

LA NOVELA DE LA DICTADURA

Eva Leticia Orduña

Antecedentes

A finales del siglo XX, la mayor parte de los países latinoamericanos que vivieron dictaduras y otros regímenes autoritarios, iniciaron procesos de transición a la democracia. Entre los múltiples retos y cuestionamientos que acompañaron a estos procesos el qué hacer respecto a las violaciones graves, masivas y sistemáticas realizadas en los periodos inmediatos anteriores ocupó un lugar especialmente importante. Una de las medidas que se tomaron para enfrentar este cuestionamiento fue la creación de diversos organismos que tenían como tarea fundamental hacer un recuento del pasado. A lo largo del continente se establecieron estos organismos a los que en la mayor parte de los casos se les dio el nombre de “Comisión de la Verdad”. El conocimiento acerca del periodo histórico que los países latinoamericanos acababan de concluir, se vio como un paso necesario para la construcción de los nuevos regímenes. El silencio y el ocultamiento de los crímenes de Estado fue una de las características que dio mayor fortaleza a las dictaduras y a otros gobiernos autoritarios. Por ello, el hecho de que a través de las Comisiones de la Verdad se realizara una memoria oficial de lo que había ocurrido se vio como una prueba fehaciente de que la situación política y social en los diferentes países había cambiado de manera

radical. La realización de esta memoria fue considerada como un hecho tan importante como inédito.

Es cierto que nunca antes en toda la historia de América Latina, un gobierno había hecho un recuento oficial de las violaciones a los derechos humanos realizadas por gobiernos que le habían precedido. Sin embargo, para la construcción de esta memoria oficial resulta sumamente útil tomar en cuenta otro tipo de ejercicios a través de los cuales se analizó la situación de manera espontánea por parte de actores fuera de los círculos gubernamentales. La literatura, en este sentido, fue un medio por el cual se trató de romper el círculo de silencio con el cual los regímenes anteriores a los procesos de transición de la democracia trataron de protegerse.

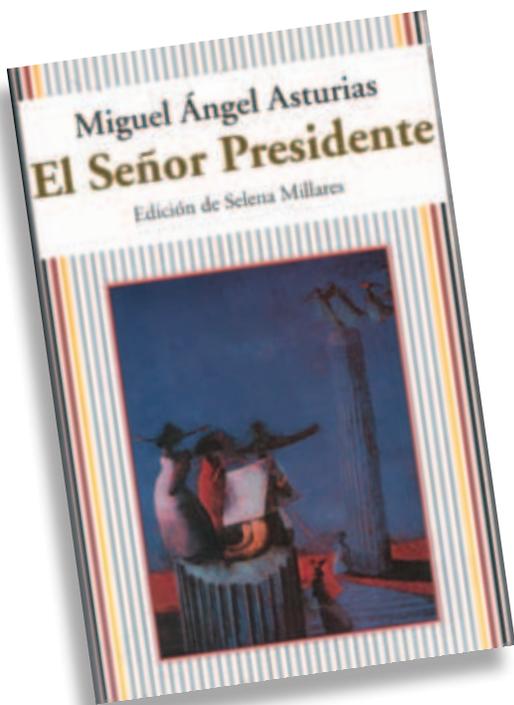
Durante el siglo XX, mientras muchos países latinoamericanos sufrían regímenes dictatoriales, salieron a la luz novelas que describían la realidad vivida dentro de ellos. Debido a su proliferación, pero sobre todo, a la calidad y profundidad de la escritura y al prestigio de sus autores, estas novelas fueron consideradas como un género literario: el de las novelas de la dictadura.¹ Una de las más representativas es *El señor Presidente*, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias.² Veamos.

