

3-1-2012

La caída del dictador en la novela *El rey de las ratas* de Ednodio Quintero

Alejandro Ramírez Lambarry

University of Paris IV - Sorbonne, arlambarry@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation/Citación recomendada

Ramírez Lambarry, Alejandro (2012) "La caída del dictador en la novela *El rey de las ratas* de Ednodio Quintero," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 2: Iss. 1, Article 5.

Available at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol2/iss1/5>

This Literature Article is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact kmarsha1@uwo.ca.

La caída del dictador en la novela *El rey de las ratas* de Ednodio Quintero

Abstract/Resumen

El dictador, confiado en su superioridad, narra su historia, y al narrar es víctima de su confianza. El lector, seguro bajo su anonimato, las convenciones literarias y su superioridad ética frente al dictador, lee la novela del dictador y es víctima de su seguridad. Esto, que podríamos llamar un fenómeno de "doble caída", se realiza con gran maestría en las novelas de dictaduras publicadas en la década los setenta. Algunos ejemplos de ello son, *El otoño del patriarca*, *Yo el supremo* y *El discurso del método*. En este artículo queremos analizar este mismo fenómeno literario en la novela *El rey de las ratas* de Ednodio Quintero, publicada en 1994. Creemos que esta novela escenifica con gran éxito la "doble caída" del dictador y del lector. Nuestro objetivo será, por lo tanto, describir dicho fenómeno al interior de la trama, revelar también sus posibilidades y carencias como herramienta crítica ante la dictadura.

The dictator, believing he is superior, starts telling his story and in doing so he becomes the victim of his self-confidence. The reader, safe under his/her anonymity, the literary conventions and his/her ethical superiority in regards to the dictator, reads the dictator's novel and becomes the victim of his/her self-confidence. This combination of literary events, that we can refer to as "double fall" is treated with great skill in the dictator novels written during the seventies. Some of the best examples are: *El otoño del patriarca*, *Yo el supremo* and *El discurso del método*. In this article, we wish to analyze this "double fall" in relation to Ednodio Quintero's novel, *El rey de las ratas*, published in 1994. We believe that this novel enacts with success the fall of the dictator and the reader. Our aim is thus to describe this enactment within the plot, and to reveal its success and failures in criticizing dictatorship.

Keywords/Palabras clave

novela de dictadores, Ednodio Quintero, sátira, crítica social, dictador

Creative Commons License



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/)

La caída del dictador en la novela *El rey de las ratas* de Ednodio Quintero

Alejandro Ramírez Lambarry
Université de Paris-Sorbonne

En las novelas anteriores a la década de los setenta, el dictador se percibía como una fuerza omnipotente, casi divina, que regía el tinglado de la sociedad sin aparecer en ella. Esto podemos verlo en la novela de Miguel Ángel Asturias *El Señor Presidente* y en *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán. En ellas se construye un universo sin describir el núcleo alrededor del cual gira. En la década los setenta, la voz narrativa ya no se centró tanto en la sociedad, como en el dictador mismo. Por ejemplo, en 1974 Alejo Carpentier publica *El recurso del método*, dos meses después, Augusto Roa Bastos, *Yo el supremo*, y al año siguiente, Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*. Estas tres novelas cambiaron la estructura formal de la novela de dictaduras, permitiendo, a su vez, un cambio en su contenido. Si en un inicio la soledad del dictador, creada por una perspectiva ajena a su discurso, lo convertía en un ser casi místico e inalcanzable, en las novelas que lo abordan como eje del discurso, el dictador se vuelve un ser humano falible y complejo. Ángel Rama escribe al respecto:

Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran a palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejercer el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. (16)¹

Este cambio de la focalización narrativa, aporta un elemento ausente en las novelas que se ubicaban en la sombra del dictador: el carácter satírico.² Mientras que novelas como la de Luis Guzmán y Asturias relataban con sobriedad una serie de injusticias y crímenes efectuados desde el poder, las de los setentas tienden a las voces narrativas excesivas y esperpénticas, que terminan por ahogarse en su propia verborrea o barroquismo. Estas voces nos revelan dictadores atrapados en su ansia de poder, víctimas de la ironía y el ridículo de su vida excesiva. El lector está obligado a ver el desfase entre el discurso y la realidad para valorar la sátira, y raro es, en realidad, quien no lo logra. Un dictador que vende el mar a compañías extranjeras, o un dictador que encarcela a un adolescente porque no pronunció de manera correcta el nombre de la madre del dictador son hechos altamente improbables, pero sumamente reveladores de lo que busca la narración.³

El desfase entre la realidad y la psicología del dictador provoca su caída, pero también permite que se filtre la compasión. Al convertirse en una víctima, objeto de la ironía involuntaria, el dictador demuestra un alto grado de humanidad. Su derrota ante la Historia es, en muchos casos, su victoria frente a la empatía del lector. De ahí los comentarios condenatorios de historiadores como Enrique Krauze, a quien enfurece notar cualquier atisbo de indulto y compasión ante figuras que no merecen el perdón:

Si García Márquez se acerca al déspota no es para exponer o juzgar la complejidad interior de un hombre de Estado sino para inducir compasión por un pobre diablo, viejo y solitario. El dictador es una víctima de la Iglesia, los Estados Unidos, el desamor, los enemigos, los colaboradores, las catástrofes naturales, las inclemencias de la salud, la ignorancia ancestral, la fatalidad, la orfandad. (21)

El hecho de darle una voz al dictador plantea un dilema complejo, que enfrenta al narrador a la decisión de condenar las injusticias de un individuo culpable de exceso de poder o intentar comprender sus motivos y razones. Las novelas de los años setenta afrontan este dilema de manera más o menos ambigua, permitiendo que el lector juzgue el lado de la balanza sobre el cual desea inclinarse.⁴

