

“TIRANO BANDERAS” EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

(La novela del dictador, 1926-1976)

I

¿Qué novelas hispanoamericanas se destacaron en la década en que apareció *Tirano Banderas*? ¿Cuáles eran los rasgos característicos de la sensibilidad y del sistema de preferencias vigente? ¿Era acaso un tema nuevo el del dictador? ¿Cómo reaccionó la crítica ante la obra de Valle-Inclán?

La década 1920-30 es la de las llamadas «novelas ejemplares de América», de *La vorágine* (1924), de *Don Segundo Sombra* (1926) y de *Doña Bárbara* (1929). Es también el momento de *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; de *Zurzulita* (1920), del chileno Mariano Latorre, y de *Juan Criollo* (1928), del cubano Carlos Loveira. Todas estas obras pretendían fijar los rasgos típicos y autóctonos de la vida americana, de la tierra, de la raza y del ambiente. Corresponden al sistema de preferencias que la crítica ha llamado—indistintamente—nativismo, costumbrismo, criollismo y mundonovismo. Se caracterizan por una atención preferente al idioma y al mundo vernacular, por una concepción documental de la literatura y por una configuración de los personajes—influida por el positivismo y la novela naturalista europea—como productos del medio ambiente, de la herencia o de la raza. El afán de sintetizar la realidad con perspectiva telúrica y regionalista llevó a Mariano Latorre, por ejemplo, a proponer una literatura chilena que debía contar con tantas novelas como provincias hubieran en el país. Conciencia americanista, sí; pero desde una visión metafísica que idealizaba el desarrollo histórico en tipos y conflictos movidos en última instancia por fuerzas naturales. Pensando en estos autores y en estas novelas, Pedro Grasses expuso¹ su tesis de que en Europa se novelaba la historia y en América, en cambio, la naturaleza. Podría afirmarse, entonces, que las preferencias narrativas vigentes correspondían a un momento epígono de la novela naturalista,

¹ «De la novela en América», recogido en JUAN LOVELÜCK: *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, págs. 68-75.

y que si bien en esta década estaban gestándose las preferencias que habían de caracterizar a la novela hispanoamericana contemporánea, ellas quedaron recluidas, en lo que a narrativa concierne, a polémicas literarias, sin que llegaran—como sucedió con la nueva sensibilidad lírica—a plasmarse en obras concretas.

El tema del dictador no era un tema inédito. José Mármol—siguiendo los planteamientos de la novela histórica de Walter Scott—lo había tratado en *Amalia*, de 1851. La peruana Mercedes Cabello de Carbonera había enfocado la gestación de la dictadura de Leguía en su novela *El conspirador* (1892). El venezolano Pedro María Morantes había publicado en 1909 *El cabito*, especie de novela-diatriba sobre la dictadura de Cipriano Castro. Otro venezolano, Rufino Blanco-Fombona, publicaba en 1923 *La máscara heroica*, novela cuyo tema era Venezuela bajo la tiranía de Juan Vicente Gómez. «Más que novela—decía Blanco-Fombona en la introducción—debiera nombrársele 'intimidaciones de un Estado podrido'», con lo que revelaba el propósito utilitario y de denuncia de la obra. Hacia 1926 el tema del dictador no era, entonces nuevo; sin embargo, venía siendo tratado desde una perspectiva literaria en que interesaban las funciones referenciales de la ficción (novela en clave, reportaje denuncia) por encima de su elaboración y autonomía estética.

El sistema de preferencias naturalista-nativista (expresado en el criterio de exigir a la obra relaciones casi fotográficas con el mundo que la inspiró) conformó también la óptica de aquellos hispanoamericanos que primero se ocuparon de *Tirano Banderas*. Rufino Blanco-Fombona, dos meses después de aparecer la novela, publicó una crítica censurando a Valle-Inclán por su imprecisión al representar el mundo americano y por deformar la realidad creando una «América de pandereta»; como «buen romántico—decía—, Valle-Inclán fantaseó tiranos, revoluciones y países de camelo por encima y por fuera de la modesta realidad de todos los días». «Con todo—agregaba finalmente—, ¡qué libro!»² El novelista Martín Luis Guzmán escribió, a su vez, una reseña señalando que «el lector mexicano» reconocería México en *Tirano Banderas*, pero lo reconocería «no según él lo conoce, sino como podría agruparlo en la pantalla un productor cinematográfico...»³ Este «no según él lo conoce» implicaba—para un escritor como Guzmán, que concebía a la novela como registro de la realidad—un juicio negativo, una censura a la arbitrariedad imaginaria del creador.

Mariano Latorre fue probablemente, entre estos primeros críticos,

² *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de enero de 1927; recogido en «*Tirano Banderas*», *Motivos y letras de España*, Madrid, Renacimiento, 1930, págs. 149-157.

³ «*Tirano Banderas*», recogido en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, vol. XIV, número 13, 2 de abril de 1927, págs. 196-197.

el escritor que mayor entusiasmo tuvo por *Tirano Banderas*. En 1928 afirmaba⁴ que la obra de Valle-Inclán era superior, como novela de la revolución mexicana, a *Los de abajo*. Valoraba en ella, sobre todo, la descripción apegada a la realidad, «la anotación objetiva del medio ambiente» de México y de sus habitantes. El criollista chileno—que nunca, por lo demás, había estado en México—trastocó el sentido recto de la obra para ajustarla a su concepción del género.

Blanco-Fombona, Guzmán y Latorre, debido entonces, más que a sus posiciones ideológicas, a la concepción que tenían de la novela, fueron incapaces de comprender que Valle-Inclán se había propuesto sintetizar histórica y geográficamente a Hispanoamérica, y que, por lo tanto, el mundo de *Tirano Banderas* era—con respecto a la superficie de la realidad—un mundo arbitrario. Una novela cuyos valores residían precisamente en lo que ellos o rechazaban o no advertían: en su elaboración y (relativa) autonomía artística, en una superación de la concepción de la obra como expresión directa del yo o del mundo real, en una verosimilitud que, aunque intrínseca e imaginaria, implicaba—frente a las preferencias documentales de sus críticos—una visión más amplia y dialéctica de Hispanoamérica.

