención plenamente satírica por parte del autor del discurso:<sup>318</sup> “En muchos sitios reconocí más al Serna en su mejor filo satírico y/o regañón que al viejo gorila sanguinario, vulgar y antilibresco. Simplemente, Serna encontró en Santa Anna una coartada para una extensiva requisitoria contra toda la historia de México; y para muchas escenas de bravura narrativa, especialmente cuando conciernen a la crudeza de las costumbres”.<sup>319</sup>

Tengo la impresión de que Blanco, que en muchos otros aspectos de su valoración de *El seductor de la patria* proporciona pistas sumamente valiosas, peca de conservador en su juicio crítico sobre la importancia de la sátira y el humor en la novela –en mi opinión mucho menos antipática la primera y mucho menos trivial el segundo de lo que Blanco imagina. Un acercamiento conceptual a estas nociones aclarará nuestra interpretación y dará una mejor idea del sentido de la presencia de ambos conceptos en la constitución de la novela.

Venimos de constatar la presencia de una intención fuertemente irónica que envuelve la totalidad del discurso narrativo en un distanciamiento crítico que abarca desde su propia estructura enunciativa hasta el modo mismo de narrar la diégesis. Siguiendo los aportes de Linda Hutcheon, la ironía puede también vertebrar géneros como la sátira y la parodia a partir de intenciones significativas o respuestas interpretativas (que ella llega a equiparar a los paseos inferenciales de Umberto Eco) específicas que la estudiosa engloba bajo el término *ethos*,

---

<sup>317</sup> *Loc. cit.*

<sup>318</sup> Lo que, por otra parte, Blanco ha afirmado frecuentemente respecto a la narrativa de Serna desde aquella crítica aparecida en *La Jornada*, “Enrique Serna y sus silbatazos”. La crítica aparece también compilada bajo la misma entrada de su blog personal que cito en estas líneas, fuente que, dado el descuido con el que sobrevive la hemeroteca digital de *La Jornada*, recomiendo vivamente consultar en su lugar.

<sup>319</sup> *Loc. cit.*

fundándose en el trabajo del Grupo Mu.<sup>320</sup> Para Hutcheon, si la ironía se caracteriza por un *ethos* evaluativo (lo cual me parece no sólo plausible, sino sumamente operativo), peyorativo y burlón,<sup>321</sup> la sátira se distinguirá por un *ethos* agresivo, “codificado más negativamente aún. [...] más bien despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas”.<sup>322</sup> Pero, justamente, no me parece que el trabajo de sentido realizado por el autor implícito de *El seductor de la patria* responda a este modo específico del *ethos* satírico, por lo menos de aquél que se reconoce como “puro” o “clásico”.

Es cierto que la sátira, como habitualmente se le ha definido en la tradición y en la crítica, “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano [...] generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido de que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias”<sup>323</sup> y, si algo ha distinguido a varios de los textos narrativos de Serna, es un afán de señalar conductas no necesariamente loables.<sup>324</sup> Pero creo que es de suma importancia señalar que el carácter con el que esta intención

---

<sup>320</sup> “El *ethos* será, pues, una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario [...] es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...”, *art. cit.*, p. 180).

<sup>321</sup> “En el estado hipotéticamente aislado, la ironía posee un *ethos* burlón marcado en el sentido (lingüístico), donde es codificado peyorativamente. Sin el *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir: no es más que el contexto pragmático (codificado o decodificado) el que permite la percepción del desfase entre los contextos semánticos” (*Ibid.*, pp. 180-81). Para Hutcheon, el aspecto burlón es decisivo en la ironía, lo cual no creo que sea tan imprescindible como sí lo son, en cambio, el juicio evaluativo (sobre la distancia entre una pretensión y un ideal, dicho en los términos no tanto de Hutcheon como de Portilla y Schoentjes a partir de Schopenhauer) y la distancia que ese juicio crea necesariamente dentro del discurso, sobre todo entre las instancias de lector implícito y texto. Sin un juicio que enuncie discursivamente el distanciamiento no puede haber ironía, mientras que es posible que haya una ironía que no sea burlesca: piénsese en el célebre ejemplo de Jonathan Swift, “A modest proposal”.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>324</sup> Reiteradamente, Serna ha procurado subrayar el hecho de que, por ejemplo, una novela como *El miedo a los animales* no es una novela “en clave” y su explicación corrobora el tono e intención satíricos que, más allá del escándalo de aquellos que se hayan sentido aludidos, pueden detectarse desde la primera lectura: “mi propósito no fue criticar personas, sino exhibir conductas que he detectado en distintos estratos de la llamada República Literaria. Juan Bautista Morales, el famoso Gallo Pitagórico, comparaba la sátira con el tiro al pichón, donde el cazador apunta a la parvada pero siempre derriba un pájaro. Quizá

se lleva a cabo tiene una serie de matices propios que hacen difícil catalogar novelas como *El seductor de la patria* simplemente bajo la etiqueta de escritura satírica, en el sentido básico en que Juvenal es satírico, sin ser sensible a la innegable sonrisa que su texto deja traslucir y, sobre todo, a las raíces de esta sonrisa.

Me explico: como sabemos, tradicionalmente, la sátira no se reduce a la mera crítica, sino que constituye un ataque que, en muchas ocasiones, resulta profundamente acerbo e hiriente; a partir de un lugar de enunciación superior, aísla a la categoría en quien concentra su ataque, juzga sus costumbres y la condena; la sátira “se situe du côté du jugement appuyé, de l’assertion d’un ordre”.<sup>325</sup> Una de las características fundamentales de la sátira es que niega tener algo en común con lo atacado, a lo que en realidad busca destruir, mientras que el propio Blanco ha observado que, por el contrario, el autor de este discurso literario pareciera intentar *comprender* e incluso *comulgar* con la figura del Serenísimo, sin que ello implique necesariamente ni una defensa ni una negación de sus muchos “pecados”. Por otro lado, si bien el afán o *ethos* satírico puede explicar parcialmente varias de las dinámicas de la novela, sobre todo la *intentio operis*, es preciso recordar que la sátira busca provocar una risa definida por Moura como “un arma alimentada por el desprecio o la indignación que no tienen nada de lúdico”.<sup>326</sup> La gran mayoría de las veces, la risa de la sátira, y aquí quisiera hacer mía la afirmación de Martha Elena Munguía, no sólo se distancia de una risa subversiva, distanciada y cínica, sino que su misma risa busca reinstaurar los poderes establecidos:

---

me suceda lo mismo y alguna persona se reconozca en la galería de *freaks*, cosa que no lamentaría, pues mi propósito fue *herir el mayor número posible de susceptibilidades*.” (Serna, “Historia de una novela”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 228-234 [la cita, p. 231. Las cursivas son mías]).

<sup>325</sup> Moura, *op. cit.*, p. 91.

<sup>326</sup> Traduzco el original francés: “le rire qu’elle vise à provoquer est une arme alimentée par le mépris ou l’indignation qui n’ont rien de ludique” (Moura, *op. cit.*, p. 92).

[La sátira] se orienta más hacia el pasado que hacia el porvenir –la utopía de una edad perdida–: quiere corregir volviendo a los valores de la tradición, porque su lógica está sustentada en la experiencia de quien ha conocido un mundo mejor, una vida más recomendable, pero que “desgraciadamente” ya pasó. Este tipo de escritura no apela a la risa para revelar el absurdo o la mentira, sino que, valiéndose de ella, busca erigir una verdad inamovible, más enraizada en el pasado al ridiculizar los malos hábitos del presente desviado.<sup>327</sup>

Esta descripción no corresponde en nada al caso de *El seductor de la patria*, una novela cuya sustancia del contenido, de la que se distancia al transformarla, ya se localiza en un mundo pasado que dista mucho de retratarse como el mejor de los “mundos posibles”. Además, como hemos visto, el discurso juega abiertamente, entre otras cosas, a disfrazarse de discurso epistolar y autobiografía: su risa, en parte por este “ingrediente” irónico y en parte por un elemento más que procuraremos detallar en estas páginas, se caracteriza por un sentimiento lúdico que hace casi imposible recorrer sus páginas sin reflexionar sobre la vía que sugiere (la crítica humorística) y, al mismo tiempo, sin que aflore una franca sonrisa.

Así pues, la importancia de este tono humorístico y la innegable existencia de una dimensión discursiva social que podría ser satirizada exigen que precisemos hasta qué punto o, más bien, en qué forma podemos hablar de la novela como de un discurso satírico. Por lo pronto, como mencioné al final del capítulo anterior, cabe advertir que la distancia abierta por la ironía se “cierra”, al menos parcialmente, en un segundo movimiento, con la inclusión del *humor*. La risa resultante de esta inserción tiene mucho que ver en la caracterización de esa sátira peculiar que *El seductor de la patria* podría poner en práctica: modifica de manera decisiva la intención despreciativa. Para ayudarnos en la observación de este proceso, propongo prestar atención a un aspecto del nivel de la textualización de la novela de sumo interés, dadas las claves que puede aportar para valorar el proceso de esta sátira: me refiero al tipo de oralidad recreado por la obra.

---

<sup>327</sup> Munguía Zatarain, *La risa en la literatura...*, op. cit., p. 52.



Se trata de un proceso de dos vías en el que, por un lado, la estilización literaria de la “oralidad” del horizonte decimonónico (aquella que podríamos considerar *a priori* como “propia” de los eventos que la novela ficcionaliza) se realiza de modo totalmente distanciado, evidenciando la no-adhesión y la no apropiación de esta “voz” y de la visión de mundo que expresa; al mismo tiempo, y conforme se desencadena la intriga, el autor implícito *textualiza* los eventos que la componen con un cierto *apego*, aparentemente insólito, a un horizonte cultural que, sin mucho problema, podríamos señalar como propio del siglo XX mexicano, llevando a cabo la estilización literaria de una oralidad propia de esta visión de mundo. Dicho de modo muy sencillo, el autor de *El seductor de la patria* ha renunciado a toda pretensión de reconstrucción arqueológica del lenguaje decimonónico. Ciertamente es que, como el propio Enrique Serna ha expresado en alguna ocasión, pudieran existir razones creativas muy específicas para ello:

En cuanto al lenguaje de la novela, no quise hacer una reproducción arqueológica del español mexicano del siglo XIX, en primer lugar porque no sabemos cómo era, y en segundo, porque hubiera sido muy pesado para el lector. Por un prurito de hipercorrección y casticismo, los novelistas mexicanos de aquel tiempo creían que escribir bien era imitar a los escritores españoles. La única novela coloquial de la época es *Astucia* de Luis G. Inclán, escrita por un zapatero sin grandes pretensiones literarias. Pero Inclán reproduce el español de Michoacán y Santa Anna era jarocho. Además en ese tiempo las regiones del país estaban mucho más separadas que ahora y las diferencias lingüísticas debieron ser muy marcadas. Por eso en mi novela preferí crear un lenguaje híbrido, que recoge ciertos giros del español del siglo XIX, adaptados al lenguaje de la novela moderna.<sup>328</sup>

Pero también es claro que, cuando un escritor ficcionaliza los eventos de una trama histórica “del pasado” (y esto lo sabían muy bien autores tan diversos como Bertolt Brecht o el dúo René Goscinny y Albert Uderzo), no sólo no puede evitar que en el discurso aparezca su propio horizonte temporal, sino que, incluso, puede decidir “mostrarlo” como parte esencial del

---

<sup>328</sup> Enrique Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, pp. 175-76].

símbolo que configura. Tal es el caso del texto que nos ocupa. Si la metáfora –como sugieren las reflexiones agudas de Paul Ricœur o, en nuestra tradición crítica, de Evodio Escalante– puede considerarse, más allá de la retórica, como un instrumento (simbólico) de conocimiento por la vía de la intuición, al iluminar lo desconocido “desde la plataforma de lo que previamente se conoce”,<sup>329</sup> entonces la metáfora de *El seductor de la patria* nace y se nutre de este acercamiento entre siglos operado por la ficción de Serna: una aproximación por medio de la cual el autor implícito nos *provoca*<sup>330</sup> para que veamos el siglo XIX desde la perspectiva de nuestro caótico siglo XX, perspectiva aparentemente inusitada que, a través de la visión (humorística) del mundo que el autor pone en acción, resulta natural y reflexivamente risible.

### 8.1. Otra vez la ironía: el sonido muy lejano del pasado

Cabe mencionar que dado el contexto de esta investigación, la incorporación de la “oralidad” no significa, ni mucho menos, una incorporación en el discurso del habla popular *tal cual*, concepción errónea con la que correríamos el riesgo de terminar como los antropólogos estadounidenses que vinieron a Comala porque les habían dicho que allí los campesinos hablaban igual que un tal Pedro Páramo. En páginas pasadas hemos hablado ya de la distancia ineludible que media entre habla y discurso y ésta no es la excepción, pues las formas “orales”, aun cuando puedan evocar o corresponder a formas *existentes* y *habladas*, se han *estilizado* o recreado. Están sumergidas en un discurso nuevo, con su propia red de relaciones, sus propios valores (estéticos)

---

<sup>329</sup> Dice Escalante: “la metáfora no parece ser sino una aplicación (o una articulación) particular de la mimesis, ya que ella consiste en la «transferencia del nombre de una cosa a otra», o sea que, en virtud de esta transferencia (que Ricœur llama *epífora*), el nombre de algo conocido (el *éste*) se aplica al de otra cosa (el *aquello*), antes desconocida bajo este aspecto” (Evodio Escalante, “La metáfora como aproximación a la verdad. Ensayo acerca del ensayo”, en *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 289-309 [la cita, p. 294]).

<sup>330</sup> En repetidas ocasiones, la ofendida crítica literaria mexicana ha considerado a Enrique Serna, especialmente desde la aparición de *El miedo a los animales*, como un “provocador”. Tomémosle, pues, la palabra, en toda su positiva y vital dimensión intelectual.

y, lógicamente, con su propia finalidad: vertebrar la *intentio operis*. Secundariamente, el discurso estético incorpora la “oralidad” ficcionalizándola, pero puede ir más allá también: de acuerdo con Martha Elena Munguía, puede no limitarse al “mero oficio de ficcionalizar hablas populares, jergas sociales, ni mucho menos reproducir por escrito los rasgos fonéticos de un hablar inculto o rural, sino que implica la incorporación de visiones de mundo particulares, conciencias específicas con vida propia”.<sup>331</sup>

Hemos visto cómo el discurso se configura de manera esencial a través de la toma de distancia, ya sea entre los distintos personajes, entre series de eventos tematizadas desde las perspectivas de ciertos personajes, entre narradores y narratarios o, de plano, en el distanciamiento irónico en el que el discurso pareciera ponerse a sí mismo en tela de juicio, necesitando así de un lector implícito que, si quiere participar del juego, debe mostrarse escéptico y distanciado respecto al propio discurso que lo invita. La reformulación del “lenguaje decimonónico” se lleva a cabo como parte de esa misma toma de distancia: se introducen una serie de giros arcaizantes que aportan un toque de “ambientación” lingüística y la validez de la técnica radica en que el discurso mismo no asume como propios esos giros ni los toma en serio, dejándolos de lado a la primera oportunidad justificada. Por ejemplo: el anciano Santa Anna recuerda ser un niño y maldecir al preceptor que lo castiga al grito, casi aurisecular, de “hijueputa” (p. 21), pero después, cuando recuerda la campaña contra los alzados de Ayutla en una narración mucho más directa, no duda, loco de celos y en medio de su delirante relación al notario público, en recurrir al mucho más moderno “hijos de la rechingada” (p. 55).

Pero antes de hablar del apego del autor implícito a su propio horizonte cultural, concentrémonos primero en la representación de la voz del pasado. Como el propio Serna observa, la reconstrucción de una presunta “oralidad” decimonónica no es sino, literalmente, una

---

<sup>331</sup> Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 33.

ficción que colabora con la que el discurso realiza de la historia: siendo lógicamente imposible reconstruir una oralidad de un horizonte que nos es del todo ajeno, lo que hay es una recuperación lexical de la literatura de la época o de siglos anteriores (o, más bien, de la estilización que estos discursos llevaron a cabo de la oralidad de su tiempo, conforme a su propio paradigma estético). Numerosos arcaísmos empleados en *El seductor de la patria* forman parte del vocabulario propio del siglo XIX que se pasea en las novelas de Galdós, Pardo Bazán, Clarín o Fernán Caballero. Así, cuando el futuro caudillo cumple 15 años, es reprendido por su padre, quien le dice que ya está “bigardón (p. 30) para andar en la calle haciendo travesuras”, como quien podría decir “ya estás grandecito”, dado que “bigardón” es un calificativo referido a la gran altura de los hombres, sobre todo de los jóvenes;<sup>332</sup> cuando Santa Anna describe a Manuel la Ciudad de México a su llegada del exilio, evoca los varios “lotes baldíos invadidos por léperos que dormían la mona” (p. 14),<sup>333</sup> cuando Santa Anna se dispone a “sentar cabeza” menciona que

---

<sup>332</sup> “Al hombre muy alto suelen llamarlo [...] bigardón”, comenta Margit Frenk, y añade después que la palabra designa también “y ante todo ‘al hombre joven y fuerte que no trabaja’ (“Designaciones de rasgos físicos personales en el habla de la Ciudad de México”, en *Estudios de lingüística*, El Colegio de México, México, 2007 [Serie *Trabajos Reunidos*, 7], pp. 13-44 [la cita, p. 16]). La palabra, que curiosamente el *Corpus Diacrónico del Español* apenas registra en nueve ocasiones, todas ellas en España y siete de ellas en la literatura decimonónica, es empleada, por ejemplo, por Benito Pérez Galdós en la novela *Misericordia*: “El bigardón aquél no carecía de atractivos: estudiaba en la Universidad y sabía mil cosas bonitas que Obdulia ignoraba, y fueron para ella como una revelación” (Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, ed. Luciano García Lorenzo, Cátedra, Madrid, 1993, p. 112, *apud* RAE: Banco de datos *CORDE Corpus Diacrónico del Español* [en línea]. <<http://www.rae.es>> [30 abril 2013]).

<sup>333</sup> “Lépero” es un término que hoy en día designa a una persona soez y sin educación, pero cuyo uso tiene motivos en parte racistas y en parte clasistas. El propio Enrique Serna, en su ensayo “El naco en el país de las castas”, examina brevemente la posición del término “naco” en el léxico diacrónico de la discriminación en México y, apoyado en Rubén M. Campos y Francisco J. Santamaría, consigna el uso del término “lépero” por parte de la aristocracia “pulquera” del siglo XIX para referirse originalmente a “los parias urbanos cubiertos con una sábana” y, posteriormente, al pueblo bajo en general (según Julio Casares designa a la “ínfima plebe de la Ciudad de México”, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gil, Barcelona, 2001 [1942], s.v. ‘Lépero’) y, aún más específicamente, a aquel de condición *moral* baja y de malas costumbres, para diferenciarlo del humilde *peladaje* (Enrique Serna, “El naco en el país de las castas”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 108-117 [la cita, p. 109]). En el *Corpus Diacrónico del Español*, apenas si aparece fechado en el siglo XIX, pero su uso corriente durante ese siglo nos lo testimonia Justo Sierra: “la tienda [de españoles], que no era más que una casa de empeño en que el lépero de la ciudad lo dejaba todo en cambio de aguardiente y de pan algunas veces” (Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, ed. Abelardo Villegas, Ayacucho, Caracas, 1985, p. 232, *apud*

está dispuesto “a ponerle punto final a [su] vida de calavera” (p. 134) y Agustina Díez de Tornel describe a su marido como un picaflor a cuyas “calaveradas” (p. 200) vive resignada desde hace tiempo;<sup>334</sup> las jalapeñas ofendidas con requiebros indecentes podrían dar “un bofetón” (p. 23) en lugar de una cachetada; finalmente (y no por falta de ejemplos, sino porque estas líneas no tienen por objetivo un análisis lexicográfico diacrónico de la novela), cuando, en plena guerra contra los Estados Unidos, Santa Anna pierde la batalla de Cerro Gordo por su terquedad en fortificar la posición equivocada, debe ver cómo los soldados estadounidenses se apoderan de los cañones mexicanos y barren con su propia metralla las posiciones nacionales, lo que sume a los defensores en tal confusión “que la tropa sólo atinó a tomar las de Villadiego por dos veredas que iban del cantil de la barranca hacia el río”.<sup>335</sup>

---

*CORDE*). En todo caso, su uso como mexicanismo aparece consignado por la Real Academia desde 1869. Por lo demás, su origen es incierto: Joan Corominas sugiere que, si la acepción cubana (“persona entendida, suspicaz, sagaz”) resultara ser la más antigua, entonces quizá podría derivar de cierto obispo de Calahorra, Pedro de Lepe, célebre por su sabiduría (existe el refrán “Saber más que Lepe”), pero concede que del tal personaje no ha podido encontrar muchos indicios de su existencia (Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Editorial Gredos, Madrid, 1984, s.v. ‘Lépero’). Por su parte, la expresión “dormir la mona”, aunque de orígenes mucho más remotos (Francisco de Luque Fajardo consigna en 1603 que “toda la embriaguez viene a parar en dormir la mona, como dice el vulgo” [*Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ed. Martín de Riquer, Real Academia Española, Madrid, 1955, p. 190, *apud CORDE*]), es de gran uso en las novelas decimonónicas (6 de 14 referencias consignadas por el *CORDE*) y aparece, por ejemplo, en *Pepita Jiménez* de Juan Valera: “Por último, don Pedro atracó de tal suerte a Currito, y le hizo brindar tantas veces por la felicidad de los nuevos esposos, que el mulero Dientes tuvo que llevarle a su casa a dormir la mona, terciado en una borrica como un pellejo de vino” (Juan Valera, *Pepita Jiménez*, ed. Leonardo Romero, Cátedra, Madrid, 1997, p. 344, *apud CORDE*).

<sup>334</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, el término “calavera” tiene la acepción de “persona de poco juicio” desde el *Diccionario* de 1780, cuando apenas en la edición de 1729 se consignaba únicamente el sentido anatómico del término (RAE: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]. <<http://www.rae.es>> [30 abril 2013]). El siglo XIX fue la gran época de los calaveras y la disipación moral (de allí, quizá, que Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* haya hablado del XIX como la gran época del adulterio) y el término fue ampliamente utilizado en la ficción de la época. Citaré, por ejemplo, a José María de Pereda: “Y no se rían ustedes de la calaverada de estos dos rancios camaradas; que a dos varas de ellos bailaban otros de su misma edad y de su propio carácter, y más allá dos señoritas de lo más encopetado de Santander [...] Entonces era esto una costumbre y como tal se respetaba” (José María de Pereda, *Tipos y paisajes*, ed. Salvador García Castañeda, Ediciones Tantín, Santander, 1989, p. 337, *apud CORDE*).

<sup>335</sup> El *Diccionario de Autoridades* consigna su aparición en *Diccionarios*, en el sentido de “huir de un riesgo o compromiso”, a partir de la edición de 1869 (*NTLLE*), pero el *CORDE* señala que su uso se

Pero, lógicamente, el distanciamiento no se realiza vocablo por vocablo ni frase por frase. Por el contrario, el empleo de un léxico “decimonónico” es apenas una primera etapa en la configuración de un mundo posible en el que la gente no va a fiestas sino a “saraos” (p. 13), mide en “varas” (p. 20), paga y cobra en “reales” (por ejemplo, en la p. 447, la gente apuesta cinco reales por darle en los ojos a una estampa de Santa Anna) o asiste a la escuela “La Amiga” a aprender el silabario del Niño Jesús (p. 20). El objetivo es la construcción de un universo, más arcaizante que realmente arcaico, que el texto se niega después a asumir plenamente.