La participación activa del lector es el segundo elemento que completa el círculo diseñado por estas novelas. Si podemos hablar de un dictador como víctima de su narración desmedida, podemos referirnos también a un lector víctima de una lectura demasiado confiada e ingenua. De esta manera pueden entenderse estructuras narrativas tan complejas y ambiguas como las de *Yo el supremo*. Milagros Ezquerro ha realizado un estudio pormenorizado de la obra, identificando en ella, por lo menos, seis tipos distintos de texto: apuntes, cuaderno privado, notas incluidas en el texto, notas a pie de página, la circular perpetua y otras modalidades. Concluye que la novela modifica la noción tradicional de autor, al trocarla por la de compilador: “En tanto que función sustitutiva de la función autoral, el Compilador es un doble del rechazado “autor”. Doble inverso, ya que el Compilador es, en muchos aspectos, el reverso de la figura tradicional del autor.”(Roa Bastos 64). A esto podemos agregar la discusión sobre la verdadera identidad del narrador de *El otoño del patriarca*, quien adopta de manera alternativa la tercera y la primera persona. De acuerdo con Julio Ortega, el narrador es un “yo colectivo” que representa la voz del pueblo como entidad política y cultural.⁵ Adelaida López Mejía, está en desacuerdo con dicha interpretación, argumentando que la voz en tercera persona es demasiado dependiente del narrador, no es una entidad cultural, ni política, es una entidad patológica.⁶ Lo que deseamos notar ahora de esta discusión, es la formación de una estructura narrativa compleja, que problematiza la figura del narrador y del manuscrito. Esto, claro está, no es una práctica exclusiva de las novelas de dictadura, pero en ellas podemos ver, como en ningún otro caso, al lector perdido en un abismo de incertidumbres junto al dictador hundido en el abismo de su propia narración. Estos dos fenómenos, o dos caídas, son los que deseamos analizar ahora en la novela de Quintero.

El rey de las ratas narra el testimonio de una rata caída en desgracia. La narración empieza cuando el rey de las ratas sube al trono después de una lucha encarnizada contra su propia madre y su tío. La dificultad de su ascensión y su personalidad autoritaria, lo vuelven un rey temible y caprichoso. Una serie de abusos e injusticias —como ejecutar a un cierto número de presos porque así lo decidió una máquina— terminan cuando el pueblo se rebela en armas. El rey logra escapar de las masas enardecidas y se refugia en una pequeña granja donde se emplea como mozo. Al poco tiempo, su trabajo manual y el recuerdo de su debacle política le son sumamente dolorosos, decide entonces encerrarse en un monasterio. Vive allí hasta que descubre que en el monasterio se replica la hipocresía de la sociedad más fastuosa. Al final, termina aislándose de la sociedad en una cabaña a mitad de las montañas donde, se supone, redacta el texto que leemos.

Empecemos ahora el análisis con una de las características más notables del narrador: su aparente libertad para narrar lo que su voluntad y capricho le dicten.

Digresión

El texto se ordena en tres cuadernos que el narrador va llenando de manera aparentemente arbitraria. Los cuadernos son el regalo de un personaje llamado el pintor, quien se presenta un

día de manera imprevista en la cabaña. Este supuesto encuentro, cuya veracidad se pone en tela de juicio, incluso por el mismo narrador, es el detonador de la escritura. Aquí lo importante a destacar es el hecho de que dicha escritura se da sobre cuadernos que el pintor va suministrando de manera taimada. El objeto precario y efímero del cuaderno, en oposición a un manuscrito o libro impreso, ayuda a entender la manera un tanto desobligada y espontánea del narrador. Al final del primer cuaderno tenemos, por ejemplo, un alto abrupto, debido a que el narrador repara por primera vez que no le queda más espacio: “Al cambiar de página he advertido que ésta es la última, el cuaderno se acaba. ¿Tengo algo más que decir? ¿Deberé colocar aquí el punto final? ¡Qué importa! Aguardaré hasta mañana para tomar una decisión” (Quintero 60). Al día siguiente, para su gran sorpresa: “Encontré otro par de cuadernos, idénticos al anterior. Comienzo a sospechar que el pintor es una rata más inteligente de lo que al principio imaginé: no sólo previó mi comportamiento, sino que también mostró sus dotes de manipulador”(65).

El lugar donde el narrador coloca el punto final es completamente arbitrario, bien podría ponerlo al final del primer cuaderno o seguir con dos o tres más. Esta supuesta falta de esquema es, para empezar, bastante sospechosa. Si tomamos en cuenta la secuencia cronológica de la historia, ordenada de manera clara y convencional del presente al futuro —la novela empieza con la entronización y termina, años después, en el destierro del rey—, la supuesta despreocupación del narrador revela más bien una búsqueda de estilo digresivo y espontáneo sustentado en una aparente condescendencia con el lector.

¿A quién estaría favoreciendo el rey con su narración? Antes que a nadie, a su primer destinatario, el pintor, a quién podríamos calificar de editor perfecto: le suministra los cuadernos cuando le hacen falta, sin interrumpir sus momentos de escritura. En segundo término, al lector ideal que por el momento desconocemos. Y por último, aunque no menos importante, la narración favorece al rey mismo. Se trata, al fin y al cabo, de un personaje insigne que en “el ocaso de sus días” decide recordar su vida para desentrañar en ella su destino y el destino del pueblo que se identificó con él. Pero dejemos este tema en suspenso y regresemos ahora al estilo narrativo

La narración se presenta, ya sea de manera fingida o real, como un acto espontáneo, sin ruta. Desde el primer cuaderno, el narrador se pregunta: “Otra vez estoy a punto de perder el hilo. ¿Convertiré este vicio de la digresión en un estilo? ¿Dónde andaba? Veamos. Leamos. Ah... el informe del explorador” (49). Y luego: “Pero... me he desviado del tema, he recaído en mi vicio predilecto: la digresión” (66). A un discurso espontáneo y desordenado se impone la obligación del lector de obtener el sentido correcto. Esto normalmente se entiende como la adquisición de una mayor libertad por parte del lector, quien se siente partícipe activo de lo escrito. No hay que olvidar, sin embargo, que el narrador fue un rey déspota. La homologación déspota-narrador le da un giro completo a la interpretación “positiva” de la ampliación de libertades del lector. En lugar de una relación creativa lector-autor, podría tratarse de la obligación del subordinado a escuchar de manera aquiescente los desvaríos de alguien incapaz de imaginar un diálogo. El ejercicio de poder político se reproduciría así en el poder del discurso, haciendo de cada lector un subordinado de la digresión sin sentido. De esta manera, se entienden las siguientes interpelaciones al lector:

Ya me estoy hartando, ¿y usted? No recuerdo haberle prometido ninguna diversión. Creo, incluso, que le advertí a tiempo que este relato —o divagación— no tenía visos de mejorar. Si aún persiste en seguirme hasta aquí, tal vez picado por la curiosidad de asistir a una espectacular cacería, pues venga, acompáñame. Ah, pero no vaya a pensar que se

trata de un picnic. Si desea salir con vida del paseíto, le recomiendo que abra bien los ojos, manténgase alejado de la bestia. (109)

Podemos asumir por esta interpelación, que se espera del lector un alto grado de atención, silencio y aprehensión; por ponerlo en una fórmula sencilla: se espera que obedezca. Cualquier gesto emotivo ya sea de raptó o aburrimiento es desdeñado de antemano. Subyace a esta obligación, la sospecha de una posible falsedad y fingimiento en la actitud del lector, que se encuentra claramente bajo amenaza: “si desea salir con vida”. Por otro lado, es cierto que el acto siguiente, la cacería, implica un alto grado de atención en sus participantes. El rey podría estar, por lo tanto, advirtiéndolo a sus lectores del peligro que se avecina. Dicha advertencia podría entenderse como una preocupación genuina de proteger a su pueblo, proyectado ahora en el público lector. Si tal es el caso, nos enfrentamos a un personaje complejo, que cree, en realidad, en su misión de guía y protector de un pueblo necesitado.

Este interlocutor imaginario del rey es un sustento tan importante como el cuaderno. Podemos concluir que su primer representante dentro de la trama es el pintor. El rey desearía que todos sus lectores fueran tan aquiescentes y solícitos como el pintor, quien va atesorando sus cuadernos para perderse después en la neblina de las montañas. La verdad, sin embargo, es que el lector promedio suele ser más rebelde de lo que deja traslucir el comportamiento del pintor. Su misma rebeldía le ayuda a crear sentido en narraciones que, en ocasiones, aparentan no tenerlo. Podríamos hablar de una correspondencia de fuerzas entre una voz narrativa compleja y una lectura rebelde que le aporta sentido. Frente a este mecanismo en equilibrio, se opone otro que tiene de un lado, la voluntad abrumadora del narrador déspota, que aplasta al lector, volviéndolo un subordinado (Figura 1 y 2).

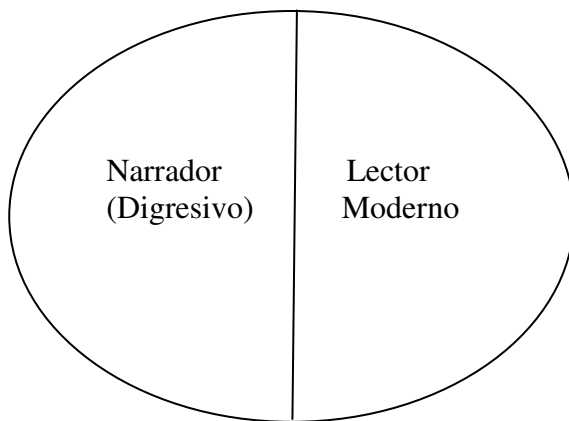


Figura 1

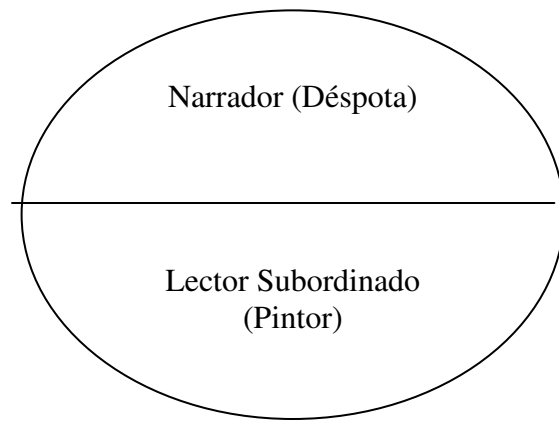
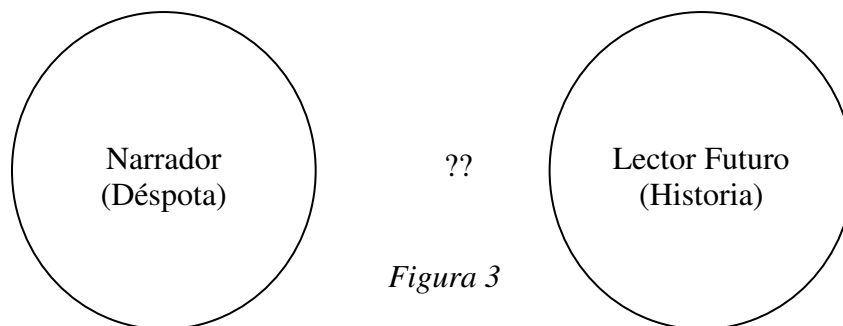


Figura 2

Hemos visto que la Figura 2 se adapta mejor a lo que sucede con la voz narrativa del rey de las ratas. No obstante, existe un resquicio por el cual se cuele una tercera opción. Bajo el deseo de subestimar a un lector ya sea con un estilo aparentemente arbitrario, espontáneo y azaroso, o con admoniciones directas, “yo no prometí diversiones”, subyace la preocupación del rey de ser entendido de manera correcta. El gran conflicto de este entendimiento correcto, es que el lector ideal, capaz de leer y entender al pie de la letra lo que el rey pide, aún no existe. Nos enfrentamos, por lo tanto, con un nuevo esquema (Figura 3).