II

Si bien algunos artículos⁵ han mencionado a *Tirano Banderas* como punto de partida, en lengua española, de un tipo de novela, la obra no ha sido—que sepamos—estudiada desde esta perspectiva. Nos interesa, entonces, prestar atención preferente a aquellas características, a aquellos rasgos morfológicos y semánticos que tienden a configurar en la

⁴ «Méjico: Dos novelas sobre la Revolución: R. DEL VALLE-INCLÁN, *Tirano Banderas*, y M. AZUELA, *Los de abajo*», *Atenea*, vol. 5, núm. 5, Concepción, Chile, 1928, págs. 448-452.

⁵ JUAN ANTONIO AYALA: «De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente*», *Cifra de humanidad*, San Salvador, 1955, págs. 119-125; JUAN LISCANO: «Sobre *El Señor Presidente* y otros temas de la dictadura», *Cuadernos Americanos*, núm. 2, México, 1958, págs. 63-75; MARÍA ANGÉLICA MOLINARI: «Distintas expresiones de la realidad americana. Valle-Inclán, Asturias y Ayala», *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, núm. 12, Córdoba (Argentina), 1963, págs. 117-126; RAÚL CHÁVARRI: «Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 199-200, Madrid, 1966, págs. 439-444; SEYMOUR MENTON: «La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica», recogido en JUAN LOVELÜCK, págs. 230-276. Señala como precedente a *Nostramo* (1904), la novela de JOSEPH CONRAD. En ella, sin embargo, el dictador no es soporte del mundo creado, sino uno más entre los múltiples personajes. ANTONIO ÁVARIA: «Los señores Presidentes, una forma de nuestra barbarie», *Cuadernos de la Realidad Nacional*, núm. 8, Santiago de Chile, 1971, págs. 266-281; JOSÉ EMILIO PACHECO: «Vous êtes tous des sauvages», *Plural*, México, junio 1974, págs. 74-75; JORGE CAMPOS: «El recurso del método, de Alejo Carpentier», *Insula*, número 336, Madrid, 1975, pág. 11.

Hay también artículos que minimizan, niegan o desconocen esta filiación: GIUSEPPE BELLINI: «Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea», *El urogallo*, núm. 2, Madrid, 1970, págs. 31-40; JAIME LABASTIDA: «Alejo Carpentier. Realidad y conocimiento estético», *Casa de las Américas*, núm. 87, La Habana, 1974, págs. 21-31; WOLFGANG A. LUCHTING: «Varia», *Hispanérica*, núm. 10, Maryland, 1975, págs. 95-99; ERNESTO VOLKENING: «El patriarca no tiene quien lo mate», *Eco*, tomo XXIX, núm. 178, Bogotá, 1975, págs. 337-388.

narrativa hispanoamericana un tipo, una genealogía literaria: la *novela del dictador*.

a) Omnisciencia, ubicuidad y distanciamiento del narrador: el tirano Santos Banderas, los personajes que le rodean y la acción de aquellos que pretenden derrocarlo están presentados por un narrador omnisciente, por un narrador que es capaz de seguir sucesos simultáneos, de elaborar y categorizar la materia narrada.

Mediante indicios lingüísticos el narrador da muestras de su ubicuidad: incluyendo en su discurso la voz «patroncito» o «patrón» nos indica, por ejemplo, que su perspectiva se ha instalado en la mente de los peones de Filomeno Cuevas. La omnisciencia del narrador en *Tirano Banderas* difiere, sin embargo, notablemente de la omnisciencia propia del narrador de la novela decimonónica. No se trata en este caso de un narrador que haga ostentación de su omnisciencia, que se arroge el papel de guía, de psicólogo o sociólogo de la realidad presentada. El mundo literario no aparece trabado causal o sistemáticamente, sino—por el contrario—presentado en toda su inconexión y ambigüedad. Se trata de una omnisciencia elíptica, recatada, con preferencias por un modo presentativo en que la acción no se *dice*, sino que se *muestra*, en que se utilizan diálogos breves introducidos en «estilo de acotación teatral»⁶.

Otro rasgo importante del narrador omnisciente es el distanciamiento «brechtiano» que establece con respecto a la materia narrada, lo que le permite configurar una visión satírico-irónica del tirano y su comparsa. Los recursos más frecuentes de esta perspectiva—en línea, por lo demás, con la gran tradición grotesca de Quevedo y Goya—son la caricatura (como ampliación extrema de lo característico) y la animalización de los personajes o su transformación en peleles y fantoches.

La elaboración artística de la materia narrada es también otra característica notable del narrador. Refiriéndose a Santos Banderas, dice: «Miró su reloj, una cebolla de plata, y le dio cuerda con dos llaves»⁷; se trata de una típica acotación metafórica («cebolla de plata» por reloj) destinada a configurar plásticamente el objeto, de una acotación que no pretende—como sucede con el narrador omnisciente tradicional—explicitar o proporcionar antecedentes racionales respecto al objeto o situación presentados. En otro momento, el narrador, describiendo la manifestación popular contra los gachupines y la consecuente represión, dice: «Los gendarmes comenzaron a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convul-

⁶ PEDRO SALINAS: *Literatura española del siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo, 1949, páginas 115-122.