Esta negación es evidente cuando el discurso enhebra fragmentos más amplios y significativos. Tomemos las ampulosas proclamas y pronunciamientos del inquieto general, por ejemplo, aquella que redacta estando prisionero en Texas, intentando ganarse la confianza de los soldados texanos que lo vigilan en el puerto de Velasco: “En señal de buena voluntad, el día señalado para mi partida escribo una lisonjera proclama [...]: ¡Amigos! Me consta que sois valientes en la campaña y generosos después de ella. Contad siempre con mi amistad y nunca lamentaréis las consideraciones que me habéis dispensado. Al regresar al suelo de mi nacimiento por vuestra bondad, admitid esta sincera despedida de vuestro amigo...” (p. 244). Más allá del tono exclamativo o de los adjetivos, lo primero que nos llama la atención es el cambio drástico del “ustedes” al “vosotros”: “sois”, “contad”, “lamentaréis”, “admitid”... Santa Anna no se caracteriza exactamente por mantener un registro de lenguaje sumamente elevado, aun con la

---

remonta a, por lo menos, casi un siglo atrás, al aparecer ya citado a fines del siglo XVIII aunque con un sentido más cercano al de partir “a pie”: “Con esto partí más alegre y confiado, tomando las de villadiego, pues en ruedas ni a caballo no había que pensar, no permitiéndolo la bolsa” (Pedro Montengón, *Eusebio*, ed. Fernando García Lara, Cátedra, Madrid, 1998 [1786], p. 436, *apud CORDE*). En el sentido de “huir”, aparece ya utilizado por el Duque de Rivas en 1839, en un texto que por su maniqueísmo clasista casi parecería salido de los delirios serenísimos de *El seductor de la patria*: “En una de tantas trifulcas en que los hombres de bien han tenido en esta última época que tomar las de villadiego para no ser víctima de la turba desharrapada, que en nombre de la patria y de la libertad, y capitaneada ó instigada por unos cuantos voceadores, instrumento de tres ó cuatro solapados é hipócritas ambiciosos, esgrimía fanática el puñal contra el verdadero patriotismo y acrisolada virtud” (Saavedra, Ángel de [Duque de Rivas], *Artículos*, Imprenta de la Biblioteca Nueva, Madrid, 1855, p. 349, *apud CORDE*).

posible edición que haya impuesto Giménez por aquí y por allá: los monólogos delirantes que narran los eventos de su campaña texana o de su primera dictadura responden a un estilo directo que privilegia incluso el “tú” como caracterización de sus interlocutores; llegado el momento, hasta comentará con desdén hábitos lingüísticos como el de Lucas Alamán, “uno de los pocos mexicanos que no habían perdido el ceceo, quizás porque en espíritu seguía viviendo en tiempos de la colonia” (p. 409). Sin embargo, en sus proclamas, parece adoptar un tono épico y grandilocuente, contaminado por el “vosotros” que el criollo utiliza cuando desea “elevarse” a las alturas del peninsular; su léxico rebosa de adjetivos y de formas pomposas, infladas hasta el vacío: “Nuestros más sagrados deberes nos han traído hasta aquí para combatir a una caterva de aventureros ingratos, que habiendo aprovechado aviesamente nuestras disensiones internas han levantado el pendón de la rebelión con el fin de substraer a nuestra República este fértil y vasto departamento” (p. 228).

Pronto se hace evidente no sólo que, por un lado, media una distancia entre el discurso y estos fragmentos, pues es claro que el autor implícito no sólo no los asume con seriedad, sino que los emplea para divertirse de lo lindo, remedándolos (es decir, reflejándolos deformada pero irónicamente) con unos personajes que se toman demasiado en serio a sí mismos; y que, por otro lado, hay también un distanciamiento entre los propios enunciadores de tales fragmentos y sus palabras, en las que los personajes no creen ni por asomo. Al abordar también el fenómeno del distanciamiento pero desde la perspectiva del análisis del discurso, Cristina Peña Marín sugiere que la toma de distancia respecto a las propias palabras, es decir, no ligada a la atribución de la expresión a otro sujeto, tendría el objetivo de marcar “la no apropiación del significado usual del término”,<sup>336</sup> dirigiendo la interpretación a otro significado: “El enunciator, sin citar

---

<sup>336</sup> Cristina Peña Marín, “Las figuras de la distancia enunciativa: ironía, burla, parodia” en Jorge Lozano *et al.*, *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 159-165 [la cita, p. 159].

explícitamente a otro, se “extraña” de su propia palabra, pretende que se interprete que lo que dice no debe serle atribuido y no debe, sobre todo, caracterizarle; antes al contrario, se quiere caracterizado como quien *muestra* lo ridículo o absurdo de decir eso, sin por ello hacerlo explícito”.<sup>337</sup> En el interior del discurso literario de la novela, posiblemente los actores enunciadorez carezcan de la conciencia necesaria para denunciar las derivas ridículas del lenguaje; de hecho se toman, más bien, demasiado en serio. Pero es claro que, perfectos actores de sí mismos, no suelen asumir realmente lo que dicen (ya sea por pura hipocresía o por el propio agotamiento del discurso) y que, a través de ellos y de esta no-adhesión, el discurso y su autor implícito logran poner en tela de juicio determinadas narraciones relativas a tal o cual evento.

Ello es particularmente notorio en el caso del intercambio epistolar entre Santa Anna e Isidro Barradas, cuando los azares de la guerra y, sobre todo, el talento político del general veracruzano orillan a ambos comandantes a fingir frente al otro la seguridad y la potencia numérica de la que carecen, al punto que pronto terminan por echar mano al hipócrita arte de tirarse mutuamente elogios y florituras verbales sin que lleguen nunca realmente a decirse lo que de verdad les pasa por las cabezas; un juego de máscaras en donde la falsedad preserva de una derrota segura y donde el tono decimonónico pervive, pese a la ausencia del “vosotros”, en una retórica anticuada y vacía que envuelve en terciopelo una amenaza que tampoco tiene mucho fundamento. Barradas podrá ser “un general de segunda fila” (p. 165), como lo llama Santa Anna, y su división podrá estar diezmada por el vómito negro y el desánimo, aun así, al pedir la tregua, procura adornarla con los galones de una certeza y un poderío imaginario:

No es la impotencia ni la debilidad lo que me ha sugerido abrir negociaciones, sino el deseo de evitar un derramamiento inútil de sangre, ya que mis soldados, curtidos en batallas y combates, aún pueden infligir graves daños al ejército mexicano. Hijos de una nación tan ilustre y respetada

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 165.



en los anales de la historia, conservamos un pundonor militar que no sabe transigir con el oprobio y la ignominia. Usted es árbitro de elegir entre una transacción con honor, o la lucha a muerte con una división de valientes [p. 167].

El Serenísimo no se queda atrás: aun con un ejército endeble en número de efectivos y con graves problemas de abastecimiento debidos a la desconfianza de los rancheros de la región, no duda en engañar a Barradas a la menor oportunidad, haciéndole creer que sus tropas son sumamente superiores a las de la fuerza expedicionaria española. Como el recurso funciona, no duda en repetirlo, en una fanfarrona y exagerada respuesta en la que, primero, reitera su mentira esperando que el énfasis la haga realidad, y, posteriormente, asume un tono perdonavidas, destinado a calar más aún el ánimo del osado enemigo:<sup>338</sup> “he tenido el alto honor de estar al frente de numerosas legiones de valientes para vengar en un solo día tantos ultrajes. [...] apenas puedo contener el ardor de mis numerosas divisiones, que se arrojarán sobre su campo si usted no se rinde a discreción con la fuerza que tiene [...] para cuya resolución le doy el perentorio término de 48 horas” (p. 167).

Claro está que no podemos ignorar el hecho de que este empleo distanciado del discurso fingidamente decimonónico tiene un innegable matiz paródico, por lo menos según la definición de Linda Hutcheon, quien considera la parodia como un género que, vertebrado por la ironía, superpone dos textos (o, dicho sea con mayor precisión, dos discursos o, incluso, convenciones genéricas), uno parodiado dentro de otro parodiante, para marcar (con un *ethos* neutro que puede variar entre la agresión peyorativa y el franco homenaje) la existencia de una distancia entre

---

<sup>338</sup> Enrique Krauze consigna, en *La presidencia imperial*, un gesto con similares aires jactanciosos de parte de José López Portillo, otro de los criollos paradigmáticos de nuestra historia, quien, después de recibir al presidente estadounidense Jimmy Carter, comentaba en privado con su séquito: “Tan pronto le di la mano me dije: a éste ya me lo chingué” (Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 430).

ambos, de una diferencia que los separa: “la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado”.<sup>339</sup>

El modo como *El seductor de la patria* utiliza ciertas convenciones, que podrían pensarse como decimonónicas, puede asociarse con la definición que Hutcheon hace de la parodia como un “contra-canto”: se rescata una serie de convenciones literarias de la época o, más bien, asociadas literariamente a ella (léxico, formas verbales, adjetivación) y se las reproduce con una intención desviada de la original. Ni qué decir tiene que allí donde antes había homenaje, besamanos, pompa y circunstancia, la reformulación dejará una sensación de palabrería vana, señalando la pretensión que ese discurso encerraba. Muchas veces, como vimos en los primeros capítulos, este objetivo se consigue aun sin modificar un ápice el texto original, simplemente a partir del hecho, que el autor implícito no ignora, de que incluso la cita de un determinado discurso ajeno dentro del suyo propio ya está alterando la intención original y, por ende, su sentido. Así, con ese mismo *ethos*, se superponen no dos discursos sino dos recepciones de un mismo fragmento. Ello ocurre con el propio himno nacional, canto de victorias bélicas escrito en un país que venía de perder la mitad de su territorio en la guerra más desesperante de entre las muchas que había sufrido. La noche del estreno de la pieza, mientras a Santa Anna se le “enchina el cuero” de escuchar “el eco de [sus] batallas modulado por sesenta gargantas” (p. 439), el autor implícito desliza la cita de una estrofa hoy caída en desgracia pero que entonces dejaba muy en

---

<sup>339</sup> Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...”, *art. cit.*, p. 177. Para Hutcheon, la diferencia es una característica importantísima, pues es lo que permite distinguir a la parodia de la cita, la alusión o el pastiche: no sólo existe una transformación de lo parodiado dentro de lo parodiante, como proponía Gérard Genette respecto al hipertexto, del que la parodia constituía, a decir del crítico francés, una de las facetas; es también importante el sentido de esa transformación en una explicitación de la diferencia entre una y otra etapa: lo parodiado inserta una distancia crítica entre sí mismo y el modelo del que parte y Hutcheon logra fundamentar esta característica acudiendo al origen etimológico de la palabra: “the root of parody –parodos, Greek for counter-song– suggest distance” (Hutcheon, “Authorized transgression...”, *art. cit.*, p. 21).

claro quién premiaba al ganador del concurso. Súbitamente, el texto del Himno, con sus hipérbatos románticos y su asonancia, pasa a ser parodia de sí mismo:

La victoria sus alas despliega  
de Santa Anna cubriendo la frente,  
siempre triunfa, quien sabe, valiente,  
por la patria y la ley combatir... [p. 440].

Indudablemente, existe a lo largo del discurso un uso continuo de la parodia, que acude a beber de las fuentes de múltiples géneros y discursos, desde las memorias de Santa Anna hasta textos historiográficos o literarios. Sin embargo, pese a la clara existencia del juego, éste tiene un matiz importante: el valor dominante del discurso no es la superposición paródica de textos sino, más bien, la toma de distancia irónico-humorística respecto al personaje Santa Anna y su contexto socio-político. La parodia se subordina a esta intención y colabora con ella. La propia novela es consciente de sus prioridades. Santa Anna se pronuncia contra el Come Huevos Bustamante y lo arroja del poder; entonces la legislatura de Zacatecas desconoce a Bustamante y exige el regreso a la presidencia de Manuel Gómez Pedraza, depuesto cuatro años antes por el golpe de Estado ¡del propio Santa Anna! En una escena de tintes absurdos, Santa Anna y Gómez Pedraza, antiguamente vencedor y vencido, entran a la Ciudad de México en una misma carretela y, en la narración de la ceremonia que tiene lugar, el discurso deja en claro que la parodia de las formas decimonónicas es un recurso que sirve para expresar el distanciamiento, inicialmente irónico, que tiene por objetivo:

La gloria compartida nunca me satisfizo, menos aún cuando las circunstancias me obligaban a compartirla con la hez de la política mexicana. En el salón de embajadores de Palacio Nacional escuché con disgusto el lacayuno discurso de Gómez Pedraza, que me llamó “genio singular” y “soldado ilustre del pueblo”. Tornel me había preparado una réplica igualmente hipócrita, donde

tenía que exclamar con fingido júbilo: “¡Albricias, mexicanos, un nuevo Foción ha empuñado el timón del Estado!” Me negué a leerla con el pretexto de haber contraído una laringitis [p. 181].

Más que un objetivo final del discurso, la parodia es parte de los recursos de los que el autor implícito dispone para comunicar su intención específica y por ello, pese a su constante presencia, no hablaré más de ella por el momento, aunque reconozco que su descripción y análisis pueden aportar otras pistas sobre la novela, sobre todo, por ejemplo, en una comparación con otros discursos que ficcionalicen los eventos históricos con una intención humorística.<sup>340</sup>

Pero la recuperación de la voz del pasado, el empleo de un registro de lengua que recrea de modo distanciado una fingida habla decimonónica para separarse irónicamente del mundo posible que la hablaría, son apenas una primera etapa de lo que se volverá después una apropiación de un mundo posible aparentemente contradictorio con la materia de la novela. *A priori*, parecería extraño hablar de una “novela histórica” sobre Su Alteza Serenísima, Don Antonio López de Santa Anna y Pérez de Lebrón, que construye un fingido y burlón siglo XIX haciéndolo, además, de modo anacrónico, “contaminándolo” de referencias al siglo XX. Para responder la pregunta por el carácter y, sobre todo, el sentido de este recorrido temporal, seguiré este examen con la otra cara de la moneda: frente al distanciamiento de la voz del pasado enunciado, revisaré la incorporación de la voz y del mundo del presente.

---

<sup>340</sup> Sería de sumo interés, por ejemplo, establecer una comparación entre la ficcionalización llevada a cabo en *El seductor de la patria* y la realizada en *Los relámpagos de agosto* (1964). Allí, el autor implícito tiene un interés mucho más marcado en la parodia de un canon literario bien definido, la novela de la Revolución, casi establecido algunos años antes por la *Antología de la Revolución Mexicana* (1960), preparada por Berta Gamboa de Camino y Antonio Castro Leal. El autor implícito de *Los relámpagos...* se distancia de las convenciones y presupuestos de este género discursivo para reír a partir de la propia reflexión/descomposición/regeneración paródica, aspecto que lo distingue del empleo de la parodia en *El seductor de la patria*, menos dominante en el discurso y más secundario para su consecución.

## 8.2.El vaivén del péndulo: el apego de la voz contemporánea a su lenguaje

La importancia de este aspecto estilístico radica en varias de sus facetas. En primer lugar, bien lo ha visto José Joaquín Blanco, contribuye a generar en el lector una disposición lúdica y al mismo tiempo anímicamente positiva hacia el personaje de Santa Anna, evidentemente el principal beneficiario de este nuevo trabajo de estilización del lenguaje: su voz se “contamina” tanto de frescura como de actualidad, y en parte por esto y en parte por el desapego que sentimos hacia sus acciones, gracias al distanciamiento irónico, Santa Anna pasa a ser un personaje humorístico, que nos resulta cercano a pesar de sus múltiples y evidentes pecados, en lugar de un personaje satírico, que sería completamente indignante y despreciable. Sus tropelías y corruptelas nos revuelven y la configuración del discurso nos hace tomar distancia crítica respecto a su conducta. Pero si, como sugiere Freud, la capacidad del humorista lo obligaba a distanciarse al tiempo que estimulaba la capacidad del superyó para la autocrítica y el reproche,<sup>341</sup> esta estilización de una “oralidad” contemporánea hace que, al mismo tiempo, nos riamos. No porque aquello de lo que reímos nos parezca inocuo, sino porque, quizás justamente por la cercanía lingüística, la instalación de semejante sistema torcido de valores nos parece aún más improbable, al tiempo que admitimos que un personaje como Quinceñas no nos es, finalmente, tan ajeno. ¿No acaso, cerca de nosotros hemos escuchado sentencias tan cuestionables como las que brotan de la pluma de Su Alteza Serenísima? ¿No acaso la enunciación de la novela disuelve la distancia entre el tiempo que cuenta la novela y el tiempo en que la leemos y estamos tan cerca de Santa Anna a pesar de la enorme distancia? Tal sería una forma de explicar que podamos reír de juicios

---

<sup>341</sup> “Cette tendance à l’autodérision a été mise en lumière au plan métapsychologique par Sigmund Freud, qui y reconnaît le sourire de l’adulte que l’on veut être vis-à-vis de l’enfant en nous, qui est exposé à l’angoisse ou qui se voit livré par l’agressivité du monde. Dans les termes de la topique freudienne, l’humoriste est capable de reporter tout le poids psychique sur le surmoi, qui prend une perspective détachée, bienveillante à l’égard du moi souffrant. Il rit donc d’un spectacle auquel il est loin d’être étranger” (Moura, *op. cit.*, p. 96).

aparentemente tan cínicos como los que Santa Anna expresa respecto a sus contemporáneos. Sobre todo, vistas las circunstancias que rodean su exposición. Al dar fe de la honradez de Guadalupe Victoria, cuenta, a manera de prueba, una anécdota presuntamente ocurrida cuando el que fuera primer presidente de México ya estaba retirado de la política:

[...] un día pasó por Manga de Clavo y me pidió seis mil pesos prestados para comprar refacciones y aperos de labranza.

–No me lo vas a creer –me dijo–, pero yo salí de la presidencia con deudas. Hasta tuve que poner de mi bolsa para completar los sueldos del ejército.

Pobre Guadalupe: su fama de tarugo es una prueba de que en este país nadie aprecia la honestidad. *Más vale tener fama de cabrón, para que nadie se burle de uno* [p. 133. Las cursivas son mías].

El “apego” del humor (por contraposición al distanciamiento irónico) tiene por función implicar al lector y concientizarlo de su proximidad con lo ironizado y risible. Y ello no significa sólo Santa Anna, sino su propio contexto, como el propio discurso lo explicita en más de una ocasión: “Si de verdad arrojé a México en un precipicio, ¿por qué nadie me lo impidió? Gran parte de mis culpas corresponde a la sociedad que ahora me crucifica” (p. 18). El texto hermana en su estructura aquello de quien el texto se ríe o sonrío (con una risa que se cuele entre las líneas y cuya intención de ser comprendida y asumida por el lector es lo que podría llamarse *ethos* humorístico) con quien desee ocupar el lugar del lector implícito y entrar en este bosque narrativo, cuya circunstancia quizás incluso desgraciada, puede tener un contorno a veces similar al del revuelto siglo XIX mexicano.

El primer paso para establecer esa proximidad es el artificio del lenguaje de *El seductor de la patria*. Aquí y allá en la novela, el lenguaje se estiliza de un modo inusitadamente “actual”, destinado a confundir el horizonte de lectura con el del mundo posible leído. Expresiones que poco o nada tienen que ver con el hipotético español del siglo XIX, sino con su variante del siglo

XX y, aún más específicamente, con la variante mexicana, desfilan por las páginas del texto. Menciono algunas, de manera aislada. Al resumir el mal trato que le prodiga la Ciudad de México la víspera de la coronación de Iturbide, Santa Anna critica la doblez de la gente oponiéndola a la franqueza de sus terruños: “En Veracruz *nos hablamos al chile*, nadie se anda con medias verdades y si tienes algún enemigo te lo dice en tu cara” (p. 112, las cursivas son mías);<sup>342</sup> curiosamente, durante la guerra del 47, Nicolás Bravo le solicita una franqueza de similar tenor: “Hablemos *a calzón quitado*, general” (p. 389, las cursivas son mías);<sup>343</sup> en otro momento, el caudillo se recuerda adolescente y cadete, resistiendo las humillaciones de Arredondo para no volver derrotado a la casa familiar, pues “el soldado se hace *aguantando vara*” (p. 35, las cursivas son mías);<sup>344</sup> ya adulto, Santa Anna construye una nueva y suntuosa gallera para sus “príncipes emplumados” y le pregunta al gallo Pedrito “¿Te gusta tu nueva casa, Pedrito? ¿Verdad que *está de cajeta*?” (p. 318, las cursivas son mías);<sup>345</sup> al escribir al gobernador de Zacatecas, Valentín Gómez Farías lo felicita por su decisión de crear la Guardia Nacional con los civiles de su entidad y augura: “Ya verá usted cómo esos *milicos* entran al aro en cuanto vean que la ciudadanía empuña las armas para defender la ley” (p. 194, las cursivas son mías);<sup>346</sup> al escribirle a Inés para enterarla de las aventuras de Santa Anna con Luisa Fernández, Agustina

---

<sup>342</sup> “Hablar al chile”: “Decir a alguien la verdad sin tapujos” (Concepción Company [dir.], *Diccionario de mexicanismos*, Siglo XXI – Academia Mexicana de la Lengua, México, 2010, s.v. ‘hablar’).

<sup>343</sup> “Hablar a calzón quitado”: “Decir algo con sinceridad, sin reserva” (*ibid.*, s.v. ‘hablar’).

<sup>344</sup> “Aguantar vara”: “Soportar una adversidad, un trabajo o un maltrato excesivo con algún propósito” (*ibid.*, s.v. ‘aguantar’).

<sup>345</sup> (Ser/estar) “De cajeta”: “Excelente, de buena calidad” (*ibid.*, s.v. ‘cajeta’).

<sup>346</sup> “Milicos”: Despectivo para militar (*DRAE*), consignado en los Diccionarios, siempre en retraso con respecto al uso, a partir de la edición de 1927 (*NLLE*), pero que, en realidad, ya aparecía desde fines del siglo XIX. Veamos, si no, el *El gaucho Martín Fierro*, cuyo quinto cantar dice al principio de su tercera estrofa: “Allí tuito va al revés: / Los milicos son los piones, / Y andan en las poblaciones / Empestaos pa trabajar- / Los rejuntan pa peliar / Cuando entran Indios ladrones” (José Hernández, *Martín Fierro*, ed. Élica Lois y Ángel Núñez, ALLCA XX, México, 2001 [Colección Archivos, 51], pp. 137-38).

Díez de Tornel se refiere a la viuda de Aguascalientes como a una “furcia” (p. 200)<sup>347</sup> y aún peor, la describe como una farsante: “Al parecer es una de esas viudas *mosquimuertas* que se fingen devotas para engatusar mejor a los hombres” (p. 201, las cursivas son mías).<sup>348</sup>

Y no nos olvidemos, por supuesto, de los insultos y las maldiciones que muchas veces florecen ágilmente de los labios de los personajes con una rabiosa actualidad: Manuel tiene a Loló “por una zorra” (p. 83);<sup>349</sup> cuando Santa Anna pierde la cabeza con los rebeldes secesionistas yucatecos exclama “¡Pues si no es por la buena será por la mala, pero esos cabezones tendrán que besarme el forro de los huevos!” (p. 294); cuando el Serenísimo intenta convencer al cacique de Xico de ser un simple Hermano de la Hoja, aquél responde “Qué contrabandista ni qué la chingada, tú eres militar y andas prófugo” (p. 335); durante la guerra, el coronel Echegaray se queja de que Juan Álvarez nunca ordenó la carga de caballería necesaria para vencer al invasor estadounidense, “nos dejó morir solos [...]. Se quedó muy campante viendo cómo nos partían la madre” (p. 386); pese a las dificultades en la campaña texana, el general se da ánimos para continuar la campaña, “Pero me corto un huevo si no cruzo el Río Bravo con mi agónico ejército de parias” (p. 225); sin embargo, cuando comprueba que las desventuras nunca terminan, no puede evitar lamentar filosóficamente su mala fortuna, “Cuánta salación, carajo. Llegando a México me hago una limpia con los brujos de Catemaco” (p. 226).