Anécdota

Con el fin de utilizar políticamente el asesinato no premeditado del general Parrales, colaborador del Presidente, este último ordena la detención de los generales Canales y Carvajal, otros dos de sus colaboradores. El Presidente encomienda a su persona de más confianza, Miguel Cara de Ángel, preparar la fuga del general Canales. En realidad es una trampa para asesinarlo en la huida, pero sus objetivos no se cumplen y logra escapar. Cara de Ángel y la hija del prófugo se enamoran y, después de que ésta se recupera de una enfermedad casi mortal, contraen matrimonio. El Presidente se enfurece contra Cara de Ángel por ello y le retira su apoyo. Le tiende una trampa, lo encarcela y lo asesina utilizando la tortura psicológica.

¹ Entre las más importantes se encuentran: *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos; *Tirano Banderas* de Ramón Valle-Inclán; *El gran Burundúm-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea; *La fiesta del rey Acab*, de Enrique Lafourcade; *Oficio de difuntos*, de Arturo Uslar Pietri; *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán; *Casa de Campo*, de José Donoso; *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; y *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez.

² Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, Editorial Educa, Tercera Edición, San José de Costa Rica, 1975. Cabe recordar que en 1967 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura.



Paralelamente a este relato, y dándole soporte y sentido, existen diversos sub-relatos, como el de los pordioseros, en el que los personajes sobresalientes son el Pelele, por haber dado muerte al general Parrales; y el Mosco, por haberse negado a afirmar jurídicamente una mentira; el de Camila, personaje que se enamora del favorito del Presidente; el de los presos políticos; el del licenciado Carvajal, a quien apresan, enjuician y fusilan; el del Auditor de Guerra; el de Fedina y el de Chon Diente de Oro, dueña de una casa de prostitución.

Narrador

La mayor parte de la historia está relatada en tercera persona, por un narrador omnisciente, es decir, que no sólo ve, sino que además “siente” todo. Es una voz que no es objetiva ni ajena a lo que pasa, que se duele de lo que va contando y que a pesar de no emitir un juicio ni condenar la situación directamente, por la manera en que muestra las cosas sabemos que busca provocar indignación y repudio por parte del lector. El narrador ve lo que sucede desde tres puntos de vista: desde la realidad objetiva, desde la realidad subjetiva de los personajes y desde lo que Asturias ha calificado como “realidad-mítica”.

1. La realidad objetiva. A través del relato de una historia, va explicando ordenada y lógicamente los otros sub-relatos. El narrador parece tomar distancia de los acontecimientos y limitarse a decir lo que sucede en el mundo externo y material.
2. La realidad subjetiva. Desde esta perspectiva nos hace saber de los deseos, sueños, temores y otros aspectos internos de los personajes. Hace una introspección en ellos y nos los presenta no solamente mediante su actuar en el mundo material, sino también a través de sus intenciones, pasiones y sentimientos. Lo que es más: descubre a los personajes aspectos inconscientes a ellos mismos que por medio del relato (y a veces a través de juegos de palabras) van reconociendo: el narrador sabe de los personajes más de lo que éstos saben de sí mismos.
3. La realidad mítica. Además de tener conocimiento y narrar el aspecto objetivo de la historia y el subjetivo de los personajes, el narrador sabe lo que pasa en otra dimensión, que es diferente al mundo material, pero que lo explica y fundamenta. Esta otra dimensión está constituida por los mitos. A ellos acude para dar otra interpretación de lo que ocurre.³

En otras ocasiones, nos enteramos de los sucesos a través de la visión y de la voz de los personajes. No es por medio del narrador, por ejemplo, que sabemos de la muerte de Cara de Ángel, sino gracias al Parte Oficial que el director de la Policía Secreta dirige al Presidente. El capítulo XXIII completo está dedicado a informes que el Presidente recibe

³ De ello señala Asturias: “no se trata de mitos, en el concepto de ficciones, de hechos inexistentes, sino de mitos vivos, vivientes y actuantes”. Cf. Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente como mito*, Madrid, 1978, p. 304.