⁷ *Don Ramón del Valle-Inclán, Obras escogidas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 395. Referencias posteriores se harán en el texto.

sión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (p. 391). Este párrafo, además de ejemplificar el estilo «de acotación teatral», ilustra una elaboración artística de la materia narrada en que importa lo visual por encima de lo discursivo, en que el narrador recurre al arte contemporáneo—visión cinematográfica, pintura cubista—enfaticando la función estética de su omnisciencia. El modo narrativo que hemos descrito contribuye también a la composición de la novela como una serie de «cuadros» o mosaicos.

b) La configuración del mundo como un «cielo al revés»: el tirano es presentado con frecuencia como un ser omnipresente y taciturno, siempre en vela, como una divinidad al acecho que observa inmóvil desde la altura. «Tirano Banderas, agatitado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado» (p. 367); tiene prestigio de «pájaro sagrado»; sin embargo, aparece configurado como búho, garabato de lechuzo o rata fisgona, como un pájaro de mal agüero, como una divinidad de signo contrario: como un demonio. El pueblo lo diviniza llamándolo «Niño Santos», pero cuando visita el presidio de Santa Mónica, Roque Cepeda, su enemigo y el único católico verdadero que aparece en la novela, le dice: «Señor general, perdóneme la franqueza. Oyéndole, me parece escuchar a la serpiente del Génesis» (p. 493).

El Mayor del Valle otorga a quienes acompañan al tirano el epíteto de «celestes cofradía»; sin embargo, al comienzo el narrador nos ha revelado ya las cualidades «celestiales» de estos «compadres» que giran en torno al déspota: el empeñista tramposo, «el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado». Corte de aduladores presidida por el pedante don Celeste. Corte celestial al revés, en que los ángeles-demonios son los arlequines del «pájaro sagrado» y de su danza de la muerte.

La configuración del mundo como mundo religioso, pero de signo inverso, alcanza también al espacio novelesco: el Congal de Cucharita es casa de prostitutas, pero es además centro ceremonial, iglesia en que oficia la sacerdotisa más codiciada: Lupita la Romántica. El narrador describe el cuarto en que está la «cama del trato» como un lugar iluminado «con altarete de luces y aceiteras y cerillos» (p. 408), y luego, en el libro siguiente, señala que mientras la madrota del Congal ponía orden entre las pupilas, «Lupita la Romántica, en camisa rosa, rezaba ante el retablo de luces de la Recámara Verde».

La configuración del mundo como un *cielo al revés* se proyecta también en la caracterización nominativa: el dictador se llama Santos, Santitos Banderas o Niño Santos, y tiene su palacio en un antiguo convento; su misionero o arcángel se llama Celestino o don Celeste; Lu-

pita la Romántica—además de llevar el nombre más usual de México—recuerda a la Virgen de Guadalupe, y, por último, la «tierra caliente» se llama Santa Fe de Tierra Firme. La novela, al proponer un mundo de atmósfera demoníaca y alucinada como un mundo de valores religiosos invertidos, apunta irónicamente a la función divino-patriótica que se han arrogado desde siempre los dictadores iberoamericanos. Esta visión implica una mitificación del tirano y de su mundo⁸, proceso que resulta particularmente revelador en la medida que obedece no sólo a la cosmovisión de quien escribe, sino también a la de la masa que padece la tiranía: «El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra, por bochinchas y conventillos, justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos»... «Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos» (p. 486).

c) Estructura de personaje: el protagonista de la obra es el dictador Santos Banderas, un indio que—como él mismo lo dice—descrie «de las virtudes y capacidades» de su raza. Este rasgo biográfico, que implica partir de una situación socialmente menoscabada—a menudo desde una provincia—, alcanzar el máximo de poder y renegar de su origen, se repetirá con notoria persistencia en las novelas posteriores sobre el tema. El protagonista, aunque posee rasgos de diferentes dictadores históricos, es, sobre todo, un personaje creado, un anti-héroe mitificado, un producto literario. Uno de sus aspectos distintivos es su vínculo con la muerte: el verde, como símbolo de hálito mortífero, y la imagen metonímica de la calavera son los elementos que con mayor frecuencia lo identifican. Otra de sus características es su ascendiente de brujo, su concepción primitiva de las fuerzas que gobiernan el mundo. De allí también la utilización de aspectos mágicos como uno de los principios de composición en este tipo de novelas⁹.

Decimos que la obra tiene estructura de personaje porque Santos Banderas, como protagonista, condiciona las alternativas de la acción y del espacio: las líneas argumentales parten o terminan en él y su dominio satánico tiñe de pesadilla el espacio de la novela. El protagonista entonces es el soporte estructural de la obra, el centro propagador del *mundo al revés*. Con su muerte finalizará la novela.

d) País de invención: el escenario de *Tirano Banderas* corresponde a un mundo imaginario. En él confluyen la pampa, los esteros, las ciénagas, la selva y los manglares. Combinando giros lingüísticos propios de distintos países, mezclando paisajes y datos, Valle-Inclán crea

⁸ El proceso de mitificación artística corresponde también a la mitificación real de algunos dictadores históricos. Véase, como ejemplo, el caso de Duvalier en RENÉ DEPESTRE: «Homo Papadocus», *Casa de las Américas*, mayo-junio, núm. 96, La Habana (Cuba), 1976, págs. 84-91.

⁹ OLDRICH BELIČ: *La estructura narrativa de «Tirano Banderas»*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

un país representativo en que integra—sin recurrir a la alegoría—los distintos espacios y tipos hispanoamericanos. A este país representativo corresponde también un tiempo en que el autor intenta sincronizar lo diacrónico: en él coexisten alusiones a hechos históricos ocurridos en diferentes épocas y en distintos países.

e) La concepción contemporánea de la novela: toda novela, aun cuando no lo explicita, implica en sus planteamientos narrativos y en su estructura una concepción del género. Tal vez en *Tirano Banderas* el tratamiento del tiempo sea el mejor indicio para delinear esta concepción. En una primera lectura, por la rapidez de la acción, la diversidad de escenarios y acontecimientos, tenemos la impresión de que el tiempo en que transcurre el argumento dura varias semanas o meses; sin embargo, si leemos la obra con atención, nos daremos cuenta que toda la acción transcurre sólo en dos días y medio y que hay escenas completas que son temporalmente simultáneas. Por ejemplo, mientras el tirano se divierte con sus «compadres» suenan unos estampidos; el narrador no explica más, pero posteriormente, cuando el foco narrativo se traslada al presidio de Santa Mónica, entendemos que los estampidos correspondían a fusilamientos de presos políticos y que, por tanto, ambas escenas eran—en el tiempo representado en la novela—simultáneas. En otras ocasiones el narrador rompe el hilo de la acción e introduce otra que está sucediendo en ese mismo instante, pero en un lugar diferente¹⁰. La fragmentación del argumento buscando la simultaneidad revela el propósito de crear una realidad imaginaria autosuficiente, que sea—en tanto proceso—homóloga a la realidad real. Hija de los vanguardismos de las primeras décadas, esta concepción—que afirma la autonomía de la novela como creación—implica enfatizar, frente a otros discursos, el carácter distintivo del discurso literario, subordinar su función referencial (respecto al contexto externo de la obra) a su función poética, al ser tangible del lenguaje y del mundo evocado por éste.