No creo exagerar si afirmo que, por lo menos en el interior de una interpretación literaria de la novela, el hecho de saber si de verdad estas palabras o expresiones se empleaban o no en el

---

<sup>347</sup> “Furcia”: término admitido en el Diccionario de la Real Academia hasta épocas muy recientes (hasta la edición de 1970, *NTLLE*) y cuya presencia en la tradición literaria en español, con el sentido de “mujer despreciable”, está registrada por el *CORDE* a partir de los años veinte, por ejemplo, en la comedia *Las galas del difunto* de Valle Inclán (1926), donde un personaje se viste con un terno completo, pues no quiere deslucir al lado de la “furcia” a quien tiene que sacar esa noche.

<sup>348</sup> “Mosca muerta”: “Referido a alguien, que aparenta inocencia” (Company, *op. cit.*, s.v. ‘mosca’).

<sup>349</sup> Una rápida consulta al *CORDE* permite conjeturar que la acepción de “ramera”, consignada por el Diccionario de la RAE hasta la edición de 1936 (*NTLLE*), no era particularmente empleada, pues ninguna de las 100 entradas decimonónicas apela a este sentido.



español de México durante el siglo XIX importa poco o, inclusive, nada, frente a otros aspectos de gran trascendencia en la configuración estética de este discurso. Por ejemplo, la sonrisa que estos giros apenas logran disimular arranca de cuajo cualquier expectativa y prejuicio que el lector pudiera albergar previamente respecto a la Historia de México o al español del siglo XIX en particular; en este sentido, el artificio del lenguaje en *El seductor de la patria*, que estiliza simultáneamente giros decimonónicos con voces contemporáneas en una amalgama lingüística aparentemente contradictoria, es humorístico, entre otros motivos, por el hecho de romper el círculo de los automatismos, las expectativas y lugares comunes respecto a la historia mexicana y al México del siglo XIX. Dicho de manera casi filosófica, mediante esta estilización sonriente del lenguaje, la novela “rompe” con el modo habitual de comprender e interpretar el evento histórico por parte del discurso historiográfico<sup>350</sup> en el que difícilmente (por sus propios límites epistemológicos) determinados aspectos, como el carácter avaricioso y mezquino tanto del dictador como de la curia mexicana, han brillado con más vida que en las conversaciones que la novela recrea entre Santa Anna y los obispos indignados por la política expropiatoria del general, como en este ágil regateo:

El arzobispo Manuel Posada y Garduño [...] me recuerda mi solemne promesa de respetar los bienes del clero. [...] La Iglesia no es tan rica como usted cree, señor presidente. Los masones han propalado una leyenda negra para desprestigiarnos, pero la verdad es que nuestro modesto caudal se emplea íntegramente en socorrer al prójimo. Comprendo el sacrificio que representa para su

---

<sup>350</sup> Quiero trazar aquí un paralelo entre este rompimiento (núcleo, después de todo, de la reconfiguración de la Historia por parte de la ficción) y aquel que Martin Heidegger señalaba en *Ser y tiempo* como el objetivo de los discursos simbólicos, entre otros, que para revelar el ser de los entes debían romper con el *uno*, palabra que José Gaos empleó para traducir la expresión alemana *das Man*: “El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad” (Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, ed. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Trotta, Madrid, 2003, p. 151). El *uno* que viene a ser lo banal, lo establecido, lo superficial, el modo existencial (y discursivo) que se niega a ir al fondo de las cosas, la actitud que oculta al ente... y, después de todo, si le hemos de creer a Heidegger, ¿cuál es la meta del arte sino desocultar al ente y traerlo a una nueva luz para verlo, metafóricamente, como no lo habíamos contemplado nunca antes? Por ahora hago únicamente una mención al respecto, pero más adelante desarrollaré con más detalle lo relativo al *uno*.

diócesis un gasto semejante, Ilustrísima, pero ayudar al Estado también es una forma de caridad. Cuando mucho podría reunir 50 mil pesos. ¿Tan poco? Me ofende usted, con esa limosna ni siquiera podría pagar el primer abono a los yanquis. ¿Por qué no lo dejamos en cuatrocientos? Haciendo un gran esfuerzo y privando de ropa a los huérfanos del hospicio metropolitano, apenas y lograría juntar cien mil. Ni usted ni yo, dejémoslo en trescientos, ¿de acuerdo? Mi última oferta es 150, tómelo o déjelo. Pujar así es indigno de su investidura, señor arzobispo. No me deja usted otra alternativa, señor presidente, mi obligación es cuidar los fondos de la diócesis. Está bien, me conformo con doscientos, pero los quiero el lunes a más tardar y en una sola entrega. Vamos, Posada, no me haga esa cara de mártir. Apuesto que recoge el doble cuando pasa el cepillo en la catedral [pp. 297-98].

De ese modo, la risa en *El seductor de la patria* (y aquí quisiera hacer mía la observación de Martha Elena Munguía respecto a *La feria* de Juan José Arreola) dista mucho de ser una “mera ocurrencia” que banaliza al personaje histórico, sino que se trata de una actitud histórica que orienta la totalidad del discurso hacia la observación reflexiva e intelectualmente desapegada de una circunstancia histórica que, gracias al trabajo de estilización del lenguaje, no nos resulta extraña ni ajena. Finalmente, el humor, como apuntan Raquel Hidalgo Downing y Silvia Iglesias Recuero desde el punto de vista de la pragmática, debe construir “una mirada diferente, desnudada de los presupuestos y convenciones «habituales» para captar dimensiones de la situación que la cotidianidad y la costumbre han terminado por ocultar”.<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> Raquel Hidalgo Downing y Silvia Iglesias Recuero, *art. cit.*, p. 430. Aprovecho esta llamada para hacer una breve reflexión sobre el lugar del humor en las letras mexicanas: es posible que el menosprecio del humor por parte del solemne *establishment* literario mexicano, que lo ha degradado al nivel de la ocurrencia y el chascarrillo, contaminando así la valoración que la crítica ha hecho de la tradición literaria mexicana (como atinadamente lo ha señalado y trabajado Martha Elena Munguía en su valioso estudio *La risa en la literatura mexicana*, al que volvemos a remitir en su totalidad), hace comprensible que autores como Jorge Ibarguengoitia renegaran reiteradamente de la etiqueta de “humorista”. Sintieron, quizá, que esta categoría los banalizaba y los relegaba al cajón en el que Octavio Paz quiso encerrar a Carlos Monsiváis: el de la “ocurrencia”, simpática pero poco profunda y en nada útil ni mucho menos estética. Sin embargo, como justamente lo plantea Munguía, una concepción del humor que rescate el valor reflexivo y las posibilidades críticas de la risa, asumida como visión de mundo distanciada y a la vez inclusiva, encontrará no pocas zonas de la literatura mexicana que poner en relieve y valorar en su justa medida. Por lo pronto, en el nivel de los conceptos, sería también deseable que, para alcanzar esta meta, la crítica lograra superar la *reductio ad rationem* del texto humorístico que, palabras más o palabras menos,

El rompimiento con los modos tradicionales de comprender e interpretar el evento histórico no se limita a los discursos historiográficos, sino que abarca también las poéticas más o menos realistas de recreación del pasado. Robert Graves podía pretender acercarse a los eventos históricos mediante un método “analéptico”, recuperando instintivamente el pasado y adiestrándose para pensar enteramente en términos contemporáneos al tiempo que se desea recobrar;<sup>352</sup> el interés de *El seductor de la patria* no podría estar más lejano. Nuevamente, como en el caso de la estilización del “habla” decimonónica, la configuración de este horizonte no se realiza únicamente mediante la simple inserción de algunas expresiones actuales. Ya hemos insistido en el hecho de que el sentido del discurso no radica en frases aisladas, pero, además, otro aspecto que subrayar es que las expresiones en cuestión tampoco están realmente aisladas: a través de la reiteración, construyen entre sí los primeros niveles de una isotopía que busca establecer un paralelo entre pasado y presente. Pero esta hilaridad, destinada a fusionar los horizontes tanto de lo risible como de los rientes, no sólo surge de la frase aislada, sino también de diversas secuencias de eventos que, en muchas ocasiones, son narradas de manera moderna y anacrónica, al grado que, momentáneamente, pocos terminan por ser los indicios que podrían

---

han preconizado varios estudiosos de la ironía (como Linda Hutcheon, Candance Lang o Lauro Zavala), según la cual bastaría con que al texto de intención claramente humorística se le reconociera una utilidad cualquiera, una razón de ser más allá de la mera “gracejada”, para considerarlo como irónico y, entonces sí, tomarlo en serio. Inconscientemente, se piensa que de este modo la crítica logra llevar al discurso en cuestión hasta un fin elevado, cuando, en realidad, no sólo se pierde de vista el carácter propio del discurso estético, sino que, además, se le abaja, más o menos como Antonin Artaud juzgaba que André Breton había abajado el surrealismo al integrarse al Partido Comunista y exigir a sus cofrades, so pena de excomuniación por parte del Papa Negro, que hicieran lo mismo. ¿Por qué habría de ser necesario afiliarse al Partido para seguir siendo surrealista?, se preguntaba Artaud. ¿Por qué no procurar más bien que el comunismo se eleve hasta las alturas del surrealismo? De manera semejante, ¿por qué no revirar aquel postulado y proponer así una *amplificatio ad risum* de la ironía? Se llegaría así a una ironía cuyo distanciamiento lograría elevarla hasta las alturas del humor y la risa para, entonces, articular al unísono una mirada particular, un modo específico de *estetizar* el mundo, que nos liberara placenteramente tanto de lo estable/establecido como de lo adverso, lo negativo, lo solemne. No serán éstas las páginas donde esta idea se lleve a sus últimas consecuencias, por desgracia, pero valga esta consideración como un deseo y una pista para futuras exploraciones al respecto.

<sup>352</sup> Robert Graves, “Comentario histórico”, en *Rey Jesús*, Editorial Planeta, Madrid, 1998, pp. 463-469.

indicarnos la ubicación temporal durante el siglo XIX. Tomemos por caso el encuentro entre el joven brigadier Santa Anna y la soprano Carolina Pellegrini, ante quien el pretendido Gran Calavera ha padecido un bochornoso episodio de ¡oh, ironía! disfunción eréctil:

Por más que intenté escabullirme para evitar el encuentro, Carolina me descubrió agazapado tras un violonchelo.

–¡Antonio, qué gusto verte! –me tendió su mano y se la besé.

–El gusto es mío. Creí que te habías marchado a Nueva Orleans.

–Nunca tomé el barco. Me ofrecieron una temporada en el Principal y preferí quedarme.

La verdad es que estoy enamorada de México.

–Me alegro mucho. Una de estas noches iré a verte.

–Avísame por favor, para reservarte un palco. Ustedes no se conocen, ¿verdad?

Su amigo y yo negamos con la cabeza.

–General Negrete, le presento al coronel Santa Anna [p. 110].

Y el diálogo continúa por esta vertiente, jugando en su divertida banalidad con los nervios del pobre macho herido (ya bastante presionado por su poco lustre social en medio de los trepadores profesionales), hasta llegar a la burla socarrona de Carolina respecto a la potencia física del joven militar. De no ser por detalles circunstanciales como el viaje en barco o los grados de los militares, la escena podría pasar en nuestros días; su inclusión hace a Santa Anna menos lejano de nuestra época y al mismo tiempo le presta debilidades incluso allí donde este macho criollo prototípico parecería invulnerable: después de todo, ¡los próceres no son tan broncíneos ni nos resultan tan ajenos! Lo mismo se encuentran con el miembro flácido que se quedan dormidos en mitad de la suerte de Venus, cometen el desliz de llamar a su hija por el nombre de la amante o, de plano, esconden las aventuras en el segundo o tercer frente con la misma angustia o el mismo fastidio que el ciudadano de a pie, al tiempo que sus esposas –por muy primeras damas que sean– los vigilan con la sabrosa paranoia propia de aquella actualidad de miseria sexual y sentimental, que el estilo de Serna ha expresado en otros discursos y otros

personajes y que aquí aparecen bosquejadas en ágiles y sutiles trazos: “prefiero [a Inés] metida en la capilla que padecer sus ataques de celos. Parece que se ha resignado a mis aventuras, pues ha dejado de vigilarme y ya no revisa los cuellos de mi camisa en busca de manchas delatorias. Aburrido de su beatitud, del aire ausente y huraño con que sirve la cena, huyo con el pensamiento a los brazos de la dulce Loló” (p. 303. Las cursivas son mías).

Pero el discurso narrativo literario al que nos enfrentamos, con toda la complejidad del juego enunciativo que hemos descrito en las páginas precedentes, no se limita a proponer la anacronía como una metáfora simplemente destinada a proporcionar cómodos asideros de actualidad al lector, que de repente se encuentra con un mundo posible donde los héroes, otrora de mármol, se mientan la madre o se casan con doncellas a las que sus padres introducen subrepticamente en la casa presidencial cuando aún son niñas que usan “tobilleras”. Por el contrario, coherentemente con el ingenio del que la novela ha hecho gala con su danza de narradores que genera un distanciamiento crítico respecto a su trama, sería posible observar el discurso que nos ocupa teniendo en mente la observación que Marshall McLuhan hacía respecto a una de las cumbres de la poesía político-satírica de la literatura inglesa: “[when John] Dryden drew a parallel to the Old Testament narrative of King David and Absalom in his *Absalom and Achitophel*, he was creating a parallel between the contemporary and the past which lent a great force to the political critique of the present”.<sup>353</sup> El acercamiento que la novela propone realiza una estilización artificiosa y humorística del lenguaje, donde conviven voces decimonónicas asumidas de modo distanciado con giros y narraciones de una actualidad inusitada. Por lo mismo, este “apego” del texto se traslada con naturalidad a un discurso socio-político que evoca en gran medida el discurso fomentado por el “milagro mexicano” del partido único durante el siglo XX. *El*

---

<sup>353</sup> Marshall McLuhan, *apud* Hutcheon, “Authorized transgression...”, *art. cit.*, p. 19. Las cursivas son mías.

*seductor de la patria*, novela que fue publicada en 1999, cuando este sistema tocaba a su fin, dibuja el retrato de un lector implícito al que se pide cierta competencia en este contexto y a quien determinados guiños puedan resultar reconocibles, pues ese reconocimiento resulta esencial al discurso: el texto exige que el lector se involucre plenamente en el juego y que, al cruzar el puente entre siglos propuesto por la novela, asuma como propias de sí y de su contexto las debilidades de Santa Anna y sus contemporáneos. El acercamiento se constituye en el paso previo de la toma de distancia crítica, pues sólo así la risa, y hasta la abierta y dolorosa carcajada, surgirá con toda la carga estética y reflexiva que le es propia.

### 8.3.El país de los Santa Anna en pequeño: la sátira sonriente.

Decía Northrop Frye que a la sátira, esa “ironía militante”, era esencial “un criterio moral implícito”,<sup>354</sup> una vara con la cual medir la experiencia humana para seleccionar así el objeto de sus ataques, el cual contravendría tal criterio. Según otros críticos, como Linda Hutcheon, lo ridiculizado por la sátira sería, más bien, la transgresión de las normas sociales. En todo caso, se adivina que, dentro de la amplia gama de “vicios e ineptitudes del comportamiento humano”,<sup>355</sup> que se encuentran constituidos en discursos, y que, por lo tanto, son susceptibles de terminar como “blancos” de la sátira,<sup>356</sup> pueden haber muchas varas, incluso contradictorias entre sí: se

---

<sup>354</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, tr. Edison Simons, Monte Avila, Caracas, 1991, p. 294.

<sup>355</sup> Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...”, *art. cit.*, p. 178.

<sup>356</sup> Dado que las conductas ridiculizadas por la sátira son habitualmente conductas sociales y/o morales (a diferencia de la parodia que homenajea, recupera o hace mofa de convenciones literarias), Hutcheon considera (*loc. cit.*) que su blanco es *extratextual* en contraposición a la parodia, definida habitualmente como una modalidad del canon de la intertextualidad. La atinada observación de la investigadora canadiense no debe hacernos pensar que la sátira no guarda ninguna relación con el mundo discursivo. Los vicios, ineptitudes, transgresiones y, en suma, las figuras o temas que ella ataca, nos dice Moura, ya están constituidos en discursos; que su blanco no se haya formalizado en un discurso particular (el narrativo literario) no quiere decir que no tenga una naturaleza discursiva: la organización y, sobre todo, la transmisión y conservación de lo político, lo económico, lo histórico o lo científico y hasta la experiencia cotidiana, pasa necesariamente por su conformación en discursos que es, en cierta medida, lo que Yuri

puede atacar a individuos concretos, tipos (o estereotipos) sociales, clases sociales, chauvinismos, ideologías, etc.

Más allá de la evidencia de que, por consiguiente, la sátira tiene muchas formas de organizar su discurso, podemos afirmar, de acuerdo con Munguía Zatarain, que, por lo menos, una de sus derivas tradicionales e importantes ha sido evaluar peyorativamente determinadas figuras o temas de su marco de enunciación a partir de la confrontación entre el tiempo en que el discurso se conforma y un tiempo ya pasado que convierte a aquél en un momento de decadencia. Como si uno de sus lemas fuera “cualquier tiempo pasado fue mejor”, la sátira, con su natural disposición a ridiculizar todo lo que se mueva o pretenda moverse fuera del corral de su criterio, puede fácilmente terminar siendo una “herramienta eficaz para el mantenimiento del orden”<sup>357</sup> y de los “buenos viejos tiempos”.

Es claro que, a pesar de tratarse de un discurso de naturaleza satírica, *El seductor de la patria* no tiene mucho en común con esta utilización (“espuria”, la llama Martha Elena Munguía) de la sátira. El autor implícito de la novela dista mucho de concebir el pasado y el presente como dos momentos tan diferentes en la línea temporal y menos aún idealiza el pasado hasta el grado de pintarlo con los tonos marmóreos con que lo hace el “lugar común” que vertebra tantos otros discursos. Por el contrario, su modo particular de ficcionalizar la historia (que, como hemos visto, incluso renuncia a adoptar como divisa de su textualización una reconstrucción arqueológica del

---

Lotman tenía en mente al proponer la modelización del individuo por parte de la cultura. Incluso el *uno*, del que Heidegger, páginas arriba, nos invitaba a desconfiar, se expresa mediante una forma discursiva propia: la habladoría, que el autor de *Ser y tiempo* definía como “el modo de ser del comprender y de la interpretación del Dasein cotidiano” (Heidegger, *op. cit.*, p. 190) y que, de modo llano, es el saber impersonal de “el quién [que] no es éste ni aquél, no es uno mismo, ni algunos, ni la suma de todos” (*ibid.*, p. 151). En suma, en tanto género discursivo, a donde la sátira gire la cabeza no encuentra qué atacar sino discursos y algo de eso asoma en las mismas consideraciones de Hutcheon, para quien “It is also true, of course, that in parodying a certain style of writing, an author like Swift [for instance] can satirize the mental and literary habits implied in that manner” (Hutcheon, “Authorized transgression...”, *art. cit.*, p. 18).

<sup>357</sup> Munguía Zatarain, *La risa...*, *op. cit.*, p. 52.

español decimonónico) apunta claramente, no sólo a vincular dos momentos históricos sino a disolver estéticamente las fronteras temporales,<sup>358</sup> al punto de equiparar así las distintas épocas en sus aspectos más controvertidos. Como si el hecho de pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor constituyera una coartada moral y un escapismo, el discurso realiza un acercamiento entre los siglos para quemar las naves y obligarnos, como quien dice, a perder toda esperanza a los que entramos en él.

De esa manera, no es extraño leer que los personajes se refieran a su país, incluso cuando oficialmente aún es el virreinato de la Nueva España, como el país donde “nunca pasa nada” (p. 32), frase que, en nuestros días, designa muy bien a la sociedad que, como bestia mansa, permanece pasiva ante la vida nacional, como si los sucesos que le ocurren no la concernieran. En la novela, la expresión es evocada por la madre de Santa Anna, como respuesta a los temores del padre respecto a la entrada del futuro dictador en el ejército, pero también la empleará aquél, cuando, al dejar atrás el cautiverio después del desastre texano, reelabora el *dictum* popular. En ambos casos, la crítica es implícita, sutil, pero muy real, y evoca más bien un estado de cosas casi inmutable:

Cuando la corbeta sale a mar abierto me lleno los pulmones de aire salado, libre al fin del peso moral que he llevado en los hombros desde la derrota de San Jacinto. Es un alivio dejar atrás la luz de gas, los caminos de fierro, las locomotoras, volver al edén inmutable donde nada cambia y nada se mueve. Allá quiero estar, tendido en mi hamaca, echando raíces en el tiempo estancado en mi señorío medieval, de espaldas al progreso que estropea las costumbres y los paisajes [p. 255].

Cabe preguntarse si acaso el tema moderno del país en donde nunca pasa nada (representado por la poco estimulante silueta del hombre envuelto en su jorongo, usando un gran

---

<sup>358</sup> Después de todo, su propia estructura ya se ha encargado de “disolver” también las fronteras genéricas y hasta los distintos narradores y narratarios, al constituirse en esta novela compuesta, presuntamente, por diversos diarios, cartas, fragmentos periodísticos, actas y cuadernos de viaje.



sombrero y recargado en un cactus) no constituiría una reformulación del tópico aurisecular de “alabanza de aldea / menosprecio de corte”, extendiendo el significado de esta dicotomía, de modo auto-despreciativo, hasta convertirla en una “alabanza de la costumbre/menosprecio del progreso”. Véase, por ejemplo, el modo en que la novela evalúa, al final del ejemplo citado, el efecto que el progreso tiene en las costumbres: la frase resulta sumamente semejante en matiz a unos versos de la canción “Las ciudades” de José Alfredo Jiménez, quien, con su punto de vista popular y provinciano, observa el progreso con un escepticismo similar: “Las distancias apartan las ciudades, / las ciudades destruyen las costumbres”.<sup>359</sup>

La política del siglo XX constituye un marco de enunciación que el texto ni quiere ni desea eludir, pero que el autor implícito reconfigura “mezclándolo” con el del siglo XIX y reconvirtiéndolo en un contexto “nuevo”, propio de su ficción. Así, este contexto no se limita a ser un simple telón de fondo, sino que, gracias a su reconfiguración, constituye realmente un eje del sentido del discurso. En la época en la que el oxímoron “revolución institucional” se cristalizó en un modo peculiar de hacer política, Santa Anna ya sumaba varias décadas de muerto, pero la invención de la novela nos hace presentir que quizás hubiera podido medrar según las reglas de esta política (mejor conocida como “grilla” o “polaca”<sup>360</sup>) con cierta facilidad y hasta encumbrarse de nuevo en el candelero. El Serenísimo gusta sentirse más allá del bien y del mal, ya no digamos más allá de los partidos, como reitera a su hijo en algún momento: “Yo no era un hombre de partido. Recuerda que siempre fui el árbitro de las querellas políticas y como tal debía situarme por encima de las facciones” (p. 187). De la misma manera, otro López de no muy

---

<sup>359</sup> *Gran cancionero mexicano*, t. 2, Sanborn Hermanos, México, 2009, p. 903.

