

ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO

Lillian von der Walde Moheno
Marx Arriaga Navarro
(eds.)



Editorial Grupo Destiempos



CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL
DE BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA
DE MÉXICO

**ARTE RETÓRICA
Y ANÁLISIS LITERARIO**

COLECCIÓN RETÓRICA, 2

ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO

Lillian von der Walde Moheno

Marx Arriaga Navarro

Editores

2020



© 2020

ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO
Lillian von der Walde Moheno
Marx Arriaga Navarro

Todos los derechos reservados




© 2020





Editorial Grupo Destiempos
Grupo Destiempos S. de R. L. de C.V.
Av. Insurgentes 1863 301B (01020)
Colonia Guadalupe Inn, CDMX
www.grupodestiempos.com
en coedición con:
Secretaría de Cultura,
Dirección General de Bibliotecas y
Biblioteca de México

Primera edición digital: septiembre de 2020
ISBN: 978-607-9130-50-3
Primera edición en papel: septiembre de 2020
ISBN: 978-607-9130-52-7

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por medio alguno sin el permiso previo de la editorial.

ÍNDICE

Presentación	11
	
La argumentación de la pasión amorosa en los decires de requerimiento “Por ver que siempre buscáis” y “Ya non sufre mi cuidado” de Juan de Mena	15
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Onomástica y retórica en la obra burlesca de Francisco de Quevedo	31
ENRIQUE MARTÍNEZ BOGO	
La retórica y la elocuencia como vías de sobrevivencia en <i>La peregrinación sabia</i> de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	51
YADIRA MUNGUÍA	
“Oigan un silogismo”: astronomía y retórica en dos villancicos de sor Juana Inés de la Cruz	73
LEONARDO SANCHO DOBLES	
Procedimientos de acumulación retórica en el Barroco: racimos de tropos y alegoría y paradoja continuadas	91
ROCÍO OLIVARES ZORRILLA	
	
Gonzalo Correas y su propuesta innovadora para el marcado rítmico en los análisis métricos	121
MARX ARRIAGA NAVARRO	
Retórica, imagen y literatura: el pintor como predicador visual	135
ALEJANDRO TORRES HUITRÓN	
Hacia una lectura retórica de una metapoética ontológica	155
MANUEL ANTONIO MONROY CORREA	
	

El coloquio de Héctor y Andrómaca bajo el análisis de la retórica de la desesperación MARTHA CECILIA JAIME GONZÁLEZ	171
Pragmática lingüística y <i>elocutio</i> : aproximación estilística a “La corona de hierro” de José Carlos Becerra MARÍA DE LOS ÁNGELES ADRIANA AVILA FIGUEROA	183
Los refranes y su uso retórico en la literatura mexicana del siglo XIX NIEVES RODRÍGUEZ VALLE	199
	
Mover las pasiones en una plática doctrinal novohispana FRANCISCO JAVIER CÁRDENAS RAMÍREZ	219
La <i>salutación</i> de un sermón novohispano a la luz de las artes de predicación CECILIA A. CORTÉS ORTIZ	241
Carácter moral y magisterio del juez en discursos religiosos del siglo XVII novohispano MANUEL PÉREZ	259
	
Máscaras y evidencias mediante los usos retóricos en <i>Pedro de Urdemalas</i> de Cervantes YSLA CAMPBELL	277
La <i>inventio</i> de <i>El amor enamorado</i> VÍCTOR ALAN ÁVILA GARNICA	291
La retórica calderoniana en el primer teatro de Agustín de Salazar y Torres ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	315
	
El motivo del naufragio en la lírica de Fernando de Herrera YORDI ENRIQUE GUTIÉRREZ BARRETO †	331
Tópicos. Una propuesta de definición para el estudio del funcionamiento retórico de la <i>Femme fatale</i> VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA	345
	

ÍNDICE

Dos panegíricos a Benito Juárez, de 1901 y 1906,
de Jesús Urueta 367

BEATRIZ GUTIÉRREZ MUELLER

Las retóricas del poder y la memoria de las
dictaduras: una metodología diferente para la li-
teratura comparada 383