La literatura fue un medio por el cual se trató de romper el círculo de silencio con el cual los regímenes dictatoriales latinoamericanos trataron de protegerse

de diversos personajes. Estas informaciones, redactadas en primera persona, nos hacen ver historias ya relatadas por el narrador omnisciente (como la enfermedad de Camila, la visita de Cara de Ángel a sus tíos, y el sacerdote acusado de ser enemigo político por haber quitado equivocadamente el aviso de jubileo de la madre del Presidente), y otras que son introducidas por primera vez y que en realidad no tienen importancia dentro de la trama, pero que sirven para contextualizar y dar soporte a otros relatos.

Es también por medio de un personaje —que no es ni siquiera secundario— como nos enteramos de una de las acciones más importantes de la historia: el matrimonio de Cara de Ángel con Camila. Este hecho, que significará la pérdida de confianza del Presidente en su hasta entonces favorito y en consecuencia su destrucción, está no sólo relatado sino provocado por un personaje terciario (el “tícher”), que tendrá razón de ser en la historia para cumplir exclusivamente con este papel.

La muerte de Carvajal está descrita por tres personajes. Vásquez, la esposa de aquél y el autor del anónimo (que sabemos que en realidad fue escrito por el doctor Luis Barreño), nos relatan en momentos distintos el mismo hecho, que además está anunciado por el narrador omnisciente al describir el juicio ficticio de Carvajal. En el mismo sentido, es por este último que tenemos conocimiento del sujeto emparedado y sentenciado a morir de sed.

La forma de la narración conjuga también aspectos objetivos y subjetivos. Se van intercalando elementos del mundo externo con actos y sensaciones de los personajes, para describir globalmente los sucesos. Así, sentimos la tensión del tiempo que poco a poco va pasando y que determinará la muerte por hambre del hijo de Fedina (p. 167). Igual impresión tenemos en la confesión de Camila, al oír el *tic-tac, tic-tac*, intercalado con las voces de ésta y del sacerdote (p. 242).

Tiempo de la narración

Puesto que la voz del narrador omnisciente es la que impera en la obra, el mayor tiempo de conjugación es el pretérito o imperfecto. Sin embargo, gracias a varios recursos se logra la sensación de que es un pasado muy cercano o incluso, que es la historia inmediata al presente. Además de la presencia de los diálogos, el efecto de cercanía en el tiempo está logrado a través de onomatopeyas y diversos sonidos que, en la medida que nos hacen “oír” lo que sucede, nos obligan a situarnos en

el presente. La tensión que produce en el lector el *tijerit-tijeritac*, cuando Camila se confiesa, es justo porque se percibe en ese preciso momento el paso angustiante del tiempo.

La intervención de los personajes como narradores es fundamental para conseguir esto, sobre todo a través de los sueños, deseos, dudas, planes y reflexiones narrados en presente. Lo mismo pasa con los documentos que aparecen a lo largo de la novela (el Parte del director de la Policía y los que recibe el Presidente del pueblo). El capítulo XXVIII es especialmente importante en este sentido, ya que está narrado casi en su totalidad por los personajes –los presos políticos en la celda– y, por lo tanto, en primera persona. Igual situación encontramos en los relatos de los mitos.

Sin embargo, este tiempo presente es uno distinto al del lector. Es una especie de presente en “abstracto”; un tiempo que se queda detenido o que va pasando tan lento que es difícil percibir su transcurso, pareciera que el movimiento no es el suficiente como para que haya un cambio. Las diversas definiciones contribuyen a dar esta sensación: “las balas no sienten cuando atraviesan el cuerpo de un hombre; creen que la carne es aire tibio, dulce, aire un poco gordito” (p. 357); “(las tumbas) son camisas de fuerza y de cariño que los obligan (a los muertos) a soportar quietos, inmóviles, las cosquillas de los gusanos, los ardores de la descomposición”. Es como si el pasado inmediato-presente se repitiera y repitiera, dando la impresión de que no hay futuro o posibilidad de evolución. La escena en el Portal del Señor, con la que se inicia y se termina la obra (además de otros enunciados en donde los efectos son también causas: las plagas suceden a las pestes, las pestes a las plagas), explica el tiempo general. Todo vuelve al mismo punto pero más viejo, más gastado.⁴ Es cierto que en el Portal del Señor ha habido una transformación, pero el epílogo que sigue a esta escena nos muestra que sólo fue en la fachada, al darnos como última imagen al estudiante –personaje sugerido como posible partícipe de cambio– que encuentra al llegar a su casa a su madre rezando el rosario, símbolo de repetición constante e interminable y de la resignación terrena.

