

## EL DICTADOR HISPANOAMERICANO COMO PERSONAJE LITERARIO

*Jorge Castellanos, Marygrove College, Detroit*

*Miguel A. Martinez, Loyola University of Chicago*

La dictadura ha predominado como forma fundamental de organización política en la mayoría de las repúblicas hispanoamericanas, desde el logro de la Independencia hasta nuestros días. Las fuerzas democráticas, siempre presentes y muchas veces heroicamente activas, por lo general han llevado la peor parte en el conflicto con la tiranía. Por eso resulta comprensible que la novela hispanoamericana refleje, desde sus comienzos, esa característica básica de la vida social del Continente. El número de novelas que, directa o indirectamente, se refieren al tema dictatorial es enorme. Curiosa y (en apariencia) contradictoriamente, por larguísimos años el dictador no ha sido protagonista de estas obras. Aparece en ellas como un personaje más, importante, pero secundario, en el desarrollo de la trama. No es sino en la década del 70 de este siglo, con las novelas dedicadas a este tema por Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez y Arturo Uslar Pietri, cuando el dictador ocupa el centro de la atención del autor y su personalidad es examinada en todas sus aristas. O sea que hasta 1970 no existió más que el género (la *novela de dictadura*), de orientación sociológica y política, más que psicológica. Sólo en la década del 70 aparece la especie (la *novela de dictadores*), que además de retratar un régimen se concentra en el estudio de la compleja personalidad tiránica de un individuo. Al examen del proceso histórico y literario que explica ese fundamental cambio de orientación estética está dedicado este artículo.

La primera novela centrada en el tema de la dictadura americana es *Amalia* de José Mármol, publicada entre 1851 y 1855 y dirigida como un alegato contra la dictadura de Juan M. Rosas (1793–1877).<sup>1</sup> Su importancia es enorme pues fija por más de un siglo las peculiaridades del género. Es (aunque no exclusivamente) novela de dictadura. El despotismo hispanoamericano constituye por lo menos *uno* de sus temas fundamentales. El dictador no aparece en ella como protagonista, sino como personaje secundario. Y la obra deviene una diatriba violenta, un acta de acusación contra un tirano, iniciando el *panfletismo*, que distingue (y aqueja, desde el punto de vista estético) a tantas de estas narraciones.

Hasta la década del 70, con pocas excepciones, ese panfletismo

sirve como eje formal de la novela de dictadura. Al novelista panfletario lo mueve un propósito extra-literario: más que artista se considera un combatiente, cuya obra no tiene finalidad estética, sino que es un instrumento de lucha contra la tiranía. En estas narraciones, la indignada protesta no brota espontáneamente de la acción, de modo que el lector pueda arribar por su cuenta a sus propias conclusiones, sino que se expresa editorialmente (casi siempre oratoriamente) por medio del narrador. Los episodios dramáticos muchas veces se exageran hasta el límite de lo increíble, a pesar del tono realista (o naturalista) del relato. Los conflictos dicotomizan el proceso histórico, reduciéndolo a una simple guerra maniquea de luz y sombra. Los personajes son abstractos, a ratos meros símbolos. La caracterización es mínima: lo esencial es el conflicto externo, obsesivo, entre el bien y el mal, la ley y la arbitrariedad, el civismo y la ambición de poder, la civilización y la barbarie. El producto final se parece más a un libelo inflamado que a una novela.

Un ejemplo típico de esta variedad narrativa lo tenemos en la obra de Rufino Blanco Fombona (1874–1944). En *El hombre de hierro* (1907), ataca la dictadura de Cipriano Castro (1858–1924). En *La bella y la fiera* (1931), disparada contra la tiranía de Juan Vicente Gómez (1864–1935), resume la esencia misma del panfletismo novelesco: “Nada bello, optimista ni sano me rodea, y nada sano, optimista y bello puede salir de mi espíritu atormentado. . . . A mí no me importa un ardite que este libro . . . sea juzgado o no hermoso, literariamente. Más que una obra de escritor, es un deber de hombre; más que una novela, es una acción de ciudadano. . . . He querido escribir la novela de hombres que sufren, no literaria y hermosamente, sino de modo feo y aun asqueroso, como se sufre de veras en las garras de la barbarie.”<sup>2</sup> Con el látigo en la mano, el autor sube a palacio, baja a la cárcel política y atraviesa todos los horrores del despotismo hasta la espantosa estampa final: dos revolucionarios colgados de garfios de acero, de los que usan los carniceros para colgar los cerdos, mueren en el patio del penal, mientras las moscas les chupan las heridas. *La bella y la fiera* es todo un arquetipo, donde se da lo mejor y lo peor de la novela de dictadura tradicional.

Alrededor de las figuras de Gómez, Manuel Estrada Cabrera (1857–1923), Rafael Leónidas Trujillo (1891–1961) y otros destacados dictadores hispanoamericanos se construye una cuantiosa obra narrativa que casi sin excepción sigue los modelos establecidos más arriba.<sup>3</sup> En ocasiones el panfletismo se acerca a los lindes del delirio, como sucede con *El tirano Bebevidas* (1939) donde Manuel Bedoya es llevado por su odio al presidente del Perú, Oscar R. Benavides (1876–1945), a los extremos del infantilismo literario, creando un dictador que mataba a sus enemigos jóvenes porque padecía de una enfermedad que sólo se aliviaba bebiendo sangre humana, preferiblemente de adolescentes.

Sin embargo, no todo es negativo en el legado de la novela pan-

fletaria. A más de su contribución cívica a la lucha por la democracia, se le deben algunos aportes al desarrollo estrictamente literario del género. Acaba por fijar el tipo del dictador de ficción. Particularmente la figura de Gómez, al ser trasladada a la obra literaria, ha servido para cuajar una serie de estereotipos que luego han de ser utilizados por los novelistas del 70 para la composición de sus dictadores sincréticos: la vejez, casi de momia, del tirano, su memoria, su magnetismo, su machismo, sus innumerables queridas, su mano enguantada, su espuela, su hamaca, su fría crueldad, su amor por la madre, su ternura de padre, su aislamiento, su impenetrabilidad y su soledad. Como veremos, buena parte de la temática de la novela de dictadores se encuentra ya en semilla en estas novelas de dictadura.

Cuatro obras—antes de 1970—logran superar las debilidades que aquejan a la típica novela de dictadura: *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle Inclán; *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán; *El señor presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias; *Muertes de perro* (1958) de Francisco Ayala. La primera gran virtud de *Tirano Banderas* es que demuestra que con el tema dictatorial es posible elevarse a los más altos niveles artísticos. Desde 1926 en adelante éste es el modelo estético con el que hay que medirse, cuando se aspira dentro del género a algo más que la protesta cívica. Valle Inclán coloca la dictadura en el centro mismo de la obra. Siguiendo el ejemplo establecido por Joseph Conrad en *Nostromo* (1904), traslada la acción a un país imaginario, comprensivo, una suerte de nación *ersatz*, construida con elementos geográficos, raciales, lingüísticos e históricos de distintos países hispanoamericanos, aunque México parece predominar como fuente. En el terreno temporal también hay una síntesis: “Aunque la acción de la novela ocurre dentro de unos días, este corto período de tiempo abarca todo el siglo XIX y la primera parte del siglo XX mediante unos anacronismos hechos a propósito.”<sup>4</sup> También el personaje del dictador Santos Banderas es un ensamblaje de características de varios déspotas de Centro y Sur América, aunque el modelo principal parece ser el doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1766–1840).

Una de las contribuciones mayores de esta obra es la ausencia total de panfletismo. La naturaleza comprensiva de la novela, su “internacionalismo” dentro de lo hispanoamericano, a más de la extranjería y la peculiar posición estética del autor le permiten a éste contemplar los acontecimientos que relata a cierta distancia emocional. El propósito de Valle Inclán no es político, sino literario. Lo que no implica que en la obra no se condene el régimen dictatorial, sólo que se hace en forma distinta a la seguida hasta entonces. Curiosamente, la dimensión política resulta mejor servida por este método que por el manoseado de la diatriba y el libelo. Valle Inclán logra crear, gracias al uso de sus técnicas barrocas, un ambiente asfixiante de crueldad, de primitivismo, de bruta-

lidad inhumana, de sombría barbarie: un mundo retorcido, grotesco, irracional y absurdo. El propio carácter sintético de lugares y gentes ayuda a darle al relato un tono fantástico, de sueño o pesadilla. A partir de esta obra, este elemento ha de aparecer casi sin excepción en todas las buenas manifestaciones del género.