EDUARDA BARATA



El uso de la primera persona en la biografía *Juan
Belmonte, matador de toros*, de Manuel Chaves No-
gales 403

ÁLVARO PÉREZ ÁLVAREZ

Saramago y sus discursos. O de la oralidad como
proyecto literario 417

JAVIER MARTÍNEZ VILLARROYA

El show de las buenas conciencias: dispositivo
popcult, generación & discurso 437

RODRIGO BAZÁN



LAS RETÓRICAS DEL PODER Y LA MEMORIA DE LAS DICTADURAS: UNA METODOLOGÍA DIFERENTE PARA LA LITERATURA COMPARADA

EDUARDA BARATA
CHAM – Centro de Humanidades
Universidade NOVA de Lisboa

HAY UNA CUESTIÓN que hace tiempo me ocupa: ¿en qué formas teóricas y narrativas se tratan los regímenes represivos y las dictaduras, así como el abuso del poder y su retórica, en algunas obras literarias de los siglos XX y XXI del ámbito ibérico e iberoamericano? Aun otra, directamente relacionada con aquélla: ¿cómo integrar los estudios y la metodología de la retórica en los análisis literarios dentro de una perspectiva regenerativa del método y en el área de estudios literarios comparativos? Y, finalmente, ¿cómo articular éstos con los estudios de la memoria?

He empezado a trabajar dichos asuntos a partir de *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), del portugués José Cardoso Pires, uno de los escritores más célebres entre los años 40 y 80 del siglo XX en Portugal; asimismo, con *El otoño del patriarca* (1975), del colombiano Gabriel García Márquez. Dos obras sobre dictadores, singulares en sus características, sí, pero comunes en muchos puntos.

Mi objetivo en este artículo es elaborar un análisis en el ámbito de los estudios literarios comparatistas, que incorpore una aproximación retórica global que no se limite a una catalogación de los recursos expresivos.¹

¹ Los recursos expresivos son también muy importantes, pero en los estudios literarios actuales, en el caso portugués al menos, cuando se habla de retórica hay una marcada tendencia a particularizar la estilística, sin plantearla desde la materia filosófica-argumentativa que es la retórica. Hay una propensión a reducir la retórica a la parcela de la estilística, cuando la retórica es una disciplina global, pues engloba todas las áreas

I. ENTRE “DINOSAURIOS” Y “PATRIARCAS”: UNA NOTA SOBRE LAS EDICIONES

Dinossauro Excelentíssimo, publicado en 1972, merece una nota aclaratoria, pues es una sátira al dictador Salazar impresa en tiempo de la dictadura, ¡y fue un *best-seller*! En esa época la dictadura portuguesa, que todavía resistía —cabe recordar que es la más larga de Europa; duró 48 años, de 1926 a 1974—, se encontraba en una fase de debilidad política debido a la Guerra Colonial o de las Independencias de Angola, Mozambique y Guinea. António de Oliveira Salazar, quien gobernó de 1926 hasta 1968,² fue sustituido por Marcello Caetano, quien

del conocimiento humano; primaria, pues está en la base de todos los tipos de discurso (político, publicitario, literario, cotidiano, visual), y plástica, esto es, trasciende la palabra para trabajar la imagen como dimensión textual y hermenéutica (como metáfora, alegoría, símbolo, motivo, etc.).