Tono, ritmo y ambientación

El ritmo de la obra es en general rápido, lo que contribuye a que la lectura sea fluida y a que –para usar las palabras de Paul Valéry respecto a *Leyendas de Guatemala*–, “la obra más que leerse, se beba”. Es frecuente el uso de onomatopeyas para determinarlo: mediante el ¡ton-torón-ton-ton...! (p. 178) que produce Camila tocando la puerta de sus tíos; el –Já-já-já-já- (p. 125) de la risa angustiada de la Chabelona; el ¡hij!... ¡hij! (p. 210) del lamento de Fedina por su hijo muerto; sabemos no sólo de las acciones y sentimientos, sino de la velocidad de ciertos actos o expresiones. Con el mismo fin son realizados diversos juegos: con las sílabas “¡Mu...uchas

⁴ Esta sensación recuerda la idea de García Márquez de que el tiempo da vueltas sobre sí mismo, pero que el eje alrededor del cual gira se gasta para romperse algún día. Sin embargo, la diferencia es que en este caso, a pesar de que el eje se desgasta, parece que no se romperá nunca.

gra...cias...; le es digo...” (p.181) oímos el jadeo del cartero borracho al que Cara de Ángel y Camila ayudaron recogiendo las cartas, y percibimos el tono cansado y el ritmo lento de las palabras deletreadas.⁵

El tono está trabajado en función de cada acontecimiento y personaje concreto. Cara de Ángel, por ejemplo, utiliza varios tonos según el papel que esté desempeñando; al referirse y al hablar con Camila usa por lo general un tono amoroso (salvo las veces que pensó en ella con propósitos exclusivamente sexuales), pero aún dentro de éste hay variantes, dependiendo si refleja su amor con duda, si es paternal, si es tierno o si expresa su sufrimiento. Las autoridades juegan un doble papel: cuando están frente al Presidente, y por lo tanto, en inferioridad, usan un tono suave reflejando su completa sumisión, pero cuando se comportan frente a la sociedad recurren al cinismo, la prepotencia y la humillación. En la gente del pueblo, el tono es “popular” (reforzado por las canciones, refranes, corridos y costumbrismos), pero siempre hay tras él un tono de alerta que refleja el clima de terror del país; frecuentemente escuchamos un tono melancólico, desesperanzador, triste y temeroso. Lo mismo se advierte en el narrador, ya que a pesar de que dice las cosas generalmente de forma rápida, lo hace al mismo tiempo con desconfianza y preocupación. Un tono especial es el empleado en el humor negro. Es el que usa Lucio Vázquez cuando lo interrogan (p. 194); Cara de Ángel cuando piensa vengarse de los vecinos que hablaron mal de él “haciéndolos” miembros de la “juventud liberal”, es decir, acusándolos de ser enemigos del Presidente (p. 299); o la madre que pide a ver a su hijo preso (p.245).

La ambientación está acorde con los extremos que imperan en la novela. Así como generalmente existen sólo el bien y el mal, sin ningún matiz, el ambiente que encontramos es también extremo; las escenas con luz serán plenas, sin embargo, son debilitadas en importancia por el conjunto de la obra, ante la cantidad y la fuerza de escenas sombrías. La mayor parte de la historia tiene como marco lugares oscuros: la sombra del Presidente está en todas partes.