Al tratarse de un dictador en el destierro, dicho lector ideal no puede ser otro que la Historia. Las interrogantes muestran la incertidumbre implícita en este posible encuentro, además del modo en que éste pueda darse, ya sea con una Figura similar a 1 ó a 2. Bajo este nuevo esquema, el estilo digresivo del narrador deja de ser un parloteo incoherente y se vuelve, ahora sí, la cifra secreta donde se esconde el enigma de un prócer. Alguien como el rey de las ratas, no puede poner límites a su discurso como tampoco existen límites a su personalidad. Esta es la premisa que trabaja junto con la premisa del subordinado para la formación de su estilo.⁷

Podemos concluir entonces que en el texto se manejan tres mecanismos distintos de lectura. El primero, que dura poco, tiene que ver con un estilo digresivo aparentemente espontáneo que obliga a la participación activa de un lector dispuesto a aportar el sentido al texto. Cuando la voluntad abrumadora del rey cobra más fuerza, nos ubicamos en una segunda etapa, en la que el lector aquiescente escucha sin entender bien a bien al rey, y recibiendo por ello sus regaños o sus consejos. Por último, nos encontramos con un narrador que busca al lector que lo entienda y, por lo mismo, lo exonere. En este momento, el rey deja hablar de manera indiscriminada porque sabe que se dirige a un lector futuro. La originalidad de la novela de Quintero es que permite al lector recorrer estos tres mecanismos y convertirse, al final, en juez de la Historia.

El enano inquisidor

El rey de las ratas busca un estilo literario expurgado de adjetivos, imágenes y metáforas. En reiteradas ocasiones, después de un impulso poético, el narrador reacciona de manera violenta contra sus propias palabras. Un ejemplo de ello es su enojo y disgusto después de una evocación amorosa:

Y el dardo, que nunca atinará en ningún blanco, se volverá y se clavará en tu corazón. ¿Qué estoy diciendo? ¿De qué podrido sumidero de mi cerebro brota esta prosa relamida? Agua sucia cargada de colorantes inocuos, la misma que los académicos del reino llamaban literatura. Tendré que abandonar por unas horas mi tarea de escriba y vacunarme con una dosis doble de cafeína. (76)

En otra ocasión, hablando nuevamente de una relación amorosa, el rey dice:

Sin embargo, la muy taimada no sólo me siguió la corriente, sino que entró en el juego como cómplice y celestina del unigénito heredero, hijo de sus entrañas. Uf, qué manera asquerosa de redactar. Me recuerda a un pésimo escribano, que se distinguía por un estilo calcado de la dramaturgia radial, un parásito de la peor calaña, fatuo y vulgar. (121)

El impulso poético es rebajado a un acto corriente y vulgar. A la menor sospecha de caer en él, el narrador reacciona de manera violenta contra sí mismo y escribe enseguida el comentario cuya intención primera es establecer una barrera de distanciamiento. Para el narrador, un estilo retórico y poético es de “académicos” y “escribanos radiales.” Estos dos grupos se distinguen de su persona, porque ellos sí pretenden divertir, entretener o impresionar a un grupo de lectores haciendo gala de su conocimiento. El mismo rey-dictador ha sido el receptor de dichos discursos, y los ha financiado ya sea para divertirse —“puso de manifiesto sus dotes de bufón” (121)—, o ampliar su conocimiento. Él, sin embargo, no está sujeto —o pretende no estarlo— a ninguna necesidad económica, social o política. Su discurso es libre de cualquier atadura terrenal. Condescender a un estilo rebuscado, sería, por lo tanto, aceptar que tiene un esquema de escritura, cuando en realidad su deseo es el opuesto. Él se encuentra más allá de las normas y enseñanzas de los súbditos del reino.

Pero si el rey no teme ser confundido por un escribano radial, ni un académico, ¿por qué entonces el énfasis en demarcar la frontera entre su estilo y el de los otros? ¿Por qué su reacción de enojo cuando siente un contagio a su prosa real? Si no tuviera en mente a un lector ideal (Figura 3), las frases más poéticas del narrador serían suspendidas simplemente con un punto y aparte, o una coma, o un tachón. Un desliz se le va a cualquiera, y un rey no debe dignarse a explicar sus deslices o errores a un súbdito, o a un lector. Lo que sucede, en cambio, es que al rey de las ratas sí le preocupa. A tal punto se esfuerza por comprobar la pureza o grandeza de su estilo, que interioriza la persona de un crítico literario:

Ya nada mejor que un buen libro para ampliar nuestra visión del mundo. (¡Asco! Estás hablando como un vendedor de enciclopedias). Pierdes el tiempo, enano inquisidor, voz impostada de mi conciencia, pues sabes tanto como yo que a mi edad, proveya y terminal, los juicios morales carecen de importancia. ¿Qué sentido tendría —al menos para esta rata agonizante que soy yo— ponerle bozales a las palabras? Hablaré y hablaré, registraré en estas páginas caídas del cielo las inflexiones de mi voz. (66)

¿Quién es este enano inquisidor? Para empezar, es alguien que contradice el supuesto de que el narrador escribe por escribir, llevado por el flujo espontáneo y digresivo de su pluma. Si así lo fuera, no habría lugar a inquisiciones y castigos. En segunda instancia, se trata de un personaje cuyo gusto específico concuerda con el del rey. Ambos repelen un cierto estilo literario identificado con el de “académicos”, “escribanos radiales” y “vendedores de enciclopedias”. Por último, es la prueba de que el estilo literario del rey es una creación consciente y laboriosa, formada también de “bozales” e “inquisiciones”.

En este sentido, podemos afirmar que el narrador carece de una identidad única, dando la posibilidad a cada lector de decidir si es su subordinado, su intérprete o su inquisidor. Para cada una de estas opciones, tenemos un personaje al interior de la novela: el pintor, la Historia y, ahora, el enano inquisidor.