² Hubo tres fases en la dictadura portuguesa. El golpe militar del 28 de mayo de 1926 instauró un nuevo régimen en el que António de Oliveira Salazar se encargó de la cartera de Hacienda, por invitación del Presidente de la República, el general Óscar Carmona. Salazar aceptó el cargo con la condición de poder supervisar a los ministerios y tener un derecho de veto sobre los gastos de todos. Así, Salazar logró aumentar el valor de los ingresos y fue, desde muy pronto, considerado el “salvador da nação”, puesto que el país estaba en una situación de crisis económica y social profundísima. Su poder se consolidó cada vez más, y Salazar entendió que un “Estado fuerte”, que garantizara el orden, debía asentarse en el refuerzo del poder ejecutivo y en el “chefe”. Como tal, se acabaría con el pluralismo partidario y se sustituiría por un partido único, prohibiéndose los sindicatos libres. Salazar defendió también la preservación de los valores tradicionales como Dios, patria y familia, en un principio de moralidad absoluta que educase a la sociedad, y además, que un Estado fuerte se definía también por el imperialismo colonial (el Ultramar: ver imagen anexa) y por el nacionalismo económico. En 1933, Salazar fue nombrado *Presidente do Conselho de Ministros* (lo que sería hoy el presidente del gobierno), y enseguida empezó a escribir la futura Constitución, que fue promulgada en abril de 1933 y que dio inicio a un nuevo período de dictadura, ya no militar, a la que Salazar llamó “Estado Novo”. Sin embargo, el régimen del “Estado Novo” no fue monolítico, evolucionó con un “chefe” que “sabía durar”. Acerca de esto, remito a *Salazar e o poder: a arte de saber durar*, de Fernando Rosas (2012). El “Estado Novo”

rápidamente quiso marcar la diferencia respecto a su antecesor al prometer más libertad social, política y económica, lo que originó la llamada “Primavera marcellista”. En realidad, lo que hizo fue cambiar las cosas de nombre y mantener la guerra; así, la PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) pasa a designarse DGS (Direcção Geral de Segurança), y la “censura prévia” es llamada “exame prévio”, entre otras cosas. Eso será puesto en evidencia en una sesión de la Asamblea Nacional en noviembre de 1972, en la que un diputado de la oposición, Miller Guerra, acusa al gobierno, en unas exequias a un compañero fallecido, de mantener la dictadura bajo la farsa de la primavera marcellista. Pero el diputado Casal Ribeiro de la União Nacional (el partido del gobierno) le contesta diciendo que sí hay libertad, y la prueba es el “infame *Dinossauro*” de Cardoso Pires, hecho que impide a la censura prohibir el libro o criminalizar al autor, al ilustrador João Abel Manta o a la editorial, además de que los difunde y da mayor popularidad a la obra.³

El otoño del patriarca, por su parte, no tuvo ninguna circunstancia especial de publicación, pero declara García Márquez en *El olor de la guayaba*, el libro-entrevista hecho con Plinio Apuleyo Mendoza, que dedicó más de diez años a componer esta “epopeya del poder”, después de haber leído muchas biografías de dictadores de América Latina (2005: 138).

se prolongó hasta 1968, año en que Marcello Caetano llegó al poder, sustituyendo a Salazar (declarado por el Presidente de la República, Américo Tomaz, como “físicamente incapaz de gobernar” debido a la “caída de una silla”), y así empezó el *marcelismo*, hasta el 25 de abril 1974, día de la Revolución de los Claveles.

³ En la página de la Hemeroteca Digital de Portugal se puede leer como esta obra fue un fenómeno editorial impar, que logró la publicación sin la marca de la censura e instauró un ambiente político de altercados intensos entre el partido del gobierno y los de la oposición en el parlamento en un período todavía de luto por el dictador Salazar (fallecido en 1970):

<http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_DinossauroExcelentissimo5.htm>, 25/03/2019.

La retórica del poder en *Dinossauro Excelentíssimo* y en *El otoño del patriarca* se evidencia en muchos aspectos, pero quiero destacar estos dos: el tiempo y el monumentalismo. El tiempo, como elemento retórico, es entendido no solamente como uno de los ejes orientadores de la narración, sino también como tiempo de la escritura, es transpuesto a la materia literaria.

II. EL TIEMPO NARRATIVO Y EL TIEMPO SIMBÓLICO

Las dimensiones del tiempo en *El otoño del patriarca* y en *Dinossauro Excelentíssimo* son perceptibles a partir del *incipit* de las obras. Más que un eje estructural, el tiempo se plantea en ellas como un organismo dinámico, que influye y moldea a los personajes principales, sin ser solamente artificio de disposición narrativa. Son escasas las referencias al tiempo, pero puntuales; sirven para dar seguimiento a la historia. Al final, hay en ambas una naturaleza biográfica deturpada y basada en la carnavalización, en lo grotesco. Sin embargo, estas “biografías” se reducen a su mínima dimensión, pues el receptor no está seguro cuándo pasó la historia; ahora bien, no eso lo más importante, sino lo que se simboliza y lo que se plantea.

“Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis” —disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado na paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem. E não é homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a

alastrar por todas as vilas do império (Cardoso Pires, 1972: 9).⁴

El tiempo, en cuanto ámbito vago y por delimitar, atraviesa toda la fábula; como los textos bíblicos que en ésta resuenan. El tiempo no es una unidad referencial concreta, pues de ser tal retiraría la fuerza simbólica del texto. Como una fábula del intertexto evangélico, ya estudiada por la filóloga brasileña Maria Lúcia Lepecki (2003: 139-157), el tiempo surge como elemento de composición mítica y simbólica, mas no histórica. En efecto, no interesa saber las fechas de los acontecimientos sino aprehender su alcance, el cual es medido por una paradoja temporal: “não há muito tempo existiu” (Cardoso Pires, 1972: 9). Es la primera referencia asociada al emperador dinosaurio, en complementariedad con “Ainda lá está, dizem” (9), lo que revela la atemporalidad del personaje del dinosaurio; una atemporalidad espacial, pues son los verbos *existir* y *estar* los que aseveran su permanencia, verbos de naturaleza copulativa. No obstante ser una existencia o permanencia fingida (“o roubo da morte”), la memoria del emperador persiste a través de un olor: “Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império” (9). La historia presupone una datación, pero la memoria no, y *Dinossauro Excelentíssimo*, además de ser una fábula de poder, es también el relato de una memoria, una memoria pasada como un cuento para la pequeña Rita, hija del narrador, y vocativo íntimo que invita al lector a adentrarse en la narración. Como pudimos ver, la voz narrativa se bifurca: el narrador cuenta el relato-memoria como una fábula, al mismo tiempo que orienta a Ritinha, y al lector, en los apartes, y ubica un tono crítico dentro de la metáfora de la fábula. El pasado se vuelve, así, conflictivo en dos tonos, el de la memoria y el de la historia, pues como Beatriz Sarlo explicita:

⁴ La diferenciación de sangría entre los dos párrafos —la nota del narrador y el inicio de la fábula— no es una imprecisión. De hecho, así se lee en la obra.

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). [...] Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo (10).

Lo que pretendía afirmar cuando declaré que la memoria no presupone datación, tiene que ver con la consideración de la memoria como impresión o registro emocional o “impulso del presente” (Sarlo 12), y no como un hecho o registro histórico. Así, la fábula implica la convivencia, en la óptica del lector, “em pano de fundo de recepção, os temas da memória, do conhecimento e da palavra” (Lepecki, 2008: 141), pues más que una contextualización histórica que es pedida al lector, hay una invitación a entrar en la polifonía de la fábula y a comprender las sugerencias del narrador; por ejemplo:

“Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurus Um, Imperador e Mestre. Palmas” (Cardoso Pires, 1972: 11).

Así es la densa y diversa red intertextual que compone esta fábula.

En el *incipit* de *El otoño del patriarca* la acción descrita sucede en un fin de semana y termina en la madrugada del lunes:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el

interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza (García Márquez, 1978: 5).

Tal descripción temporal podría parecer específica, dada la denominación concreta de días en que ocurren los acontecimientos, pero en verdad se trata también de una noción temporal vaga que trasciende los límites de los días del calendario: podrían pertenecer a cualquier año o época. Por otro lado, el tiempo es también mencionado como una realidad simbólica que se mantuvo inalterable dentro del palacio del patriarca: “el tiempo estancado en el interior”, lo que ilustra la convivencia de variados ejes o dimensiones temporales que veremos en el transcurso de la obra. Se apunta a dos aspectos: la linealidad narrativa del tiempo (los días y épocas en que pasan los eventos) y la noción orgánica del tiempo, manipulada simbólicamente como entidad de estancamiento en la historia del patriarca, un estancamiento referido como “letargo de siglos”, poseedor de un olor, de una “tibia y tierna brisa de muerto grande y podrida grandeza”, creando una sinestesia comparable a la referida de la fábula cardoseana.

