EL MITO CONTRA EL MITO: NARRACION E IDEOGRAFIA EN *EL OTOÑO DEL PATRIARCA*

POR

LIDA ARONNE-AMESTOY

Providence College

*El movimiento iconoclasta no empieza por la reflexión,
sino por el mismo simbolismo...*

PAUL RICOEUR

En su conocida conversación con Miguel Fernández-Braso, el autor de *El otoño del patriarca* cuestiona la calificación de «escapista» que los defensores de la literatura *comprometida* suelen atribuir a la narrativa de su generación, a causa de su incursión exuberante en los dominios fantásticos, antes circunscritos al discurso del mito y lo maravilloso. Refuta el argumento señalando la inadecuación de la estética del realismo decimonónico para captar y reflejar la complejidad de la realidad hispanoamericana¹. Jaime Mejía-Duque llega a conclusiones similares desde una perspectiva sociológica que no podría tildarse precisamente de no comprometida: dados los contextos respectivos de las estéticas en cuestión, la incursión fantástica se convierte en el *sine qua non* de la narración de testimonio histórico. Al superponer anacrónicamente las etapas históricas que el mundo metropolitano viviera en sucesión evolutiva, Hispanoamérica cimenta una perspectiva de lo real —y de ahí, del discurso estético— que incorpora lo irracional y, por ende, infringe las convenciones empiricistas propias del realismo europeo².

Si cabe recusar estas afirmaciones en vista de lo que la crítica de nuestro tiempo consideraría la ingenua presuposición de que el discurso

¹ Miguel Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez* (Madrid: Azur, 1969), páginas 54-55.

² Jaime Mejía-Duque, *Narrativa y neocolonialismo en América Latina: notas abstractas para una teoría concreta* (Colombia: La Oveja Negra, 1972), pp. 81-83.

literario se adecúa o debe adecuarse a la realidad, también es posible verificarlas a nivel de un análisis semiológico, como prueba el estudio de Ildemar Chiampi sobre el realismo maravilloso, y cuyas conclusiones pueden arbitrar en esta polémica. El referente de la nueva novela hispanoamericana no es el mundo concreto del continente, sino el «americanismo», dice esta autora; es decir, el discurso histórico de los hispanoamericanos por definir su identidad a través de la evolución de su pensamiento político. Los ideogramas característicos del americanismo tienen la particularidad de conjurar lo heterogéneo, de sintetizar los contrarios, de evitar la disyunción de lo natural y lo sobrenatural, de manera que se impone la homologación de discurso y relato en un esquema estructural que evite la disyunción maniquea propia del régimen lineal y causalista del realismo tradicional, y que sustituya la manipulación ideológica del narrador omnisciente y la falsa, utópica transparencia del discurso realista, por una forma mutante y heterogénea que corresponda a aquel modelo complejo³. La acusación se vuelve contra el acusador. La ambigüedad fantástica, en apariencia lúdica, de la narración hispanoamericana contemporánea no sólo no es escapista, sino que asume un grado de historización y compromiso que el discurso realista está impedido de alcanzar en razón de su propia norma intrínseca.

No creo necesario extenderme en esta discusión. En todo caso ella ofrece un breve pero indispensable contexto crítico para mi ulterior análisis y reflexión sobre la poética de lo fantástico en *El otoño del patriarca* y prologa la hipótesis que este estudio se propone desarrollar, a saber: que el recurso a lo fantástico no sólo está impuesto por la perspectiva de lo real del hombre hispanoamericano y por los ideogramas de su discurso americanista, sino que además puede ejercerse *contra* esta perspectiva y este discurso, a fin de deconstruir sus propios presupuestos. En otras palabras: *la fantasía puede ser asumida* (como en el caso de la novela que aquí estudio) *en función de su propia deconstrucción paródica*, de manera que se vuelva instrumento demitologizante y de denuncia radical contra el discurso del americanismo. Se trata de impugnar la suposición ingenua y frecuente de que el discurso mítico siempre valida el mitograma implícito, a través de un análisis que pone en evidencia los modos en que lo fantástico puede servir de soporte estructural a un ideograma de cuño básicamente racionalista.