f) Personajes antagónicos y trasfondo: la novela del dictador, desde *Tirano Banderas*, encarna un intento por conjugar procedimientos literarios novedosos con una representación del mundo americano de fuerte relevancia social. Ideológicamente—a diferencia de las «novelas ejemplares»—presupone un rechazo a los modelos sociales de la oligarquía terrateniente y de la burguesía y una latente simpatía por un tipo de sociedad que las supere. En la obra de Valle-Inclán esta visión determina una estrategia en la configuración del argumento y de los personajes. Filomeno Cuevas y el Coronelito de la Gándara son los ca-

¹⁰ JUAN VILLEGAS: «La disposición temporal de *Tirano Banderas*», *Revista hispánica moderna*, números 3-4, Nueva York, 1967, págs. 299-308.

racteres que proporcionan—en su intento de derrocar a Santos Banderas—la tensión de la obra. Zacarías el indio, en cambio, es el antagonista moral, el que encarna los valores positivos, el único personaje no esperpentizado de la novela. Esta bifurcación debilita la tensión argumental y explica el desarrollo insuficiente de Zacarías, el héroe indígena.

La tiranía, mundo dantesco, requiere la presencia de fantoches y peleles, de casos extremos de degradación humana, de un ciego cribado de viruela que es—con sus canciones proféticas—una especie de *alter ego* del dictador.

Personajes como el barón de Benicarlés (la oligarquía), míster Contum (el imperialismo norteamericano) o Peredita (gachupín propietario de la casa de empeños) están concebidos mediante caricaturas tipificadoras, en que la visión grotesca se aplica no sólo a los personajes como tales, sino además al sector del mundo y a los valores que éstos representan. Junto a las figuras que aparecen en primero o segundo planos, hay también una masa cobriza y amorfa, que circula abigarradamente en los conventillos y portales, una masa pasiva mencionada sólo como trasfondo, como vida aplastada que no ha conquistado todavía su humanidad, pero que está, sin embargo, dibujada como un movimiento latente que vibra a la espera.

III

Publicada en Madrid en diciembre de 1926, *Tirano Banderas* tuvo pronta resonancia. El Valle-Inclán de las *Sonatas* (1905) y de *Divinas palabras* (1920) era conocido y estimado desde México hasta Buenos Aires. Su aureola de fabulador, de escritor manco y extravagante, contribuyó también a promover su nueva novela. Si bien algunos escritores de la generación adulta la habían considerado una «americanada» similar a las «españoladas» de Merimée, otros no tardaron en reconocer y exaltar sus valores: Xavier Bóveda, por ejemplo, fundador (con Jorge Luis Borges) de la revista *Síntesis*, finalizaba una reseña exigiendo al «lector hispanoamericano» que agotase «*Tirano Banderas* en todas las librerías» del continente¹¹.

En España, Gómez de Baquero y Enrique Díez-Canedo saludaron a la obra como una de las «más osadas y valientes novelas de la época, una de las más libres de los convencionalismos y prejuicios que pesan hasta hoy sobre los escritores»¹². Angel del Río, haciendo en 1928 un

¹¹ «*Tirano Banderas*», *Síntesis*, vol. I, núm. 2, Buenos Aires, 1927, págs. 120-121.

¹² EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO: «La novela de tierra caliente», *El Sol*, 20 de enero, Madrid, 1927, pág. 1. ENRIQUE DíEZ-CANEDO: «*Tirano Banderas*», *El Sol*, 3 de febrero, Madrid, 1927, pág. 2.

balance, la destacó como la creación «más importante en el último año literario español»¹³.

Fue traducida al inglés en 1929 (*The tyrant*) y al ruso en 1931. El *New York Times Book Review* le dedicó una reseña—«A revealing novel of Latin America»—en la que el comentarista anónimo confesaba, hidalgamente, que si no se había publicado antes tan excelente novela se debía a que «nuestro interés en Hispanoamérica es, a fin de cuentas, de índole más bien económico que literario»¹⁴.

Tirano Banderas, en síntesis, fue desde 1926 una novela de cierta circulación y prestigio, y como tal, pudo entonces incorporar sus rasgos morfo-semánticos al repertorio de posibilidades estéticas (opciones a elegir o a negar) que ofrecen a todo acto creador la tradición, el prestigio y el gusto imperante.

En 1929, el chileno Ricardo A. Latcham publicó una obra de título sugestivo: *Esperpento de las Antillas*¹⁵. También en 1929, Martín Luis Guzmán publica *La sombra del caudillo*. La organización formal de esta novela es parecida a la de *Tirano Banderas*; sin embargo, se trata de una obra total—y muy probablemente—intencionalmente distinta. El tema de la novela es la mediatización de la revolución mexicana por los intereses individuales está tratado a partir de una recreación ficticia de hechos históricos, particularmente de la «revuelta delahuertista». Más que una novela del dictador (el caudillo sólo aparece dos veces), se propone mostrar la corrupción y la caída moral de los «revolucionarios» que actúan bajo su sombra. No encontramos en esta obra ninguno de los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas*; *La sombra del caudillo* puede más bien vincularse con la sensibilidad predominante en la década y constituye, desde este punto de vista, una lograda continuación de las novelas de tema político e histórico del siglo XIX. Siguiendo la distinción propuesta por Francisco Rico para la picaresca¹⁶ podemos decir que *Tirano Banderas* representa la que hemos llamado *novela del dictador*, la novela de proyección creativa y de cosmovisión grotesca, la novela del país imaginario e integrador, de la mitificación del protagonista y de la desrealización del espacio. *La sombra del caudillo*, en cambio, corresponde a lo que podríamos llamar *novela con dictador*, la novela que tiene más bien una estructura de acción que de personaje, aquella que representa la realidad de acuerdo a cánones literarios tradicionales y que pretende ser una transposición ficticia o en clave de un momento histórico determinado.