En estas dos obras el poder no tiene límites temporales ni un ámbito temporal propio y definido, pues es omnipresente y su única dinámica es nula, la del estancamiento. Esta laguna de tiempo y movimiento retrata el poder como algo no enteramente muerto, pero ya no-viviente, lo que es palpable en la sinestesia del olor del cadáver, la “podrida grandeza”.

En el caso de *Dinossauro Excelentíssimo* el *incipit* funciona como nota introductoria a una fábula que relata la historia de un dinosaurio quien se hizo “doutor entre os doutores” en el gobierno de los “dê-erres”, perfilando un retrato textual satírico de António de Oliveira Salazar. En *El otoño del patriarca*, el *incipit* plantea el contraste entre los dos tiempos (las dos dinámicas) que se mantendrán en conflicto: hay un movimiento de invasión que es relatado dentro de un espacio donde el tiempo se ha estancado. Es la vida como movimiento

que se opone al estancamiento del tiempo: la vida es el tiempo fluyendo.

III. DOS RETRATOS MONUMENTALES

Otra característica relacionada con una retórica del poder es el monumentalismo o la monumentalidad. Directamente ligado a la arquitectura, el monumentalismo era uno de los objetivos estéticos de los edificios y espacios urbanos erigidos durante las dictaduras italiana y alemana.⁵ Al poder e ideario fascista se añadía la idea de firmeza y majestad sin grandes ornatos, y que pasaba por una transformación de los espacios hacia un estigma clasicista. Se imponía moldear el espacio urbano de acuerdo con la ideología adoptada, y eso incluía dotar de *monumentalismo* las avenidas, jardines, fóruns, edificios institucionales (tribunales, hospitales, asambleas, universidades, escuelas). Así, la arquitectura del poder es la del monumentalismo:

Striving the representation of power and ideology of the state is the characteristic of great empires and dictatorships. Considering only the 20th century one can mention the buildings of the Third Reich in Germany, of fascist Italy or the Stalinist architecture of the Soviet Union, flourishing all from the thirties until the fall of their initiators, Hitler, Mussolini and Stalin. While these architectures differed in degree and in the application of direct historical elements and decoration forms, the buildings and the projects had clearly perceptible features: symmetrical and static ordering, hierarchical massing, large scale, reference of historical forms such as columns or vaults, and the use of heavy and solid materials like stone and marble. In one word we may call

⁵ Aludo a las dos más conocidas. En Rumania, por ejemplo, Nicolae Ceausescu, en su ansia de moldear la ciudad de acuerdo con la grandeza de su poder, eliminó partes históricas de la ciudad de Bucarest para construir el Palacio del Parlamento. Hubo aun más casos.

them monumental, so consequently the architecture of power is connected to monumentality (Simon 401).

El monumentalismo no era exclusivo de la arquitectura ni del urbanismo, pues agregaba también la pintura, la escultura y otras artes plásticas. Hay especificidades estilísticas dentro de cada régimen, pero no me detendré en eso aquí; lo importante es incorporar la idea de monumentalismo, conforme existe en la arquitectura, en el plano ideológico y, consecuentemente, en el literario.⁶

Así, el monumentalismo que inferimos de la figura de los dictadores es resultado de la circunstancia y del contexto político que se vive (en el caso de *Dinossauro Excelentísimo*) y que se retrata (en las dos obras), en un vínculo intersemiótico entre la imagen material y la imagen literaria.

En la “epopeya de poder” de García Márquez, el patriarca es un animal inmenso, una bestia de las tinieblas y del infierno, comparable a un elefante o a un buey; su modo de andar es lento y pesado como el de un animal grande, y sus órganos sexuales son deformes: “[...] y tenía el braguero de lona en el testículo herniado que era lo único que habían eludido los gallinazos a pesar de ser tan grande como un riñón de buey” (García Márquez, 2015 [1978]: 12). Véase esta descripción:

[...] entonces se levantó del suelo con aquella enorme y ardua maniobra de buey de primero las ancas y después las patas delanteras y por último la cabeza aturdida en un hilo de baba [...] mientras él arrastraba sus grandes patas de elefante mal herido suplicando de rabia madre mía Bendición Alvarado [...] (230).