Por razones de espacio voy a restringir mi análisis fijando su foco en algunos niveles de la narración tales como la ordenación temporal, la foca-

³ Ildemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispanoamericano* (Brasil: Ed. Perspectiva, 1980), pp. 19-20, 96 y ss., 133 y 164.

lización y la voz narrativas⁴, y lo que denominaré «perspectiva», y que defino como la axiología implícita en el modelo particular de narración, es decir, la enunciación en tanto que *ideograma*. Mi objetivo es rastrear y describir, a nivel del discurso, las formas en que la poética de lo fantástico construye y deconstruye la isotopía del mito, cuyas polaridades están dadas, a este nivel, por la fractura de los procesos temporales, de la focalización y de la voz narrativa.

La organización temporal en *El otoño del patriarca* establece una norma que pone de relieve —en vez de disimular— la discrepancia básica entre tiempo de la narración y tiempo de lo narrado. Dicha norma combina los recursos de fractura y alternancia (prolepsis-analepsis⁵ articuladas según un patrón bastante regular, según se verá), con la obligada linealidad, una y continua, de un discurso que adopta la convención del fluir-de-la-conciencia, en este caso, una conciencia colectiva, plurívoca, focalizada en distintos sujetos. El sintagma se presenta en seis voluminosos párrafos-capítulos que repiten el mismo patrón de ordenación, puesto que se inician con la secuencia de la muerte del patriarca (prolepsis) y progresan hacia las secuencias de la vida del patriarca (analepsis). Su movimiento pendular, en la experiencia de lectura, imprime a la diégesis una forma circular, clausurada y retrógrada, cuyo valor ideográfico⁶ refiere un orden que podemos llamar *mítico*, por su oposición con el orden *histórico*, convencionalmente referido por la forma lineal, abierta y progresiva en la isotopía temporal que vengo describiendo. Al fragmentar e invertir el tiempo de las acciones narradas, la narración sugiere ideográficamente la hegemonía del pasado en el mundo del patriarca (= orden mítico). Por contraposición, su propio tiempo enunciativo se presenta como un continuo

⁴ Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 206.

⁵ Genette, p. 90.

⁶ El concepto de «passive synthesis» de Wolfgang Iser (*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 135-136) describe el proceso de lectura como una constante construcción de imágenes que son distintas a las que surgen en el proceso de percepción empírica, en cuanto a que son objetos ideados por el lector. En relación con el plano diegético, este proceso es muy evidente. Leer ficción importa idear una suerte de *imagen mundi* a partir de los esquemas sugeridos por el texto. Pero no se ha explorado aún la manera en que la narración en sí —no ya la diégesis— comporta un ideograma, una forma plástica transformativa cuyos esquemas peculiares sugieren imágenes y conceptos: concitan la acción de «passive synthesis» no menos que las estructuraciones de lo narrado. Es ésta una de las características que la narración contemporánea ha incorporado de la poesía y de la plástica, y que no puede ser ignorada a menos de suponer que forma y fondo, narración e historia, son funtores no solidarios del signo texto.

lineal y prospectivo, y así asume la función ideográfica de referir el orden histórico negado.

El sexto y último apartado reitera el esquema temporal, pero al final lo invierte, de manera que la última «secuencia» de la narración es también la última secuencia de lo narrado: la muerte del patriarca. Esta transgresión a la norma del modelo sugiere, a nivel de su función ideográfica, la eventual negación de la hegemonía del pasado y la sustitución, en la isotopía temporal, del orden mítico, regresivo, por el orden histórico, progresivo. Es decir, que si se asume la lectura como un proceso que trasciende la falsa dicotomía forma/fondo, y que restituye a la oposición significante-significado su unidad semiológica, puede entenderse la organización temporal de *El otoño del patriarca* como significante ideográfico de la dialéctica entre dos convenciones del tiempo: la tradicional o mítica, cuyo referente es la eterna recurrencia, y la moderna o histórica, cuyo referente es la transformación. En este contexto semántico, la narración implica un pronunciamiento axiológico que afirma la segunda convención y su referente tras de describir la supremacía y eventual destrucción de los primeros. El discurso se cierra con este pronunciamiento literal: «... el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado»⁷.