<sup>360</sup> La “polaca” es simplemente la política, posiblemente mencionada con algún matiz más o menos despectivo o peyorativo, según las circunstancias. Pero la “grilla” puede ser peor aún, mucho más cercana a la definición de Pellicer, que evocamos en páginas precedentes, que la política “a secas”: “Atmósfera de murmuración y calumnia que impera en ciertos círculos políticos, empresariales o académicos, provocada por un grupo de personas que quiere sacar ventaja de sus oponentes [...] Intriga, enredo” (Company, *op. cit.*, s.v. ‘grilla’).

fausta memoria, José López Portillo, declaró al inicio de su administración “que él no era «ni de derecha ni de izquierda» [le faltó añadir, como su antiguo camarada Echeverría, “sino todo lo contrario”], pues «no le interesaban las geometrías políticas»<sup>361</sup> y, aun en los temas económicos, en los que se le suponía más capacitado, gustaba de verse a sí mismo, “literalmente, como «el fiel de la balanza» entre los monetaristas y los keynesianos, y oscilaba hamletianamente entre esos dos polos”.<sup>362</sup>

Mencionemos de paso que el dominio de la economía por parte de López Portillo era, en el mejor de los casos, teórico porque, a decir verdad, *Don Q* parecía encontrarse tan perdido en los temas económicos como don Ignacio “el chato” Sierra y Rosso. Éste, en la novela, conmueve de tal manera a Santa Anna con sus versos ripiosos que el general no sólo lo felicita por su “sentida composición”, sino que le encarga la oficialía mayor de Hacienda, otorgándole además “un bono de quinientos pesos, para que se vaya comprando libros de Economía” (p. 314), porque el general poeta sabía tanto de Economía como el Serenísimo de táctica militar. Más de cien años después, López Portillo, que desde joven había mostrado, a decir de Enrique Krauze, una seria inclinación al Derecho y la Teoría del Estado, desempeñó diversas funciones en el servicio público, tanto políticas como económicas,<sup>363</sup> sobreviviendo en buena medida por una gran suerte y por su amistad con Luis Echeverría y la relación de éste con Gustavo Díaz Ordaz, más que por su pericia en las diversas comisiones. Cuando Echeverría, ya presidente, lo nombró secretario de Hacienda, zanjó las críticas tanto de su gabinete como de la prensa respecto a la ignorancia en la materia del elegido, cortando de tajo a la vez el debate y la confianza en sus dotes: “la economía

---

<sup>361</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, 2a. ed., Editorial Planeta Mexicana, México, 1992, p. 131.

<sup>362</sup> Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 425.

<sup>363</sup> Además de teorizar con brío sobre la “democracia cromática de México”. Por si el nombre no fuera suficientemente estrambótico por sí solo, la tal teoría era una justificación razonada del derecho legítimo del PRI para usar los colores de la bandera en su escudo (*ibid.*, p. 423). No es broma.

se maneja desde Los Pinos”. Más o menos lo mismo sucede en la novela, pues, a decir de Santa Anna, “Sierra y Rosso no aspiraba a conducir las finanzas del país. Su credo económico era complacerme, aun cuando las arcas públicas no tuvieran suficiente dinero para mis proyectos” (p. 429).

Seguramente, Echeverría ya planeaba hacer saltar a López Portillo de la Secretaría directo a la candidatura y pensaba que, como aquél era su gran “cuate”, al “destaparlo”<sup>364</sup> nombraba candidato a alguien fácil de manipular, con quien sería relativamente sencillo convertirse en el poder detrás del trono e instaurar un “maximato”. En todo caso, cuando lo “destaparon”, López Portillo confesó, apenas con vergüenza y sobre todo con cinismo, que era apenas en ese momento que “empezaba a aprender el honroso oficio de Secretario de Hacienda”.<sup>365</sup> Por su parte, con un desdén similar al de Echeverría, Santa Anna capotea las objeciones de sus otros ministros respecto al nombramiento de Sierra y Rosso: “Pero Sierra no sabe una palabra de finanzas, necesitamos en ese puesto a un experto en derecho fiscal que conozca al dedillo la pauta de comisos. Así no se habla de un compañero, señor Bocanegra, si le molesta la designación, presénteme su renuncia y asunto arreglado. No quise ofenderlo, excelencia, haré todo lo posible por entenderme con el general Sierra” (p. 314). Ya presidente, López Portillo no demostró saber mucho más de Economía: José Agustín, irónico, consigna la sorpresa que tuvo, en 1977, siendo ya presidente, ante una de tantas devaluaciones del peso:

---

<sup>364</sup> Término que en política se emplea para referirse al “nombramiento oficial de cualquier candidato para ocupar un puesto público” (Company, *op. cit.*, s.v. ‘destape’), pero cuyo origen se ubica, como tantos otros vocablos de la “polaca”, en el contexto de las peleas de gallos, para referirse a las peleas de “gallos tapados”, donde los gallos se ocultan (se *tapan*) antes de realizar las apuestas. Así las cosas, el paralelo irónico que comentamos en el capítulo anterior entre Pedrito y Santa Anna, y donde el léxico gallero sirve para referirse a las intrigas políticas, evoca este uso lingüístico que reduce la vida pública a una serie de encuentros ya no protagonizados por políticos sino por “gallitos”, eso sí, muy “machos”.

<sup>365</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 111.

[...] el presidente se [descubrió] exclamando: “¡El dólar se nos fue de 20 a 24 pesos!” A través de los periódicos, López Portillo se enteró de que la nueva cotización había sido fijada en la frontera. “No hay quien me diga cómo se flotó a esa paridad simultánea en la ciudad de México y en la frontera. Hay algo raro en todo esto que no alcanzo a entender”, dijo después el Gran Experto en Economía.<sup>366</sup>

Parodiando el célebre dancón, si Santa Anna no hubiera muerto, todavía mandarían. Si la idea resulta verosímil en el texto es a partir de la exhibición humorística de la incongruencia que la hace posible: el hecho de que Santa Anna o Miguel Alemán o José López Portillo hayan sido en su día los “mandones” se debe al peculiar carácter del personaje en cuestión, pero, sobre todo, a un contexto social en el que la sociedad, tanto entonces como ahora, no sólo no impide el ascenso al poder de semejantes sabandijas, sino que, como la “bestia mansa” de la que Serna se ha mofado en otros sitios,<sup>367</sup> pareciera desear su encumbramiento para ser sojuzgada por ella. Parfraseando a José Joaquín Blanco, no es que la pata de palo de Quinceñas resulten “bien divertidas” en sí mismas, sino que la risa sobre ellas contribuye a iluminar el estado mental de la sociedad que facilitó su encumbramiento.

*El seductor de la patria*, en su reelaboración del siglo XIX desde la perspectiva del XX (¿o era al revés?), explora con gran riqueza varios rituales de la vida política mexicana, alcanzando la meta que Aristóteles pugnaba como necesaria a la poesía que recrea los temas de la historia: usando un siglo para comentar el otro, la política de una época se vuelve también la de la otra y la política de un determinado país en un determinado tiempo y lugar se revela, con toda verosimilitud, la política de todos los tiempos y todos los lugares, el signo mismo de la condición humana (y, por tanto, de su condición pragmática y descarnada). El encuentro entre las épocas desea su reconocimiento por parte del lector, y es inevitable pensar que la risa o sonrisa que la

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>367</sup> Enrique Serna, “La bestia mansa”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 100-103.

peculiar anagnórisis provoca es parte calculada de la reacción que el texto desea provocar en el receptor: la risa crítica es, virtualmente, lo que la hermenéutica denominaría el *scopus* del texto.<sup>368</sup> Tomemos por caso la cooptación priista de líderes sindicales y políticos de oposición, que alcanzó tales grados de complejidad que pronto no bastaba solamente con atraer a tal o cual para hacerle cambiar de chaqueta e integrarlo en la gran familia revolucionaria, sino que se les utilizaba incluso para formar falsos sindicatos disidentes y/o falsos partidos de izquierda, con tal de confundir al obrero y al electorado, y canalizar en el sistema las voluntades disidentes; en la novela, en alguna ocasión en que la guerra civil entre las facciones desgarró al país, Santa Anna responde al pedido de Giménez para que se defina y escoja un bando (mordiéndose la lengua, de paso):

¿Crees que todos los que gritan “Federación o Muerte” o “Religión y Fueros” buscan el bien público? No, Giménez, ambos quieren lo mismo: hacer dinero y vivir a costa del erario con el mayor lujo posible. Nuestro país está lleno de Tartufos, unos en el poder, otros en la oposición. [...] Los exaltados que llevan calzoneras, sarape y sombrero jarano, mañana tomarán el frac, la capa y el sombrero montado. Y así como mudan de aspecto, mudarán de alma [p. 277].

Cuando su segundo golpe de Estado rinde frutos y logra entrar a la capital para imponer en el poder a Gómez Pedraza, Santa Anna es acosado por los partidarios del afortunado ganador que desean beneficiarse de la carambola que ha cambiado el equilibrio de poderes y que pronto lo llevará al poder, candidateado por el partido liberal de Valentín Gómez Farías: “Sólo permanecí una semana en la capital, asediado por los políticos covachuelistas de la fracción triunfadora, que venían a besarme la mano en espera de una canonjía, de un cargo en el próximo gabinete o de una pensión para su hermana viuda, ufanándose de haber apoyado el pronunciamiento desde la

---

<sup>368</sup> “Como dice la hermenéutica, el texto tiene un *scopus*, un propósito, a la vista del cual debe ser entendido” (Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, tr. José Francisco Zúñiga García y Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1998, p. 24).

primera hora” (p. 181), ritual bautizado como *la carga* (o *cargada*) *de los búfalos* durante el siglo XX, más precisamente en noviembre de 1957, cuando se anunció la candidatura de Adolfo López Mateos a la presidencia:

El sábado 16 habían comenzado a llegar a su casa de la calle de San Jerónimo, número 217, gobernadores, líderes, periodistas, fotógrafos, camarógrafos, amigos de la infancia, compañeros de banca, todos deseosos de saludar, felicitar, abrazar, apapachar, tocar o siquiera ver al hombre que al día siguiente asumiría formalmente la candidatura del PRI. Días después, ya como candidato, López Mateos organizaría una defensa casi militar de su domicilio *para contener a la manada de políticos que se abalanzaba sobre su casa en busca de puestos, prebendas o al menos promesas, y que alguien bautizó certeramente como la “cargada de los búfalos”*.<sup>369</sup>

Paralelamente, en alguno de sus cumpleaños festejado en el poder, de esos que Manuel considera atiborrados de una “repugnante falsedad”, el general es atormentado por el cortejo de aduladores que lo hacen pasar por el *besamanos*, tradición en la que, de acuerdo a la imagen empleada por José Agustín respecto a los sexenios priistas, el mandamás del momento sufre la visita de “más de cuatro mil políticos felicitadores [que] le [dejan] la mano en calidad de masa para tortillas”.<sup>370</sup> Al referirse a las esperpénticas muestras de sumisión, el general comenta con hastío pero con agudeza: “la rastrera legión de clérigos, militares y agiotistas que compiten entre sí por verter en mis oídos el cumplido más zalamero. Todos se precian de haber sido santanistas «de la primera hora». Lo mismo le decían a Bustamante hace apenas un año, pero finjo haber olvidado sus deslealtades. Qué le vamos a hacer, así funciona el establo de Augias de la política mexicana” (pp. 312-13).

La última de las dictaduras santanistas, aquella donde el general aceptó ser llamado Su Alteza Serenísima, da lugar a la tematización de una vergonzosa sumisión al poder por parte del

---

<sup>369</sup> Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>370</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 134.

país. En esa ocasión, el general no llega por elección popular, ni por medio de un golpe de Estado, como otras veces: se encumbra gracias a un grupo de notables que llegan a su exilio colombiano a rogarle que tome el poder, engañándolo con un falso zancarrón que le presentan como aquel que el pueblo exhumó del panteón y profanó arrastrando por las calles de México. Iniciada bajo signo tan poco agorero, la administración se convierte en un gigantesco ritual de culto al mandamás. Más recientemente, los sexenios priistas y su sistema rabiosamente presidencialista, fundamentado en lo que Daniel Cosío Villegas llamaba “el estilo personal de gobernar” de cada mandatario, terminaron por generar un modelo de régimen cerrado y fuertemente autoritario. Este modelo recibió varios intentos de definición. El mismo Cosío Villegas lo describió, en *El sistema político mexicano*, como “monarquía absoluta sexenal y hereditaria en línea transversal”<sup>371</sup> (célebre denominación que Enrique Krauze reelaboró en el título de su libro, *La presidencia imperial*) o, en términos aún más duros pero, al mismo tiempo, sumamente jocosos, como una “Disneylandia democrática”, expresión que competía en ingenio, pero también en amargura, con la forjada por José Vasconcelos, quien había calificado al PRI como un “porfirismo colectivo”.

A ambos periodos cabe aplicar, apenas con ligeras modificaciones, una de las observaciones de Krauze respecto al más moderno: “Todos los rasgos de la antigua cultura política mexicana –teocrática, tutelar, misional, orgánica, corporativa, estética, patrimonialista– se habían encarnado en un edificio institucional que anudaba creativamente estas corrientes tradicionales a la legitimidad carismática de los caudillos revolucionarios”;<sup>372</sup> o bien, a la del caudillo criollo arquetípico, Santa Anna, en el caso del periodo más remoto. Desde la creación literaria, Jorge Hernández Campos sintetizó, asqueado, este carácter en su poema “El presidente”,

---

<sup>371</sup> Daniel Cosío Villegas, *apud ibid.*, p. 20.

<sup>372</sup> Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 490.

texto que comparte con *El seductor de la patria* la misma raíz irónica y la misma sonrisa crítica que asoma e, incluso, en este caso, estalla como amarga carcajada entre sus versos. El lector que acepta las “reglas” que establece el juego de *El seductor de la patria* para entrar, no se extrañaría ante la hipotética alusión/inclusión de estos versos en el discurso de la novela:

Yo soy el Excelentísimo Señor Presidente  
de la República General y Licenciado don Fulano de Tal.  
Y cuando la tierra trepida  
y la muchedumbre muge  
agolpada en el Zócalo  
y grito ¡Viva México!  
por gritar ¡Viva yo!  
y pongo la mano  
sobre mis testículos  
siento que un torrente beodo  
de vida  
inunda montañas y selvas y bocas  
rugen los cañones  
en el horizonte  
y hasta la misma muerte  
sube al cielo y estalla  
como un sol de cañas  
sobre el vientre pasivo  
y rencoroso  
de la patria.<sup>373</sup>

En ambos casos, durante el primer medio siglo después de la Independencia o durante el régimen priista, la concentración desmedida de poder provoca una distorsión no sólo de las

---

<sup>373</sup> Jorge Hernández Campos, “El Presidente”, en Octavio Paz, *et. al.* (selec.), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, 21a. ed., Siglo XXI, México, 1991, pp. 201-08 (la cita, p. 207).



palabras,<sup>374</sup> sino de las realidades y las relaciones humanas hasta llegar al sometimiento casi absoluto de las conciencias a la voluntad del hombre del momento. En sus más locos delirios, mientras fantaseaba con la idea de reelegirse, Miguel Alemán se propuso para el Premio Nobel de la Paz. Claro, de manera oculta, mediante el Senado que, lleno de buenos entendedores, “espontáneamente” presentó, discutió y aprobó la moción. Y aquél no fue el tope de sus ambiciones:

Aspiró a ser académico de la lengua, y por supuesto lo logró. Quiso ser doctor honoris causa de la Universidad, y por supuesto lo logró (aunque algunos decían que el suyo era un doctorado *ignoramus causa*). Tuvo la manía de poner su nombre a todas las obras públicas que inauguraba (plazas, escuelas, avenidas, hospitales) [...]. Se había organizado una campaña nacional para glorificar a Alemán. La CTM lo nombraba “Obrero de la Patria”; en la asamblea del PRI, el senador poblano Gustavo Díaz Ordaz proponía (y fue aceptado) que el ideario del Partido se enriqueciese con el “pensamiento del presidente Alemán”.<sup>375</sup>

Corría en aquel tiempo, el de Alemán, un chiste que pasó a ser una descripción simbólica del espíritu no sólo de su sexenio sino del régimen en su conjunto: el presidente pregunta a su secretario particular, Rogeiro de la Selva, “¿Qué horas son, Rogeiro?” y aquél responde, “Las que usted guste, señor presidente”.<sup>376</sup> Quizás con este parámetro en mente, horizonte compartido con su lector modelo, el autor de la novela imagina escenas de cómica idolatría hacia Santa Anna en las que los aduladores son capaces de autohumillarse, con tal de mantener contento al tirano: “Me parece que los veo llegar a primera hora al palacio de Tacubaya, siempre con algún regalito para mí o para Dolores. Pasé por la pastelería francesa y le traje estos dedos de novia, Alteza.

---

<sup>374</sup> No es casual que el achacoso y senil Santa Anna rememore esta etapa (en la que es capaz de premiar un himno que habla de las victorias bélicas de un país derrotado en casi todos los frentes o en la que gobierna con puño de hierro pero sin atreverse a tomar los mantos monárquicos ni a abandonar los laureles republicanos) como consecuencia de la ira que en él han provocado las vanas palabras de Dolores a Didier Michon, que demuestran que la relación marital y su vida íntima eran, al igual que su vida pública, un aparatoso castillo de naipes verbales sin el menor sustento.

<sup>375</sup> Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 130.

Pruébelos, por favor, ¿no son una delicia? Cuidado, general, se le están cayendo las migas. No se preocupe, yo las recojo del suelo” (p. 444). Casi un siglo después de la muerte de Santa Anna, los secretarios de Luis Echeverría se desvivían por complacer e imitar a su atolondrado líder hasta en sus más denodadas locuras y aspectos más superfluos:

El presidente, por su parte, para que viesen que sus simpatías se hallaban con el pueblo campesino, a la menor provocación se ponía guayaberas, las cuales, como era de esperarse, rápidamente se impusieron entre los funcionarios, ya que éstos, con tal de complacer al gran jefe, no habrían dudado en ponerse pañales, como quizá los usaba el Señor. Esto era de considerarse porque Echeverría quería hacerlo todo, pero ya, y el tiempo no le alcanzaba, así es que casi no dormía, no comía ni iba al baño. “¡No meal!”, exclamaban, admirados, sus subalternos, e incluso varios trataron de imitarlo en semejante violencia al cuerpo. José López Portillo reveló que él mismo en una ocasión contuvo la necesidad de orinar por más de diez horas, a pesar de que “se le salían las lagrimitas”.<sup>377</sup>

En un contexto donde la llegada al poder del Serenísimo implica que en las fiestas de sociedad se pongan de moda “los sones jarochos del Butaquito y la Petenera, las eses aspiradas, el chilpachol de jaiba y otros platillos veracruzanos” (p. 288), los ministros no se quedan atrás en su necesidad de mostrar su adhesión hasta llegar al servilismo. Se dividen en bandos antagónicos no por ideología sino por antigüedad de sentimiento: los viejos y los nuevos santanistas. Pero si entre ellos se norma la puñalada traperera y las patadas por debajo de la mesa, con el general son obsequiosos hasta extremos lesivos al país, sin hablar de su salud psicológica: “conmigo eran aquiescentes hasta la ignominia y preferían pasar por imbéciles a llevarme la contraria en algo. Para calarlos decía algún disparate, como por ejemplo, que deberíamos construir un puente colgante de Campeche a La Habana, y en vez de soltar la carcajada, me felicitaban por mi grandeza de miras” (p. 445). Si Rogeiro de la Selva tenía la fama de complacer a su patrón hasta con la hora y si López Portillo había sido capaz de refrenar su vejiga hasta extremos dolorosos,

---

<sup>377</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 15.

Santa Anna vive rodeado de “pretendientes lenguaraces, clérigos conspiradores y otras alimañas” (p. 444), amén de ministros y subordinados, a quienes gusta de rebajar en público, como sucede en esta cita que la novela hace de Guillermo Prieto, sumamente bien incorporada dentro de la propia verosimilitud de *El seductor de la patria*:

El más obsequioso era el chatito Sierra [y Rosso], que me había demostrado una fidelidad perruna a lo largo de varias décadas. Escoriada la lengua de tanto recitar mis panegíricos, había llevado su fanatismo al extremo de construir en su casa un altar donde rendía adoración al paletó ensangrentado que llevé en la defensa de Veracruz. Harto de tener a mis plantas un frasco de melaza humana, me gustaba humillarlo enfrente de terceros.

–Bruto, poetastro –le decía–, ¿cuándo vas a largarte del ministerio?

Pero Sierra se tomaba a broma el insulto, y al salir de la junta comentaba con los miembros del gabinete:

–Qué chanzas tiene el señor presidente. Me quiere como a un hijo [p. 445].<sup>378</sup>

Schoentjes insistía en que lo irónico no está en la proposición (es por eso que la ironía no puede reducirse a la antífrasis), sino en la percepción evaluativa de la distancia que media entre ella y su alusión, percepción que involucra en sí un proceso de lectura, un acto discursivo: “La ironía sólo surge porque esa relación se ha enunciado mediante el lenguaje. Si nadie formula esa relación, la ironía es inexistente”.<sup>379</sup> Lo mismo podríamos decir del humor: que radica no en las cosas que se juzgan humorísticas, sino en el discurso que establece y enuncia ese carácter, del

---

<sup>378</sup> En *Memorias de mis tiempos*, Prieto comenta con cierta sorna los arrebatos líricos de Sierra, autoproclamado “Homero de Santa Anna”, así como las ambivalentes respuestas de su mecenas, capaz de procurarle “pingües colocaciones” lo mismo que crueles insultos:

No siempre el César era amable con su cantor, y estando en el Ministerio, empleaba para con él el lenguaje soez y cuartelero, hijo de su depravada educación.

–¡Bruto! –¡poetastro!–¿Cuándo se va Ud. del Ministerio?

Sierra callaba; y cuando Santa Anna se alejaba, decía: ¡qué chanzas tiene el señor Presidente! me quiere como a un hijo.

Debo decir, en obsequio de la verdad, que en los tiempos de prueba, Sierra no abandonó a su bienhechor y lo defendió con entereza, como caballero reconocido (Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos 1840 a 1853*, Librería de la Viuda de C. Bouret, París, 1906, p. 188. Consultado en internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memorias-de-mis-tiempos-1840-a-1853--0>> [19 de septiembre de 2013]).

<sup>379</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 188.

mismo modo en el que la intersección entre dos líneas no existe en las líneas en sí, sino sólo en el punto en que convergen.

Ahora bien, si se permite un brevísimo paréntesis, recordemos que, para Heidegger, el iniciador de la senda perdida que, en una nota páginas más arriba, hemos visto recorrer a Ricœur o a Evodio Escalante, el fin del arte y de lo estético se aproximaba a lo ontológico, al *desocultamiento* del ente, la revelación de su esencia auténtica, la exposición de la verdad, incluso de *su* verdad, la estética. Desde la conceptualización del humor, Jonathan Pollock ha dicho: “El verdadero humorista procura desarrollar aquello que parece puramente arbitrario como si estuviera realmente lleno de verdad y hacer surgir del seno de esas particularidades accidentales una idea sustancial y verdadera”.<sup>380</sup> Y la “verdad” que un discurso como *El seductor de la patria* desea comunicarnos es inicial y eminentemente humorística. Es bajo el signo del humor como la Historia se reconfigura en la novela y esta transformación se realiza, en parte, trazando el paralelo entre siglo XIX y siglo XX, no porque estas épocas estén llenas de eventos ocurrentes y divertidos en sí mismos,<sup>381</sup> sino porque es en el paralelo y la confrontación donde la risa se estructura, se enuncia y surge con franqueza (*intentio operis* al fin), frente al discurso que ha señalado cuán divertidas y comúnmente criticables resultan estas conductas.

La culminación del maridaje podría encontrarse, de hecho, páginas antes de la última dictadura santanista. Hemos hablado más arriba del autoensalzamiento que Miguel Alemán impuso al país, haciéndose conceder toda clase de honores e inaugurando una ingente cantidad de obra pública, determinado como estaba a convertir la Ciudad de México en el espejo de su proyecto nacional, ambicioso, audaz y... megalómano, como lo demostraba el entubamiento del río La Piedad para convertirlo en la primera vía rápida de México, el viaducto... “Miguel

---

<sup>380</sup> Pollock, *op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>381</sup> Después de todo, nada es nada “en sí mismo” y el único modo en que se puede ser es a través de un discurso.