⁶ De todos modos, recomiendo la lectura de la tesis *Futurismo italiano y fascismo paradigmático: estética y política. Una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*, de Aitor Aurrekoetxea Jiménez, y el libro *Arte e Poder*, coordinado por Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal y Maria Helena.

En *El otoño del patriarca* el monumentalismo se asocia a la animalización, a la definición de un bestiario particular y de símbolos teriomórficos para la figura del dictador. Con una majestad grotesca, el dictador circula por el palacio del poder como si fuera un elefante o toro, no porque se encuentre en el zenit de sus competencias, sino como un hombre en decadencia, transformado en una quimera de poder corrupto (Barata, 2013: 49).

El monumentalismo está, además, muy relacionado con la mitificación del dictador, un elemento esencial en las obras de dictador, presente en estas dos obras, y que en *Dinossauro* se asocia al culto del jefe.

Muy rápidamente, antes de proseguir, debo resumir la historia de *Dinossauro Excelentíssimo*: hay un niño que nace en una aldea muy humilde y que desde muy temprano tiene una obsesión por las palabras raras y arcaicas. Sus padres ignoraban lo que podría ser, pero el cura, su madrina y el maestro, como los jueces del templo en el Nuevo Testamento, deciden que tendrá que estudiar leyes para volverse mayor. Y, así, los padres van a una ciudad llena de murciélagos (los estudiantes de Coimbra) y buitres (los doctores), donde el niño estudia y se hace emperador, pues enseguida lo ven como un *Mestre*. Así que el dinosaurito es llamado al poder y hace los discursos a la gente ignorante: “Tendo sido doutor entre os doutores, a sua especialidade era as palavras.” (Cardoso Pires, 1972: 32); “[...] tudo lhe fazia crer que as pessoas ainda estavam longe de compreender o valor das palavras na construção da ordem e do bom-senso.” (1972: 33). Hace sustituciones retóricas de gran importancia, y así renombra lo real, pues en el reino del emperador deja de haber “impuestos”, sino “donativos”; deja de haber “mendigos”, para pasar a haber “inadaptados”; y no hay guerras por decreto, pero todos pelean por el mejor quiñón de África. El reino se vuelve un reino nuevo, y aquí podríamos afiliar este proceso de metamorfosis retórica al nombre que Salazar puso a su nuevo régimen, iniciado en 1933: el “Estado Novo”, una dictadura con una ideología basada en el nacionalismo económico, el imperialismo colonial (con las “provincias do Ultramar”), la preservación de los valores tradicionales

(Dios, patria, familia) y un sistema de represión y de censura que supervisaba a quienes se consideraban un “desvío” a este nuevo orden. De hecho, la prioridad política en aquel tiempo era la construcción de un nuevo orden social, que deshiciese el período de crisis económica y social, y por eso se justificaba el inicio de la dictadura.⁷

Mientras prosigue la labor retórica del emperador-dinosaurio, los mejillones —una representación alegórica de la gente que huye del hambre y la miseria hasta la costa marítima y queda atrapada en las piedras— intentan resistir con su ironía y sarcasmo, denunciando el poder como pueden a través de los dichos populares, de los cuales el más famoso es “Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão”. Y, después, nos cuenta el narrador:

O Reino naquela época tremia de frio e de dificuldades. Tinha-se deslocado para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas supõe-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano. Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses [...] Os restantes [...] fugiam de roldão pelo país fora, [...] até se verem diante do mar, acossados. Uma vez ali, ou se entregavam de corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem (homenagem?) a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca. (Cardoso Pires, 1972: 41-42)

⁷ Es curioso observar que la palabra “dictadura” no tenía la connotación negativa que tiene hoy en día. De hecho, en una sesión parlamentaria en Lisboa, del 27 de abril de 1938, el presidente de la asamblea comparte con los diputados: “Dois meses depois da chegada de Salazar ao Poder, encontrei-me no estrangeiro com uma alta personalidade que acompanhava, com o maior interêsse [sic] e emoção, os acontecimentos da vida pública portuguesa; e como quer que essa pessoa exprimisse alguns receios a respeito da atitude de Salazar, fiz-lhe esta afirmação: a *Ditadura* encontrou o seu Homem; ou o aproveita, ou está perdida. Felizmente para a Nação, aproveitou-o; e os resultados estão à vista [...]”, en

<<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/01/04/191/1938-04-27/800?q=elogio%2Bditadura&from=1930&to=1950>>.

