

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»<sup>23</sup> (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»<sup>24</sup>; 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,

<sup>23</sup> SEYMOUR MENTON, págs. 256-257.

<sup>24</sup> 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 dictador<sup>25</sup>. 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

<sup>25</sup> 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 poder<sup>26</sup> 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 entrevistas<sup>27</sup> 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,

<sup>26</sup> JAIME LABASTIDA, págs. 27-28.

<sup>27</sup> 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»<sup>28</sup>. 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-

<sup>28</sup> *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»<sup>29</sup>.

*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 historicista<sup>30</sup> y plasmar artísti-

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

<sup>30</sup> «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.