Sin embargo, pese a la enorme importancia de sus contribuciones renovatorias, *Tirano Banderas* sigue en otro importante extremo la tradición establecida por *Amalia*: no es todavía novela de dictadores. El Generalito no es el protagonista. En realidad no puede decirse que haya aquí un héroe principal. Más que novela de gente, esta es una novela de ambiente. Otros personajes reciben proporcionalmente más cuidado en la novela que el dictador. Nada sabemos del pasado de éste. Ignoramos las raíces psíquicas de los resortes que lo mueven. En realidad todos los personajes están contruidos siguiendo el mismo molde. Son seres de una pieza, que no cambian, que no crecen. Desde el principio hasta el fin de la acción, muestran una sólo y fija dimensión. Y no podía ser de otro modo pues *Tirano Banderas* constituye el primer esperpento de Don Ramón. Y el esperpento guiñolesco no es el vehículo más apropiado para la caracterización detallada y profunda. El tirano, su corte y sus víctimas son todos sometidos a un intenso proceso de caricaturización. Son prototipos más que individuos, títeres de retablo más que complejos caracteres.

Antes de escribir *La sombra del caudillo*, Guzmán había creado en *El águila y la serpiente* (1928) una rica galería de retratos de los protagonistas de la Revolución Mexicana y una crónica interesantísima de los acontecimientos más destacados de la misma, poniendo al desnudo la grandeza y la miseria, el heroísmo y la crueldad, la misión justiciera y los crímenes infames que caracterizaron ese agitado episodio de la historia de su patria. Al año siguiente, en *La sombra del caudillo*, Guzmán disminuye el soplo épico y acentúa la visión negativa, pesimista del hecho revolucionario. Se ha discutido quienes fueron los personajes reales sobre los que se basa esta *roman à clef*. Sea la administración de Álvaro Obregón (1880–1928) o la de Plutarco Elías Calles (1877–1945) la que proporcionó el modelo, Guzmán presenta aquí el cuadro descarnado y sombrío de un régimen pseudorevolucionario, corroído por la intriga, la deslealtad, la rapiña, la concupiscencia, el latrocinio y el asesinato. Lo interesante es que el Caudillo apenas aparece en escena un par de veces, con sus “ojos de tigre, cuyos reflejos dorados hacían juego con el desorden, algo tempestuoso, de su bigote gris.”<sup>5</sup> Pero su sombra se proyecta sobre toda la novela, pues aunque no como protagonista, es él quien sirve de centro a la acción narrativa, *deus ex machina* de toda la vida pública (y hasta la privada) en la sociedad mexicana de su tiempo. Este procedimiento del personaje sombra ha de ser utilizado, a partir de entonces, por otros autores del género.<sup>6</sup>

La misma capacidad para la etopeya que el autor exhibió en *El águila y la serpiente* está presente aquí. Los retratos de Ignacio Aguirre, de su adversario Hilario Jiménez, de Oliver Fernández, de Axkaná González y otros muchos personajes secundarios (casi todos copias de personajes vivos) reflejan un poderoso verismo. El Caudillo, sin embargo, la fuerza más poderosa e influyente, permanece contradictoriamente tras las bambalinas, como si el autor no se atreviera a resolver el misterio de su presencia ausente y decidiera dejarlo deambular como un fantasma, como una fuerza oscura e impenetrable, por las páginas de su obra.

Ni su argumento ni su caracterización le confieren a *El señor presidente* de Asturias el alto rango de que goza entre las novelas de dictadura. El primero es, en buena medida, melodramático y folletinesco; la segunda, en gran parte, caricaturesca y mecánica. No hay aquí un solo personaje de carne y hueso. Todos parecen, más bien, muñecos movidos por hilos a ratos bastante visibles. El propio autor se refiere a ellos como "espantajos" o "garabatos," utilizando la misma expresión que empleaba Valle Inclán para los suyos. El mérito estético no le viene a esta obra por esas vías, sino por el camino del estilo. Lo que fascina es "the Gothic horror of a vision that sets off deep inborn fears as the mind drifts rudderless through a gallery of grotesques that recalls the *Caprichos* of Goya and the *Dreams* of Quevedo. . . . We are in a hallucinatory mental underworld, between sleep and wakefulness among hair-raising whispers, bloodcurdling tortures and intrigues, all flamboyantly magnified and deformed."<sup>7</sup> Y ese ambiente se logra mediante el uso de técnicas que en la época en que apareció la novela eran muy novedosas, no sólo dentro del círculo estrecho de la novela de dictadura, sino también dentro del círculo mucho más amplio de la novela hispanoamericana en general.

El propósito de Asturias, como antes el de Valle Inclán, no fue presentar al lector el retrato realista de una dictadura, sino hacerle *sentir* o *vivir* vicariamente ese mundo alucinante de dantesca pesadilla. Para lograrlo, echó mano de los procedimientos experimentales de la "nueva novela europea" de su tiempo, aparte de emplear también recursos retóricos típicos de la picaresca y la sátira quevedesca. En *El señor presidente*, el uso constante de la hipérbole (abultamiento de cualidades negativas y acumulación de violencias y atrocidades sin cuento) crea alrededor del lector una atmósfera sofocante y macabra, truculenta y repugnante que lo sume en el mismo terror y espanto que sufre un país tiranizado en la realidad. El efecto es parecido al de los esperpentos de Valle Inclán. Pero Asturias da un paso más en el camino de la desarticulación de la realidad hasta entrar en el terreno del "tremendismo." Idéntico efecto produce el uso de metáforas desgarradas, verdaderas greguerías, constantemente al borde del asco: "El Pelele huyó por las calles intestinales . . . el Pelele engusanaba la calle de quejidos."<sup>8</sup> Y hay, ade-

más, que añadir, para acentuar la irrealidad y el absurdo, una distorsión surrealista del lenguaje, mediante el uso masivo de retruécanos, onomatopeyas, repeticiones de palabras y sílabas, enumeraciones, jerigonzas, jitanjáforas, balbuceos, aliteraciones sin sentido y neologismos caricaturescos que lejos de avivar el entendimiento entre los personajes, lo impiden totalmente, creando así un vacío barroco de confusión e incommunicabilidad.

Pese a sus méritos indudables, *El señor presidente* no desborda el marco de la novela de dictadura para devenir novela de dictador. Del tirano sabemos aquí más que en muchas otras novelas anteriores. Aparece en ella ya viejo: bigote cano, encías desdentadas, carrillos pellejados, color de jade, ojos “como dos mosquitos atontados” (p. 258) detrás de los anteojos. Cuello flaco. Dedos transparentes. Diestra pequeña, helada al contacto. Además, se ofrecen algunos datos de su biografía. Nace en hogar pobre. Tiene que ganarse el sustento desde chico. Estudia de noche, mientras la madre santa (una constante casi infalible en este tipo de novelas) duerme en un catre de tijeras (p. 223). Tras enormes esfuerzos logra hacerse abogado. Participa en la política. Llega—no se dice cómo—a Ministro de Gobierno. Por fin se hace—tampoco se dice de qué modo—del poder absoluto. Y entonces da rienda suelta a su hondísimo resentimiento. Es cruel, despiadado, arbitrario, injusto y cobarde. Vive aterrorizado por las pesadillas creadas por su propio terror. En la novela no se mencionan su esposa o sus hijos, pero sí sus numerosas concubinas traídas a su lecho por sus oficiales. Disponemos aquí, pues, de un cierto volumen de información. Sin embargo, la figura no se redondea hasta devenir personaje auténticamente humano: sigue siendo una caricatura. *El señor presidente* le añade nuevas dimensiones al tema, pero deja el problema caracterológico del personaje del dictador todavía sin resolver.