Ahora bien, en la medida en que la inversión del modelo operada dentro del último apartado imprime al esquema global de la narración una forma circular (la novela empieza y concluye con la misma secuencia), se plantea una contradicción a nivel del ideograma descrito, que a mi ver es la clave del sistema narrativo en la obra total de Gabriel García Márquez. Al contrario de la narración realista, que presume de salvar la linealidad diegética, este modelo asume y explota, hasta sus límites, la contradicción temporal que está en la base de toda narración. La fractura y la caotización laberínticas (por otra parte no exclusivas de la nueva novela hispanoamericana) producen los efectos de circularidad y recurrencia propios del referente mítico. Por esta vía afirmativa del mito la narración opera la deconstrucción del principio intrínseco de este referente. Sólo desde el interior del discurso mítico se puede destruir el mito. Es más, dada la imposibilidad de adecuar el tiempo de los procesos narrados al tiempo propio del narrar, parece obvio que toda narración está obligada a incurrir en el patrón mítico de circularidad y recurrencia. De ahí que el discurso calle cuando anuncia —míticamente, ya se verá— el ingreso a la nueva perspectiva de la historia.

La atemporalización o mitificación de las acciones que he descrito

⁷ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (Colombia: La Oveja Negra, 1978), p. 262.

hasta aquí es una de las estrategias propias de la poética de lo fantástico ⁸. En *El otoño del patriarca* la estrategia funciona, según se ha visto, para autodeconstruirse. El mismo efecto se observa a nivel de la focalización.

La narración atomiza la focalización combinando sus formas más variadas: externa e interna, personal e impersonal, interior y exterior al objeto, restringida y panorámica, individual y colectiva, fija y fluctuante ⁹. Con estas alteraciones varía también el grado de control cognitivo y afectivo que el focalizador tiene de su objeto, se restringe o amplía la visión, el visor se hace subjetivo o neutral ¹⁰. El efecto de esta múltiple y caótica fluctuación, sumado al de la fractura de la voz narrativa (a la que me referiré más adelante), es una polifonía en el sentido de Bakhtin ¹¹, cuyo valor ideográfico se traduce en una perspectiva conflictiva y crítica.

El análisis pormenorizado y exhaustivo de las funciones de esta potenciación dialógica del texto a nivel de la narración, a nivel semántico y a nivel pragmático excedería en mucho el alcance de este estudio, por lo que me limitaré a atender a un par de relaciones globales. El autor ha declarado que la polifonía de su novela quiere sugerir la imposibilidad dialógica en el mundo del patriarca, la reducción de la comunicación al monólogo múltiple ¹². Sin embargo, por la perspectiva subyacente en los diversos focalizadores es posible subordinar éstos a dos funciones principales que se presentan en oposición y que pueden caracterizarse respectivamente como un focalizador plural cuya forma dominante es *Nosotros*, y un focalizador singularizado en tercera persona cuya dominante es el *Patriarca*; todas las variantes de focalización pueden integrarse como subsidiarias de una de estas dos perspectivas.

La narración superpone esta oposición con la descrita a nivel de la organización temporal. La prolepsis que inicia cada apartado coincide con la hegemonía focal del *Nosotros*, mientras la hegemonía focal del *Patriarca*

⁸ En otro lugar investigo la política immanente en la poética de lo fantástico y señalo las diferentes posibilidades axiológicas del género a un nivel teórico: «Poética y política de lo fantástico en la narrativa hispanoamericana del xx» (Ponencia presentada en *12th Annual XX Century Literature Conference*, University of Louisville, Kentucky, febrero de 1984).

⁹ Sigo aquí la clasificación de Franz Stanzel en «Teller-characters and Reflector-characters in Narrative Theory», *Poetics Today*, 2 (1981), pp. 5-16.

¹⁰ Boris Uspensky, *A Poetics of Composition* (Berkeley: University of California Press, 1973), pp. 67-85.

¹¹ Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoievski* (Paris: Seuil, 1970).