Estilo

El autor utiliza una variada gama de estilos, lo cual hace de la novela una obra compleja no solamente en el aspecto semántico, sino también en el de la forma. El lenguaje poético que utiliza contrasta con las imágenes repugnantes que emplea, con lo cual provoca en el lector sensaciones tanto sublimes como repulsivas, pero igual de intensas. En este punto difiere totalmente del sentir de Anderson, cuando expresa: “Esa realidad de sabandijas humanas, alcoholismo, odios de clases, intrigas, despotismo, prostitución, servilismo, desborda el cauce artístico de la novela; nos mueve prácticamente, sin

⁵ “Es así como nace el señor Presidente –dice Asturias–. No fue escrito, al principio, sino hablado. Y esto es importante subrayarlo. Fue deletreado. Era la época del renacer de la palabra, como medio de expresión y de acción mágica. Ciertas palabras. Ciertos sonidos. Hasta producir el encantamiento, el estado hipnótico, el trance”. Cf. Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente como mito*, op. cit., p. 302.

conmovernos estéticamente”;⁶ ya que considero que este tipo de lenguaje e imágenes aversivas no interfiere en manera alguna, ni mucho menos resta valor a la belleza de la prosa poética, que es igualmente intensa y funcional. Además, las imágenes “duras” están plenamente justificadas literariamente, lo cual significa que inclusive éstas contribuyen a hacer de la novela una obra de arte en su conjunto.

El lenguaje de los personajes refleja muy bien el sitio que cada uno tiene dentro de la sociedad y el papel que representa en la obra. Los regionalismos verbales aseguran, aún y cuando en la novela no se hace alusión expresa a ello, que las escenas se desarrollan en Guatemala, o por lo menos, en un país centroamericano. Por otra parte, se utilizan imágenes cotidianas y concretas para dar una idea de la realidad global: “se veían parejas de novios y patrullas armadas de bayonetas” (p. 81). Así, vemos a las personas en sus actividades normales y privadas, pero también percibimos la situación política general del país. Las metáforas juegan un papel importante, ya que están perfectamente logradas e insertadas en el contexto, además de que casi todas son creadas mediante lenguaje poético: “el piso, más de cemento parecía de hielo. ¡Qué horror! De hielo con sal. De hielo con lágrimas” (p.200); “El hielo que iba recogiendo en sus visitas se le derretía en casa” (p. 328).

Al percibir el universo como una unidad, en la que todo está relacionado e implicado, Asturias emplea un doble discurso: da vida a los objetos y compara a las personas o a ciertos rasgos de ellas con cosas. Por eso, vemos a las calles *correr*, a los árboles *tronarse los dedos*: “mal vestidas de luna corrían las calles por las calles sin saber bien lo que había sucedido y los árboles de las plazas se tronaban los dedos en la pena de no poder decir con el viento, por los hilos telefónicos lo que acababa de pasar” (p.75). Pero también a Fedina sentirse fría y pesada como *pedra* (p. 214), y sabemos que Camila se sentía “un poco *cachivache*, un poco *leña*...” (p. 394). El dotar de animismo a las cosas sirve también para crear sensaciones de movimiento: “a su lado pasaban puertas y puertas y ventanas y ventanas” (p.26); así, a pesar de que literalmente está diciendo que son los objetos los que se mueven, en el nivel de las sensaciones y sobre todo, de las imágenes, se percibe claramente al ser humano (en este caso al Pelele) corriendo sin descanso.

Segundo nivel de lectura

El nivel semántico de la novela es tan amplio como podría serlo un estudio científico de los efectos de las dictaduras, o para ser más específica, de los efectos de las dictaduras latinoamericanas. La obra responsabiliza a una sola persona de la situación entera del país y con ello simplifica la problemática. No contempla las causas del régimen dictatorial, ni los factores nacionales e internacionales de su permanencia (hay una sola alusión a la posible ayuda de Estados Unidos,

El ritmo de la obra contribuye a que la lectura sea fluida y a que –para usar las palabras de Paul Valéry respecto a *Leyendas de Guatemala*–, “la obra más que leerse, se beba”

en una escena en la que interviene el embajador, pero es tan rápida y poco trabajada que no es significativa). Sin embargo, retrata notablemente los efectos dictatoriales, tanto en la sociedad degradada en su conjunto, como en la subjetividad de las personas receptoras de los abusos.