Desdoblamiento

Profundicemos en los lectores representados por el pintor y el enano inquisidor. En estos dos se dramatiza la caída del dictador. Empecemos por lo más evidente, los personajes son opuestos, de un lado tenemos al lector aquiescente y pasivo, y del otro al activo. El narrador se siente con toda

la libertad de hablar de lo que desee, mientras el pintor le siga suministrando cuadernos. Se trata casi de un acto de condescendencia. Por otro lado, la escritura genera de manera imprevista una sensación de incomodidad. Podemos resumir esta incomodidad en dos momentos clave: la duda por parte del narrador por definir su estilo en oposición a otro de “escribano radial” y la interpelación a un lector insatisfecho a dejar de leer la novela si no le apetece.

El primer elemento que une a estos dos personajes es su posible lugar de gestación: la mente del narrador. Ya hemos dicho que los pormenores de la aparición del pintor son bastante dudosos. El pintor se aparece en la cabaña a mitad de la nada, después de una larga y penosa enfermedad del rey desterrado:

El año pasado, por esta misma época, además de la bronquitis insidiosa que me mantuvo en cama durante varios meses, estuve a punto de suicidarme. Ya no recuerdo cómo salí del trance. Pero los achaques y dolencias no han cesado. A principios del verano contraí la fiebre del heno —o un mal parecido, no me exijan detalles, por favor—, y hace apenas un mes sufrí una recaída. Me salvó una visita inesperada. (24)

La situación psicológica y física del rey no podía ser peor; para recobrar su estima le hacía falta un espectador y lo creó en el pintor. Después subió al escenario con el manuscrito de sus memorias. En un inicio el público lo ovacionaba, le pedía más historias, hasta que lentamente se fue metamorfoseando en la voz exigente, capaz de abucheos, del enano inquisidor. ¿Cuáles son los momentos principales de gestación del enano inquisidor? Después de una noche bastante productiva, en la que de tanto escribir le arden los ojos, el rey se va a la cama. Despierta al día siguiente y lee lo escrito:

Antes de sentarme a escribir leo la parrafada de ayer, y en ciertas frases no me reconozco. ¿Será que alguien escribe por mí? ¿Acaso tomo el dictado de algún espíritu rencoroso que no se resigna a regresar al éter impalpable de donde nunca debió salir? El escritor como zombie: sería éste un tema excelente para un ensayo. La escritura como actividad vicaria, el escritor: muñeco articulado al servicio de un ventrílocuo, etc. ¡Tonterías! No soy más que una rata tuberculosa; un espécimen (sic) senil, ejemplar único de una raza superior, es verdad, pero con las horas contadas. Un pobre idiota que en su insensato delirio se cuenta a sí mismo la historieta de su pasado como rey. Y lo cómico —o trágico— del caso es que se lo cree. Peor para él. (73)

Esta es la primera señal de un alejamiento entre el narrador con su escrito. Entre los dos se va abriendo una zanja donde se pueden despeñar el autor confiado de su obra. Esta sensación de angustia se expresa como un vacío, “zombi”, y una sensación de ser víctima de una manipulación, “muñeco”. ¿Cómo controlar algo que adquiere vida propia? ¿Cómo impedir la separación entre narrador y obra? ¿Cómo controlar el juicio de cada espectador para que juzgue lo que uno desea comunicar? Relatar su vida le pareció al rey un acto digno de su grandeza. El problema es que también había un público, peor que eso, había un público diverso y oculto tras el anonimato que otorga la hoja de papel. La imagen del pintor es reconciliadora porque su actitud servicial invita al relato. Pero detrás de la página escrita hay un público amorfo, crítico e incontrolable. Compárese este hecho narrativo con el actuar político de un dictador. El dictador es aquel que se cree digno de subir al escenario y ser aplaudido de todos, no acepta —no puede hacerlo—, una crítica o un malentendido. El rey de las ratas no es una excepción. De ahí que su

reacción sea más violenta de la normal. “Espíritu rencoroso”, “enano inquisidor”, “si desea salir con vida” estas son algunas de las interpelaciones sembradas a lo largo de su escrito. El lector no es un amigo o un atento escucha, es, un hipócrita. El sufrimiento del dictador no es físico sino psicológico: servir de bufón cuando pretendía ser rey.

El mismo narrador, casi al final de su obra, reconoce la posibilidad de haber inventado al pintor y, por ende, al enano:

Creo cumplir un mandato, la voluntad implícita del pintor, aunque en estos días crudos de mediados del invierno he comenzado a dudar de su existencia. Crear en mi cerebro una figura virtual con sus correspondientes atributos, inventarlo y asignarle el papel de albacea y protector, pudo haber sido producto de la demencia. Darle forma a un doble, a un delegado del yo, puede ser un artilugio mental para justificar el inicio y desarrollo de este escrito. ¿Por qué no reconocer entonces que mi empeño en revivir al espectro de un rey, de hacer de su aventura vital el motivo central de mi confesión, no es otra cosa que un divertimento, el juego inofensivo —y falaz— que me mantiene entretenido mientras aguardo la muerte? (120)

Con este comentario, podemos decir que el enano inquisidor ha ganado. El rey reconoce su “juego inofensivo”, su papel de “divertimento” sobre el escenario. Compárese esta confesión con el ánimo del inicio: “Soy libre, al fin, y a nadie doy cuenta de mis actos. Tengo todo el tiempo para pensar. Y si he emprendido la redacción de estas notas, nada me obliga a continuarlas” (23). Bajo la apariencia de la libertad, el rey se dejó llevar a uno de los cautiverios más resistentes, crueles e implacables: la lectura del otro. El impulso aparentemente espontáneo e incomprensible que lo había salvado de la muerte, lo regresó a ella pero ahora con la plena conciencia de su papel de bufón. El mensaje es bastante pesimista para cualquiera que desee escribir sus memorias. Para un dictador, el mensaje es aún peor.