¹² Véase la entrevista que *Playboy* hizo al autor luego de que recibiera el Premio Nobel: «Gabriel García Márquez: A Candid Conversation with the Nobel Prize Winner about his Novels, his Friend Fidel Castro and Life, Love and Revolution in Latin America», febrero 1983, p. 117.

preside el desarrollo ulterior. Guardando esta norma, la alteración temporal al final del último apartado se corresponde con la focalización del Nosotros, de modo que puede afirmarse que la narración propone la discrepancia focal Patriarca/Nosotros como ideograma referido a la ya señalada oposición Orden mítico/Orden histórico. La axiología del Nosotros queda adscripta al proyecto transformativo y la del Patriarca al proyecto recurrente. A la perspectiva del primero se le asignan los semas de la finitud, la vida y el saber, mientras que a la del segundo le corresponden los de la eternidad, la muerte y la ignorancia o engaño:

... esta vida que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera pero que no había otra, general, porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre ¹³.

Notemos que el saber del Nosotros tiene un referente racionalista: el concepto de la vida como correlato exclusivo del tiempo (de ahí, el engaño o no saber del Patriarca consiste en hacer de la vida un correlato de la eternidad: recurrencia perpetua) ¹⁴. En este sentido, al resolver la dialéctica de la focalización por la dominación de la perspectiva del Nosotros, la narración filia su axiología en ideologemas de raíz existencial y empiricista. Sólo muere de veras el Patriarca, es decir, el que no acepta la finitud; el Nosotros, por la misma razón, queda dueño de la vida.

La progresión espiralada del saber del Nosotros apunta a la misma axiología. A través de la macrosecuencia de la muerte del Patriarca, que es la que focaliza el Nosotros, varían el grado y la cualidad del saber de éste. Al comienzo el Nosotros comparte la ilusión de la eternidad: «... pero ni siquiera entonces nos atrevemos a creer en su muerte»; «... pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad»; «... así lo encontramos... en una época de tanta incertidumbre que nadie podía rendirse a la evidencia de que fuera suyo su cuerpo» ¹⁵. La adquisición del saber (reconocimiento de la finitud del Patriarca y de toda existencia) es sincrónica con la alte-

¹³ García Márquez, *El otoño*, pp. 261-262.

¹⁴ El referente religioso en la novela es tan conspicuo y constituye una constante semántica de tanta importancia que merece estudio aparte. Como se ve, se integra en la isotopía del engaño y en la de la sumisión, por contraste con el referente racionalista, que corresponde a las isotopías del saber y la liberación. El referente religioso es uno de los planos más azotados por la ironía deconstructiva que voy a describir más adelante.

¹⁵ García Márquez, *El otoño*, pp. 8, 43 y 83, respectivamente.

ración del modelo temporal retrógrado y con la dominación focal del Nosotros, dominación que a su vez refiere ideográficamente la transformación operada en la isotopía del poder (Sumisión/Liberación) a nivel de lo narrado. El focalizador colectivo adquiere el saber al mismo tiempo que el protagonista colectivo se convierte de objeto en sujeto del poder.

Con la adquisición del saber, el grado de control cognitivo y afectivo del focalizador Nosotros sobre lo narrado se aproxima al de la narración realista, como se advierte si se compara las tres citas anteriores con la que las precede (véase p. 8 de mi texto). El discurso de la narración fantástica, articulado sobre el principio de la ambigüedad, presupone la relativización del focalizador, como ya han señalado los estudiosos del tema¹⁶. Con esta relativización y ambigüedad juega la narración del texto aquí estudiado para constituir el espacio mítico del Patriarca a nivel de lo narrado. La transformación de la perspectiva del Nosotros, al final, al recuperar la omnisciencia y la delimitación empírica de su objeto, descalifica la ambigüedad focal hasta entonces dominante. Otra vez, como ocurre a nivel de los procesos temporales, la focalización se vuelve sobre su propio principio para deconstruirlo críticamente y así superarlo. Si se la lee como ideograma de la isotopía de la verdad (saber/engaño), se puede decir que en *El otoño del patriarca* la narración rehúsa la reducción ingenua de la ambigüedad propia del focalizador realista, porque es sólo asumiendo plenamente la relatividad obligada de todo narrar (ficcionalidad: engaño) que se puede aspirar a una perspectiva no mitificada (saber). Como en el proceso psicoanalítico, la hegemonía de la fantasía (engaño) sólo se supera mediante el ejercicio autodeconstructivo de la fantasía (saber).