Alemán”, o la construcción del primer multifamiliar del país, la Unidad... “Miguel Alemán”, no podía llamarse de otro modo. En el “México posible” de la novela, Santa Anna pone en marcha un proyecto similar, no porque sea necesario o urgente, sino por motivos más frívolos: “mi querido Tornel tiene razón, la posteridad no se gana con versos, los grandes hombres perduran en la memoria del pueblo por sus obras de ornato” (p. 314). Alemán sentará las bases de la expansión brutal que conoció el Distrito Federal en el siglo XX; el Santa Anna de la ficción “no puede quedarse a la zaga”, a la escala de la Ciudad de México de su época:

Pongan atención, señores, he decidido emprender un proyecto monumental para enmendar el trazo de la capital. No más mercados pestilentes y estrechos, donde la plebe practica el juego depravado de las aperturas y los manoseos: he dispuesto que el Parián sea demolido y en su lugar se construya una plaza espaciosa para el solaz de las buenas familias. A un costado de la Plaza del Volador construiré un edificio funcional y moderno para dar cabida al nuevo mercado [p. 314].

Posteriormente, al dejar de manera transitoria el poder para irse a Manga de Clavo a pasar el invierno, abunda al respecto, a manera de justificación de su abandono del cargo: “Mexicanos, me voy satisfecho por haber cumplido con mi deber. Dejo en marcha las obras del fastuoso Teatro Santa Anna, un prodigio arquitectónico digno de las principales capitales de Europa. Dejo calles empedradas y seguras” (p. 315). ¿Y cuál es la cumbre de este ímpetu urbanista? La colocación de una estatua de bronce de Santa Anna en la Plaza del Volador. Ya habíamos revisado la torcida narración, falsamente cínica, que el Serenísimo hace de este episodio, pero vale la pena releerla completa, considerando al mismo tiempo el humor con el que el autor implícito reconfigura este evento histórico abriéndolo, más allá de sus límites, hacia una exploración francamente risible y festiva, pero fuertemente crítica, del ridículo delirio de poder de los gobernantes mexicanos:

Sólo cuando me imploran siento amor por el prójimo. Ojalá fuera el Santo Padre o la Virgen María, para estar escuchando ruegos a todas horas. Hay algo voluptuoso en hacerse del rogar, en aplazar un sí que tiembla en la punta de la lengua, como un amante avezado en las lides de Venus que retrasa la eyaculación para prolongar las delicias del acto carnal. Adoro las súplicas, no importa si son verdaderas o si yo mismo las he provocado. Los diputados acordaron erigirme la estatua por instrucciones de Tornel, a quien yo muevo como un peón de ajedrez. Pero si ellos no me suplicaran, si yo aceptara de buenas a primeras la iniciativa del Supremo Congreso, que en realidad es mía, el homenaje perdería la mitad de su encanto. Está bien, señores, ustedes ganan, no quiero oponerme a la voluntad popular, pero que sea una estatua modesta, como mi papel en la historia de México.

Buenos entendedores, los diputados ignoran mi voluntad y encargan al maestro Salustiano Vera una colosal escultura pedestre de ocho varas de altura, fundida en una sola pieza [pp. 314-15].

¿Cuál fue la cumbre del ímpetu urbanista de Miguel Alemán? La construcción, en pleno Pedregal de San Ángel, de la Ciudad Universitaria. Aquella magna obra (concebida y ejecutada por arquitectos de la misma generación de Alemán según consigna Enrique Krauze), fue inaugurada estando todavía Alemán en el poder y la culminación de la ceremonia fue el descubrimiento, en la gigantesca explanada central, de una estatua, naturalmente, de Miguel Alemán. Y, al recordar este episodio (que la novela no cita como una referencia pero sí busca evocar, en cuanto parte de la competencia que pide a su lector modelo para una descodificación más completa de su humor y de su símbolo), cabe confrontarlo con la narración del evento “equivalente” en la trama de *El seductor de la patria*: “Escoltado por un batallón de húsares llevo a la Plaza del Volador, donde se devela mi estatua en bronce. Fanfarrias, discursos, salvas de artillería. El escultor tuvo el acierto de disimular mi mutilación y esconderme las arrugas de la frente bajo el ala del bicornio, para que me viera más joven y apuesto. Sabré recompensarlo con un generoso regalo” (p. 319).

Al esbozar las conclusiones de *La presidencia imperial*, Enrique Krauze sugería que la progresiva transformación del régimen revolucionario en una “empresa política”, el corporativismo, había hundido al país en un acto permanente de simulación colectiva en el que los hombres del poder seguían gobernando en nombre de la Revolución y sus principios sociales, vaciando de significado las palabras al mismo tiempo que las empleaban:

[...] república, federalismo, representación, democracia. El país progresó, no cabe duda, pero las palabras perdieron su sentido. Había cinismo y demagogia en el proceso, pero también autoengaño, porque no se trataba de una dictadura desembozada sino de un sistema que, para legitimarse, se apoderaba de la verdad, la volvía oficial.

Ahí estaba la clave de la corrupción, que no era un defecto connatural a los mexicanos: era un producto natural de la mentira convertida en verdad institucional.<sup>382</sup>

Sin negar en nada estas conclusiones (ni teniendo motivo alguno para hacerlo, vistas las necesariamente diversas que son las naturalezas de cada discurso), el autor implícito de la novela las “generaliza” (en el sentido en que Aristóteles aseveraba que el arte expresaba lo general frente a la Historia, limitada a lo particular), extendiendo su crítica a periodos que el autor del texto historiográfico podía imaginar sin haberlos tratado. Mejor aún, mediante la ficción, el autor hace que estas conclusiones cobren vida, las integra plenamente dentro de su visión de mundo novelística y, por lo tanto, dentro de su propuesta estética, al asimilarlas completamente dentro de su estilo. Así, recién encumbrado en el poder gracias a su golpe de Estado contra Bustamante y el posterior y extraño triunvirato celebrado con los generales Valencia y Paredes, Santa Anna se enfrenta a una crisis monetaria, provocada por la circulación de falsa moneda de cobre, mejor conocida como “chagolla”. Como quien se enfrenta a un dique que hace agua por todas partes, cuando Santa Anna ordena el decomiso de la moneda falsa, detona un nuevo problema relacionado con el primero: sembrada la desconfianza en la moneda acuñada por el Estado, los

---

<sup>382</sup> Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 490.

comerciantes exigen que se les pague con moneda de plata, haciendo surgir con fuerza la inflación, el desabasto y la carestía. Frente a esta situación, la reflexión de Santa Anna deriva por tonos similares a los de un discurso historiográfico, con una gran diferencia: se enuncia dentro de un discurso narrativo literario, en boca de un personaje de ese texto (el protagonista) que la asume plenamente al expresarla en primera persona. Y la reconfiguración resultante, que inicia irónica (evaluativa de la distancia entre la pretensión legalista y la realidad corrupta) y termina humorística (con la inclusión del yo del dictador, que se asume como parte del círculo vicioso y hasta sueña con emplear la corrupción en beneficio del país, sin darse cuenta del desatino), llega a terrenos que normalmente están vedados a un discurso historiográfico, pero que resultan hondamente verdaderos:

*En este país la prosperidad es incompatible con el respeto a la ley. La mitad de los mexicanos ha nacido para robar a la otra mitad, y esa mitad robada, cuando abre los ojos y reflexiona, se dedica a robar a la mitad que le robó antes. Quien más quien menos todos hacen trinquete [...]. La corrupción empieza por el gobierno y de ahí se escurre hacia abajo como una cascada. Yo no inventé esas costumbres ni esos modos de gobierno; ya estaban ahí desde los tiempos de la Colonia. [...] Pero si aprovecho mis facultades extraordinarias, quizá pudiera convertir el trinquete en un factor de prosperidad [!], incrementar mi fortuna cuanto sea posible y valerme de ella para impulsar la agricultura, el comercio, la industria. No sería la primera vez que un aparente delito reporta beneficios al conjunto de la nación [pp. 296-97. Las cursivas son mías].*

Roland Barthes, con su idea del *recuerdo circular*,<sup>383</sup> habría sido feliz: gracias a la *lectura* del presente llevada a cabo por una novela sobre “el Pasado”, en *El seductor de la patria*, la Historia parece suceder a imagen y semejanza de la Literatura. La realidad nunca supera a la ficción, porque son dos instancias completamente distintas que no pueden equipararse sin que haya de por medio una reducción, pero, gracias a la peculiar reconfiguración que la novela lleva a cabo, la ficción se demuestra capaz de enriquecer la realidad y hacernos reír de ella. Lo mismo

---

<sup>383</sup> Véase *supra*, 1.1, nota 56.



que Bonifacio (el cuñado de Santa Anna “que antes de ser inspector de carnes no había visto nunca mil pesos juntos” y que, enriquecido “inexplicablemente”, ostenta con descaro su riqueza malhabida dando sus mancuernillas de rubíes como propina en las tabernas), los funcionarios de las administraciones priistas ostentaban los productos de sus expolios hasta en las páginas de Sociales en los periódicos. Enrique Krauze cita un fragmento de las memorias de María Félix (cuya redacción “fantasma” corrió a cargo de Enrique Serna, justamente), en las que la actriz recuerda los extremos de nuevo rico a los que llegaba su pretendiente de ese entonces, Jorge Pasquel, latifundista y, leer para creer, aduanero-contrabandista:

Quando me hizo la corte estaba en la cumbre de su poder, porque su amistad con el presidente [Aleman] le abría todas las puertas, dentro y fuera de México. Cuando hice la película *Maclovía* en los lagos de Michoacán, me llenó de atenciones. Una vez le dije por teléfono que se había acabado el hielo en el hotel de Pátzcuaro donde estaba hospedada con todo el equipo de filmación y a la mañana siguiente me mandó un hidroavión con un refrigerador. Le di las gracias impresionada y él quiso mandarme todos los días el hidroavión con manjares y golosinas.<sup>384</sup>

El Santa Anna de la novela (“soldadillo sermiente” como lo llama, divertido, José Joaquín Blanco) incurre en desplantes similares con doña Luisa Fernández, ya no digamos cuando corteja a Dolores. Gran Tlatoani al fin y al cabo, el mandamás mexicano hace su “real gana” y dispone de haciendas y, a veces, hasta de vidas. Respecto a los bienes materiales, Miguel Alemán, en el siglo XX, no discriminó y, simplemente, se aseguró su intervención en varios ramos de la economía nacional:

[...] de todos era sabido que el presidente seguía haciendo o haría negocios desde la política y que adquiriría o expandía su participación en empresas de aeronáutica, telefonía, construcción, urbanística, siderurgia, tubería, televisión y, desde luego, en su ámbito consentido: la hotelería y el

---

<sup>384</sup> María Félix, *Todas mis guerras*, vol. 2, Clío, México, 1993, p. 60, *apud ibid.*, p. 125.

turismo en general. Y dado que el mismo presidente hacía negocios con el poder, la permisividad se extendió como una cascada a la corporación entera.<sup>385</sup>

En la novela, Santa Anna recibe de parte de sus detractores invectivas similares en las que irremediablemente late un distanciamiento crítico, y al mismo tiempo socarrón, de los valores tanto de la política como de la sociedad mexicana moderna, casi contemporánea. El Congreso le niega al caudillo una partida de cuatro millones de pesos y facultades extraordinarias para preparar la “reconquista” de Texas. Carlos María Bustamante, periodista e historiador veleta, aplaude la medida. ¿Acaso no se piensa en Alemán, el otro presidente jarocho, cuando se lee esta invectiva?

Molesto porque no he querido untarle la mano, el historiador Bustamante aplaude la decisión del Congreso: “Poner en manos de Santa Anna una cantidad tan fuerte sería un colosal desatino. Baste recordar los bureos y juegos de albuces en que ha perdido millares de onzas, sus convenios lucrosos con agiotistas del país y del extranjero. A él pertenecen todos los carretones cargados con tercios de algodón que circulan por la capital, pues nadie más tiene permiso de introducir dicho género en la ciudad. La Cámara sabe que desde Veracruz a Jalapa, todo el suelo cultivable es propiedad de Santa Anna, que cuanta carne y leche se vende en la plaza proviene de sus esquilmos.” Pues sí, cretino, soy un hacendado próspero [a partir del trinquete, según lo ha dicho páginas atrás], pero en vez de quedarme a disfrutar mis riquezas, abandono todo lo que poseo para defender a la patria [p. 319].

A fines del sexenio alemanista, Vicente Lombardo Toledano, líder de la izquierda obrera mexicana, se lamentaba como de sus pecados en la prensa por haberse prestado al juego priista de la sucesión, destapando a Alemán: “«Vivimos en el cieno [...], la mordida, el atraco, el cohecho, el embute, el chupito, una serie de nombres que se han inventado para calificar esta práctica inmoral. La justicia hay que comprarla, *primero al gendarme, luego al ministerio público, luego al juez, luego al alcalde, luego al diputado, luego al gobernador, luego al ministro, luego al*

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 126.

*secretario de Estado...»* Lombardo no dijo «... luego al presidente de la República», pero no hacía falta”.<sup>386</sup> La enumeración recuerda grandemente a las conclusiones que extrae Santa Anna, a años luz de su primer mandato presidencial, después del enredo armado por Licha al extorsionar a su patrona Isabel. Las averiguaciones del futuro caudillo le permiten saber que Licha extorsiona a Isabel porque, a su vez, su “viejo”, fray Bulmaro (que, como sabemos, no es otro sino el tío José), es extorsionado por un falso ciego apodado el Tlaconete. Cuando Santa Anna y su tío sorprenden al Tlaconete, la cadena de la corrupción se revela un poco más larga y, sobre todo, desesperante:

Obligado a abrirse de capa, nos reveló que no estaba en sus manos suspender la extorsión a mi tío, pues él también era víctima de la codicia ajena. El gordo Filemón, un soldado que hacía su rondín en los alrededores del convento, y de vez en cuando le invitaba un trago de aguardiente, había descubierto su comedia y le exigía cien pesos a la semana por no llevarlo preso a San Juan de Ulúa. *Pensé que la cadena de bribones quizá no tuviera principio ni fin: vivíamos en el imperio de la rapiña, donde cada persona usaba a las otras como escalón o carnaza* [pp. 68-69. Las cursivas son mías].

La incorporación que la novela realiza del siglo XX, como un cristal con el cual ver el XIX, no pierde de vista varias de las frases más célebres del sistema, que son reconfiguradas en su nuevo contexto de enunciación, adquiriendo el valor de críticas atemporales de un modo de ser que la novela postula como una triste constante nacional. Aquí, Santa Anna lamenta la campaña de descalificaciones provocada por la exhibición, en los principales diarios del país, de sus pequeñas transferencias bancarias (por ¡un millón 300 mil pesos!) y, enriquecido inexplicablemente, como se diría el día de hoy, se apropia del sabio apotegma de Carlos Hank González que tanto llamó la atención de José Joaquín Blanco:

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, pp. 125-26.

Los debates en la cámara se acaloran y recibo denuestos a carretadas, como si fuera un delito haber sabido administrar mi modesta fortuna. *Un político pobre es un pobre político*. Todos hemos lucrado al amparo de la administración, algunos con más éxito que otros, pero yo he sabido compartir mi riqueza, díganlo si no los políticos de todos los colores que se han beneficiado con mis préstamos y regalos. Muchos de los que ahora me juzgan en algún momento vinieron a pedirme chichi. Cuidado con tocarme un pelo porque me llevo a todos entre las patas [p. 337. Las cursivas son mías]

Más allá, deplora las críticas que sus detractores han hecho de sus esfuerzos de modernización (planes audaces de fomento a la minería, la agricultura y la industria textil que no tuvieron ningún resultado) y al defenderse no puede no hacer suya y reelaborar la frase que identificó la campaña presidencial de Ernesto Zedillo en 1994: “los mexicanos con grandeza de miras saben que mi único anhelo fue trabajar *por el bienestar de nuestras familias*” (p. 429, las cursivas son mías). A continuación, empleando el recurso de la ironía (destinado a distanciar su discurso de lo enunciado por Santa Anna, pero, sobre todo, a mostrar la distancia que existe entre la pretendida honradez del dictador y su verdadera venalidad), el autor implícito inserta un informe secreto del embajador James Gadsden que revela, de manera mordaz y plena de humor, cuáles son las familias por cuyo bienestar trabaja el caudillo, pero, más importante, que señala también quién es responsable por permitir los latrocinios. Cabe resaltar la manera implícita en la que el informe de Gadsden, referido a la dictadura santanista y a un siglo XIX caótico, se enuncia, sin evidenciarlo, desde un horizonte que pareciera concebir una división temporal regular (¿sexenal?) de la vida política nacional:

El gobierno de México tiene un solo propósito, que se transfiere sucesivamente de una administración a otra: mantener la fuerza de cohesión que permite el saqueo organizado del erario. Nadie en Estados Unidos puede imaginarse el grado de corrupción al que han llegado los gobernantes de México. Aquí nadie acepta un cargo público si no es con la meta de enriquecerse a corto plazo [...].

Pero si bien es aberrante la conducta de los políticos y los militares, *aún más asombrosa es la indiferencia de la sociedad, que permite sus tropelías cruzada de brazos*. Los mexicanos pudientes, o lo que aquí se llama “los hombres de bien” aceptan a Santa Anna con una mezcla de resignación y cinismo. [...] “Podrá robar –conceden–, pero en su administración los caminos han quedado libres de salteadores y ha cesado la ola de asaltos a los comercios. Es lo bueno de tener a un ladrón en la presidencia: no permite que nadie lo aventaje en materia de atracos” [p. 430]

Podría parecer que la inclusión de este tipo de frases en la novela significa también la inclusión del cinismo de los emisores originales dentro del discurso narrativo literario. Ya en otro momento había surgido una duda similar, en ese entonces respecto a la posible semejanza entre un fragmento de las *Memorias* de Gonzalo N. Santos y otro de *El seductor de la patria*. Ahora se puede volver a preguntar: el cinismo del político cuya vida y obra han sido testimoniadas por un discurso historiográfico, la honda desvergüenza, la exhibición orgullosa de su zafiedad y amoralidad, la presunción despreocupada del “yo que denotan sus dichos, ¿dejan de existir simplemente por su inclusión en un discurso literario?

Evidentemente no desaparecen del mapa, pero el cinismo tampoco sobrevive como dominante del discurso. Supongamos que *El seductor de la patria* se apropiara de otra de las leyes no escritas del sistema priista que, de hecho, no aparece entre sus páginas, aunque bien podría hacerlo: “Vivir fuera del presupuesto es vivir en el error”.<sup>387</sup> A partir del momento en que dicha frase surgiera en el discurso literario, automáticamente lo haría en medio de un nuevo

---

<sup>387</sup> Máxima enunciada por un viejo amigo de Miguel Alemán (César Garizurieta, “el Tlacuache”) que, como muchos políticos de la generación del presidente, se beneficiaron grandemente de las oportunidades corruptas o desleales otorgadas o fomentadas por el “Cachorro de la Revolución”. Para Enrique Krauze, quien consigna la identidad del autor de la sentencia, ésta muestra el grado al que había llegado la aceptación popular de la corrupción y sus derivados como la “empleomanía”: si en el siglo XIX, el Santa Anna de la ficción confunde el provecho de la patria con el suyo propio, en el XX, “muchos mexicanos [Santa Annas en pequeño] soñaban con tener «chamba» en alguna de las múltiples estribaciones burocráticas del poder ejecutivo, ganar dinero, subir escalones y sentir que su progreso personal era el progreso de la patria” (*ibid.*, p. 143). Por cierto, en esa misma página, Krauze consigna también el malogrado fin del Tlacuache, que vale la pena mencionar: “Hombre coherente, cuando años después se quedó sin trabajo, [...] se sintió a la intemperie y se suicidó”.

contexto de enunciación (para empezar, en boca de algún nuevo personaje, no de “el Tlacuache”) y con una intención que ya no presumirá ni exaltará el ego “hasta en sus defectos más inconfesables”, como Schoentjes definía el cinismo, por la sencilla razón de que el ego originario habría desaparecido o, más precisamente, subsistiría como un rasgo distintivo de un discurso específico, político y social, del que el discurso literario se distancia (genérica, irónica y críticamente) moviéndonos hacia la risa. Haciendo una pequeña adición a la reflexión que se estableció en la nota 135 (ahora que ya hemos pasado también por una valoración de la indudable importancia del distanciamiento para la obra que nos ocupa), el cinismo difiere de la ironía no solamente por la diversa intención de sus autores implícitos, sino simplemente porque la ironía existe en un entorno discursivo donde el distanciamiento es fundamental, mientras que el cinismo es propio de un discurso donde los autores y los sujetos de la enunciación y el enunciado están mucho más identificados. A partir del momento en que aquellas aseveraciones, tristemente célebres, se incorporan en la intriga literaria, entran en un discurso cuyo sujeto no las vuelve a asumir plenamente, sino que las emplea en un sentido diverso del original que puede llegar a niveles de una franca crítica.

La gran corrupción de estos regímenes se desparrama en todos los niveles de la burocracia y de la población. El siglo XX verá, por ejemplo, a un jefe de la policía del Distrito Federal, Arturo “el Negro” Durazo, enriquecerse hasta niveles demenciales, que le permitirían, oficialmente con su salario de policía, construir mansiones ostentosas de gusto dudoso: una grotesca “réplica del Partenón, en Zihuatanejo, Guerrero, que costó 700 millones de pesos y que se alzaba en un terreno de 20 mil metros frente a la playa La Ropa. La parte delantera mostraba un estilo griego; la trasera, moderno. Había muchas estatuas «griegas» y lujos verdaderamente

insultantes”.<sup>388</sup> En el mundo posible de la novela, Dolores, a raíz de su auxilio a un oficial de lanceros desahuciado, concluye que alguien le está reteniendo la soldada al regimiento en cuestión y uno de sus sospechosos es Ignacio Sierra y Rosso, el poeta economista, quien “asigna las partidas presupuestales desde el Ministerio de Hacienda y con el fruto de sus raterías se está construyendo una mansión con estatuas de mármol” (p. 438).

Por último, mencionemos de paso la respuesta, a veces ambivalente, que reciben los espectaculares desfalcos de los “dueños” del poder. Dormida y resignada, como lo ha evidenciado la invectiva puesta en boca del embajador estadounidense, la sociedad se consuela y se venga difundiendo su crítica de boca en boca o en pintas anónimas. Cuando Santa Anna vuelve a México después de su fallida expedición a combatir a los revolucionarios de Ayutla, es recibido con un gigantesco arco de mampostería, coronado por una estatua de yeso del Serenísimo. Un par de días después, un vendaval derrumba el arco “del triunfo” y la estatua del general termina hecha añicos en el suelo. Una pinta anónima (que Gabriel Zaid, por ejemplo, antologó en su *Omnibus de la poesía mexicana*) corona la narración del evento: “Aquí cayó con sonrojo / esta contrahecha figura. / Pero, ¿quién le mete a un cojo / elevarse a tanta altura?” (p. 456). De modo similar a lo que sucede en este “México posible” de la ficción (y no por ello menos real), en el México del “milagro mexicano”, el pueblo “celebró” a su modo la salida del poder de Miguel Alemán componiendo y difundiendo versos de similar espíritu vengativo: “Alí Babá con sus cuarenta ratas / ha dejado a este pueblo en alpagatas. / Pero el sultán se siente muy feliz / gastando sus millones en París. / Si un nuevo sol en las alturas brilla, / ¡maldito sea el sultán y su pandilla”.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 272.

<sup>389</sup> Krauze, *La presidencia...*, *op. cit.*, p. 126.