¹³ «La vida literaria en España», *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo I, núm. 1, Nueva York, 1928, págs. 61-66.

¹⁴ *The New York Times Book Review*, December 22, New York, 1929, pág. 7.

¹⁵ Mencionada por JUAN URIBE ECHEVERRÍA: «*Tirano Banderas*, novela hispanoamericana sin fronteras», *Atenea*, núm. 127, Concepción (Chile), 1936, págs. 13-19.

¹⁶ *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 100-108.

En 1931, Mariano Picón Salas publicó *Odisea de tierra firme*, novela que trata sobre la dictadura en el trópico. En el «Prospecto del libro», Picón Salas excusa la inexactitud del paisaje diciendo que la obra fue escrita en Chile «a 40 grados de latitud más al sur de donde fijé mi provincia imaginativa». Pero luego, en defensa de su provincia fantástica, añade: «Creo que nuestra literatura está llena de arreglos melodramáticos y falsas trabas convencionales, y para ser sincero conmigo mismo, no me ha amedrentado salir de una tradición vigente». Ciertos rasgos del general «Cachete'e plata» y la introducción del autor indican que *Tirano Banderas*—por vía directa o indirecta—abrió las puertas a aquellos narradores que, como Picón Salas, osaron desligarse de una «tradición vigente». En 1939, el peruano Manuel Bedoya publicó *El tirano Bebevidas*, novela que, aunque inspirada en la dictadura de Benavides, ofrece una proyección grotesca y mítica del déspota, presentándonos un tirano que se tonifica con sangre de niños.

Las obras a las cuales nos hemos referido asumen ciertos rasgos de la novela del dictador, pero no constituyen—por sí mismas—novelas significativas. Sólo a partir de 1946, con el binomio *Tirano Banderas-El señor Presidente*, la novela del dictador alcanzará una etapa de configuración distintiva.

IV

Respecto a la génesis de *El Señor Presidente* se han sostenido datos contradictorios: Seymour Menton¹⁷ afirma que Miguel Angel Asturias la había escrito entre 1920 y 1930; Juan Liscano¹⁸ sugiere que estaba ya escrita en 1924; Raymond González¹⁹, en cambio, sostiene que el núcleo de la obra sería un cuento de 1923 y Asturias habría empezado a trabajar en una versión aproximada a la definitiva sólo a partir de 1925. Lo fundamental es—en cualquier caso—que fue publicada en 1946, y que entre la novela de Valle-Inclán y la del escritor guatemalteco puede establecerse una filiación literaria que se traduce en coincidencias temáticas y morfológicas.

En *El Señor Presidente* encontramos, casi sin excepción, los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas*. Conviene tener presente, sin embargo, que al postular esta filiación no estamos pensando ni en plagio ni en una genealogía o causación de orden biológico; se trata sencillamente de una novela que fija ciertos elementos estructu-

¹⁷ SEYMOUR MENTON, págs. 273-274.

¹⁸ JUAN LISCANO, pág. 71.

¹⁹ *The Latin American Dictator in the novel* (Ph. D. dissertation U. of S. California), Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1975, pág. 164.

rales a determinado tratamiento de un tema y de otra que, partiendo o coincidiendo con ellos, los profundiza y rebasa, alcanzando una plenitud estética y una expresividad propias e incluso superando en algunos aspectos al modelo. Hay que tomar en cuenta, por lo demás, que entre 1920 y 1940 se proyectan en la sensibilidad artística una serie de acontecimientos en cierta medida comunes a ambos autores. Los vanguardismos poéticos (creatividad, importancia de imágenes y metáforas), la pintura cubista (distorsión, simultaneidad, distintas perspectivas y puntos de vista), el cine (movimiento y montaje), el surrealismo (atención a los fenómenos oníricos, mágicos e inconscientes), el psicoanálisis freudiano (fragmentación del «yo») y la viabilidad de una sociedad socialista son, entre otros, algunos de los fenómenos que remueven la cultura de Occidente y que, sin duda, inciden en las formas de representar la realidad. En este contexto hay que situar la importancia de *Tirano Banderas* como modelo literario. Sin sobrevalorarla, pero también sin subestimarla.

Es preciso—al considerar la novela de Asturias como parte de una genealogía—distinguir aquellos aspectos que significan, frente al modelo, aportes innovadores; aspectos que vienen a ser los que acreditan la originalidad del autor y contribuyen a la dinámica del tipo de novela. En *El Señor Presidente*, como en *Tirano Banderas*, encontramos una considerable elaboración de la materia narrada; el narrador recurre, sobre todo, al símil, a la animación de la naturaleza y a la metáfora, pero desarrolla además con efectividad un importantísimo recurso: la elaboración artística en base a las posibilidades sonoras y gráficas del significante, la utilización creacionista de la palabra²⁰. Este recurso contribuye decisivamente al carácter de pesadilla alucinada con que se nos ofrece el mundo.

La intención de totalizar el reino del tirano como un *cielo al revés* resulta notoria desde el propio título de la obra: la voz 'Señor', además de invocar con ironía el trato cortés, implica una referencia al Señor como Dios. Esto se confirma en el primer capítulo, que se titula «En el Portal del Señor» y empieza con una oración, pero con una oración que en vez de orar al Señor implora a Satanás²¹: «¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre...; alumbra..., alumbra..., lumbre de alumbre...; alumbra, alumbre...!»²².

Omnipotente y omnipresente, el dictador es también un Dios, pero

²⁰ PATRICIA BENNET RAMÍREZ: «Morfología del significante en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias», *Estudios filológicos*, núm. 10, Valdivia (Chile), 1975, págs. 9-41.