Así, refleja el terror general, abstracto, presente y alrededor de cualquier hecho, por más cotidiano e intrascendente que pudiera parecer. La “política” lo determina todo y cuando algo escapa a su poder (por un acto de humanidad, como en el caso del Pelele y del amor entre Miguel Cara de Ángel y Camila), lo utiliza y modifica a su antojo. Paralelamente, describe el terror dirigido a personas identificadas e individualizadas. Aun y cuando el lector está “advertido” por el nivel de terror abstracto, de que en ese país todo puede suceder, los hechos que poco a poco se presentan son superiores a cualquier horror que el lector pudiera haber imaginado. Esto, además de ser una muestra de que la literatura supera a la realidad –al decir de García Márquez–, es también prueba de que las acciones en ese país sólo pueden ser resultado de una mente “deshumanizada”. Las escenas de agresividad extrema no se dan únicamente desde el aparato de Estado, sino que las vemos en las relaciones privadas y cotidianas entre los gobernados, como la amenaza que reciben las protectoras del General Canales por parte del doctor del pueblo, de sacar de la tumba a su madre. Incluso los animales están impregnados de violencia e intervienen en escenas como la agresión de los zopilotes que sufre el Pelele, la de la Chabelona tirada luchando contra las moscas, o la nana de doña Chon, tuerta por el picotazo de un loro. Pareciera ser que el principal objetivo del señor Presidente es crear una sociedad egoísta y carente de solidaridad, e introyectar la violencia de una forma tan profunda que las personas la vean como algo natural, quizás hasta necesario.

A pesar de que la sociedad concibe las arbitrariedades como algo cotidiano, las acciones concretas por medio de las cuales se ejerce el terror tienen la principal característica de estar cimentadas en el silencio. Será necesario que la sociedad sepa de las atrocidades del gobierno en “abstracto”, pero la manera exacta en la que sucedieron pasará a tomar el carácter de secreto de Estado: los únicos que saben exactamente cómo ocurrieron son el Presidente, el que ejecutó la orden y la víctima concreta. Al estar las cosas rodeadas de misterio, se mitificarán y se hará más fuerte e indestructible el poder. Por eso, la angustia mayor de la viuda del licenciado Carvajal no es la muerte de su esposo, sino no saber el sitio en donde ha sido sepultado; Miguel Cara de Ángel espera del Mayor Farfán que le conceda el privilegio de hacerle saber a Camila

⁶ Imbert Anderson, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 357.

de su muerte, lo cual hubiera sido una tranquilidad casi comparable con que le hubiera salvado la vida.

En oposición a este desconocimiento de la sociedad acerca de los mecanismos concretos con que se ejerce el poder se encuentra el control y la vigilancia total del Presidente. Éste todo lo ve, todo lo maneja, todo lo sabe, y cuando le falta el conocimiento de algo, simplemente inventa las cosas hasta hacerlas parecer como verdad absoluta, incuestionable y sobre todo, adecuada a los fines que persigue. La presencia omnipresente del poder da como resultado que aún los actos más comunes de la sociedad sean vigilados, determinados y en su caso, modificados. El menor gesto o pensamiento individual toma un matiz “político”, cuya causa principal es la desconfianza del señor Presidente tanto en sus colaboradores más cercanos, como en su incapacidad de gobernar mediante el “consenso”. Por ello todos aquellos reclusos en las cárceles serán presos políticos, aun y cuando sus actos no hayan tenido este propósito y ni siquiera constituyan un delito. La paranoia presidencial implica la inseguridad de la población en todos los aspectos.