En la narración suelen combinarse la articulación focal y la modulación de la voz narrativa: el que ve y el que habla pueden superponerse. Es un rasgo característico de la obra de García Márquez que la voz mantenga una modulación uniforme —por otra parte, coincidente con el modo de ver del focalizador dominante—, a pesar de la fluctuación focal. Este hecho ha inducido la confusión corriente del emisor ficticio de García Márquez con la perspectiva omnisciente tradicional¹⁷. De esta suerte, ocurre que cuando la perspectiva del Nosotros se transforma, al final, aún conserva la modulación vocal propia del focalizador mitificante. A mi modo de ver, este desfase entre el ver/hablar del Nosotros tiene menos que ver con un posible desliz técnico que con el propósito autodeconstructivo de la narración. Por otro lado, la uniformidad de la voz a través

¹⁶ Véase Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972), pp. 53 y 101-105.

¹⁷ Cedomil Gojč, *Historia de la novela hispanoamericana* (Chile: Ed. Universitaria, 1972), p. 253.

del espectro focal no implica ausencia de fractura, sino sólo que ésta ocurre con independencia de la fluctuación de focos y perspectivas.

En *El otoño del patriarca* distingo dos registros vocales, uno apoyado en una palabra de denotación precisa que tiende a situar el mundo ficticio por medio de referentes empíricamente verificables, como los que caracterizan la convención narrativa decimonónica; el otro apoyado en una palabra de denotación difusa, ambigua, que tiende a bloquear o interceptar la función referencial de la primera voz. Estos dos registros pueden denominarse, respectivamente, historiográfico y mitográfico, en la medida en que comportan una oposición semántica paralela con la señalada en el plano de la organización temporal de la narración. Domina la segunda voz, la que según el humor anecdótico del autor corresponde a la voz de su abuela¹⁸, la que en rigor hace ecos miméticos a la voz del pueblo latinoamericano y refiere la voz del discurso americanista, según decía Chiampi.

Dado el carácter verbal de toda narración, el referente real está siempre, indefectiblemente, mediatizado en referentes ideológicos o imaginísticos; bien lo hemos entendido en nuestra década: el discurso del historiador no está libre de ficción¹⁹. La voz mítica del pueblo parece ser la única manera posible de narrar. La objetividad historiográfica de la voz del narrador realista tradicional resulta una presunción ingenua. Otra vez, como en los niveles antes analizados, se trata de asumir el medio y explotar todos sus recursos, pero para deconstruir sus principios implícitos. En la metáfora: hablar como la abuela para demitificar su poder y acceder al registro del abuelo, la vuelta a la realidad de la razón empírica.

He was the only person I communicated with in the house. The world of the women — it was so fantastic that it escaped me. But my grandfather brought me back to reality by telling me stories about tangible things...²⁰

Para el hombre García Márquez, el registro mitográfico propio de Doña Tranquilina es índice de desorden mental²¹. El narrador García Márquez sabe, en cambio, que toda narración, por principio, se halla fundada en ese registro. No hay otra manera de eludirlo que por su asunción consciente y crítica. La autocrítica y la autoconsciencia de esta voz están da-

¹⁸ Entrevista de *Playboy*, p. 74.

¹⁹ Edward Said (*Orientalism*, New York: Pantheon, 1978) ha mostrado cómo el discurso presuntamente objetivo de la historiografía vela esquemas mitológicos que están en la base del razonamiento «científico» del hombre occidental.

²⁰ Entrevista de *Playboy*, p. 74.

²¹ *Ibíd.*

das por su desdoblamiento paródico. Este desdoblamiento atraviesa la totalidad del discurso de *El otoño del patriarca*, pero se hace evidente sobre todo en la secuencia final de la novela.

La marcha del pueblo en festejo de su liberación y su correlato semántico, el conocimiento de la verdad de que la historia está marcada por la finitud —es decir, por constante transformatividad—, es narrada en el mismo registro mitográfico que narra el poder y el engaño del Patriarca. Los referentes «campanas de gloria», «anunciación», «buena nueva» denotados en la narración del fin del tiempo eterno del patriarca, pertenecen al contexto mitológico cristiano-católico, contexto que a lo largo de toda la narración está por lo demás denotado y connotado como atributo del patriarca²². El nuevo sistema se instaura en los términos del antiguo: hasta se le proclama «tercer testamento»²³. Pero a diferencia del mitograma antiguo, éste no anuncia el comienzo, sino el fin de la eternidad. En otras palabras: éste anuncia el vaciamiento del mito, el fin de la mitología, y en consecuencia no inaugura una narración, sino que la concluye. Inaugura el silencio de la ficción y el comienzo de la historia real.