²¹ CEDOMIL GOIC: *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso (Chile), Ediciones Universitarias, 1972, págs. 190-198.

²² *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1955, pág. 7. Referencias posteriores se harán en el texto.

un Dios al revés, un Lucifer. Su favorito y mensajero se llama Miguel Cara de Angel y tiene—como los arcángeles—la función de anunciar a los vasallos la voluntad del Señor. La jerarquía continúa con los obispos—«príncipes de la milicia» que otorgan la bendición al régimen—y termina con los creyentes, los súbditos que con su sacrificio de sangre alimentan a Satanás. Aparece también en la obra un Cristo al revés: el Pelele, cuya fuga, después de haber cometido un asesinato, está presentada como la pasión de Cristo. La escala de valores humanos está en el reino del dictador invertida: aquellos que cometan la mayor cantidad de crímenes y delaciones serán los favoritos del Presidente. La configuración de un mundo religioso de valores trastocados alcanza en la obra de Asturias mayor amplitud y coherencia que en la novela de Valle-Inclán. Ella está cuidadosamente elaborada a través de detalles—casi toda la acción, por ejemplo, transcurre de noche—que otorgan gran expresividad a la novela. Este mayor desarrollo de la visión grotesca, a través de una deformación de lo sagrado, responde al propósito de centrar la obra más que en la figura del tirano, en los efectos subjetivos de la dictadura: en un mundo de miedo y terror que termina por ahorcar todo intento de conciencia privada.

Asturias, además de la composición plástica en «cuadros», añade un aspecto inédito en la novela del dictador: la explicación del mundo desde la sensibilidad indígena y desde su fuente, la cosmogonía maya. Integrada en algunos momentos del discurso del narrador y en el pensamiento de distintas figuras, esta cosmogonía aparece como parte del inconsciente colectivo de los personajes. La pesadilla que tiene Miguel Cara de Angel sobre el baile de Tohil explica, por ejemplo, la necesidad del sacrificio humano para alimentar la voracidad del demonio indígena: para salvarse y recuperar el fuego de la vida una parte del pueblo debe matar y delatar a la otra. Esta complementación de la idiosincrasia indígena—de la tradición mítico-popular alienada—con la dictadura otorga a la novela una notable dimensión trágica.

El protagonista de *El Señor Presidente* es también un distribuidor de la muerte configurado de acuerdo al principio del contraste y la exageración: «El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata y negro el sombrero, que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados» (p. 39), «y en las manos, pequeñas, las uñas ribeteadas de medias lunas negras». Aparece sólo en seis oportunidades; sin embargo, maneja—como un titiritero—todos los hilos, hasta el del caos. Más que un sargento llegado a general, es—comparado con Santos Banderas—un dictador moderno, capaz de

montar con la alianza de los Estados Unidos una sofisticada maquinaria de represión y terror. Ambos personajes contribuyen a fijar la imagen arquetípica del protagonista de este tipo de novela. Algunos rasgos insinuados en la obra de Asturias, como, por ejemplo, el sentimiento de soledad del tirano o la concepción del tiempo de la dictadura como un tiempo mítico y eterno, serán recogidos y desarrollados en novelas posteriores sobre el tema.

Seymour Menton afirma que el novelista guatemalteco, a diferencia de Valle-Inclán, limitó «su visión sobrenatural a un solo país durante una dictadura determinada»²³ (Guatemala, Manuel Estrada Cabrera, 1898-1920); sin embargo, el hecho que en ninguna parte de la novela se den indicios tajantes respecto a la fuente o a la ubicación geográfica de lo que acontece está, por el contrario, indicando que Asturias, como Valle-Inclán, quiso conferirle al mundo descrito un carácter integrador, una significación abierta de país imaginario referido a la totalidad de Hispanoamérica.

El motivo del amor (Cara de Angel y Camila)—ausente en la obra de Valle-Inclán—desempeña un papel importante en la tensión argumental de *El Señor Presidente*. Cara de Angel es también un antagonista de mayor relieve y que, a diferencia de Zacarías, evoluciona a lo largo de la novela. Podríamos decir, en general, que la novela de Asturias (no en vano trabajada—por un Asturias conocedor de Faulkner y Dos Passos—durante más de quince años y a través de nueve versiones distintas) está mejor construida y alcanza, como denuncia, mayor efectividad que la novela del escritor español. Como dice Juan Antonio Ayala: «De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente* no hay más que un paso. Pero un paso demasiado significativo»²⁴; un paso—agregamos nosotros—en que se amplían, desarrollan e innovan principios de composición ya presentes en la novela de 1926; un paso en que se modifican y potencian ciertos rasgos y se agregan otros, confiriéndole así un renovado dinamismo a la novela del dictador.

V

A partir de 1950—coincidiendo con algunas tiranías abyectas y con una revaloración de la obra de Asturias—el *corpus* de la novela del dictador aumentará en forma considerable. Jorge Zalamea publica *La metamorfosis de su excelencia* (1950) y *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952). Fernando Alegría, también en 1950, publica *Camaleón*, novela en que el país imaginario corresponde a una isla. En 1958,

²³ SEYMOUR MENTON, págs. 256-257.

²⁴ JUAN ANTONIO AYALA, pág. 119.

Francisco Ayala publica en Buenos Aires *Muertes de perro*, novela en que la omnisciencia se traslada al punto de vista de Pineda, un inválido que narrando en primera persona y recurriendo al testimonio del favorito, reconstruye desde una perspectiva hipócrita-irónica el mundo del dictador Bocanegra. En 1959, Enrique Lafourcade publica *La fiesta del rey Acab*, y en 1962, Francisco Ayala entrega *El fondo del vaso*, continuación de *Muertes de perro*, en que el narrador es, también al modo de Faulkner, un personaje menor de la primera parte. *El gran solitario de palacio*, de René Avilés Fabila, aparece en 1971, y en 1974, además de *Yo, el supremo*, la importante novela de Augusto Roa Bastos, se publican *Las rayas del tigre* y *La ronda de los generales*, de los peruanos Guillermo Thorndike y José B. Adolph.