*Muertes de perro* es la más filosófica de estas cuatro novelas seminales. Ayala nos traslada en ella a un país sincrético: “un pobre rincón del trópico . . . una pequeña república medio dormida en la selva americana,”<sup>9</sup> que parece estar situada en Centroamérica. Cronológicamente la obra se localiza en la época inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, aunque el autor juega constantemente con el tiempo, saltando del presente al pasado y viceversa. El narrador es un abogado paralítico, resentido, hipócrita, corrompido (y, al final, hasta asesino), llamado Luis Pinedo (Pinedito), acopiador de papeles, especie de “compilador,” que incorpora en su relato fragmentos de diarios, memorias, informes oficiales y cartas de otros personajes de la novela. (El procedimiento ha de encontrar eco en la obra de Augusto Roa Bastos.) El lector se entera de lo que sucede (o de lo que dicen estos personajes que sucede) sólo a través del testimonio nada confiable de estos “testigos” interesados. De ese modo se desarrolla ante nuestra vista el panorama

tragicómico de la dictadura de Antón Bocanegra (con sus características clásicas: absolutismo, crueldad, degeneración ética, demagogia, servilismo y terror) en el momento en que se derrumba bajo el peso de su podredumbre interna.

Resulta importante insistir en la multiplicidad de puntos de vista adoptados en esta novela. Sus caleidoscópicas variaciones sirven para poner en evidencia el relativismo histórico y el escepticismo psicológico que rigen su desarrollo. Los testimonios de los "testigos" y del "compilador" chocan y se contradicen constantemente, dificultando más que facilitando la búsqueda de la verdad. De hecho, el libro obliga al lector a plantearse la grave cuestión de la imposibilidad de alcanzar la verdad histórica. Y como los personajes muestran una incapacidad casi total para comprenderse a sí mismos y a sus semejantes y como, además, las secuencias temporales se han desvertebrado en el salto constante de una época a otra, la novela pronto adquiere un fuerte tono de primitivismo, de irrealidad y absurdo, que el autor refuerza con el humor negro, la ironía y el sarcasmo de episodios casi siempre relacionados con vidas y muertes de perros y sus contrapartidas en las vidas y las muertes del dictador, sus enemigos y sus secuaces. *Muertes de perro* va más allá del género novelesco a que pertenece, convirtiéndose en una metáfora del mundo contemporáneo, corroído por la impotencia de la razón para reconstruir un sistema de valores que se ha derrumbado y por el terror del individuo aislado, solitario, espantado ante una realidad ininteligible y radicalmente adversa.

En esta novela tampoco se aborda el examen detallado y profundo del alma del dictador. La figura de Bocanegra parece querer perfilarse, a ratos: aparece con sus ojos "obsesionantes," su "mirada de tigre," sus bigotes caídos, su "voz áspera, curiosamente matizada de inflexiones tiernas, casi quebradizas," haciendo rechinar las espuelas que siempre calzaba aunque nadie jamás lo vio montar un caballo. Sabemos que era la "oveja negra del grupo de familias distinguidas que un día fueron omnipotentes en el país." Y que fue el líder de un movimiento popular de "regeneración" en favor de los "pelados," al que traicionó tan pronto adquirió control pleno del poder. Asistimos a su hundimiento progresivo en el alcoholismo, a su embrutecimiento en la sevicia, a su deshumanización en la arbitrariedad absoluta. Somos testigos del desprecio que sentía por el servilismo de sus sicofantes y sus sicarios, a quienes maltrataba de continuo. Aprendemos su fórmula de gobierno: "engaño, más demagogia, más soborno, más terror." Pero, con todo, su figura permanece en la sombra. El personaje protagónico es la sociedad sometida a la tiranía y no el tirano que la domina para explotarla.

Las causas de la prolongada debilidad del personaje más importante de la novela de dictadura se relacionan íntimamente con el proceso

de desarrollo de la novela hispanoamericana en general. En primer lugar debe tenerse en cuenta lo que ha señalado Ciro Alegría, la ausencia de auténticos personajes en nuestra novelística: "A las novelas hispanoamericanas se les recuerda generalmente por sus temas, por sus panoramas, por sus problemas, por sus aventuras, que no por los héroes. . . . Nuestra novela tiene más de sociología, de geografía, de folklore, de tesis, de reportaje, de tratado de materias primas, que de novela misma."<sup>10</sup> Pero esta afirmación, tal vez algo exagerada, no va más allá del diagnóstico. Para salir de lo meramente sintomático hay que dirigir la vista a la orientación ideológica de la intelectualidad hispanoamericana en el siglo y medio que nos separa de la Independencia. Es imposible abordar el asunto aquí en detalle, pero en resumen puede afirmarse que el escritor latinoamericano de avanzada (hipnotizado primero por el positivismo comtiano, luego por el sociologismo y el economismo clasista del marxismo) por lo general ha prestado más atención a lo abstracto que a lo concreto, más a la sociedad que al individuo, más a la tesis que al caso particular, más al mundo que al hombre, más a la circunstancia que al yo. Sólo en las últimas décadas, la influencia de varias corrientes del humanismo y el existencialismo de nuestro siglo, han logrado producir un cambio de frente. Curioso es observar que aún aquellos novelistas que hoy se proclaman marxistas, muestran muy a lo claro las huellas de esas otras tendencias, que colocan a la conciencia individual y única en el centro de la meditación metafísica.

Las especiales circunstancias en que han trabajado siempre los escritores de Hispanoamérica también contribuyen a la superficial caracterización del personaje dictatorial. En estas tierras el valor político está hipertrofiado y prima sobre otros valores, a los que debería estar subordinado. El intelectual está aquí obligado a asumir un compromiso social, concretamente enlazado con la circunstancia cívica del momento en su país. Mario Vargas Llosa ha estudiado el fenómeno señalando cómo los artistas y escritores de la América Latina están sometidos a presiones que no sufren sus congéneres de Norteamérica y de Europa. Mientras la responsabilidad de estos últimos es personal (alcanzar del modo más riguroso y auténtico el nivel artístico más alto que sus facultades les permitan), al sur del Río Grande ser escritor significa desarrollar una literatura personal, es cierto, pero además participar por medio de la obra propia en la solución de los problemas políticos, sociales y culturales que aquejan al Continente. Esto es así porque en la América Latina, tanto en el siglo pasado como en el presente, los problemas de la realidad cotidiana no pueden normalmente discutirse en público: los grupos dominantes ejercen una estricta censura sobre los medios de comunicación, creando así un vacío que sólo ha sido llenado por la literatura. "What was, for political reasons, repressed or distorted in the press and in the schools and universities, all the evils that were buried by the



military and economic elite which ruled the countries, the evils which were never mentioned . . . found a vehicle of expression in literature. . . . The realm of imagination became in Latin America the kingdom of objective reality; fiction became a substitute for social science. . . . No writer in Latin America is unaware of the pressure that is put on him, pushing him to a social commitment."<sup>11</sup>

Debido al carácter generalmente patológico de las instituciones cívicas, el público hispanoamericano exige del escritor no sólo una expresión estética sino, ante todo, una definición política. Esta situación conduce a un inevitable desequilibrio entre los dos polos que tiran de la atención del novelista. Si se escribe sobre una dictadura, al dictador no puede hacersele ni la apariencia de una concesión. Se presentarán sólo sus manchas, sus sombras, la costra purulenta de sus llagas. Se subrayarán y hasta exagerarán sus cualidades negativas. De otro modo se corre el riesgo de ser acusado de estar en complicidad con él. Consecuencia inevitable de ese sistema es que la imagen del dictador, por su unilateralidad, por su monocromatismo, cae en las limitaciones que hemos venido señalando. El personaje más que ser vivo, parece una abstracción. Hasta la década del setenta todos los dictadores de novelas son personajes chatos, sin relieve propio, sin vibración íntima. Son monstruos de maldad, dragones selváticos, fuerzas ciegas, telúricas, unilaterales. O, si no, son meros muñecos, títeres de un tablado guiñolesco. Cualquier cosa, menos hombres de carne y hueso. Porque para que un personaje adquiera relieve y hondura y dé la impresión de vivir vida propia es preciso que en él se conjuguen (como en la realidad) lo positivo con lo negativo, lo bueno con lo malo, lo bello con lo feo. Es preciso mirar a la totalidad de la persona, tanto desde fuera como desde dentro, no sólo en su comportamiento externo sino en la intimidad de su conciencia.