La pregunta retórica que el narrador nos deja plantea la crítica y la ironía del destino de los mejillones: sufren el hambre, pero tienen un reino en su nombre. Metonimia obvia del pueblo portugués durante la dictadura, también aconteció así en el *Reino de Salazar*: había miseria, pero todo se hacía “a bem da nação”.⁸ Los mejillones representan la contrarretórica del poder, como se puede ver en el transcurso de la fábula, con los dichos populares y palabras de doble sentido contra el dinosaurio y su séquito de “Dê-erres” (juego retórico con la abreviatura de “doutores”, en referencia a los burócratas que protegen el emperador prehistórico).

El emperador dinosaurio, para tornar más eficaz su persecución a las palabras inconvenientes para el régimen, crea una Cámara de Torturar Palabras, y las encierra en la Torre de las Siete Llaves; es una labor mecánica de eliminar las palabras que no le interesan. Y así se vuelve una estatua —se distancia de los hombres para acercarse a las piedras—, soñando el orden perfecto del mundo:

Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto – os pares do Reino e um ou outro notável em visita – ficavam na sala ao lado onde reunia o conselho dos excelentíssimos, e esperavam pelo Imperador. Em boa verdade ele já lá estava há muito, presente para a eternidade. Ao fundo, e à cabeceira da mesa. De pé. Numa estátua em tamanho natural. (Cardoso Pires, 1972: 38)

La estatua transmite la idea de equilibrio y fuerza, y así se puede aliar a la imagen propagandística difundida en el tiempo de las dictaduras. Tal apunta a una retórica visual muy fuerte, presente en los carteles de propaganda utilizados durante las dictaduras de Mussolini, Hitler y Stalin, trayendo a la fábula la estatua de bronce, que representa el poder

⁸ En todos los documentos oficiales, al final, se leía ese mensaje, siempre asegurando la ideología y el cumplimiento del deber delante de Salazar (justificándose eso como el deber al país).

inaccesible, la omnipresencia, la indefectibilidad y el monumentalismo del régimen de Salazar. Es la estatua, además de la palabra, la que representa materialmente toda la retórica del poder en *Dinossauro Excelentíssimo*.

IV. RETÓRICA, IDEOLOGÍA Y MEMORIA

Se publica *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, tres años después de *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires. La amistad entre los dos escritores resultó también en una relación creativa, de intercambio de ideas y planificación de proyectos; así que es inevitable pensar que la voluntad de trabajar la dictadura y el dictador en la ficción no fue ajena a esa relación.

Dinossauro Excelentíssimo es, sin duda, una novela de dictador que yo prefiero llamar obra de dictador, pues no se trata de una novela, sino de una fábula. Está dentro del ámbito de este subgénero o tipo narrativo de gran prestigio literario, de origen latinoamericano (Abreu 2012). Cumple las características que otros dictadores literarios tienen: el mesianismo, el patriotismo “salvador”, la megalomanía, la devoción por los discursos, el liberticidio, el apoyo de que disponen, e introduce otra: el monumentalismo. Pero antes de ser una obra de dictador es también una obra política, o mejor, una obra ideológica, debido sobre todo a su función de recuperación de la memoria de un tiempo que tiende a permanecer en el vértigo del olvido, como Cardoso Pires escribe en el epílogo a la edición de 1979 del *Dinossauro*: “Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado [...]” (Cardoso Pires, 2010: 119).

Hay, por lo tanto, un papel ideológico en la literatura cuando se propone hacer permanecer la memoria. Una memoria que, además de ser materia literaria, está íntimamente relacionada con la identidad colectiva, la identidad que se construye en un país después de las fisuras profundas que deja una dictadura.