Desdoblamiento al cuadrado

Previo al primer cuaderno, con el que da inicio la narración de la novela, tenemos una Nota del Editor. En ella podemos leer lo siguiente: “Como verán..., el autor afirma ser el desaparecido e insigne monarca, nuestro último rey” (9). De un golpe tenemos dos autores y dos narradores. Los autores son Ednodio Quintero y el rey de las ratas; los narradores son el mismo rey y el prologuista. Cada uno se justifica dentro del mismo texto.⁸ A esta complicación se le agrega la del pintor, cuyo nombre, según el prologuista, es Juan H. Martín, y en cuyo morral se encontró el manuscrito de la novela. Entonces ¿si existió el pintor? ¿Quién narró la historia? ¿Quién es el autor? ¿Quién es el prologuista?

Antes de responder a estas preguntas hay que agregar otro problema. A mitad de la novela, el narrador —el rey de las ratas— elabora un prólogo con el deseo de que sea incluido en la publicación de su obra. El objetivo de dicho prólogo es comprobar su verdadera identidad. Para reafirmar aún más la autenticidad del documento decide firmarlo con su sello real. Pero apenas un párrafo después de la firma, un lector hipotético se pregunta: ¿quién nos asegura que ese sello no ha sido robado? Y agrega:

Mediante un procedimiento ambiguo, el pícaro escritor se cuida —en un párrafo del segundo cuaderno— (lugar donde iría el sello) de darnos las claves que demostrarán su calidad de impostor: «...qué seguridad tengo de que unas marcas sospechosas garanticen

mi identidad,» escribe en un tono ladino. Si no puede probar que es el rey, demuestra entonces que no lo es. Pero, aquí está el quid de la cuestión: las marcas dejadas por el anillo de metal pueden ser reales. ¿Por qué no habrían de serlo? (94)

Hagamos un recuento. El manuscrito ha pasado al menos por tres manos distintas. La versión de este recorrido, si confiamos en la palabra de cada portavoz, sería la siguiente. El rey de las ratas escribió sus memorias en la soledad de una cabaña perdida en las montañas. El rey muere y su amigo pintor —Juan H. Martín— encuentra las memorias y las guarda en su morral. Por último, el editor de la novela, quien no da ningún nombre, encuentra el manuscrito en el morral del difunto pintor. Si creemos esta “versión oficial,” estamos obligados a creer que el pintor no fue un invento del rey —a pesar de las muchas dudas que tenemos al respecto—; que la Nota del Editor al inicio de la novela no es, en realidad, una réplica del prólogo a la mitad de la novela; que el rey de las ratas no robó el sello real; y que una rata escribió una novela. Por cierto, cuando llegamos este último cuestionamiento, el lector ha dado tantas vueltas que su sonrisa es mínima en comparación con la que imaginamos en el verdadero narrador del texto.

Por si nos quedaba una duda de esta técnica de rizar el rizo, momentos previos a la escritura del prólogo el narrador nos dice: “Además, no se confíen de los testigos presenciales —para nada tengan como ciertas sus palabras. Son ellos, justamente por su condición privilegiada, los que mienten con mayor descaro —e impunidad. Debería haber puesto y subrayado esta advertencia en la primera página” (83). ¿Era el rey en realidad el pintor, quien mató al rey; o era el rey el verdadero rey ya su vez el mismo editor quien por esta razón oculta su nombre? El hecho de que todas las preguntas impliquen un largo etcétera, nos revela el núcleo del asunto: el lector ha sido burlado de la misma manera que el rey de las ratas. El lector se encuentra parado a mitad del público creyendo ser un espectador mientras que es, en realidad, un actor más. Su papel puede equipararse al de Teseo en busca del Minotauro, con la diferencia de que el laberinto y el hilo de Ariadna son la misma cosa.

La crisis del narrador con su texto se dio cuando el primero no logró reconocerse en sus palabras, y aun así se vio forzado a seguir escribiendo, impulsado quizá por la curiosidad, el duelo o la costumbre. Tenemos ahora a un lector que se ve distanciado del narrador, a quien creía haber “comprendido”, o en el que “confiaba” plenamente, y del cual ahora se pregunta si no lo ha traicionado. Esta desconfianza ante una voz ambigua que no le está diciendo toda la verdad, que incluso se regodea en el hecho de darle más vueltas a un asunto que no parece terminar, genera un distanciamiento y, a la vez, la curiosidad de seguir leyendo para responder dudas. El hecho de que éstas nunca se respondan deja la misma puerta abierta para el narrador y el lector: la duda sobre su verdadero papel en la trama.

Efectivamente, si bien se trata de la misma puerta, podemos decir que existe una diferencia notable en la manera en que el narrador y el lector pueden abrirla y cruzar el umbral. Podríamos nombrar esta diferencia con la imagen misma de la puerta, por un lado, y la zanja, por el otro. La “enciclopedia del lector”⁹ moderno se distingue de la de otros lectores de otras épocas por su acervado escepticismo hacia las formas narrativas, que lo hacen desconfiar de éstas. La separación entre la voz del narrador y sus personajes, la metaficción, el narrador parcial, el narrador que es traductor de una obra inexistente, todos estos artificios narrativos si bien no son el pan de cada día, ya entraron en una especie de imaginario colectivo. La teoría literaria y las obras de autores clásicos como Cervantes y modernos como Borges despertaron la atención de un lector supuestamente pasivo, convirtiéndolo en alguien excesivamente escéptico.¹⁰

Frente a este lector acostumbrado a la incertidumbre, la situación del rey-dictador es más

dramática. A diferencia del lector moderno, el dictador permanece como una persona encerrada dentro de su propia imagen inamovible. El dictador es interpretación unívoca, el lector moderno es polisémico. El choque entre ambos es un choque de dos épocas. Por un lado, la época donde un narrador confiable relataba una épica, y por el otro, una época en donde todo escrito es objeto de desconfianza y, potencialmente, de burla.