Desde luego, la utilización de esa técnica para crear a un tirano resulta muy peligrosa. Porque sucede que al ingresar en la subjetividad de los personajes nos acercamos a sus secretas esencias, tendemos a entenderlos y a "entendernos" con ellos, y por fin, hasta a simpatizar con ellos. Es una cuestión de la distancia emocional que el autor establece entre el personaje y el lector. La cercanía tiende a lograr la comprensión y aún la identificación entre ambos, pudiendo en ocasiones provocar hasta la suspensión del juicio moral. Y eso, en una novela de dictadores en Hispanoamérica, constituye un riesgo demasiado serio, que los autores sistemáticamente prefirieron no afrontar. No es, por eso, casual que este sub-género sólo aparezca cuando la novela, en general, ha alcanzado (en el último cuarto de siglo) su grado presente de madurez, tanto en el manejo de los temas como en el dominio de las técnicas.

La aparición reciente de la novela de dictadores constituye, pues, uno de los corolarios de la profunda renovación que se ha producido en

la novela hispanoamericana en las últimas décadas. Sistemáticamente, las transformaciones de la narrativa europea, primero, y de la norteamericana, después, han hallado eco en la América de habla española, cuyos autores de ficción han experimentado sin cesar con las nuevas orientaciones estéticas, los nuevos temas y las nuevas técnicas usadas por innovadores como Marcel Proust, Andre Gide, James Joyce, Franz Kafka, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, William Faulkner, Virginia Woolf y Ernest Hemingway. El proceso se toma su tiempo, pero al fin produce un *corpus* novelesco comparable—y en ocasiones superior—en cantidad y calidad al de los demás sectores culturales del mundo occidental de nuestra hora. Para la solución de los problemas que aquejaban a la novela de dictadura han resultado especialmente significativas ciertas contribuciones, tales como la insistencia en la viabilidad de lo feo como material estético, la exaltación del anti-héroe a la categoría de personaje central de la obra de ficción, la reiteración de temas tales como el absurdo de la vida social contemporánea, la alienación del hombre actual y, sobre todo, el aporte de nuevos procedimientos retóricos (la fragmentación de la trama en una suerte de alucinado rompecabezas, la descomposición de la cronología, la alternación rítmica de los puntos de vista y la desvertebración de la sintaxis).

El dominio de estos instrumentos creativos parece haber alentado a abordar desde nuevos ángulos el crónico problema de la caracterización del dictador, permitiendo presentarlo en toda la gama de su complejidad psicológica y de su rol histórico, sin temor de caer necesariamente en el esquematismo o la justificación. En el breve espacio de poco más de dos años—desde abril de 1974 hasta diciembre de 1976—aparecen cuatro obras de inusitado mérito literario, cada una de ellas con un dictador como protagonista. Por orden cronológico de aparición estas obras son: *El recurso del método* (1974), del cubano Alejo Carpentier; *Yo el Supremo* (1974), del paraguayo Augusto Roa Bastos; *El otoño del Patriarca* (1975), del colombiano Gabriel García Márquez; y *Oficio de difuntos* (1976), del venezolano Arturo Uslar Pietri.<sup>12</sup>

Desde luego, Carpentier, Roa Bastos, García Márquez y Uslar Pietri no se vuelven atrás en la batalla ya ganada contra el panfletismo. Sus cuatro libros condenan el régimen dictatorial hispanoamericano de manera categórica, pero sin editorializar contra él, sin gritería ni oratoria inflamada, mediante el manejo de muy válidos recursos narrativos. En los cuatro libros, los tiranos escarnecen la democracia, pisotean los derechos humanos, imponen un bárbaro sistema de terror sobre la vida de sus pueblos. Pero los autores se guardan muy bien de *decirnos* todo eso en tantas palabras. Más bien nos lo hacen *sentir* y *vivir*, vicaria pero intensamente, por medio de la trama que nos entregan.

Carpentier, innovador como siempre, es el primero en abrir para el lector la conciencia escondida y compleja de un déspota. Y tiene la

audacia de hacerlo presentándonos, al comienzo mismo de la obra, lo que pudiéramos llamar “el mejor costado” de su héroe negativo. El Primer Magistrado (único nombre que Carpentier le da), en la cumbre de su madurez, disfruta en París los placeres materiales y espirituales que sólo la “capital de capitales” (como él la llama) puede, a su juicio, ofrecer. No aparece en escena como el bárbaro caudillo primitivo de un país pobre y atrasado de la América, arrojado sobre la sociedad por una monotonía, sino como un hombre culto, refinado, que ama la música romántica del siglo XIX; que goza de la ópera italiana; que lee los clásicos franceses en francés, los ingleses en inglés, los españoles en español; que está al tanto de los desarrollos capitales de la ciencia y la filosofía de su hora; que vive rodeado de esculturas y cuadros exquisitos, aunque tal vez decadentemente finiseculares; que se codea sin desventaja con la crema del mundo diplomático e intelectual parisién y hasta se permite el lujo de servir de benefactor a alguno que otro de los Ilustres Académicos que buscan su sombra para medrar bajo ella.

Para enterarnos de todos estos detalles, Carpentier utiliza como punto de vista el relato en primera persona, que a ratos se convierte casi en un fluir de la conciencia del dictador. Pero tan pronto le llega a éste la noticia de un alzamiento revolucionario en contra suya y parte para su país a sofocarlo personalmente, el punto de vista cambia: el relato lo hace un autor omnisciente o una tercera persona más o menos envuelta en los sucesos, pero siempre más objetiva que la mirada interior. Y entonces, desde fuera, desde la nueva distancia creada entre personaje y lector, contemplamos el otro lado de la medalla—el hombre de pensamiento y sensibilidad se transforma en hombre de acción: en un ser impulsivo, procaz, implacable, casi selvático en la brutal represión de las fuerzas que se le oponen. De ese modo nos enteramos de lo que el Primer Magistrado llamaba “la regla del Juego; Recurso del Método.”<sup>13</sup> La necesidad existencial de aplastar al adversario, aplastarlo total y definitivamente, sea quien sea, para conservar el poder, única realidad auténticamente valiosa. Poder que el tirano identifica con su Misión: mantener el orden y la paz social en un país que, hasta su llegada, había vivido en constante anarquía.

Esta novela de Carpentier es muy rica en sustancia política. En ella se estudia el régimen dictatorial en muchas de sus manifestaciones más típicas. Y para huir del pesimismo, se señalan también alternativas: se les da voz a los representantes de fuerzas sociales nuevas que crean la esperanza de una salida democrática y progresista para el país. Pero en ningún momento descuida el autor el retrato de su protagonista. Cambiando a cada rato el punto de vista, contraponiendo constantemente al hombre de París con el hombre del Surgidero de la Verónica, Carpentier estructura ante nuestros ojos una personalidad compleja, tan contradictoria como la vida misma, un hombre a la vez racionalista y sensual,

inteligente y primitivo, cultivado y bárbaro, generoso y cruel, lógico y arbitrario. Un hombre en definitiva gobernado por una pasión arrolladora: la ambición del poder. Un hombre corrompido, podrido por el vicio de la arbitrariedad absolutista.

El cuadro que se nos presenta es de luz y sombras, de valores positivos y negativos en interminable tensión dialéctica. Y Carpentier hace más: con notable valor literario, haciéndole frente a todos los riesgos, le permite al lector penetrar hasta el fondo del drama de la vida individual y única de su héroe antiheroico y con ello le conduce a sentir conmiseración no por el tirano sino por el ser humano que tras él pugna por manifestarse. Y al final de la novela, cuando derrotado, viejo y enfermo el dictador pasea la miseria de su fracaso, su impotencia y su decadencia física y moral por un París que lo rechaza, el autor convierte esa particular circunstancia en un símbolo de la soledad primaria y última en que *todo* hombre se ve obligado a vivir y a morir, y nos ayuda a comprender al déspota sin justificar el despotismo. Carpentier ha logrado lo que se proponía. *El recurso del método* es la primera novela de dictadores de la literatura hispanoamericana.