Es importante señalar que no hemos realizado esta confrontación, de clara índole intertextual, para apreciar las posibles divergencias que la novela podía tomar en su reconfiguración de eventos tematizados previamente por otros discursos, como era el caso en los primeros capítulos. Mucho menos con el afán de localizar las presuntas “fuentes” de tal o cual evento, anécdota o diálogo: recordemos, según lo expuesto al principio de esta investigación, que la intertextualidad, después de los aportes de Kristeva y Genette, no sólo rebasa sino que debe diferenciarse de la teoría de las influencias y la crítica de fuentes. Más bien, ahora el objetivo fue apoyarme sobre esta lectura “no-lineal”<sup>390</sup> para evidenciar la existencia de varias zonas de convergencia entre un discurso literario (que ficcionaliza, en primera instancia, los eventos de una línea temporal pasada) y un “sistema” de costumbres, conductas y rituales, llamémoslo “discurso político mexicano del siglo XX”.<sup>391</sup> Algunos rasgos de este sistema (frases hechas, leyes no escritas) han sido reformulados por el discurso literario para integrarlos en un único y propio mundo posible, al tiempo que se marca una clara distancia respecto a ellos, puesto que muchas veces la convergencia se produce de un modo crítico (evaluando ridícula o peyorativamente el rasgo, como sucede, por ejemplo, con la sumisión de los subordinados del gobernante o la grotesca mansión del poeta Sierra y Rosso) o bien se reconfiguran de modo implícito al aludir al rasgo mediante una crítica (las ácidas invectivas en boca de personajes como James Gadsden o el propio caudillo veracruzano).

De acuerdo con lo que se revisaba al principio de este apartado, es innegable que tal distanciamiento se caracteriza por un matiz satírico: muchos de los rasgos extraliterarios

---

<sup>390</sup> Me apoyo, reitero, en una caracterización de la intertextualidad, a partir de las ideas al respecto de Genette o de Riffaterre, como un modo de lectura no-lineal (contrapuesto a la lectura “lineal” del estructuralismo) que permite percibir las posibles relaciones, manifiestas o no, entre un discurso y otros que lo han precedido o seguido.

<sup>391</sup> Discurso que si bien se hacía explícito de manera bastante cínica, goza de una naturaleza más bien tácita o implícita por su carácter inestable, no fijado, casi asumido, al punto que sus características han sido consignados, más bien, por diversos discursos historiográficos.



reformulados (que podrían corresponder, según la definición algo académica de Linda Hutcheon, a vicios e ineptitudes del comportamiento humano<sup>392</sup>) no sólo no son asumidos plenamente por el discurso sino que son ampliamente criticados; simultáneamente, muchas de las invectivas que podemos leer en la pluma de Santa Anna, Giménez, Gadsden y hasta de Juan Tezozómoc se distinguen por el desdén o incluso el ánimo colérico con que atacan estos (u otros) blancos satíricos, como podemos ver, por ejemplo, en uno de los últimos fragmentos “citados” del diario de Tezozómoc, cuando, desertor al servicio de la Spy Company, festeja el final de la guerra:

Con mi traje de charro me sentía muy catrín y aventaba tiros al aire para asustar a la gente que asomaba la cara por los postigos. [...] Así me gusta, cabrones. Cuidado con faltarme al respeto porque les lleno las tripas de plomo. Ninguno de ustedes sabe lo que es una leva, ni ha chupado pencas de maguey para engañar el hambre. Ya quisiera verlos caminar treinta leguas en el desierto con el sol clavado en la nuca, a ver si después de eso no traicionaban a su mugrosa bandera [p. 392].

Sin embargo, un factor de gran importancia en el caso específico de *El seductor de la patria* es que, como hemos visto más arriba, se trata de un discurso que se estructura y se enuncia

---

<sup>392</sup> No es mi intención en estas páginas realizar una valoración completa de los aportes de Linda Hutcheon, de indudable importancia en los estudios teóricos sobre la ironía, la parodia y la sátira. Sin embargo, sí creo que se podría partir de su caracterización de la sátira (al menos la que aparece en su célebre artículo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia”) hasta llegar a una mayor abstracción mucho más operativa que nos permita escapar del peligro de “los universales filosóficos”: no existe un único “comportamiento humano” que defina la escala de todos los vicios e ineptitudes. Como bien lo veía Borges en “El informe de Brodie”, el mundo está cruzado de múltiples “comportamientos” y, por lo tanto, lo que el afán correctivo de una sátira considere como vicios morales, o como una ineptitud social que atacar y respecto a la cual tomar su distancia de modo negativo, no necesariamente será “satirizable” para otro comportamiento, otra sociedad, otro tiempo y otra sátira. Si se encerrara la sátira en la definición inicial de Hutcheon ¿dónde quedarían, por poner un caso concreto, las incorrectas pero existentes sátiras nazis contra los judíos? Parafraseando a la investigadora canadiense, podría sugerirse que el texto satírico toma distancia de manera desdeñosa de una serie determinada de rasgos extraliterarios y extradiscursivos, los cuales pretende corregir por hallarse en franca contraposición con el sistema de valores que el autor modelo del texto en cuestión ha interiorizado de manera implícita. En todo caso, convengamos al menos con Jean-Marc Moura en la necesidad de reformular la sátira literaria liberándola de la necesidad de fundarla en un horizonte moral absoluto, algo poco útil para acercarse a textos cuyo horizonte de producción es más bien este tiempo, el nuestro, en el que, de acuerdo con la célebre sentencia nietzscheana, no hay hechos sino interpretaciones.

de modo distanciado: distanciándose de sus enunciadores, distanciando de sí mismo al receptor potencial y creando un efecto de teatro de los espejos, en él no hay un narrador ni un personaje (ni una verdad) que no sea cuestionado o puesto en tela de juicio en un momento u otro. De esta manera, el distanciamiento irónico (útil para subrayar la enorme distancia entre ideal/preensión y realidad, según se ha visto) termina por alcanzar incluso al posible afán satírico. Existen, sí, ataques e invectivas, pero la sátira se encuentra colocada en el interior del discurso, “en boca” de personajes de su intriga, y dirigida, por lo menos inicialmente, hacia personajes y/o circunstancias pertenecientes a su mundo posible. Cuando Santa Anna apostrofa a los mexicanos y los llama “plebe ignorante y rastrera, cómplice de todas mis tropelías” (p. 50) o cuando los recuerda como una inmensa leperada que lo aclamó y le tronó cohetes (“Por un bolillo y un jarro de pulque esta gentuza es capaz de alzar en hombros al mismo diablo”, p. 319), se dirige, en una primera instancia, al México de la ficción. La naturaleza de su sátira, si se permite la expresión, es “fingida”, “ficcional”; su intención no es asumida totalmente por el autor implícito del discurso, dado que existe otra intención que terminará de definir la naturaleza de su discurso y que procuraré perfilar.

El texto, así como el mundo posible que propone, se encuentra, como venimos de observar, literalmente cuajado de referencias que remiten, de modo evidente, a un tiempo de enunciación que va más allá del pasado ficcionalizado, lo que, ciertamente, “extiende” la dimensión temporal de la sátira; más aún, la inclusión de estas referencias tiene el objetivo, fundamental para el discurso de *El seductor de la patria*, de implicar humorísticamente a su lector implícito. La intención de la novela no es por entero satírica en el sentido en el que no se busca tan sólo que el lector se indigne de lo satirizado considerándolo como algo por completo ajeno: en el texto no predomina el sentimiento de superioridad ni se establece en él una plataforma moral elevada que condene al pretendido “blanco” de la sátira. Antes bien: al lado del

*ethos* irónico, y casi como una consecuencia lógica de él, existe también en la obra lo que Moura ha llamado un *ethos* humorístico: “l’ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui”.<sup>393</sup>

Con esta idea en mente, puede afirmarse que la fusión de siglos, la mezcla temporal de la novela, en la que un dictador del siglo XIX termina apropiándose de las “perlas” más connotadas de los políticos del siglo XX, tiene un fin muy específico: envolver uno y otro tiempo en la crítica, hermanarlos en la misma evaluación distanciada, destruir las superioridades morales y los escapismos, pues se niega la idea común de que cualquier tiempo pasado fue mejor y, al mismo tiempo, la certeza positivista de que el presente es un progreso desde el pasado. Y al lado de la posible indignación surge una risa que varía en intensidad a lo largo del discurso, que a veces suena entre líneas y en el fondo de la trama para explotar francamente en otras páginas, pero que está siempre presente y que tiene hondas consecuencias para el significado del discurso en general. Al leer *El seductor de la patria* no reímos –apropiándonos una vez más de las palabras de Moura–, según la mecánica de la pura energía cómica, ni según la crítica satírica (y alienada) de un mundo hipócrita y superficial; reímos “selon [...] une hilarité qui enveloppe à la fois les autres et nous-mêmes, où le risible n’est plus mis à distance mais se confond partiellement avec le rieur, que l’on peut appeler « humour »”.<sup>394</sup>

Y esto sucede porque la novela, desde su propia estructura, comienza por *acercarnos* discursivamente a la figura de Santa Anna mediante el uso de la primera persona, asumiendo y apropiándose del punto de vista del que, presuntamente, sería uno de los objetos de la sátira, recurso irónico por excelencia: “el ironista finge entrar en el juego de su enemigo, hablar su

---

<sup>393</sup> Moura, *op. cit.*, p. 93.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 73.

lenguaje... Es éste sin duda el gran arte y la suprema libertad: la más inteligente y también la más diabólica y la más temeraria de las libertades”,<sup>395</sup> *la de hablar con el lenguaje de lo ironizado*. Al mismo tiempo, el autor implícito *acerca* nuestros siglos, construye un puente entre las distintas épocas, empezando también por la interiorización de su “lenguaje”, pero terminando por configurar un mundo híbrido, decimonónico pero contemporáneo a la vez, que vincula en la ficción dos sociedades con múltiples vasos comunicantes.

Advertidos del juego tramado por la novela, poco puede sorprender entonces al lector la aparición, súbita pero fugaz, de una figura (¿mística?, ¿religiosa?) de gran actualidad en nuestro tiempo. Cuando la primera dictadura de Santa Anna se derrumba en el caos de la “rebelión decembrista” de Paredes y Nicolás Bravo, el general, en plena fuga rumbo a Veracruz, es hecho prisionero en Xico por un cacique local y encarcelado en una jaula de bambú. La narración decide seguir entonces por un derrotero deliberadamente anacrónico y la sonrisa (o franca risa) provocada da buena cuenta de la indudable verosimilitud de esta inclusión dentro de la intención significativa de la novela:

Enfrente [de la cárcel] hay una siniestra capilla de paredes desnudas, donde un esqueleto ocupa el lugar del crucifijo. Al pie del altar, el cacique gordo reza oraciones en su lengua nativa, mientras un acólito de cara pintarrajeada ilumina la calavera con cirios. Es el rito de la Santa Muerte, me explica Torrejón, que ha patrullado esta zona por mucho tiempo y conoce bien las costumbres de los indios. El viejo está ofreciéndole nuestras vidas a cambio de una buena cosecha. A lo lejos vemos a un grupo de mujeres poniendo a secar hojas de plátano. ¿Y eso?, pregunto a Torrejón. Nos van a envolver con ellas para hacer tamales con nuestra carne, señor. Poco después, como terrible confirmación de su sospecha, nos llega la humareda de una caldera, en donde las mujeres han puesto a hervir chiles y jitomates. Ya me doy por entamado, cuando aparece por milagro el cura del pueblo, un mestizo de buena planta que se enfrenta con el jefe de la tribu y suspende la quemazón [pp. 335-36].

---

<sup>395</sup> Vladimir Jankelevitch, *La ironía*, tr. Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1986, p. 69.

Creo que sólo por su carácter puntual puede esta mención pasar inadvertida, incluso para el lector más ajeno al contexto decimonónico: a pocas personas escapará el flagrante anacronismo de ubicar, en pleno clima de pronunciamientos y cuartelazos entre federalistas y centralistas tan propio de la historia del México recién independizado, una escena donde se adora a “La Niña Blanca”, esa “diosa marginal, surgida de los bajos fondos, que hace veinte o treinta años [en el siglo XX] los delincuentes adoraban en la clandestinidad”.<sup>396</sup> Pero si se ha leído con atención la novela, si somos conscientes de su juego constante con las épocas, si aceptamos reírnos de buena gana, como es la intención del discurso, con la angustia de Santa Anna, a punto de ser hecho tamal con chipilín y sin pata, entonces el anacronismo cobra sentido y razón de ser. Sentido, en el dibujo de un mundo posible donde, como el propio Enrique Serna lo ha dicho en otro lugar, “La podredumbre institucional [ha creado] un país en donde mucha gente quiere tener a la muerte de su lado”;<sup>397</sup> razón de ser, en la crítica humorística: aquella en la que el discurso invita a su lector a distanciarse de lo leído para observarlo de modo reflexivo, pero sin por ello apartarlo de sí, antes, al contrario, invitando al que ríe a confundirse con aquello de lo que se ríe.

La meta de este acercamiento no es, simplemente, hacer creer al lector implícito, como José Joaquín Blanco hubiera podido pensar, que Santa Anna y su pata de palo eran “bien divertidos”, sino, mejor aún, hacerlo consciente de que él también vive en el país de los pequeños “Santa Annas” e, inclusive, que él mismo es o podría ser uno de ellos. Se trata, en suma, de un ejercicio estético (por cuanto implica una visión de mundo particular, “un modo especial de organizar, dar coherencia al mundo y a las circunstancias en que está inmerso el yo”<sup>398</sup>) de similar calado, por ejemplo, que el filme de Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang* (*La caída*, como se tituló en español), que, al igual que *El seductor de la patria*, proponía una identificación con

---

<sup>396</sup> Enrique Serna, “Las dos huesudas”, *Letras Libres*, 2013, núm. 171, p. 92.

<sup>397</sup> *Loc. cit.*

<sup>398</sup> Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 145.

un personaje polémico (Adolf Hitler, en el caso de la película, cuyo guión dramatizaba las memorias de Traudl Junge, la secretaria más joven del Führer), identificación caracterizada, paradójicamente, por el distanciamiento de su perspectiva. Esta identificación (que Serna contrapone a la que es propia al melodrama, “donde siempre estamos de acuerdo con las víctimas y también sentimos que somos justicieros al igual que los héroes”<sup>399</sup>), fue denominada por Hans Robert Jauss como “irónica”, un nivel de recepción estética capaz de romper el hechizo de lo imaginario y cuya principal referencia es “the missing hero or anti-hero”, cuya disposición afectiva es la “alienation (provocation)” y las normas de conducta o actitud son “reciprocal creativity [...] refinement of perception [and] critical reflection”.<sup>400</sup>

El autor de la novela comparte con la película de Hirschbiegel esta identificación como objetivo de su reconfiguración estética de una figura histórica:<sup>401</sup> hemos visto la manera en la que una enunciación distanciada genera un distanciamiento crítico. Sin embargo, hay un punto sumamente importante que enriquece el caso de *El seductor de la patria*: la inclusión del humor.<sup>402</sup> La risa asoma entre líneas o de plano estalla a lo largo de muchos párrafos de la novela, y deriva, de modo ineludible, del dolor e, incluso, del sufrimiento provocado por alguna

---

<sup>399</sup> Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 174.

<sup>400</sup> Hans-Robert Jauss, “Levels of identification of hero and audience”, *New Literary History*, 1974, 5, 283-317 (la cita, p. 298).

<sup>401</sup> En varias ocasiones, Serna, un crítico sumamente agudo, tanto de la obra ajena como de la suya propia, ha expresado su admiración por las novelas de Patricia Highsmith, quien, “al hacernos identificar de un modo amoral con sus personajes, [...] logra que el lector se ponga en guardia contra sus propios impulsos homicidas, contra su voluntad de poder soterrada y entonces puede refrenar mejor a sus demonios” (Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 174), al grado de que su intención fue llevar a cabo una empresa parecida: “que Santa Anna fuera un personaje *seductor* para que el lector reconociera al pequeño Santa Anna que todos llevamos dentro” (*loc. cit.*). A mi entender, *El seductor de la patria* tiene una trascendencia estética de resonancias aún más amplias que las novelas de Highsmith (sin que ello implique ningún juicio de calidad), porque la novela de Serna ha realizado una aproximación similar a la de Highsmith sobre un personaje tematizado previamente, por toda una serie de discursos (biográficos, historiográficos o literarios), desde una perspectiva parcial y maniquea, y lo ha hecho estando inmerso en un contexto que dificulta de por sí la identificación, por muy irónica que pueda ser.

<sup>402</sup> Del que *La caída* está particularmente desprovista, pese a cierto chiste, habitual en internet, que consiste en subtítular cierta escena de la película para transformar tanto su *ethos* como su sentido en la sátira de un sinnúmero de temas y motivos de la actualidad.

circunstancia adversa de la que el humorista intenta distanciarnos para permitirnos observarla con mayor serenidad. El humor, la consecuencia última, lúdica e incluso festiva (a pesar de su indudable carga crítica) del teatro catóptrico que estructura la enunciación de la novela, tal es el rasgo que termina de distinguir la sátira de Serna como lo que Jean-Marc Moura ha llamado, en su valioso estudio, la *sátira sonriente*: una forma del humorismo en la que un autor critica aspectos determinados de su propia comunidad, apoyándose en la auto-ironía y tomando distancia del sí mismo.<sup>403</sup> El humor es el origen y la meta de la enunciación de la novela, la razón de ser y, a la vez, el objetivo de esa reiterada apropiación que la novela hace del punto de vista de varios de los diversos narradores marcados que pueblan sus páginas.<sup>404</sup>

De esa manera, acerca de *El seductor de la patria* es posible afirmar algo semejante a lo que Jean-Marc Moura consideraba como la peculiar innovación de Molière (o del Barroco) respecto al humor, es decir, la síntesis de lo cómico y lo satírico en la llamada “estética del ridículo”. Nos reímos de Santa Anna, “el anciano cegatón y medio chiflado, a quien su fornida mujer trataba a puntapiés” (p. 499), pero, simultáneamente, nos indignamos de las mismas cosas que lo indignan o parecen indignarlo: la pasividad de la sociedad, la corrupción, los históricos chivos expiatorios que exculpan al país de sus problemas... aspectos todos que el dictador ejemplifica o que le permiten sobrevivir y hasta prosperar. Es decir, al desempeñar en toda su

---

<sup>403</sup> “L’humour peut se manifester sous la forme d’une *satire souriante* de sa propre communauté, proche de l’auto-ironie mais le plus souvent, il consiste en l’assertion amusée d’une distance à soi-même” (Moura, *op. cit.*, p. 94).

<sup>404</sup> Desde ese punto de vista, no resulta extraña la revelación que Enrique Serna ha hecho de la estrategia discursiva que, en un principio, hubiera deseado interiorizar: “tenía la idea de escribir un prólogo donde se dijera que todo el material recopilado en la novela era el trabajo de un investigador que después de muchas peripecias, había encontrado estos documentos perdidos en un naufragio en alguna biblioteca privada” (Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 177). Algo (o bastante) de ese juego casi heteronímico (retorcido, casi malévolo, pero sumamente placentero para el lector implícito) permanece en el discurso que conocemos. Resulta de gran interés pensar en la apropiación de varios “yo” que la novela realiza a la luz de la innegable presencia del humor en la obra, sabiendo que “La presencia del yo es condición *sine qua non* del acento humorístico, de ahí que no pueda concebirse su existencia sólo a costa del otro, hay siempre una imbricación del yo que habla; aunque el motivo que desate el humor no sea ese yo, siempre lo roza [y] lo involucra” (Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 130).

plenitud el papel de lector implícito de la novela, nos reímos de Santa Anna a partir de lo que podríamos denominar una hilaridad distanciada (ligada a los excesos en la conducta de Santa Anna u otros personajes) y, al mismo tiempo, según una hilaridad apegada (ligada al hecho de que, tal como Moura veía en el caso de Philinte en *Le misanthrope*, “nous voyons ces défauts dont son âme murmure, qui sont « vices unis à l’humaine nature »”<sup>405</sup>).

El propio Serna ha subrayado, al menos para el caso de *El miedo a los animales*, que su intención distaba mucho de ser la de una “crítica sanguinaria”, hecha desde una torre de marfil enunciativa, como es el caso de la sátira clásica. El *ethos* de *El seductor de la patria* es similar: la intención de su peculiar *sátira sonriente* es que el lector también lleve a cabo una “autocrítica sanitaria”,<sup>406</sup> cobrando conciencia de que, le guste o no, pertenece a la misma sociedad de la que se ha reído. Pase usted al teatro catóptrico de la sátira que es distancia y, a la vez, acercamiento: en él se disuelven cínicamente todas las verdades preconcebidas y todas las certezas prejuiciosas; en él, los espejos deformantes arrojan, quién lo diría, nuestro reflejo más fiel.

---

<sup>405</sup> Moura, *op. cit.*, p. 72.

<sup>406</sup> Serna, “Historia de una novela”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 228-34 (la cita, p. 234).



## A MANERA DE CONCLUSIÓN

**M**i reflexión llega aquí al final de su recorrido. Con el título aparentemente dubitativo que encabeza este apartado, no quiero sino subrayar el carácter necesariamente provisional de esta reflexión: ni pretendo ni es de mi interés decir aquí la última palabra sobre *El seductor de la patria*. Todo lo contrario: estas páginas han sido, a su modo, continuación de un diálogo que, tanto por lo breve que hasta ahora ha sido en el interior de la crítica académica como por la gran relevancia que la novela tiene para la tradición literaria mexicana, espero que será continuado y aun enriquecido. Después de todo, la investigación surge de la grata impresión y el gusto, no por subjetivo menos sincero, que la novela me ha provocado desde una primera lectura (por no hablar de una franca admiración intelectual hacia la figura de Enrique Serna). A partir de este gusto, surge también el deseo de explicarlo mediante una serie de varias lecturas a profundidad de la novela. En el presente estudio, se propusieron hasta siete lecturas distintas de la obra (desde las intertextuales hasta las que conciernen a la ironía o el humor, pasando por las que se ocuparon de la estructura enunciativa del discurso), pero se adivina que, en la cotidianeidad de la investigación, las lecturas se revelaron, por necesidad, innumerables.

Por otra parte, esta apertura a una serie amplísima de lecturas, aun en el transcurso de una sola investigación, no resulta nada extraña a la peculiar naturaleza “polisémica” del símbolo estético, que Prada Oropeza definió en su día con una bella metáfora: “nunca queda *explicado* de una vez por todas, sino que siempre hay que volver a descifrarlo, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada de una vez para siempre, sino que siempre exige una ejecución

nueva”.<sup>407</sup> Manteniendo en todo momento una visión del texto literario que lo concibe como una fuente de inagotables aproximaciones críticas, aclaro que no se encuentra aquí una explicación definitiva del sentido de *El seductor de la patria*, sino una conjetura razonada en torno a éste y a la relevancia que tiene en su contexto literario.