Paralelamente, la novela con dictador, con obras como *Hombres de a caballo* (1967), de David Viñas, y *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, alcanza también un desarrollo significativo. Ambas formas de novelar la realidad histórica se benefician mutuamente, incluso algunas obras, como *Yo, el supremo*, son más bien productos híbridos. Entre 1926 y 1976 ha tenido, sin embargo, mayor continuidad e importancia estética la veta que se inicia con la novela de Valle-Inclán. Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, dos de los más importantes narradores contemporáneos, acaban de aportar su talento—con *El recurso del método* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975)—a este tipo de novela.

Estas obras, aunque dispares, coinciden en incorporar como centro y foco de la narración un estrato casi inédito en este tipo de novela: la conciencia del dictador²⁵. Esta perspectiva genera, a su vez, rasgos estructurales y procedimientos narrativos distintos: aunque el discurso del narrador omnisciente persiste, se coloca a menudo (cediendo incluso la palabra) al servicio de los ojos y de la conciencia del tirano, que pasa entonces a interponerse entre el lector y el mundo de su dictadura. El protagonista, como anti-héroe, ocupa con sus pensamientos y actos—que conocemos a través de su propia voz, de la del narrador o de los personajes que le rodean—todos los planos de la novela.

Podría decirse que ambas obras tienen—comparadas con la tradición que las precede—una estructura de personaje más acentuada. La figura del antagonista (Zacarías en *Tirano Banderas* y Miguel Cara de Angel en *El Señor Presidente*) desaparece o pasa a ser desempeñada—como en *El recurso del método*—por personajes abstractos, sin relieve; por personajes casi alegóricos, cuya acción carece de continuidad en el argumento (Miguel Estatua, el Estudiante). La tensión entonces, minimizada, se traslada a la propia conciencia del protagonista, lo que

²⁵ ERNESTO VOLKENING, págs. 337-340.

redunda en el uso frecuente del monólogo y en una mayor lentitud o morosidad narrativa.

La inversión de la perspectiva, este ir desde dentro del personaje hacia el mundo externo, implica además un cambio en la configuración del personaje. La visión distanciada cede el paso o se combina con una visión «desde dentro». Conocemos ahora las preferencias estéticas, los gustos culinarios, el lenguaje y hasta los procesos mentales del Primer Magistrado. Y asistimos también, mientras Leticia Nazareno le empolva «la estrella mustia del culo», a la melancolía íntima y a los trastornos seniles del patriarca.

Se trata en ambas novelas—aunque con signo distinto—de un proceso de desmitificación del protagonista, proceso que supone una tradición literaria determinada. En la novela de Carpentier, el dictador sigue siendo un personaje creado, un producto literario; ya no es, sin embargo, un mítico Satanás *per se*, que promueve y maneja los hilos del mal. Ciclos económicos, políticos e ideológicos interrelacionados y una bien trabada indagación artística en las raíces del poder²⁶ contribuyen a presentar la dictadura como un fenómeno histórico, desontologizando así al protagonista, otorgándole un marco social a su transición de germanófilo furibundo a cruzado de la latinidad. En cuanto a la caracterización del dictador, el principio básico de composición será ahora el del contraste, el del contrapunto burlesco entre la apariencia y el ser del tirano, entre sus ideales ilustrados y sus acciones bárbaras, entre lo que piensa y lo que dice, en definitiva, entre la dictadura tal como la vive y percibe el protagonista y tal como efectivamente se va revelando para el lector. Carpentier, cuidando siempre la autonomía y efectividad estética de la novela, consigue integrar una visión más compleja y, paradójicamente, menos subjetiva de la dictadura.

En García Márquez, la tradición de la novela del dictador estimuló directamente su orientación creadora. En algunas entrevistas²⁷ previas a la publicación del *Otoño*, el escritor sostiene que en su obra el dictador asumiría una originalidad inédita, que se proponía tratar el tema líricamente y mostrar al protagonista no sólo como una figura esperpéntica, sino en su condición de hombre perdido en la soledad y el poder. Para humanizar al patriarca, García Márquez introduce los tópicos de la muerte, de la soledad y del amor, los que se manifiestan—más que como preocupaciones racionales del déspota—en un nivel afectivo, en su manera infantil de recostarse, en la melancolía con que añora el mar o en la patológica dependencia de su «madre adorada,

²⁶ JAIME LABASTIDA, págs. 27-28.

²⁷ GIUSEPPE BELLINI, pág. 40. PLINIO APULEYO: «Entrevista con Gabriel García Márquez», *Libre*, número 3, París, 1972, pág. 9.

Bendición Alvarado». Esta visión novedosa confluye, sin embargo, con la configuración tradicional, con la animalización, la caricatura y el tremendismo, con una caracterización nominativa que indica la presencia de un nuevo «Dios al revés». De esta confluencia resultará un protagonista híbrido, un patriarca que es al mismo tiempo brujo, melancólico, déspota sanguinario, proto-macho criollo con preocupaciones metafísicas y «niñito de mamá». Esta conformación centáurica de mito y hombre se da también en torno al tema de la soledad: en su larga decrepitud, el tirano va quedando cada vez más física y espiritualmente solo. Sordo, va perdiendo la memoria, el corazón se le agrieta por falta de amor, se le vitrifican las arterias, la espalda se le llena de escamas y le crecen ramilletes de algas desde las axilas. La confluencia de una caracterización grotesca con una lírica y humanizadora implica horadar la tradición desde ella misma, revela un intento de transformar al protagonista contando con su mito y su filiación literaria.