A las pocas semanas de aparecido el libro de Carpentier se publica *Yo el Supremo*, donde Roa Bastos se enfrenta con el problema desde una perspectiva distinta. El novelista cubano había fabricado un dictador ficticio, sincrético, en quien incorporó detalles físicos y psíquicos de diversos tiranos reales (Guzmán Blanco, Machado, Porfirio Díaz, Trujillo y Gómez). Roa Bastos escribe, en cambio, sobre un personaje histórico: el doctor Francia, quien gobernó unipersonalmente en Paraguay desde 1814 hasta 1840. Esta obra debe ser considerada como una novela histórica. Más precisamente: como una novela biográfica. Encima de las dificultades tradicionales del género, el autor se echa encima otras más: las inescapables limitaciones impuestas por el material histórico con el que tiene que tratar.

La estructura de *Yo el Supremo* es muy complicada, a ratos casi laberíntica. En su mayor parte, el libro está constituido por supuestos "documentos históricos" escritos, según parece, por el dictador Francia o dictados por él a su secretario o "fiel de fechos" Policarpo Patiño. Pero en esos documentos se entremezclan frecuentes fragmentos de conversaciones del dictador con su amanuense o con otras personas, sin que en momento alguno se aclare a quién se deben esos injertos. Además, en ocasiones aparecen en el texto aclaraciones o declaraciones que sólo pueden atribuirse a un narrador omnisciente. Y, como si todo eso fuera poco, hay numerosas notas de un "compilador" (a quien se le atribuye la integración del libro) en forma de explicaciones, adiciones, citas de otros documentos y libros y hasta anécdotas de su propia vida, más o menos relacionadas con la trama. Hay además frecuentes anacronismos: Francia cita descubrimientos científicos que ocurrieron después de su

muerte y hasta demuestra tener clara conciencia de cuándo y cómo han de morir tanto él como su amanuense Patiño.

Evidentemente, Roa Bastos se propone conducirnos a la conclusión de que su novela está escrita desde el punto de vista del escepticismo histórico, o mejor aún, de un perspectivismo epistemológico que permite no sólo *una* sino múltiples interpretaciones del devenir humano, según el punto de vista temporal, geográfico o psicológico desde el cual se contemple el pasado. Esta tesis relativista es subrayada por el autor en formas diversas. Por ejemplo: (1) gran parte de los documentos se le atribuyen a un Francia apasionado, fanático, enfermo, casi demente; (2) Francia acusa a Patiño constantemente de deformar lo que le dicta (en uno de sus innumerables juegos de palabras le llama “fide-indigno” a su amanuense)<sup>14</sup>; (3) los “documentos” no están completos, sino rotos, borrados, sus hojas pegadas unas a otras, dañadas por el fuego que el Francia de ficción mandó a prender en su habitación poco antes de morir, tal como lo hizo el Francia de la historia; (4) el propio “compilador” en su *Nota Final* nos advierte de la infidelidad de sus fuentes al decirnos que obtuvo parte de su información de “supuestos descendientes de supuestos funcionarios, [de] supuestos parientes y contraparentes de El Supremo, que se jactó siempre de no tener ninguno; [de] epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos” (p. 467).

El retrato psicológico del protagonista está bien logrado. Francia aparece en escena ya viejo y muy enfermo debido a un accidente: una caída del caballo en que paseaba todas las tardes por Asunción. La concusión producida por el golpe en la cabeza que se da al caer, le lleva a un estado de delirio. En sus desvaríos el dictador asiste a un desdoblamiento de su personalidad. A más de un *Yo* se sabe un *El* que se le opone, inseparable. (La concusión puede producir la diplopía, la visión doble. El Supremo no sólo *ve* doble sino que *se ve* doble.) En buena parte la novela está integrada por las divagaciones megalomaniacas y paranoicas de este dictador moribundo, alucinado y convulso, perseguido por las sombras de su perro muerto, Sultán; de su criado personal, José María Pilar, al que mandó a fusilar por un motivo baladí; de su otro *Yo*—su *El* implacable, insobornable. Y obsesionado, además, por los problemas metafísicos, éticos e históricos que la cercanía de la muerte le plantean sobre su destino personal y el futuro de su país.

Esta lucha interna, que desgarrar el alma del tirano moribundo, le permite a Roa Bastos pasar revista a la vida y a la obra de Francia desde ángulos opuestos. En la novela se enfrentan y luchan dialécticamente por lo menos dos “verdades,” dos interpretaciones de Francia como ser humano y como figura política. Una de ellas—justificativa, positiva—la presenta el propio Supremo en sus momentos de lucidez. La otra—condenatoria, negativa—es contrapuesta a la anterior por su doble (*El*) y

por las demás sombras que pueblan la mente atormentada del tirano. Obtenemos así una visión antinómica del tema. Lo que, en definitiva, se ajusta a la complicación extraordinaria de este personaje histórico. La deliberada diplopía literaria empleada por Roa Bastos pone muy bien de relieve la ambivalencia de la obra histórica de un hombre que fue, a la vez, patriota ilustre (creador, a puro pulso, de la nacionalidad paraguaya) y déspota vil (el primero de la larga serie de tiranos que han desangrado al Paraguay y a los demás países de la América española). Héroe y villano. Héroe-villano, diría Francia, con su gusto por el juego de palabras. Síntesis compleja. Humanidad vibrante en la contradicción de sus partes componentes. Personaje redondo, auténticamente protagónico.

En *El otoño del Patriarca*, García Márquez vuelve al tirano ficticio, sintético, *ersatz*, esencia destilada de varios dictadores reales, cuyo nombre (Zacarías) aparece una sola vez y cuyo apellido no se menciona nunca, conociéndosele a todo el largo de la novela con el apelativo de El Patriarca. Si Carpentier construyó su retrato desde el ángulo psicopolítico, Roa Bastos el suyo desde la perspectiva psicopático-metafísica y Uslar Pietri—ya lo veremos—desde la dimensión biográfico-histórica, García Márquez elabora el de su personaje protagónico internándose por los caminos de su universo favorito: el mitológico.

El Patriarca vive cientos de años. Obliga a los militares complotados contra él a comerse asado a un Ministro traidor. Sufrir la agresión imperialista de los gringos, quienes le secuestran el mar, dejándole su mítica isla caribeña rodeada de un desierto paisaje lunar. Asiste a un segundo descubrimiento de América por Cristóbal Colón. Y llora la desgracia de saber que a su única y legítima esposa Leticia Nazareno y a su hijo el Delfín Emanuel los habían devorado, conforme a la maldición que los perseguía, “los perros cimarrones del mercado público,” que en verdad no eran “los mismos perros callejeros de siempre sino unos animales de presa con unos ojos amarillos atónitos y una piel lisa de tiburón que alguien había cebado contra los zorros azules.”<sup>15</sup> Por estos medios imaginativos (así como por su caleidoscópico cambio incesante del punto de vista, aún en medio de una oración; la casi ausencia de signos de puntuación por páginas y páginas; y otros procedimientos sintácticos y retóricos) la dictadura de *El otoño* adquiere la desvertebración alucinante de una pesadilla interminable, caótica, absurda, sofocante y aplastante. Tal como sienten las dictaduras reales los pobres pueblos que las sufren. El mito ayuda a comprender la historia.

Ahora bien, al mitologizarse, el Patriarca no se desindividualiza. En *El otoño* lo vemos desde varias perspectivas: como lo entienden sus contemporáneos, como tratan de entenderlo las generaciones que le siguen, como trata de entenderse a sí mismo. Entramos y salimos de su subjetividad a la vez “primitiva y moderna, sencilla y complicada” (el

Patriarca es gran admirador de Rubén Darío). Conocemos de sus amores, de sus odios, de sus caprichos juveniles, de sus manías seniles, de su pasión por el poder, del abismo de su soledad. Y asistimos a la tragicomedia de su existir como persona humana separada del rol que desempeña: la clave de su vida es un pretender lo que no puede conseguirse, lo que equivale a querer ser lo que no se puede ser. Como el Coronel a quien nadie le escribía, como el médico comedor de hierbas de *La hojarasca*, como la Isabel que veía llover en Macondo, como los Buendía en *Cien años de soledad*, el Patriarca vive esperando a un Godot que no puede venir, sumido en la desesperada, insatisfecha espera de lo imposible.