El otoño del patriarca se vale de la palabra mítica para deconstruir su mitología inmanente, a saber: el principio de la repetición eterna. La narración en bloque se postula como un mitograma que parodia sus propios recursos. La parodia se sostiene en la deformación esperpéntica del registro mítico de la voz, deformación que diferencia de una manera radical la poética de lo fantástico en García Márquez de sus manifestaciones en otros autores acriticamente homologados con él por los estudiosos del tema. La voz mitográfica de la narración crea un efecto de espejos cóncavos en los que se pone-en-escena su propio absurdo. Pero al exponer su íntima falacia, se autoanula. Al descubrir su verdad se impone callar: porque su verdad no es la palabra, está más allá de ésta. La historiografía es engaño, ficción. La historia es acto, no relato.

Como se ve, la narración no extiende la parodia indefinidamente: se detiene ante el ideograma de la historia, que queda más allá del límite final del discurso, intocado por la ironía corrosiva. Dejemos al margen de la discusión el hecho probable de que este rescate sea síntoma de la axiología personal del autor. Lo que interesa es, en todo caso, su valor ideográfico dentro del sistema de la narración que vengo analizando.

Vuelvo brevemente sobre la complejidad de la función fantástica en García Márquez. La narración utiliza y potencia la poética de la imaginación hasta un grado que la acerca más que ninguna otra manifestación

²² Véase *supra*, nota 14.

²³ García Márquez, *El otoño*, p. 79.

hispanoamericana al discurso maravilloso. Pero al mismo tiempo, por la deformación esperpéntica, demagnetiza el poder afectivo de su principio: la imagen. La burla purga catárticamente el servilismo del deseo ante la fantasía. Los universos maravillosos literalmente sucumben a marabuntas, diluvios y vientos apocalípticos: son devorados por el absolutismo de su propia idealidad: he ahí su absurdo expuesto y denunciado. La imaginación pone todos sus recursos al servicio de una ideología iconoclasta, de cuño racionalista. Es asumida como poder que debe ejercerse contra sí mismo, como último mito ineludible para obrar el advenimiento de la razón histórica. El discurso y el sujeto estéticos son los únicos medios posibles hacia el discurso y el sujeto políticos. La novela-mitograma funciona como camino, como detonante, como origen de la realidad.

Pero entonces se ha cerrado otro círculo. Al postular la historia y lo real como un espacio trascendente a la imaginación y a la vez resultante de su ejercicio, la narración recae en la trampa de la que se quería zafar. «No le reprocho a García Márquez —dijo alguna vez Octavio Paz— que utilice su talento de escritor para defender sus ideas. Le reprocho que sus ideas sean pobres»²⁴. Hay en la virulenta diatriba del poeta mexicano tanta pedantería intelectual como perspicacia. Desde el balcón soberbio de la inteligencia, que es el que Paz ha escogido para asomarse a la existencia, toda apología de la historia resulta, por fuerza, pedestre. Pero el planteamiento puede ser reformulado en términos menos petulantes y más objetivos. ¿Puede el hombre político jamás abolir al hombre estético? Y ahora digo, no sólo en el espacio intrínseco de la ficción, sino en el contexto más abarcador que determina aquel espacio: el del acto creador. La postulación del orden de la historia como el más allá del mito, como otro absoluto (puesto que ha abolido su correlato, la ficción), ¿no constituye en sí un acto estético por antonomasia?...; ¿otra manera ingenua de proyectar la *imago* del deseo?...; ¿la constatación nueva del mito americanista, ahora investido de la razón histórica, el mito de nuestro tiempo?

²⁴ Alan Riding, «Revolution and the Intellectual in Latin America», en *New York Times*, 13 marzo 1983, p. 32 (mi traducción).