Otro tema abordado en la obra (aunque no exclusivo de las tiranías, sino de todas las sociedades latinoamericanas, en mayor o menor grado) es el racismo. A pesar de que no constituye la temática central de la novela, hay diversas alusiones que reflejan la posición de la sociedad en conjunto respecto a los indígenas. La esposa del doctor Barreño le aconseja a éste que tenga valor en su práctica profesional para adquirir experiencia: “Una costurera que no echa a perder tela no llegará a cortar bien un vestido. Y un vestido, bueno, un vestido vale algo. Los médicos, en cambio, pueden ensayar en el hospital con los indios” (p. 48). Inclusive este discurso es puesto en boca de personajes con papeles positivos como Camila.⁷

Uno de los temas mejor trabajados y más fuertes de la novela, es el de la tortura. De hecho, es la acción más frecuente que



Miguel Ángel Asturias

encontramos. La tortura además de ser un recurso necesario, dentro del aparato de gobierno, es también rutinario, natural; un recurso institucionalizado que toma formas determinadas dependiendo de la naturaleza de la persona a quien esté destinada. Se emplea la tortura adecuada e ideal para cada uno: la muerte lenta del hijo para la madre, la noticia falsa de la traición de la amada para el enamorado. El tema está notablemente logrado, porque además de constituir una muestra de diversas formas de tortura, a través de ver a sujetos sufriendo tratos denigrantes se logra por parte del lector la solidaridad con ellos y la indignación y repudio totales. El lector no sólo entiende lo que

es el fenómeno de la tortura, sino que lo siente y lo condena.

Las opiniones acerca del fin ideológico que persigue el autor con esta obra han ido desde considerarla como un llamado a la resignación e inmovilidad de la sociedad, hasta concebirla con una visión socialista.⁸ Considero que la posición de Asturias, respecto a la destrucción o no de la dictadura y el uso de la obra para ello, está reflejada en el papel que el tiempo ocupa en la novela. La sensación de pasividad y el lento transcurrir de la historia en el país marcan el hecho de la poca posibilidad de cambio. El autor presenta a la resignación como una virtud positiva en esa sociedad y difunde la concepción cristiana de la recompensa en otro mundo para los que tanto sufren en éste. Presenta el poder del Presidente tan intenso e indestructible, que sugiere que no sirve de nada pretender menguarlo u oponérsele. Inclusive, la única acción de verdadera dignidad, representada por la negativa del Mosco a declarar falsamente, es presentada como completamente estéril. Sin embargo, el hecho de exponer, y sobre todo, hacer sentir el horror de la vida dentro de una dictadura, es una herramienta más eficaz para un eventual cambio que lo que pudieran ser otros instrumentos políticos. La inmovilidad que deja una historia que se desarrolla en un tiempo detenido y en un contexto abstracto puede transformarse en protesta y reacción enérgica al saber que la base de la obra no es la imaginación del autor, sino la historia de un pueblo. Al historiar, más que narrar, Asturias hace consciente y público horrores que han tenido parte de su fortaleza en el silencio.⁹ ■

Eva Leticia Orduña (Ciudad de México, 1969). Mexicana, doctora y maestra en Estudios Latinoamericanos y licenciada en Derecho por la UNAM. Investigadora de tiempo completo en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe y profesora del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

⁷ Cuando se está confesando, Camila señala: “Me acuso, Padre, que monté a caballo como hombre”... “¿Y había otras personas presentes y fue motivo de escándalo?” “No, sólo estaban unos indios” (p. 242).

⁸ Cf. Miguel Ángel Asturias, *El Señor presidente*, Edición crítica Gerald Martin, Madrid, ALLCA XX, 2000, p. XCII.

⁹ Mario Hernández Sánchez-Barba dice: “La historia saca del inconsciente la realidad, la historia hace consciente lo que en el hombre es quizás inconsciente”. Cf. Andrés Amorós y otros, *Hispanoamérica, la sangre del espíritu*, Universidad de Murcia, España, Murcia, 1992, p. 257.