Manipulando con manos de experto las secuencias temporales, García Márquez acaba por entregarnos una vida empozada en sí misma, empantanada y corrompida en su propio existir inacabable, pues su tiempo no fluye sino que parece morderse la cola como una serpiente histérica y maldita. Y, al final, llevados de su mano, asistimos al trágico derrumbe físico y espiritual del dictador: sordo, ciego, desmemoriado, desparrado sobre la hamaca como un traste, en un palacio repleto de boñiga, parece sólo esperar el asalto de las bandadas de gallinazos hambrientos que buscan su carroña. Y cuando con "el vapor caliente del misterio de sus entrañas" (p. 267), en un chispazo intuitivo final, el Patriarca descubre que nunca podrá comprenderse a sí mismo, ni saber jamás el por qué de su afán desapoderado de poder, y recibe el "trancazo de la muerte" que pone fin al "tiempo incontable de la eternidad" (p. 271), el lector tiene que hacer un esfuerzo para no "entenderse" con este hombre brutal y delicado, avasallador y tímido, bestial y humanísimo a la vez. No lo justifica, pero lo entiende. Precisamente porque logra individualizarlo, García Márquez dota a su protagonista de un fuerte valor universal.

*Oficio de difuntos* es en realidad una novela biográfica casi calcada sobre la vida de Juan Vicente Gómez, el famoso dictador venezolano, aunque Uslar Pietri a Gómez le llame Aparicio Peláez; a Cipriano Castro, Cayetano Prato; a Caracas, León; a Maracay, Tacarigua. El propósito evidente de este cambio de nombres es escapar un tanto de las exigencias de la historia y la biografía puras, es decir, de la necesidad de reproducir el pasado al pie de la letra. Pero en todos sus rasgos fundamentales el retrato del dictador sigue las líneas de la verdad documental. La era de Gómez aparece en estas páginas objetivas con todas sus características negativas y todas sus discutibles contribuciones a la construcción del país.

Desde el punto de vista retórico, ésta es la más tradicional de las cuatro novelas de dictadores, la que menos se complica (y menos le complica la lectura al lector) con el manejo de ultra-refinadas técnicas modernas. Aunque la obra comienza en el instante de la muerte del

tirano, todo el resto del relato funciona como un dilatado *flashback*, que sigue casi en orden cronológico perfecto su desarrollo psicológico y político, sobre el telón de fondo de la vida social y económica de su patria. El dictador no nos llega, como en los otros tres libros, “armado” previamente, ya hecho, ya maduro. Por el contrario, paso a paso, acompañamos a Peláez desde su nacimiento en una finca de la región fronteriza con otro país que no puede ser sino Colombia, hasta su muerte en Tacarigua, por todos los vericuetos, altas y bajas de su existir privado y público. Tomamos noticia de su desarrollo como propietario rural, de su amistad con Prato, de la derrota de ambos en una montonera, del exilio y regreso de ambos en otra revolución y la conquista del poder: Prato, presidente; Peláez, vice. Y luego (como sucedió en la realidad de los hechos) el viaje de Prato enfermo a Europa dejando a Peláez encargado provisionalmente del gobierno, la traición al amigo que confió en él y el establecimiento de la dictadura más larga de la historia del país.

Aunque producto casi todo de un narrador omnisciente, el relato nos permite penetrar en la mente del tirano. Y de ese modo podemos hacernos cargo de la clave de su personalidad: su necesidad imperiosa del poder absoluto y total. Y asistimos al final a la irónica culminación de ese proceso de acaparamiento de todos los resortes gubernamentales. Viejo, cansado, enfermo, Peláez llega a la conclusión de que no se puede morir, porque todo el edificio que con tanto esfuerzo ha levantado sólo en sí mismo se apoya y con su desaparición se desplomaría catastróficamente. Mientras más poderoso es, más pequeño, más atado se siente: más preso en su propia red. Vencido por el reloj y el calendario, huyendo despavorido del final inexorable que se acerca, el hombre del “puño de hierro” ha devenido un fantasma que forcejea tragicómicamente con un destino inconcebible: un mañana sin él. Uslar Pietri ha humanizado a su personaje otorgándole a su antihéroe Peláez-Gómez una presencia de carne y hueso en la realidad de su novela.

En estos cuatro dictadores de ficción es fácil percibir lo más típico de la personalidad autoritaria: (1) un sentimiento de absoluta superioridad, que pronto degenera en profundo desprecio hacia todos los demás seres humanos; (2) una total seguridad en sí mismos, en la validez de su juicio y en lo ineluctable de su destino, que al fin les cierra la posibilidad de comunicación hasta con los consejeros más íntimos; (3) un temperamento imperioso, para el cual vivir es inseparable de mandar, lo que lleva a la plena concentración de poderes en su mano y a su intervención en las más nimias decisiones gubernamentales; (4) un apetito voraz de poder, no sólo por sus retribuciones secundarias (riqueza, lujo, adulación) sino por el exhilarante sentimiento de inflación del yo que su ejercicio conlleva y que pronto, como una droga, demanda dosis cada vez mayores de dominio: más sometimiento de los otros; más intransigencia; más represiones, mayores crueldades.



Ese afán de mando se expresa no sólo en el terreno de las relaciones públicas sino también en el privado: en el *machismo* de estos cuatro tiranos. Desde muy temprano, los déspotas de Carpentier y Uslar Pietri evidencian sus dotes donjuanescas. El Patriarca de García Márquez vence su ingénita timidez y engendra hijos incontables (todos sietemesinos) en incontables concubinas y sacia sus apetitos en prostitutas del puerto disfrazadas con el uniforme azul de núbiles escolares. Hasta El Supremo de Roa Bastos—tan casto en sus últimos años—pasó en su juventud por un largo período de desordenada vida sexual, de donde le vinieron sus hijas ilegítimas. La masa popular de un país machista solo puede seguir a un líder que demuestre su prepotencia en todos los aspectos de la vida. Sólo así puede sentirse empujada a gritar histéricamente en la plaza pública: “¡Viva el macho!” (*El Patriarca*, p. 105). La superioridad política del caudillo se alza sobre el fundamento de su primaria superioridad biológica y zoológica.

El egoísmo del poder se sublima, empero, en la imagen altruísta que estos dictadores de ficción tienen de su misión histórica. Los cuatro están convencidos de que el verdadero y fundamental propósito que los mueve es el servicio comunitario y no el disfrute personal. Sus poderes dictatoriales se justifican por el bien mayor que proporcionan a las sociedades que rigen, sobre todo por el aval de orden, paz y seguridad que representan. El Primer Magistrado de Carpentier explica que *su* pueblo lo reelige una y otra vez porque sabía “que la continuidad del poder era garantía de bienestar material y equilibrio político” (p. 26). Y agrega: “Para mi país, tras de un siglo de bochinches y cuartelazos, se había cerrado el ciclo de las revoluciones—revoluciones que no pasaban de ser, en América, unas crisis de adolescencia, escarlatinas y sarampiones de pueblos jóvenes, impetuosos, apasionados, de sangre caliente, a los que era preciso, a veces, imponer una cierta disciplina.”