Esta conjetura partió originalmente de la intención de examinar el modo en que la novela ficcionalizaba (es decir, reformulaba de manera estética) una serie de eventos plasmados con anterioridad en discursos de índole diferente, sobre todo historiográfica. En la natural confrontación que puede establecerse entre historia y literatura, ya Aristóteles distinguía entre la narración particular de la primera y la general de la segunda. Así las cosas, no se podría sino estar de acuerdo con Alfonso Reyes en que, al reconfigurarse lo histórico en lo literario (cuando una serie de acciones y actores pertenecientes a un discurso de índole informativa, explicativa o argumentativa, *transitan* de éste a otro de naturaleza estética), lo particular (el personaje histórico Antonio López de Santa Anna, los datos históricos a él asociados en la “Enciclopedia”, su estricta circunstancia temporal decimonónica, etc.) no tiene más opción que transformarse, merced a la *techne* del artista y a su habilidad (re)creadora, en algo *general* o, más precisamente, *universal*. La preocupación por lo particular y lo contingente, propia del discurso historiográfico, se relaciona con los valores denotativos y referenciales de discursos como el cotidiano, el científico o, justamente, el historiográfico (sólidamente apoyados en la modelizante primaria, la lengua, y en su piedra angular, el signo lingüístico); analógicamente, la preocupación del discurso literario por lo universal se vincula con los valores connotativos y trascendentales de una instancia semiótica diferente, el símbolo estético, que reformula el estatuto semiótico del signo lingüístico hasta hacerle alcanzar una configuración alejada de lo contingente y la referencialidad. El discurso literario que reformula una serie de eventos históricos no aspira a “corregirle la plana” a

---

<sup>407</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, op. cit., p. 500.

los historiadores (aunque es evidente que puede, eventualmente, mediante la ficción, “llenar los huecos” a los que la historia y sus límites epistemológicos no tienen acceso). Pretende, más bien, insertar estos eventos dentro de una nueva red de relaciones que conforman un sentido no contingente ni referencial, sino simbólico.

Y, en el caso de *El seductor de la patria*, el sentido simbólico de la figura de Santa Anna puede no estar nada lejano de la descripción que Enrique Serna daba respecto a los personajes de los *Cuentos crueles* de Villiers de L’Isle-Adam:<sup>408</sup> Santa Anna sería así una representación simbólica del público al que el autor del discurso cuestiona mediante una formulación satírica, en este caso México y “los mexicanitos”. Ahora bien, el autor de la novela ha decidido plasmar este símbolo a través de una narración intencionada y eminentemente humorística, de tal manera que la sátira resulta menos soberbia, pero, a la vez, más incluyente: abiertamente nos reímos de Santa Anna, tanto de sus desventuras como de sus sandeces, pero el discurso no ejerce la risa con las ínfulas de superioridad de la sátira clásica. Por el contrario, el distanciamiento se ejerce dentro del discurso mediante narradores que asumen, por lo general, la primera persona del singular, englobándose dentro de la crítica que hacen de los otros, como diciendo, “todos los mexicanos son risibles, y yo soy un mexicano”, así como el sofista griego sentenciaba “todos los cretenses son mentirosos, y yo soy un cretense”. Es evidente, como se ha comentado, que quien dice “yo” en la intriga no es, ni puede ser, el autor del discurso, pero es cierto que, gracias en buena medida a su enunciación peculiar, *El seductor de la patria* se crea en el entramado de egos desdoblados que aquí tienden puentes con la recepción empática que se procura crear en el lector implícito y

---

<sup>408</sup> Los personajes de Villiers de L’Isle-Adam “son representaciones simbólicas del público al que Villiers se proponía cuestionar: la «gente decente» apoltronada en el bienestar que iba al teatro a ver dramones o leía una novela romántica para solazarse con su propia compasión” (Enrique Serna, “Avatares del cuento cruel”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, pp. 159-168 [la cita, p. 161]).

más allá, al distanciarse de modo crítico, se “suicidan” discursivamente.<sup>409</sup> La reiteración de esta rutina genera una isotopía satírico-humorística que desautoriza una verdad única e impide la instauración en la historia de un único sistema de valores dominantes. De este modo, el texto procura conducir al lector modelo a una reacción paradójica en la que, como ocurre también en el género del cuento cruel (tan caro a Serna), “ya no sabe si se ríe de lo que está leyendo o se ríe de sí mismo”.<sup>410</sup>

Respecto a la intención de narrar la figura de Santa Anna en clave de “sátira sonriente”, tiene gran importancia el juego que la novela establece con el carácter ambiguo del general, con su personalidad contradictoria, capaz de apoyar a todos los partidos y a ninguno a la vez, ser el fiel de la balanza de todas las facciones y despistar a sus contemporáneos y hasta a los historiadores. Si la novela pretende erosionar la expectativa de verdad que pudiera albergar el lector implícito y si, al mismo tiempo, busca englobar a éste en el distanciamiento irónico propuesto, el retrato del Serenísimo, hecho bajo la égida de lo incierto, tiene como función la virtual destrucción de las posibles coartadas morales que la “Enciclopedia” pudiera proporcionar al lector, visto que, en su mayor parte, los historiadores se han acercado a la figura de Santa Anna de modo maniqueo, transformándolo en un villano execrable. A contrapelo de aquel sentido habitual, aprovechando las libertades múltiples de la ficción, *El seductor de la patria* elabora una nueva red de relaciones semánticas en torno a Santa Anna y, por tanto, esta figura, así como la de los demás personajes y los eventos en los que participan, adquieren necesariamente un sentido y una significación diferentes. Serna es consciente de esta divergencia y, quizás por ello, ha afirmado en alguna ocasión (no sin un dejo de didactismo):

---

<sup>409</sup> Jean-Paul Richter llegó a condensar el humor en una fórmula que lo definía como “le suicide grammatical du moi. [D’où] la domination du « je » dans l’écriture humoristique” (Richter, *apud* Moura, *op. cit.*, p. 109).

<sup>410</sup> Serna, “Avatares del cuento cruel”, en *Las caricaturas...*, *op. cit.*, p. 160.

En mi novela traté de [...] que Santa Anna fuera un personaje seductor para que el lector reconociera al pequeño Santa Anna que todos llevamos dentro. Seguí un camino opuesto al que utiliza la historia oficial cuando dice: éste es el villano más execrable de la historia y es mejor que no sepas nada de él. Yo creo, por el contrario, que debemos saber mucho sobre él y su tiempo para evitar que la sociedad mexicana vuelva a caer en las mismas trampas del pasado.<sup>411</sup>

El humor es el eje de la *intentio operis*, la reacción interpretativa que el autor modelo de *El seductor de la patria* desea provocar en su lector, lo que tiene una honda importancia en la configuración global del discurso. Inicialmente, el humor (como lo veíamos respecto al artificio del lenguaje contemporáneo-decimonónico) puede tener una función de gancho, para atraer al lector y obligarlo a aceptar la confrontación con el espejo irónico que la novela le plantea. Después, al mismo tiempo que elimina la posición de superioridad moral que normalmente acompaña la exposición satírica, suaviza la crítica, haciéndola menos “machacona” y pesada. Ello posibilita, simultáneamente, el surgimiento de una empatía hacia los personajes y hacia el discurso en general, un apego, una “comunidad espiritual”, al que casi ningún lector puede sustraerse y que pareciera cerrar la brecha abierta por el distanciamiento crítico, cuando, en realidad, la expresa con mayor sutileza y efectividad. Al impedir así la instauración de un sistema de valores dominante, el humor determina la construcción de la estructura catóptrica (el baile abracadabrante de narradores, narratarios, cartas, decisiones fingidamente editoriales, etc.) detrás de la cual el autor se esconde y disimula en el discurso. De este modo, el autor implícito presenta al lector las cartas, diarios, testimonios y demás documentos, invitando al lector a que tome él mismo la responsabilidad de juzgar e interpretar cuál puede ser la posible verdad en este enredo. Sólo así se puede trascender, mediante el humor, todo lo que la historia de Santa Anna, así como la sociedad mexicana de ayer y hoy, tienen de doloroso, patético y lamentable. No por nada

---

<sup>411</sup> Serna, “Santa Anna en la historia...”, *art. cit.*, p. 174.

Portilla concebía el humor como una liberación de la adversidad y la apertura de un camino hacia la verdad:

Su actitud [del humorista] implica que el dolor humano o su propio sufrimiento no pueden valer como una excusa, que el hombre sigue siendo responsable de su vida y de todo lo que hace, aunque se encuentre envuelto en una situación difícil, a pesar de que la vida arrastre un volumen formidable de dificultades y de adversidad. El humorista indica con su actitud el hecho de que no podemos cancelar nuestra responsabilidad, es decir, nuestra libertad, simplemente porque la vida sea dura.<sup>412</sup>

Visto con cierto cinismo, podría decirse que la ficcionalización de la materia histórica sirve vino viejo en odres nuevos: a partir de una serie de valores (aparentemente) conocidos, configura un sentido nuevo. Pero, continuando con la figura, los odres nuevos vendrían a afinar el vino y a otorgarle incluso madurez y oxigenación: esta reformulación literaria, “al descansar en el efecto estético y no en el designativo cognoscitivo del discurso cotidiano de la lengua, postula una nueva realidad, nos obliga a ver de otra manera nuestro mundo: nos ofrece una configuración de sentido que lo enriquece, lo abre a dimensiones inusitadas para el sentido común”.<sup>413</sup> Y en el caso específico de *El seductor de la patria*, la intención humorística de la sátira sonriente resulta axial para este enriquecimiento de sentido. Porque, a pesar de la mala fama que tiene entre la crítica seria (o, más bien, solemne),<sup>414</sup> el humor es, a no dudarlo, una “fuerza articuladora de una

---

<sup>412</sup> Portilla, *op. cit.*, p. 81.

<sup>413</sup> Prada Oropeza, *Literatura y realidad, op. cit.*, p. 552.

<sup>414</sup> Algunos estudiosos sobre la ironía literaria en México, en aras de ensalzar su objeto de estudio, abajan el humor considerándolo carente “de una intencionalidad específica, por lo que tiene más proximidad con lo absurdo, lo gratuito y lo inesperado” (Lauro Zavala (ed.), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM, México, 1993, p. 198). Soy consciente, claro está, de que este aparente menosprecio crítico por el humor se debe también ver también a la luz del auténtico campo de tiro conceptual en el que se sitúan las nociones de humor, ironía, sátira, parodia, risa, por lo menos a lo largo de la tradición crítica occidental. Sin embargo, en ocasiones el humor ha sido visto de manera más o menos negativa como puerilidad, gracejada, ocurrencia, algo meramente lúdico... como si la literatura no fuera, de por sí, un juego con las palabras para instaurar algo que antes del escritor no era ni podía haber sido, y como si el humor no fuera una de tantas formas posibles que puede haber para participar en este juego, estético por pleno derecho.

perspectiva especial para estetizar el mundo”.<sup>415</sup> El humor, que para Freud implicaba un distanciamiento obligatorio entre el sí mismo y el objeto del humor, es capaz de servir plenamente como piedra basal de una visión de mundo particular, “una mirada diferente, desnudada de los presupuestos y convenciones «habituales» para captar dimensiones de las situaciones que la cotidianidad y la costumbre han terminado por ocultar”;<sup>416</sup> una visión que desvíe el espíritu y le haga romper el círculo de los automatismos, diría Escarpit. Dominique Noguez propuso casi una sinestesia crítica, al asimilar al humor como “l'équivalent, si l'on veut, de l'appoggiature en musique: il introduit dans le discours une dissonance, un désaccord harmonique –l'apparition d'une note autre que celle qu'on attendait–, une acidité, une insatisfaction”.<sup>417</sup>

El acercamiento de Enrique Serna a la figura y trama de Su Alteza Serenísima persigue una meta estética que encaja plenamente en esta línea. No resulta exagerado, pues, señalar que su personalísima y ácida visión de mundo ataca, con un vigor inusitado en el panorama de la literatura mexicana actual, los criterios habituales con los que juzgamos la figura de Santa Anna, su época y nuestro propio tiempo. La novela es una continua corrosión de la solemnidad, tanto dentro de la intriga –por ejemplo, la solemnidad mentecata de Santa Anna, ésta que Vladimir Jankelevitch identificaba con el “mero teatro y la cortina de humo: las charreteras, los adornos, los títulos y toda la pasamanería de la vanidad”<sup>418</sup> y que constituía uno de los blancos esenciales de la ironía humorística– como fuera de ella, cuando carga contra la seriedad grandilocuente de lo ya establecido, que Jankelevitch llamaba también “la seriedad de las falsas tragedias”<sup>419</sup> (considérese, por ejemplo, a diferencia de la representación usual de la guerra de 1847, cuán

---

<sup>415</sup> Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 15.

<sup>416</sup> Hidalgo Downing e Iglesias Recuero, *art. cit.*, p. 430.

<sup>417</sup> Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, Le livre de poche, Paris, 2000, p. 18.

<sup>418</sup> Jankelevitch, *op. cit.*, p. 157.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 143.

festiva y a la vez distanciada de lo patético es la narración de este suceso histórico en la novela, sazonado además con las interminables disputas entre los generales mexicanos y las cartas y diarios de Juan Tezozómoc) y las “premisas sacrosantas”<sup>420</sup> (la villanía a ultranza de Santa Anna, el liberalismo sin tacha de Gómez Farías o la total inocencia del pueblo mexicano, víctima pasiva y desinteresada de sus políticos).

Así las cosas, la serie de rasgos de la que hemos venido hablando nos indica una de las funciones clave del *ethos* humorístico que domina la novela: es distanciado, corrosivo y, al mismo tiempo, empático, pues engloba al que ríe y a aquél (o aquello) de quien (de que) se ríe; rompe los prejuicios y los automatismos; anestesia momentáneamente el corazón, como diría Bergson, para lograr trascender y superar mediante la risa aquello que es doloroso: los dramas atroces de la existencia. En suma, la intención humorística, con la que *El seductor de la patria* metamorfosea la historia, busca liberar al lector implícito de la tentación del patetismo, “que proclama que todo es inútil y que el hombre es un ser irremediablemente desventurado e incapaz de remediar su situación”.<sup>421</sup> La risa que la novela provoca no es sino la respuesta inteligente a un impulso estético, y, por tanto, creativo, de sumo ingenio. Hemos mencionado cómo el fundamento profundamente metafórico del arte consiste en iluminar lo desconocido desde lo ya conocido, convirtiendo el discurso estético literario en un instrumento simbólico de conocimiento por la vía de la intuición (la intuición poética, literalmente). Y la crítica que se pretende sería (y que, en ocasiones, es más bien solemne y afectada) parece olvidar que el humor es una sensibilidad estética de pleno derecho. *El seductor de la patria* prueba, a lo largo de la totalidad de su discurso, las consideraciones de Munguía Zatarain respecto al humor literario:

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>421</sup> Portilla, *op. cit.*, p. 84.



Me parece factible plantear que el humor, al provocar una colisión reuniendo dos universos usualmente separados, se acerca al arte que, a su modo, también crea choques perceptivos que logran construir una nueva lógica, un mundo posible, en la zona de contacto entre lo ético y lo cognitivo. El sentido del humor, en tanto proceso creativo, está también justamente ubicado en esa zona limítrofe, entre la ética y la cognición, a veces participando del acto estético, a veces sólo colindante con él. [...] la risa estalla ante situaciones imprevistas, ante asociaciones inesperadas, esto devela al sujeto nuevas relaciones posibles entre las cosas. El trabajo de “desarticular convenciones” [...] es, en buena medida, un trabajo cognitivo, de aproximación inédita a la realidad, con lo que volvemos a ubicarnos en una sugerente cercanía con el arte.<sup>422</sup>

La negación de lo comúnmente aceptado, la desarticulación de las convenciones, en suma, la manumisión humorística (y literaria) de las garras de la vida cotidiana, así como de la desesperanza pasiva que ésta puede implicar, tiene un corolario implícito, de índole filosófica y de no poca trascendencia, cuya descripción me parece pertinente para concluir esta reflexión, ya que no sólo es consecuencia del enfoque humorístico-crítico de la novela, sino que, en el fondo, es también un indicio de su razón de ser.

Evoqué, páginas más arriba, el rompimiento que Heidegger consideraba como una condición *sine qua non* que los discursos simbólicos (y, particularmente dentro de ellos, los estético-literarios) cumplían al hacer *emerger* la verdad estética en la obra de arte: el rompimiento con el *uno*, es decir, el rompimiento total con el dominio de los otros en el convivir cotidiano (entendiendo, por una vez, *otros* no en un sentido de alteridad esencial, como *el Otro*, sino, al contrario, como la masa impersonal que existe, inmediata y regularmente, en la convivencia cotidiana). Sé bien de la poca confianza que Enrique Serna suele otorgar a las

---

<sup>422</sup> Martha Elena Munguía Zatarain, “De la hostilidad a la exaltación: valoraciones históricas de la risa. Resonancias éticas y estéticas”, en Claudia Gidi y Martha Elena Munguía Zatarain (eds.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, Bonilla Artiga Editores – U.V., México – Xalapa, 2012, pp. 43-60 (la cita, p. 55).

perspectivas filosóficas del autor de *Ser y tiempo*, y, sobre todo, a su formulación,<sup>423</sup> pero, aun así, encuentro que el distanciamiento crítico propuesto por *El seductor de la patria* tiene muchos puntos de contacto con el rompimiento con el *uno* y, por ello, una explicación al respecto me parece más que pertinente.

Se preguntará, ¿qué importa tanto del *uno* que hace necesario cortar de tajo con él? La respuesta es sencilla: esta instancia se caracteriza, a decir del autor de *Ser y tiempo*, por insertar al Ser dentro una zona de falso confort, por así decir. El *uno* determina la cotidianeidad del Ser mediante la uniformidad (el refugio en el anonimato o en la opinión de la masa), la homogeneización (piénsese en la de los gustos fílmicos o musicales), la medianía (esa extraña habilidad para producir conocimientos u opiniones que nunca llegan al fondo de las cosas, sino que incluso las oscurecen “y presenta[n] lo así encubierto como cosa [ya] sabida y accesible a cualquiera”<sup>424</sup>) y, por último, la nivelación (la insensibilidad a las diferentes posibilidades de ser, a los diferentes grados de autenticidad y, en suma, al carácter no-universal de nuestro entorno socio-cultural que, en realidad, es todo menos homogéneo).

---

<sup>423</sup> Véase, por ejemplo, su artículo “Los misterios desnudos”, en donde realiza una dura crítica de las complejidades lingüísticas y formales de la filosofía alemana post-kantiana, la cual, a su juicio, con Hegel y, sobre todo, con Heidegger, “renunció de entrada a la belleza del lenguaje en aras de la argumentación esotérica [y] quiso elevar a las máximas alturas del pensamiento la fealdad insignificante o, si se quiere, la verborragia impotente y engreída” (Enrique Serna, “Los misterios desnudos”, *Crítica*, 2013, núm. 152, 38-49 [la cita, p. 47]). Estas invectivas, de cierta índole positivista y que recuerdan los alegatos contra la *oscuritas* barroca durante los Siglos de Oro, se encuadran tanto en la defensa constante que Serna ha hecho del lector mal llamado “común” como, paralelamente, en su menosprecio hacia un lector “exquisito” al que Serna ha denunciado constantemente, entre otras cosas, por convertir la *oscuritas* moderna (vanguardista trasnochada, experimental o conceptual) en una barrera de status que lo diferencie de la chusma y su estupidez: “Intimidada por el miedo al ridículo, la crítica se refugia entonces en el silencio cobarde o en la mentira, como les ocurrió a los cortesanos que temían ser tachados de bastardos si negaban haber visto el manto invisible del rey. Pero, a final de cuentas, ¿quién es más ridículo? ¿El que dice la verdad y pasa por tonto o el último en admitir que el rey va desnudo?” (*ibid.*, p. 42). Cabe mencionar que la defensa del lector común y la crítica del rey desnudo, dos de las preocupaciones constantes de Serna, han encontrado su culminación en el libro *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013), donde el alarde de superioridad intelectual, además de ser dilucidado de manera diacrónica, es relacionado con la infame búsqueda de poder al interior del mundillo intelectual.

<sup>424</sup> Heidegger, *op. cit.*, p. 152.

El resultado de esta comodidad ilusoria es que, casi sin que se le perciba, el *uno* termina por sojuzgar al “Ser”, al eximirlo de las responsabilidades que este tenía (¿acaso no, “en la cotidianidad del Dasein, la mayor parte de las cosas son hechas por alguien de quien tenemos que decir que no fue nadie” en particular?<sup>425</sup>) y al satisfacer sus demandas. Por ejemplo, si el Ser desea comprender e interpretar su mundo, el *uno* tiene su solución: el saber de la *doxa*, lo que “todos” saben pero nadie asegura, el saber y el hablar desarraigados, que no tienen raíces en las cosas mismas y que, por ende, se apoyan en lo impersonal (el “*se dice*”) y en la reiteración, que les permiten alcanzar círculos cada vez más amplios y cobrar casi un carácter de *auctoritas*. No en balde se dice coloquialmente que una mentira repetida mil veces termina por convertirse en “verdad”. Como se ve, el peligro principal del *uno* es que, en su inautenticidad, esconde la verdad de las cosas e, inclusive, la posibilidad de acceder a esta verdad mediante la interpretación. ¿Qué más quieres interpretar, nos dice el *uno*, si ya todo está dicho y es hartito sabido?

Este “saber”, que más obstaculiza el conocimiento que colabora a su obtención, Heidegger lo llama, en su original alemán, *Gerede*, término que Rivera Cruchaga traduce, en la versión española, como “habladuría”. Frente a ella (y su propagación por escrito, traducida como “escribiduría”), la comprensión media del lector termina, en palabras de Heidegger, por no poder discernir “entre lo que ha sido conquistado y alcanzado originariamente [auténticamente, se diría en los términos más difundidos del existencialismo francés] y lo meramente repetido. Más aún: la comprensión media no querrá siquiera hacer semejante distinción ni tendrá necesidad de ella, puesto que ya lo ha comprendido todo”.<sup>426</sup> Mediante la habladuría, el *uno* ya ha “pre-interpretado” el mundo en el que se mueve el “Ser” y, por lo tanto, cierra la puerta a cualquier otra posibilidad que exista para conocer al ente, convirtiéndose en un obstáculo para otros modos

---

<sup>425</sup> *Loc. cit.*

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 191.

de interpretar y comprender. Paradójicamente, esta misma cerrazón garantiza su fluidez y su difusión a escalas que, aparentemente, tendrían que estar vedadas al *uno* y su saber. Pensemos, por ejemplo, en las múltiples ocasiones en las que, desde el discurso científico, el historiográfico o hasta la propia filosofía, estos discursos se otorgan a sí mismos toda posibilidad de verdad y conocimiento, al mismo tiempo que relegan a la ficción literaria, con incompreensión y hasta con cierta soberbia, al papel de *fingimientos* y *mentiras*. Incluso Samuel Ramos –quien editó *Arte y poesía* en lengua española, traduciendo los ensayos de Heidegger “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”, pero que, después de todo, no dejaba de ser hijo de su tiempo, 1958– no pudo sustraerse a esta incompreensión fundamental y, en su “Introducción”, se negó a ver lo que sus ojos habían visto y a escuchar lo que sus oídos habían escuchado:

*Sería atrevido afirmar de muchas manifestaciones del arte que expresan una verdad, cuando más bien se mueven en el terreno de la ficción y la fantasía. Si tomamos en cuenta el significado objetivo con el que más generalmente se admiten en la ciencia y la filosofía los conceptos de verdad, creación, poesía, arte, resulta contradictorio el primero con los otros tres, es decir, la verdad con la creación. La conciliación sólo es posible, aparentemente, si se cambia su significación en la forma muy personal y subjetiva en que lo hace Heidegger.*<sup>427</sup>

Pensemos también en el ya mencionado menosprecio hacia el humor, que, en el mejor de los casos, pretende reducirlo *ad rationem*, cuando no lo observa, de plano, como una anomalía a la que incluso se le niega sentido, simplemente por no ser “seria”. En su día, Gilles Deleuze lamentó con duros términos esta ceguera casi ontológica: “El pseudosentido de lo trágico nos hace tontos [...], ¿cuántos autores deformamos, a fuerza de reemplazar por un sentimiento trágico pueril la potencia cómica agresiva del pensamiento que los anima?”<sup>428</sup> En el contexto de la

---

<sup>427</sup> Samuel Ramos, “Prólogo”, en Martin Heidegger, *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, pp. 7-34 (la cita, p. 26. Las cursivas son mías).