De esta manera, el lector abre con *El rey de las ratas* una puerta más en un trayecto iniciado desde hace mucho tiempo con la literatura moderna. Por el contrario, el dictador se precipita a la zanja de lo anacrónico. La novela dramatiza este dilema desde su forma, haciendo la caída inevitable y estrepitosa. Ninguna acción, palabra o hazaña salvarán al dictador de actuar de un modo ya trazado para él. En esto radica su problema y su animalidad, entendida esta última como la entendían las fábulas. Ya sea instinto, naturaleza o, en términos más modernos, disposición genética, el animal de la fábula actúa bajo un patrón reconocible que no admite modificaciones.¹¹ Una de las grandes moralejas de las fábulas es que, a diferencia de sus personajes, los humanos podemos cambiar, los animales no. Podemos decir que el dictador de *El rey de las ratas* es, en el sentido fabulesco, un verdadero animal.

Las novelas de dictaduras de la década de los setenta realizaron un giro novedoso e importante al ubicarse en la mente del dictador. Este cambio de perspectiva permitió al lector una inmersión en el discurso de quien antes era percibido como una fuerza ajena y casi mística. Además, hizo del dictador un personaje complejo, digno a la vez de burla y compasión. Los dictadores se volvieron víctimas de la lectura anónima de un tercero, o como diría el rey de las ratas, de un enano inquisidor.

A este doble acercamiento del dictador, ironía y compasión, se agrega la participación del lector en la construcción del texto. En ocasiones, dicho acceso se da por medio de una confusión en la persona de la voz narrativa (*El otoño del patriarca*), o en la imagen de compilador o antologador que remplaza a la del autor tradicional (*Yo el Supremo*). En el caso de Quintero, tenemos una proliferación de manuscritos que vuelven redundante la búsqueda de un autor o manuscrito único. El texto es de quien lo lee, así como el dictador es en la medida en que el pueblo lo ha consentido.

La novela de Quintero, *El rey de las ratas*, es una novela sobre dictaduras dentro del grupo a la que pertenecen también las de García Márquez, Roa Bastos y Carpentier. Paradójicamente, su éxito al recrear un tipo de novela sumamente exitosa en Hispanoamérica representa, a su vez, su mayor limitante. Al volverse un paradigma ya repetido y explorado, la literatura que ha abordado posteriormente el tema de la dictadura ha tomado nuevos canales. Su lectura de la dictadura ya no se interesa tanto en la persona del dictador, y ha optado por regresar a la voz de la víctima. Pero ya no se trata de víctimas como individuos, sino como mecanismo. Esto podemos verlo en el siguiente comentario de Miguel Dalmaroni, que analiza algunas de las novelas escritas esta última década, en Argentina, sobre la dictadura:

De *El fin de la historia* a *El secreto y las voces*, de Villa a *Dos veces junio*, se suceden búsquedas y variaciones diversas de la novela argentina que se propuso narrar el horror de la dictadura. Es posible que para la historia de las narrativas sociales sobre esa experiencia extrema, resulte especialmente relevante el paso de la figura individual del colaborador directo a la figura colectiva de las complicidades de casi todos. Pero aún no es posible, por supuesto, cerrar evaluaciones, tampoco en el

campo más restringido de la historia literaria: el corpus sigue abierto y muchas de las tradiciones estéticas y políticas disponibles para enriquecerlo o desviarlo no han sido exploradas.” (47)

Si bien el dictador es un personaje de una psicología compleja, víctima de su lucha contra la Historia y de una época que no termina de entenderlo, es cierto que sus acciones rebasan en muchos casos la ironía y llegan al horror. Este aspecto condenable e irredimible de la dictadura fue el que provocó la crítica de historiadores como Krauze ante novelas como la de García Márquez, o la reticencia de escritores como Monterroso, que se sentían incapaces de simpatizar con la mente del dictador:

[...] la verdad es que el tema me dio miedo, miedo de meterme en el personaje, como inevitablemente hubiera sucedido, y de empezar con la tontería de buscar en su infancia, en sus posibles insomnios y en sus miedos y terminar “comprenderlo” y teniéndole lástima; y así, recordando a Pirandello, renuncié a trabajar en un Somoza al que como juez me habría gustado mandar fusilar pero que como escritor hubiera llegado a presentar en toda su indefensión y miseria (173).

Al empezar el recorrido hacia la mente del dictador, la literatura hispanoamericana entró en un terreno inhóspito. Entre las novedades de este recorrido, se encuentra la caída del dictador en su narración egocéntrica y anacrónica, y la caída de un lector confiado e ingenuo. Sin embargo, el brillo de la novedad, pudo habernos cegado a las realidades atroces de la dictadura. Estas realidades las vemos ahora, de nuevo, gracias a un tipo de novela que regresa a la voz de la víctima. En este momento de cambio, la novela de Quintero parece representar, por lo tanto, un cierre o final del camino.

Notas

¹De acuerdo con Adriana Sandoval, el texto que realizó este cambio fue *El recurso del método* de Carpentier. No obstante, ese mismo año, en 1974, se publicó dos meses después, *Yo el supremo*, seguido de *El otoño del patriarca*, al año siguiente.

²Riggan explica este carácter satírico mediante una nueva disposición del autor-narrador-lector: “Though the narrator may have some redeeming qualities of mind or heart, we travel with the silent author, observing as from a rear seat the humorous or disgraceful or ridiculous or vicious driving behavior of the narrator seated in front. The author may wink and nudge, but he may not speak. The reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide” (35). Menos lo aceptará si dicho narrador es también un tirano.

³Estopuede verse en reseñas como la siguiente, sobre la novela, *La fiesta del rey Acab*: “As the central figure in the novel, Carrillo is conceived largely as a victim of irony, as a victim of the web of circumstances that he himself in his absurd controlling position has produced. He is a victim of irony, too, because he is ignorant of what the reader already senses is his predetermined destiny. As dictator, Carrillo lives out his petty, vulgar life, unaware of the incompatibility between his person and his office, unmindful of the illogic of the role he plays as leader of his people” (Lichtblau 76).