En *El otoño del Patriarca* se ofrece una explicación parecida. El tirano establece su poder absoluto eliminando la jerarquía feudal de los caciques locales para poner fin a las interminables revueltas intestinas. Invitó a sus antiguos compañeros de armas a celebrar su cumpleaños con una parranda de camaradas en el palacio presidencial, los emborrachó, los mató en una tremenda explosión y luego los enterró “en funerales de obispo” (p. 62). Así se garantizó la paz interna del país por muchos años. En *Oficio de difuntos* Uslar Pietri eleva estas justificaciones a la categoría de una interpretación de la historia republicana de la América hispánica. Eliminada la fuerza centrípeta de la monarquía española, los países independientes cayeron en la anarquía, en la atomización. Así sucedió en Venezuela. “Un Gobierno no es sino la expresión de una realidad. ¿Cómo vamos a tener congresos y juristas y sistema de leyes, si lo que tenemos es montoneras y caudillos bárbaros? . . . Al país del machete hay que gobernarlo con el machete.”<sup>16</sup> Pero con un machete

puesto al servicio de la integración nacional. Eso es lo que, con mayor o menor lucidez, piensa Peláez de su gestión de gobernante. Y cuando los estudiantes se agitan contra su dictadura, el tirano sólo puede ver en ellos otra fuente del desorden, el alboroto y la revuelta que él se había propuesto eliminar para siempre, con el objeto de darle seguridad y trabajo al pueblo.

El Francia de Roa Bastos es el más ideológico de los cuatro dictadores novelescos. Y es el que va más lejos en sus especulaciones justificativas. Tan lejos, que llega a convertirse en precursor de las modernas dictaduras totalitarias. No sólo se jacta de haber dado independencia a su país. Su política de aislamiento internacional y de absolutismo interno tiene como objetivo garantizar la integración de la nacionalidad paraguaya y crear en el corazón del continente sudamericano una utopía agraria, una suerte de república platónica, regida por la exclusiva genialidad de su intelecto, único capaz de comprender las necesidades verdaderas del pueblo y de concebir los medios para satisfacerlas, garantizando así su felicidad. "Aquí [en el Paraguay] tenemos la única Patria libre y soberana de América del Sur; la única Revolución verdaderamente revolucionaria" (p. 351). Proclama un populismo dictatorial que no admite oposición de intelectuales pseudocultos. "Convulsionarios engreídos, viciosos, ineptos [dice en una proclama], no tienen cabida en nuestra sociedad campesina. ¿Qué pueden significar aquí sus hazañas intelectuales? Aquí es más útil plantar mandioca o maíz, que entintar papeluchos sediciosos; más oportuno desbichar animales atacados por la garrapata, que garrapatear panfletos" (p. 38). Sin embargo, en *Yo el Supremo* la tesis justificativa no queda sin respuesta. Desde lo más profundo de su conciencia, por medio de su doble (ese El que es la mejor esencia de su Yo) se responde a sí mismo el dictador con una crítica aplastante, acusándose de haber traicionado la causa que creyó defender: "Enfermo de ambición y de orgullo, de cobardía y de miedo [le grita El a su Yo] te encerraste en ti mismo y convertiste el necesario aislamiento de tu país en el bastión-escondite de tu propia persona. Te rodeaste de rufianes que medraban en tu nombre; mantuviste a distancia al pueblo de quien recibiste la soberanía y el mando, bien comido, protegido, educado en el temor y la veneración, porque tú también en el fondo lo temías pero no lo venerabas. Te convertiste para la gente-muchedumbre en una Gran Obscuridad; en el gran Don-Amo que exige la docilidad a cambio del estómago lleno y la cabeza vacía" (p. 454). El recurso argumental de la personalidad escindida le sirve en este caso a Roa Bastos para darle un fuerte contenido dialéctico—y por lo tanto, contradictorio—a la racionalización con que pretenden calmar su conciencia los dictadores que no la han perdido por completo.

En ciertas ocasiones, el poder no es acaparado en Hispanoamérica por un individuo sino por una institución: por ejemplo (sobre todo

en tiempos recientes), por el ejército. En tales casos el dictador no es otra cosa que el representante de esa estructura social autoritaria. Los protagonistas de estas cuatro novelas son, empero, algo muy distinto. Son *caudillos* que devienen dictadores por la fuerza de lo que Max Weber bautizó hace más de medio siglo con el nombre de "autoridad carismática."<sup>17</sup> Su poder descansa, en fin de cuentas, en la atracción casi hipnótica que estos líderes ejercen sobre las masas, debido a las cualidades y poderes excepcionales, extraordinarios, sobrehumanos que se les atribuyen, ya sea santidad, ya heroísmo, ya sabiduría, ya sagacidad, ya capacidad profética, ya genio político, ya invencibilidad, ya una combinación de todas o algunas de estas características.

En las cuatro novelas que analizamos la autoridad carismática tiende a rutinizarse, pero nunca pierde su dimensión mágica. En todas ellas el problema de sucesión queda sin resolver y las luchas intestinas son constantes. A menudo el más cercano de los edecanes es la primera víctima de las sospechas patológicas o la venganza refinada del amo. Pero entre el dictador y el pueblo se han establecido lazos que tienen más de lo místico o religioso que de lo político. El dictador se ha convertido en una realidad superhumana, en una fuerza cósmica desmesurada, aterradora. El dictador vive aislado, oculto, en la oscuridad, en el misterio. Su palacio es un *sanctasanctórum* donde su persona cobra potencia de fetiche. El Patriarca de García Márquez acaba en sus últimos años por hacerse invisible. Nadie sabía si él existía, a ciencia cierta. Pero en sus mejores tiempos aparecía de vez en cuando en el balcón del palacio para impartir a la muchedumbre enardecida una bendición silenciosa. El pueblo le atribuía poderes divinos: "puso en fuga al dragón del huracán" (p. 105). Y sus escasas y fugaces apariciones bastaban "para sustentar la confianza de que él estaba ahí, velando nuestra vigilia y nuestro sueño bajo los tamarindos históricos . . . pendiente del curso de nuestras vidas, pues lo único que nos daba seguridad . . . era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable a la peste y al ciclón . . . invulnerable al tiempo, consagrado a la dicha mesiánica de pensar para nosotros" (pp. 105, 106).

Lo mismo pasaba con las contadas apariciones públicas del Peláez de Uslar Pietri. Por ejemplo, cuando va a tomar—una vez más—posesión del cargo presidencial, "Peláez salió en su uniforme oscuro y dorado de gran jefe. Las calles estaban borradas y no se oía sino el resonar de los vivos . . . Era el gran ídolo viviente. . . . Lo veían con los ojos de sus mitos. Recordaba al embrujado Changó de los negros, al Analivaca de los caribes, al gran Manitu, al Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, al Nazareno milagroso, bamboleado entre un cerco de cirios, cubierto de sedas e imploraciones" (pp. 324, 325). Con mayor o menor intensidad lo mismo sucede en las otras dos novelas.

Obligado al aislamiento por la mecánica de su oficio, el dictador

es una criatura condenada a la soledad. En la obra de Uslar Pietri se manifiesta muy claramente la íntima relación que existe entre la autoridad carismática, el retiro físico y el desamparo subjetivo que le sucede. A Peláez le matan el hermano. Se le mueren los hijos. “Ahora no quedaba sino él. El y toda aquella gente . . . conocidas y desconocidas que lo rodeaban como si quisieran saltarle encima y no se atrevieran. . . . Solo y atado. Atado porque todo pendía de él. . . . Estaba solo rodeado de todo el país. El único preso verdadero soy yo. . . . Subía a una colina y dejaba perderse la vista hasta la siguiente fila. Todo era suyo. . . . Cada día más tierra para él. El solo, más viejo, más aislado, más pequeño, en medio de las leguas infinitas que engendraban otras leguas” (pp. 306, 309). Aún el más racionalizado de los cuatro tiranos de ficción—el Primer Magistrado de Carpentier—sufre a ratos lo que pudiera llamarse el tedio del poder. Se sentía odiado, aborrecido por los demás, incluyendo sus más cercanos colaboradores. Y el desasosiego se convertía en cansancio, aunque siempre lograba vencer estas vacilaciones del ánimo, forzado como estaba a defenderse de sus innumerables enemigos.

