

“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 arrogue 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 empenista 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.