⁴El dilema lo plantea William Foster al analizarla novella *Yo el supremo*: “To what extent Francia is vindicated by this opportunity to indulge with such eloquence his obsessive verbomania must remain a matter of each reader's assessment of the dictator's statements in the context in which he utters them. From the point of view of novelistic structure, Roa's work provides the opportunity for the voice to speak, but an assessment of the nature of that “speaking” reveals that the novel, in accord with a major tenet of contemporary literature, does not presume to decide for us the validity of Francia's Supreme Dictatorship” (35).

⁵“El narrador colectivo es, pues, el yo colectivo de la cultura popular. Su trabajo configura una serie cíclica de información: los mensajes los emite un destinador (nosotros) hacia un destinatario (nosotros); de

este modo, la información es circular y se va desplazando al procesar los mensajes, al formalizarlos, en nuevos círculos de incorporación. Constantemente, el lugar del destinatario lo ocupa un yo momentáneo que forma parte de un narrador plural, al que entrega su mensaje antes de retornar al coro narrativo latente” (Ortega 441).

⁶“Angel Rama and Julio Ortega find in the recurrent first-person-plural narrator a collective subject that speaks for that elusive political and cultural entity, the people of a nation. Yet the voice of the people repeatedly confesses an almost pathological dependence on the dictator, a troubling reliance on him for a sense of purpose and meaning in their lives (...) This expression of extreme political passivity is not just a reflection of the patriarch's own discourse, a self-delusional justification of his own power. Too many other passages unequivocally suggest that the narrating "we," as people of the nation, have evaded the responsibility to take control over their lives” (López 299).

⁷ En relación a este último lector, entendemos lo escrito por Humberto J. Medina en su artículo “*El rey de las ratas* de Ednodio Quintero y la tensión Animal/Hombre”: “El acto de escribir supone para el Rey rata una construcción de sí, una conciencia de sí, una afirmación de libertad y de liberación con las ataduras, la fatalidad y el constreñimiento que supone el ejercicio del poder. Es la construcción de su sentido a través de la disolución de un pasado que le había impuesto unas reglas de existencia” (Medina 3).

⁸ La autoría de Ednodio Quintero se justifica desde la carátula del libro, el breve texto de la contraportada escrito por Julio E. Miranda y la extensa biografía escrita en la solapa. La autoría del rey de las ratas la justifica el prologuista. Los narradores son el rey (y sus dobles), junto con el prologuista, que no da nombre alguno. A esta miríada de personajes la podemos englobar con el término “productor” (Ezquerro71).

⁹ Basamos nuestro concepto de “enciclopedia del lector” en Umberto Eco: “Le lecteur peut comparer un monde textuel à divers mondes de référence: on peut lire les événements racontés dans *La Divine Comédie* comme “crédibles” par rapport à l’encyclopédie médiévale et comme légendaires par rapport à la nôtre. De cette façon, on effectue aussi des opérations de “véridiction” (...) en attribuant ou non une véridicité à certaines propositions, c’est-à-dire en les reconnaissant en tant qu’elles sont présentées par le texte comme vraies o fausses” (207).

¹⁰ “En los prólogos suele expresarse el deseo ingenuo del autor de indicar a sus lectores cómo deben leer el texto. Algunos, como Cervantes y Borges, escriben prólogos no para informar al cándido lector, sino más bien para confundirlo, desorientarlo, y recordándole que a él incumbe la interpretación del texto” (Ezquerro 20).

¹¹ “[...] ‘the category of becoming’ does not apply to the figures of the fable. If the animals ‘learn’ from their errors, the lesson is only a retrospective summation of the preceding narrative episode; it is not a program for future improvement. So the stag who had admired his fine antlers and deplores his spindly legs ‘learns’ his mistake when his legs enable him to flee from the hounds while his antlers entangle him in the bushes, but his consequent death simultaneously teaches him the lesson and prevents him from making use of it” (Mann 37).

Obras citadas

Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Madrid: Editorial Cátedra, 1997. Impreso.

Dalmaroni, Miguel. “La moral de la historia: Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002).” *Hispanérica*. 32.96 (2003): 29-47. Electrónico.

Eco, Umberto. *Lector in fabula Editorial*. París: Grasset & Fasquelle, 1985. Impreso.

Krauze, Enrique. “Gabriel García Márquez. A la sombra del patriarca.” *Letras Libres*. (Octubre, 2009): 14-26. Impreso.

Foster, David William. “Augusto Roa Bastos' 'I, the Supreme': The Image of a Dictator.” *Latin American Literary Review*. 4.7 (1975): 31-35. Electrónico

García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Madrid: Plaza & Janés, 1975. Impreso.

- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. Madrid, Editorial Castalia, 2002. Impreso.
- Lichtblau, Myron I. "The Dictator Theme as Irony in Lafourcade's "La Fiesta del Rey Acab" "King Ahab's Feast."” *Latin American Literary Review*.2.3 (1973): 75-83. Electrónico.
- López Mejía, Adelaida. "Burying the Dead: Repetition in El otoño del patriarca.” *MLN*. 107.2, Hispanic Issue (1992): 298-320. Electrónico.
- Mann, Jill. *From Aesop to Reynard: Beast Literature in Medieval Britain* Oxford: Oxford University Press, 2009. Impreso.
- Medina, Humberto J. "El Rey de las Ratas de Ednodio Quintero y la tensión animal/hombre.” *Congreso El bestiario de la literatura latinoamericana (el bestiario transatlántico)*. Poitiers, 2009. Impreso.
- Monterroso, Augusto. *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Noguerol, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995. Impreso.
- Ortega, Julio. "El otoño del patriarca: Texto y cultura.” *Hispanic Review*. 46.4 (1978): 421-446. Electrónico.
- Quintero, Ednodio. *El corazón ajeno*. Venezuela: Editorial Grijalbo, 2000. Impreso.
---. *El rey de las ratas*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana, 1994. Impreso.
---. *La danza del jaguar*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.
---. *Volveré con mis perros*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975. Impreso.
- Rama, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. Impreso.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1981. Impreso.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid: Editorial Cátedra, 2005. Impreso.
- Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1918*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Impreso.