<sup>428</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch – Le froid et le cruel*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 75, *apud* Pollock, *op. cit.*, p. 110.

literatura mexicana, Martha Elena Munguía ha criticado con tino esta postura, demostrando al mismo tiempo su predominancia en la valoración de nuestra tradición:

Las coordenadas han estado muy claras para concluir una valoración casi unánime sobre el alma mexicana: es triste y melancólica. En consecuencia, el arte verbal que responde a la gravedad, a la melancolía, es el único que ha podido ser considerado digno representante de un pueblo con esas características. Desde tal perspectiva, el humor y la risa no son más que desviaciones aberrantes de un destino claramente trazado por la herencia sanguínea [...]. No es extraño, pues, que casi no se haya prestado atención a las manifestaciones artísticas del humor en una cultura en la que muchos de sus intelectuales decidieron cerrar esa ventana porque estaba condenada de antemano.<sup>429</sup>

Al negar que la alternativa deba ser “verdad o ficción”, al proponer, más bien, que la ficción no sólo es verdad sino que, de hecho, llega a ser más representativa de la realidad que discursos como el historiográfico (sencillamente porque la abstrae hacia lo universal-metafórico), apostamos también por una concepción del discurso estético que no busca la precisión a la que aspira la “ciencia universal”, sino que busca liberar al ente de aquella niebla en la que lo ha sumido el *uno*, para poder vislumbrar su verdad, sabiendo de antemano que tal verdad es múltiple, que los sentidos que se encierran en lo que alguna vez fue un evento preciso de la Historia son casi infinitos, porque tan potencialmente innumerables pueden ser los autores que tematicen el mismo evento como innumerables pueden ser sus lecturas. Cada discurso estético es un Aleph que encierra en sí un sinnúmero de interpretaciones y éste es el fundamento mismo del conocimiento que aportan los textos literarios, no muy lejanos, bien lo vio Prada Oropeza, de lo que Luis Villoro identificaba como “sabiduría”:

La sabiduría [...] no pretende analizarla [la realidad] en ideas claras y distintas; intenta, antes bien, desentrañar su “centro”, su “núcleo”, la “clave” que permita comprenderla [...]. Su lenguaje no

---

<sup>429</sup> Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 30.

puede pretender precisión. Conserva la oscuridad y la riqueza de una multiplicidad de significados [...] La sabiduría procede por repeticiones verbales, metáforas, asedios lingüísticos, imágenes sucesivas. Porque las presentaciones del sentido “profundo” del mundo y de la vida pueden ser infinitas. Ideal de la sabiduría no es la *explicación* por reducción a ideas simples, sino la *comprensión* personal de la plenitud innumerable de cada cosa.<sup>430</sup>

Al mismo tiempo, al afirmar que el humor rompe los automatismos, los presupuestos, las convenciones y los patetismos, decimos también que el humor es capaz de romper la dictadura del *uno* y su seriedad solemne, descrita por Jankelevitch como “totalmente negativa, que coincide con la frivolidad, porque profundiza demasiado, y con demasiada prisa, porque siempre va adelantada, siempre es excesiva, siempre es inoportuna; no sabe decir lo que hay que decir, ni sabe cuándo decirlo: es locuaz cuando hay que callar y silenciosa cuando habría que hablar”.<sup>431</sup>

De cierto modo, al reformular lo particular de la historia en lo universal literario, *El seductor de la patria* se erige contra los peligros que implica el *uno*. Desde un punto de vista filosófico, la novela encuentra que, en las tematizaciones previas de la figura de Antonio López de Santa Anna, solemnidad y discurso (historiográfico, pero también biográfico y hasta cotidiano) se han dado la mano para adulterarse juntas en una “habladuría” que (con su solemnidad, sus automatismos, sus exageraciones) oculta, no sólo la verdad de Santa Anna y de su siglo, sino también las responsabilidades que el potencial lector modelo de la obra tiene al respecto en su día a día. Para develar esta verdad, el autor implícito la reformula estéticamente e introduce a su lector dentro de un particular juego de espejos deformantes: el objetivo es distanciarlo crítica e irónicamente de la presunta gravedad del tema, al mismo tiempo que procura brindarle los indicios que le permitan despertar de su letargo y liberarse humorísticamente de su zona de confort. El autor implícito de *El seductor de la patria*, como el de cualquier discurso estético que

---

<sup>430</sup> Luis Villoro, p. 230, *apud* Prada Oropeza, *Literatura y realidad*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>431</sup> Jankelevitch, *op. cit.*, p. 147.

se precie de serlo, asume dentro de su mundo posible las consecuencias de este distanciamiento, expresadas alguna vez por Hans-Robert Jauss: “One’s disposition to enjoy an aesthetic object presupposes *the negation* of everyday life”.<sup>432</sup> Jauss no pensaba quizá en un discurso literario que ficcionalizara eventos históricos (menos aún en uno que efectuara esta reconfiguración de modo extremo, con un objetivo claramente humorístico), pero en pocos casos como éste la importancia del esencial rompimiento con el *uno* queda patente de modo tan absoluto.

Es preciso aclarar que ni la reflexión aquí realizada sobre el valor casi filosófico de la novela ni el análisis efectuado en las páginas previas tienen el objetivo de realizar una defensa del valor de *El seductor de la patria*. La novela no lo requiere y, si fuera el caso, su ingenio haría que se bastara a sí misma, pues es más bien el propio discurso el que, en su tremenda solidaridad humorística para con su lector, defiende el valor ontológico de la ficción y del humor, al tiempo que le otorga, diría Paul Ricœur, un símbolo estético en el cual pensar y, por añadidura, del cual reír. Lo que hay, más bien, o lo que yo quisiera que hubiese, es una constancia razonada del gusto y admiración por un discurso que ha logrado instaurar rotundamente, en nuestra lengua y en nuestra realidad, un mundo posible en el que las épocas se trascienden y los siglos se hermanan; en el que, como dijera la canción de José Alfredo Jiménez, “estoy tan lejos de ti / y a pesar de la enorme distancia / te siento juntito a mí” y lo que se critica allá, repercute en nuestro propio horizonte.

México D.F., enero 2011 – París, Francia, julio 2013

---

<sup>432</sup> Jauss, *art. cit.*, p. 286.





## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes primarias

Alcaraz, Ramón, *et al.*, *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, 2a. ed. facsimilar, Siglo XXI, México, 1978.

Arias, Juan de Dios, y Enrique de Olavarría y Ferrari, *México independiente*, en Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, t. IV.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Bustamante, Carlos María de, *Apuntes para la historia del gobierno del general don Antonio López de Santa Anna, desde principios de octubre de 1841 hasta el 6 de diciembre de 1844, en que fue depuesto del mando por uniforme voluntad de la nación*, ed. facsimilar, FCE, México, 1986.

Fuentes Mares, José, *Santa Anna, aurora y ocaso de un comediante*, 3a. ed., Editorial Jus, México, 1967.

*Gran cancionero mexicano*, t. 2, Sanborn Hermanos, México, 2009.

José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, 2a. ed., Editorial Planeta Mexicana, México, 2002.

Krauze, Enrique, *Siglo de caudillos*, Tusquets, México, 2002.

\_\_\_\_\_, *La presidencia imperial*, Tusquets Editores, México, 2002.

Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, *Les liaisons dangereuses*, en *Œuvres complètes*, ed. Laurent Versini, Éditions Gallimard, Paris, 1979, pp. 1-386.

- López de Santa Anna, Antonio, *Mi historia militar y política*, Lindero Ediciones – MVS Editorial, México, 2001.
- Muñoz, Rafael F., *Santa Anna, el dictador resplandeciente*, 5a. ed., FCE, México, 2005.
- Paso, Fernando del, *Obras II: Noticias del Imperio – Linda 67 Historia de un crimen*, El Colegio Nacional – FCE, México, 2000.
- Paz, Octavio, *et al.* (selec.), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, 21a. ed., Siglo XXI, México, 1991.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos 1840 a 1853*, Librería de la Viuda de C. Bouret, París, 1906. Consultado en internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memorias-de-mis-tiempos-1840-a-1853--0>> [19 de septiembre de 2013].
- Riva Palacio, Vicente (dir.), *México a través de los siglos*, 1a. ed. electrónica de la 1a. ed. impresa, ed. Aurelio López López, UAM Azcapotzalco – INAOE, México, 2007.
- Santos, Gonzalo N., *Memorias*, Grijalbo, México, 1986.
- Serna, Enrique, *El seductor de la patria*, Joaquín Mortiz, México, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Señorita México*, Editorial Planeta, México, 2000 [1a. ed. 1993].
- \_\_\_\_\_, *El orgasmógrafo*, Plaza & Janés, México, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 2003 [1a. ed. 1995].
- \_\_\_\_\_, *Amores de segunda mano*, Cal y Arena, México, 2005 [1a. ed. 1994].
- \_\_\_\_\_, *Las caricaturas me hacen llorar*, Editorial Terracota, México, 2012.
- \_\_\_\_\_, “¡Vivan las cadenas!” , *Letras Libres*, 2012, núm. 158, pp. 32-36.
- \_\_\_\_\_, “Las dos huesudas” , *Letras Libres*, 2013, núm. 171, p. 92.
- \_\_\_\_\_, “Los misterios desnudos” , *Crítica*, 2013, núm. 152, pp. 38-49.
- Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, Ayacucho, Caracas, 1977.
- Solares, Ignacio, *La noche de Ángeles*, Conaculta – Planeta DeAgostini, México, 2003.

*Su Alteza Serenísima*, dir. Felipe Cazals. Serenísima Films, 2000.

Vázquez, Josefina Zoraida, *Don Antonio López de Santa Anna: mito y enigma*, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, México, 1987.

Yáñez, Agustín, “Ha nacido Santa Anna”, *Historia Mexicana*, 1 (1951), pp. 1-21.

\_\_\_\_\_, *Santa Anna. Espectro de una sociedad*, Océano, México, 1982.

Zárate, Julio, *La Guerra de Independencia*, en Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, t. III.

## 2. Fuentes secundarias

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1998.

Blanco, José Joaquín, “En torno a Enrique Serna”, en *La iguana del ojete* (Blog personal de José Joaquín Blanco), 14 de octubre de 2008, 10 de febrero de 2013.  
<<http://iguanadelojete.blogspot.mx/2008/10/en-torno-enrique-serna.html>>

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”, *RLMC*, 2003, núm. 21, pp. 89-96.

Buckman, Peter y William Fifield, “La Musa sobre Mallorca. Entrevista con Robert Graves”, *Nexos*, 1981, núm. 31. <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo &Article=266249>>

Buxó, José Pascual, *Las configuraciones del sentido*, FCE, México, 1984.

Calderón Farfán, Alí, *Lo estético-literario en los cuentos de Enrique Serna*. Tesis de maestría, BUAP, 2007.

Camps, Martin, “Entrevista con Enrique Serna”, *Chasqui*, 2006, núm. 2, pp. 168-73.

- Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gil, Barcelona, 2001 [1942].
- Castro Acosta, Édgar Adán, “Entrevista con Enrique Serna”, *Escrutinio*, 20 de mayo de 2009, <<http://www.escrutinio.com.mx/revista/entrevista/25/entrevista-con-enriue-serna.html>> [24 de agosto de 2012].
- Colomina Garrigos, Lola, “La lucha por el espacio de la enunciación en *El seductor de la patria* de Enrique Serna”, *RLMC*, 2007, núm. 33, pp. 59-66.
- Company Company, Concepción (dir.), *Diccionario de mexicanismos*, Siglo XXI – Academia Mexicana de la Lengua, México, 2010.
- Conde Romero, Carlos Roberto, “Espectacularidad de la historia en tres comedias de Lope de Vega”, en *Memorias del III Coloquio Internacional de Historia y Literatura* [CD-ROM], Cuerpo Académico del Departamento de Historia, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2010.
- Corral Peña, Elizabeth, “Las caricaturas grotescas de Enrique Serna (notas alrededor de *Amores de segunda mano*)”, *RLMC*, 2006, núm. 29, pp. VI-XI.
- Davies, Mark, *Corpus del español: 100 millones de palabras, siglos XIII-XX*, < <http://www.corpusdelespanol.org> > [10 de septiembre de 2013].
- Domínguez Michael, Christopher, “*El miedo a los animales* de Enrique Serna”, *Vuelta*, 1995, núm. 229, pp. 44-45.
- Eco, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Seis paseos por los bosques narrativos*, tr. Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1997.

- \_\_\_\_\_, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, tr. Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 2000.
- Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998.
- Florencia, María Christen, et al. (ed.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos, UAM-Iztapalapa, México, 1992.
- Frenk, Margit, *Estudios de lingüística*, El Colegio de México, México, 2007 (Serie *Trabajos Reunidos*, 7).
- Frye, Northrop, “El *mythos* del Invierno: la Ironía y la Sátira”, *Anatomía de la crítica*, tr. Edison Simons, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- Gadamer, Hans Georg, *Arte y verdad de la palabra*, tr. José Francisco Zúñiga García y Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1998.
- Gans, Eric, “Hyperbole et ironie”, *Poétique*, 1975, 24, pp. 488-94.
- García Castillo, Jesús Eduardo, “El miedo a los animales: crítica de las falsas apariencias”, *RLMC*, 2003, núm. 21, pp. 81-88.
- Garrido, Felipe, “La figura del caudillo”, en Rafael F. Muñoz, *Santa Anna, el dictador resplandeciente*, pp. 7-10.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- \_\_\_\_\_, “La literatura a la segunda potencia”, en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité*, pp. 53-62.
- Gidi, Claudia y Martha Elena Munguía Zatarain (eds.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, Bonilla Artiga Editores – UV, México – Xalapa, 2012.
- González y González, Luis, “La historia como novela verídica”, en Conrado Hernández López (coord.), *Historia y novela histórica*, pp. 25-29.

Graves, Robert, "Comentario histórico", en *Rey Jesús*, Editorial Planeta, Madrid, 1998, pp. 463-469.

Groupar (ed.), *Le singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, Peter Lang, New York, 1984.

Haw, Dora Luz, "Vuelven radionovela vida de Santa Anna", *Reforma*, 13 de septiembre de 2003.

Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, tr. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Trotta, Madrid, 2003.

Hernández López, Conrado (coord.), *Historia y novela histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2004.

Hernández Valcárcel, Carmen, "La verosimilitud de la inverosimilitud en el teatro histórico de Lope de Vega", en Isabel Ibáñez (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, EUNSA, Pamplona, 2005, pp.111-29

Hidalgo Downing, Raquel y Silvia Iglesias Recuero, "Humor e ironía: una relación compleja", en Leonor Ruiz Gurillo y Xosé A. Padilla (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, P. Lang, Frankfurt am Main, 2009, pp. 423-55.

Hutcheon, Linda, "Authorized transgression: the paradox of parody", en Groupar (ed.), *Le singe à la porte*, pp. 13-26.

\_\_\_\_\_, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia", tr. Pilar Hernández Cobos, en María Christen Florencia *et al.* (ed.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, pp. 171-93 [Primera edición: "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 1981, 46, pp. 140-55].

\_\_\_\_\_, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, London Routledge, New York, 1994.

- Inventory: Antonio López de Santa Anna Collection*. Prepared by the Mexican Archives Project, University of Texas < [http://www.lib.utexas.edu/benson/Mex\\_Archives/Santa\\_Anna.html](http://www.lib.utexas.edu/benson/Mex_Archives/Santa_Anna.html)> [25 de marzo de 2011].
- Jankelevitch, Vladimir, *La ironía*, tr. Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1986.
- Jauss, Hans Robert, “Levels of identification of hero and audience”, *New Literary History*, 1974, 5, pp. 283-317.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité*, pp. 1-24.
- “Los once villanos de la Historia nacional”, *Los once más*, cond. Miguel Conde, Canal 11, XEIPN, México, 26 enero 2011.
- Marx, Carlos, y Federico Engels, *Obras escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, 1971.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*, FCE, México, 1993.
- Moreno de Alba, José G., *Minucias del lenguaje* < <http://www.fondodeculturaeconomica.com/obras/suma/r3/buscar.asp>> [19 de septiembre de 2013].
- Mosqueda Rivera, Raquel, “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, 2001, núm. 12, pp. 115-39.
- \_\_\_\_\_, “Parodia del crimen, parodia de la escritura: *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en Miguel Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, UNAM, México, 2009, pp. 117-137.
- Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.
- Munguía, Javier, “Enrique Serna: el arte como una forma elevada de entretenimiento”, *Crítica*, 2012, núm. 149, pp. 116-132.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*, Iberoamericana Vervuert – Bonilla Artigas Editores, México, 2012.

\_\_\_\_\_, “De la hostilidad a la exaltación: valoraciones históricas de la risa. Resonancias éticas y estéticas”, en Claudia Gidi y Martha Elena Munguía Zatarain (eds.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, pp. 43-60.

Navarro, Desiderio (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC – Casa de las Américas, La Habana, 1997.

\_\_\_\_\_, “*Intertextualité*, treinta años después”, en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité*, pp. V-XIV.

Olea Franco, Rafael, “«Deshonrar el patíbulo. Fatigar la Infamia»: el inteligente y urbano arte de injuriar”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In Memoriam José Luis Borges*, El Colegio de México, México, 2008, pp. 163-190.

Paso, Fernando del, “Novela e historia”, en Conrado Hernández López (coord.), *Historia y novela histórica*, pp. 91-99.

Peña Marín, Cristina, “Las figuras de la distancia enunciativa: ironía, burla, parodia”, en Jorge Lozano et al., *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 159-165.

Pollock, Jonathan, *¿Qué es el humor?*, trad. Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2003.

Portilla, Jorge, *Fenomenología del relaxo*, SEP, México, 1984.

Prada Oropeza, Renato, *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, UAZ, Zacatecas, 1993, 2 tomos.

\_\_\_\_\_, *Literatura y realidad*. FCE-BUAP – UV, México, 1999.

\_\_\_\_\_, *El discurso testimonio y otros ensayos*, UNAM, México, 2001.

\_\_\_\_\_, *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, UIA – BUAP, Puebla, 2003.

\_\_\_\_\_, *La constelación narrativa de Ignacio Solares*, Ediciones Eón – BUAP, México, 2003.

\_\_\_\_\_, *Estética del discurso narrativo literario*, UV, Xalapa, 2009.



- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Ediciones Almar, Salamanca, 1996.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas XV: El deslinde – Apuntes para la teoría literaria*, FCE, México, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Relato: historia y ficción*, tr. Elda Rojas Aldunate, Dosfilos, Zacatecas, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Historia y narratividad*, tr. Gabriel Aranzueque, Paidós, Barcelona, 1999.
- Riffaterre, Michael, “El intertexto desconocido”, en Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité*, pp. 170-72.
- Robert, Stéphanie, “Historia y ficción”, *Semiosis. Tercera época*, 2005, núm. 1, pp. 127-156.
- Rodríguez Lozano, Miguel (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, UNAM, México, 2009.
- Schoentjes, Pierre, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Serna, Enrique, “Santa Anna en la historia y en la ficción”, en Conrado Hernández López (coord.), *Historia y novela histórica*, pp. 167-182.
- Seydel, Ute, “El mito negativo de Antonio López de Santa Anna: replanteamientos en la historiografía, la ficción literaria y el cine”, *Literatura mexicana*, 2009, vol. XX-2, pp. 33-63.
- Sotelo Gutiérrez, César Antonio, “*El seductor de la patria* de Enrique Serna: la novela histórica como instrumento de análisis político”, *RLMC*, 2000, núm. 12, pp. 62-69.
- Tittler, Jonathan, *Narrative irony in the contemporary Spanish American Literatura*, Cornell University Press, Ithaca, 1984.
- Vara Estrada, Ana Bertha de la, “Constructo figural del dictador y efectos de lectura en *El seductor de la patria*”, *ConNotas*, 2007, núm. 9, pp. 169-77.

\_\_\_\_\_, *El constructo figural del dictador en El seductor de la patria de Enrique Serna*,  
Tesis de maestría, Universidad de Sonora, 2008.

Villoro, Juan, “Voto esclavo”, *Reforma*, 26 de agosto de 2011.

Wilde, July An de, “El papel del *lector* en Eco y su integración dentro de la teoría literaria de Prada”, *Semiosis. Tercera época*, 2005, núm. 1, pp. 43-61.

Zavala, Lauro (ed.), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM, México, 1993.

\_\_\_\_\_, “Bibliografía sobre humor, ironía y parodia en teoría literaria y campos afines”,  
*Texto Crítico*, Nueva época, 1997, núms. 4-5, pp. 221-30.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	11
PRIMERA PARTE: <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> , UN ACERCAMIENTO INTERTEXTUAL.....	37
CAPÍTULO 1. EL AMASIATO DE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN .....	39
1.1. Algunas precisiones conceptuales .....	39
1.2. Historia y ficción: las relaciones peligrosas .....	45
1.2.1. <i>La pura-doxa: la visión “oficial”</i> . .....	48
1.2.2. <i>La medida decimonónica</i> . .....	62
1.2.3. <i>Contra la doxa: dos discursos historiográficos del siglo XX</i> .....	69
CAPÍTULO 2. DEFENDER EL HONOR CON LA PLUMA: <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> ANTE EL DISCURSO BIOGRÁFICO SANTANISTA.....	101
CAPÍTULO 3. “TÚ ESCUPIRÁS MUY AGUADO, PERO A MÍ NO ME SALPICAS” <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> FRENTE A LA NARRATIVA DE ENRIQUE SERNA.....	133
SEGUNDA PARTE: LA ENUNCIACIÓN DISTANCIADA DE <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> .....	163
CAPÍTULO 4. BREVE EXAMEN DEL NARRADOR .....	165
4.1. Algunos preliminares críticos .....	165
4.2. Entre narradores te veas.....	169
CAPÍTULO 5. LOS MUCHOS MATICES DE LOS NARRATARIOS .....	187
5.1. Narratarios implícitos .....	188
5.2. Narratarios explícitos.....	199
5.2.1. <i>Narratarios extradiegéticos</i> .....	201
5.2.1.1. <i>Retóricos</i> .....	201
5.2.1.2. <i>Alocutarios</i> .....	213
5.2.2. <i>Narratarios intradiegéticos</i> .....	223

CAPÍTULO 6. EL DISTANCIAMIENTO DE <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> . PRIMERA CALA .....	255
6.1. Fundamentos generales del distanciamiento .....	255
6.1.1. <i>Raíces del distanciamiento</i> .....	256
6.1.2. <i>El distanciamiento esencial del texto literario</i> .....	264
6.2. <i>El seductor de la patria</i> : el teatro catóptrico de los sujetos.....	269
TERCERA PARTE: <i>EL SEDUCTOR DE LA PATRIA</i> , LA SÁTIRA SONRIENTE .....	277
CAPÍTULO 7. Y A PESAR DE LA ENORME DISTANCIA... ..	279
7.1. Distanciamiento entre las perspectivas de los narradores-personajes .....	281
7.1.1. <i>Distanciamiento entre Santa Anna y su familia</i> .....	282
7.1.2. <i>El distanciamiento respecto al evento histórico y su representación</i> .....	286
7.1.3. <i>Distanciamiento del biógrafo, distanciamiento del biografiado</i> .....	297
7.2. Tomar distancia del “yo”: el Santa Anna decrepito del presente enunciativo en el espejo “glorioso” del pasado enunciado.....	305
7.3. El distanciamiento irónico de <i>El seductor de la patria</i> .....	317
CAPÍTULO 8. ... TE SIENTO JUNTITO A MÍ.....	339
8.1. Otra vez la ironía: el sonido muy lejano del pasado.....	346
8.2. El vaivén del péndulo: el apego de la voz contemporánea a su lenguaje .....	357
8.3. El país de los Santa Anna en pequeño: la sátira sonriente.....	366
A MANERA DE CONCLUSIÓN .....	401
BIBLIOGRAFÍA .....	417
1. Fuentes primarias .....	417
2. Fuentes secundarias.....	419
ÍNDICE .....	427