La retórica del poder y de la memoria en estas obras, como en las otras que no hubo tiempo de tratar aquí, no se reserva solamente a la estilística, a la *elocutio*, sino al plano discursivo como *dispositio*, a la voz como *pronuntiatio*, al mensaje y a la humanización de quien escribe y por quien se escribe, pues, como dice Maria Lúcia Lepecki:

A primeira e mais radical intencionalidade da retórica é socializar, humanizar, os falantes, só depois, e dentro disto, se podendo colocar outras intenções. Se for mesmo assim, a retórica é o lugar onde em primeira instância se expressa a humanidade do homem (2004: 15).

Los perdedores de la historia, o sea, los que sufrieron las dictaduras en la piel y en la voz, tienen aquí su redención cuando son humanizados a través de la literatura. En estas obras, la construcción de la memoria se hace por un desasosiego con el contexto que se vive, un contexto donde no hay lugar para el silencio. Un contexto donde los artificios de la retórica se multiplican desde sus unidades mínimas, como la palabra, hasta su amplificación en el tiempo como una unidad orgánica de la diégesis, y en la imagen como fuente de intertextos, y en que todos ellos están entrelazados por los hilos de la literatura comparada.



FIGURA 1. Cartel *Portugal não é um país pequeno* (<http://malomil.blogspot.com/2015/02/portugal-nao-e-um-pais-pequeno.html>). Este cartel, que estuvo presente en todas las escuelas de Portugal, pretendía mostrar la inmensidad de la nación portuguesa, pues con las hoy excolonias (que en aquel tiempo comúnmente se llamaban “provincias do Ultramar”) se volvía casi mayor que Europa. Ésta era una estrategia más para evidenciar el orgullo patrio.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU, Maria Fernanda de, “Gabriel García Márquez: memórias, fábula, História”. *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Ed. Maria de Fátima Marinho (org.). Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto, 2004, pp. 13-17.

_____, “José Cardoso Pires et son (notre) Dinosauro Excelentíssimo. De l’extrême sous la dictature”. *CRIMIC. Colloque International de l’Extrême: pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et ibéro-américains (31 mai au 2 juin 2012)*. Ponencia presentada en la Université de Paris, Sorbonne.

- ACCIAIUOLI, Margarida, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coords.), *Arte e poder*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008.
- AURREKOETXEA JIMÉNEZ, Aitor, *Futurismo italiano y fascismo paradigmático: estética y política. Una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*. Tesis de doctorado. Viscaya: Universidad del País Vasco, 2015.
 <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/17605/TEISIS_AURREKOETXEA_JIMENEZ_AITOR.pdf?sequence=1> (Consulta: 25/03/2019).
- BARATA, Eduarda, “Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga”. Tesis de máster. Lisboa: Repositório da Universidade Nova de Lisboa, 2013.
 <<https://run.unl.pt/handle/10362/10151>>.
- _____, “Romance de ditadura e de ditador”. *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 21 de Setembro de 2018.
 <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-ditadura/>>. (Consulta: 26 de marzo 2019).
- CARDOSO PIRES, José, *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia, 1972. Também ed. 2011, publicada por LeYa.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janes, 1978. Também ed. de 2015, por Random House Mondadori.
- _____, *O Outono do Patriarca*. Trad. José Teixeira de Aguiar. Porto: Coleção Mil Folhas, Público, 2002.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- _____, “O intertexto evangélico em Dinossauro Excelentíssimo”. Lepecki, Maria Lúcia (org.). *José Cardoso Pires, Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni Editore, 2003, pp. 139-157.
- _____, *Uma Questão de Ouvido. Ensaio de Retórica e de Interpretação Literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *O Aroma da Goiaba*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005. Trad. Maria do Carmo

- Abreu. (Edición original: *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 1982).
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. (2005). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SIMON, Mariann, “Joy, Pride and Excitement. Power manifested in administrative buildings of democracy”. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coords.), *Arte e Poder*. Lisboa: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea, 2008, pp. 401-409.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. (1926). Madrid: Austral, 2011.