En *El recurso del método*, el proceso de desmitificación no está representado artísticamente, corresponde a una voluntad constructiva, y lo inferimos sólo por el criterio de verdad histórica, por el andamiaje ideológico de la novela. En *El otoño del patriarca*, en cambio, la desmitificación está integrada al argumento y determina incluso la disposición y el marco narrativo de la obra. La vida y la muerte del patriarca es también la vida y la muerte del mito. El largo deceso sólo termina cuando los testigos que encuentran el cadáver—y cuya perspectiva sirve de marco a la novela—comprenden cabalmente la «buena nueva de que el tiempo de la eternidad había por fin terminado»²⁸. Hay que decir, sin embargo, que esta desmitificación (al nivel de la conciencia de los testigos) no se desprende de la ficción misma y resulta, por tanto, añadida y poco convincente. Las palabras finales anunciando el viento fresco de la historia devienen entonces vestigios de un propósito que no logra adquirir sustancia ficticia. Ello se debe, creemos, al predominio compacto y exhaustivo del mito, del tiempo estancado; a una estrategia narrativa en que falta toda relación dialéctica con la realidad, y en que los datos históricos, por ende, pierden su carácter de tales y pasan a ser datos de leyenda o de maravilla.

No es nuestro propósito analizar en detalle estas obras; sin embargo, nos interesa todavía destacar que aun variando la perspectiva, ellas recogen e incluso desarrollan ciertos rasgos constitutivos del tipo de novela. Digamos, para señalar sólo uno, que ambas recrean—con afán de integrar y sintetizar a Hispanoamérica—un país imaginario. Carpentier, por ejemplo, a través de tríadas pertenecientes a un mismo cam-

²⁸ *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1.ª ed., 1975, págs. 270-271.

po semántico, va integrando distintas voces y regiones del continente. Nos hablará así de «tabernas, pulperías y tajaras»; de «huipiles, bohíos y liquiliquis»; de «tamales, ajiacos y feijoadas».

En el *Recurso* puede fijarse una cronología que iría desde 1912 a 1927. Sin embargo, los varios anacronismos y desajustes revelan un intento de abarcar un tiempo más amplio que el señalado por estos límites. Refiriéndose, por ejemplo, a los «caballeros del Import-Export», a algunas grandes firmas importadoras de la década del veinte, el narrador los llama—con una frase que nos lleva de inmediato a *Tirano Banderas*—«ricos gachupines cuando no abarroteros y empeñistas»²⁹.

El otoño del patriarca, como novela total, pretende también integrar en la saga del anciano dictador, además de la coordenada espacial, la temporal. El descubrimiento de América, la lucha entre federados y unitarios, «los tiempos de la peste», «los tiempos del ruido», «los tiempos de la reconstrucción», «los tiempos del orden y progreso», todos ellos entremezclados confluyen en un mismo tiempo estancado, en un mismo presente narrativo.

Ambas obras, en síntesis, aunque disímiles, asumen ciertos rasgos de la tradición y los proyectan en una nueva perspectiva. Se trata, para decirlo de un modo negativo, de dos novelas, que serían, sin duda, diferentes si no estuviese operando en ellas una filiación literaria; si en 1926, Valle-Inclán no hubiese creado en lengua española, mitificando y desformalizando la realidad, una nueva forma de novela.

VI

La novela del dictador constituye—en una visión panorámica del género—una de las formas asumidas en este siglo por la novela histórica. Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica—influida por las preferencias vanguardistas—el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser a la vez representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos sistemas literarios: uno que busca el cambio social y otro con voluntad de creación autónoma. Se trata, además, de una veta que ha permitido a los narradores hispanoamericanos volcar su voluntad historicista³⁰ y plasmar artísti-

²⁹ *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1.ª ed., 1974, pág. 125.

³⁰ «Gabriel, ¿por qué de repente esa coincidencia del 'boom' de escribir sobre los dictadores...?», a esta pregunta de un periodista, García Márquez respondió: «Eso tiene su explicación y es una historia vieja. Fíjate: Carlos Fuentes tuvo la idea como en 1968, una cosa así, de escribir un libro colectivo que se llamara *Los padres de las patrias*, y que cada novelista escribiera un capítulo

camente una visión política. Como conjunción de rasgos y propiedades, como tipo de novela, ha llegado incluso a ser una realidad con la que opera el comercio editorial. Como subgénero y como conjunto preexistente de posibilidades literarias constituye, sin embargo, una virtualidad en constante transformación, una serie dinámica y no una categoría ontológica.

Aunque el método de distinguir y aislar un tipo de novela permite valorar una obra en función de sus relaciones con esa tradición, resulta, sin embargo, limitado y estrecho para comprender el fenómeno literario en términos de proceso. Suponiendo que dentro de una filiación literaria existe cierto determinismo, éste es dialéctico y opera, por tanto, como una fuerza entre otras. Cada una de las novelas referidas podría, por ejemplo, situarse dentro de una nueva genealogía: la conformada por la obra de cada autor. Resulta obvio, por lo demás, que los países y las dictaduras imaginarias no surgen sólo de la imaginación. El estudio inmanente de la novela del dictador no agota la explicación de las peculiaridades o del desarrollo de este tipo de obra. Falta entonces establecer los nexos entre lo existente en la realidad y lo propuesto por las obras; articular las relaciones entre la literatura, su base social, y la cultura, como mediación entre ambas.

Digamos, para terminar, que si nos hemos concentrado en ciertos aspectos y descuidado otros, se debe a que nuestro propósito ha sido fundamentalmente mostrar—a cincuenta años de su publicación—la prolífica importancia de *Tirano Banderas* en la narrativa contemporánea de Hispanoamérica.

BERNARDO SUBERCASEAUX

29 Gorden St., apt. 106
CAMBRIDGE, Massa. 02138 (USA)

sobre el dictador de su país. Entonces estaba previsto que Fuentes escribiría sobre Santana; Carpentier, sobre Machado; Miguel Otero Silva, sobre Juan Vicente Gómez; Roa Bastos, sobre el doctor Francia, y así. Cortázar tenía ya algo preparado sobre el cadáver de Evita Perón. Yo no tenía dictador, pero estaba ya escribiendo *El otoño del patriarca*. *Ahora*, año XV, núm. 656, 7 de junio de 1976, Santo Domingo (República Dominicana), pág. 39.