También el Supremo de Roa Bastos siente los lazos que lo unen y lo separan de las gentes. “Condenado a vivir en el corazón de una raza—dice, también Yo estoy atado al naranjo de las ejecuciones” (p. 345). El aislamiento lo lleva a un individualismo feroz: “Mi dinastía comienza y acaba en mí. . . . Yo no tengo familia. . . . Yo he nacido de mí y Yo solo me he hecho Doble (pp. 135, 144). Le tiene horror al “agujero de albañal” en que vive, pero no puede salir de él ni de sí mismo para encontrarse con su semejante. “Nunca he amado a nadie, lo recordaría.” Por fin, la soledad total. Agoniza: “Solo. Sin familia. Solo. Sin amor. Sin consuelo . . . sin siquiera un perro a quien volver los ojos” (pp. 348, 422). No puede alcanzar ni la compañía salvadora de la muerte. Manda prender fuego a su habitación. El fuego se amodorra, no llega hasta él, el agua que rodea su lecho no lo deja avanzar. Se siente condenado a errar sin descanso. “Imposibilitado de bajar al sepulcro” (p. 449). El individualismo se convierte en solipsismo. “Las personas, las cosas, no son de verdad.” Todo ha desaparecido. Solo queda él. Su YO-EL, condenado a estarse muriendo siempre a solas, sin lograrlo nunca.

El más solitario de los cuatro dictadores es el Patriarca de García Márquez. Lo que no debe extrañar a quien recuerde que la exploración del “laberinto de la soledad” es la constante máxima en la obra de este escritor. En el protagonista de *El otoño* aparecen algunos de los rasgos esquizoides que aquejan a tantos personajes de las otras novelas del autor: su timidez ingénita, su tendencia al aislamiento social y emocional; su insomnio; su incapacidad para el placer; “su melancolía sin alivio.” Cuando logra el poder único y absoluto el Patriarca se sumerge en el palacio y cada vez que trata de establecer una relación de intimidad

con otro ser humano fracasa por completo. Por ejemplo, cuando por fin logra tocar la mano ardiente de Manuela Sánchez, la mujer que anhela se le convierte en tinieblas que arrastran ante sí las tinieblas cósmicas del eclipse, “y a medida que se disipaban las sombras de la noche efímera se iba encendiendo en su alma la luz de la verdad y se sintió más viejo que Dios en la penumbra del amanecer de las seis de la tarde de la casa desierta, se sintió más triste, más solo que nunca en la soledad eterna de este mundo sin ti, mi reina, perdida para siempre en el enigma del eclipse” (p. 86). Tras la muerte atroz de Leticia Nazareno “se quedó solo en aquella casa de nadie mientras los asuntos del gobierno cotidiano seguían andando solos . . . se encerró hasta la muerte en el palacio destartado” (p. 130). Y como perdió el sentido del oído y luego se le esfumaron los recuerdos, “sólo le quedaban en las troneras de la memoria unas cuantas piltrafas sueltas de los vestigios del pasado, estaba solo en el mundo, sordo como un espejo” (p. 131). La casa del poder se le había convertido en “la casa de la soledad.” Más que un dictador que regía los destinos de un país, parecía un “monarca cautivo.”

Con el doble propósito de condenar la tiranía sin caer en el panfletismo y de darles a sus dictadores una dimensión trágica, Carpentier, Roa Bastos, García Márquez y Uslar Pietri les fabrican un destino final de frustración y sufrimiento: algo así como el castigo de sus pecados no en la otra vida, sino en ésta. Toda una plaga de males les maldice la vejez. A más de la soledad los azota un miedo cervical al propio sistema que tan trabajosamente han construido. El Dictador vive en un oscuro rincón, en estado de pánico, siempre al acecho del enemigo, consciente del resentimiento y el odio que le rodea y amenaza. Sabe que la lucha por el poder es inevitable y constante. Pero como él mismo ha destruido las vías democráticas para su distribución equitativa, la oposición está obligada a usar los mismos instrumentos por él utilizados: la intriga, la conspiración, la violencia, la revuelta y el crimen. De ahí su pavor, que en tantos puntos coincide con el de ese Stalin a la vez todopoderoso y aterrorizado que Solzhenitsyn nos entrega en *El Primer Círculo*. Mientras más cerca de él se encuentre una persona, más cerca está de la fuente del poder, mayores son las tentaciones y, por lo tanto, mayor el peligro que representa.

El tema del secuaz sacrificado es tradicional en la novela de dictadura. Recuérdense, por ejemplo, al Coronelito Domiciano de la Gándara en *Tirano Banderas* y al Cara de Angel en *El señor presidente*. Ahora el tema se repite en la novela de dictadores. El Primer Magistrado tuvo su General Hoffman. El Supremo ordena que tras su muerte se arreste y ahorque a su amanuense Policarpo Patiño, por considerarlo “infame traidor a la Patria.” Peláez—que bien recordaba como le había arrebatado el mando a su amigo Prato—no permitía que le hicieran sombra ni sus hijos. El Patriarca asa en púa a su compadre y amigo de toda la vida,

Rodrigo Aguilar cuando descubre que conspira contra él. Y arroja a la muchedumbre a su favorito Nacho Saenz de la Parra para que lo maten a pedradas y lo cuelguen de los tobillos en un farol de la Plaza de Armas, cuando se da cuenta de que “este pobre cabrón se está cagando de miedo” (p. 237).

Soledad. Terror. Pero la peor de las plagas es, para el tirano, la incapacidad de alcanzar ese poder absoluto que incesantemente busca y siempre se le escapa entre los dedos, llevándose consigo todo el sentido de su existencia. La estampa, supremamente irónica del ominipotente impotente aparece en las cuatro novelas de dictadores. En *El recurso del método* y en *Oficio de difuntos* sólo se apunta. El Primer Magistrado sufre la fatiga del poder y el deterioro de su autoridad, al extremo de creerse, a veces, habitante de un mundo de apariencias. “Vivo en la caverna de Platón,” exclama entonces. Peláez, por su parte, tenía clara conciencia de los límites de su capacidad de mando, cuando exclamaba: “¡Aquí el único preso soy yo!” En las otras dos novelas el tema ocupa lugar más céntrico. El Supremo ha acumulado poderes extraordinarios al extremo de poder afirmar: “Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad. . . . Puedo decidir la cosa. Fragar los hechos. Inventar los acontecimientos” (pp. 210, 213).

Pronto ha de darse cuenta de que estaba silbando en la sombra. En realidad al Supremo lo consume el escepticismo, el cinismo. Acaba por confesar, al borde mismo del idealismo subjetivo: “El tiempo está lleno de grietas. Hace agua por todas partes. . . . Puede que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel” (p. 214). A lo mejor todo es obra del azar. Y contra el azar el poderoso tirano se sabe impotente: “¡Dominar la casualidad! ¡Ah locura! Negar el azar. En vano he tratado de reducirlo y ponerlo al servicio del Poder Absoluto” (pp. 344–45).

Mientras tanto, el Patriarca de García Márquez tampoco se hace muchas ilusiones. Descubre que el brillo del poder es, en el fondo, una miseria: “Había sabido desde sus orígenes que lo engañaban para complacerlo, que le cobraban por adularlo, que reclutaban por la fuerza de las armas a las muchedumbres concentradas a su paso con gritos de júbilo y letreros venales. . . . Había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin poder . . . y de ser obedecido sin autoridad” (p. 270). Ante El Patriarca—como ante El Supremo—se alzan las fuerzas indoblegables de la casualidad y de la causalidad: el capricho del azar y la ley de la naturaleza. Francia vio el símbolo de sus limitaciones en el aerolito que hizo conducir a su despacho. Para el Patriarca idéntica función tuvo el ciclón, cuyo paso devastador le hizo “padecer por un instante el destello clarividente de que no había sido nunca ni sería nunca dueño de todo su poder” (p. 103). Recortados a proporciones humanas

por el miedo, la soledad y la impotencia, los dictadores tiemblan ante el misterio como cualquier hijo de vecino.

Todas estas coincidencias en el proceso de caracterización de sus protagonistas revelan a la vez la riqueza y las debilidades de estas novelas de dictadores. Vistos en su conjunto, no cabe duda de que estos retratos detallados y complejos rezuman autenticidad. Pero, a veces, en algún que otro detalle, las figuras parecen esquematizarse momentáneamente. Más de un siglo de novela de dictadura pesa sobre la novela de dictadores. Y no es fácil liberarse de sus trabas. Además, quieran que no, estos autores están luchando constantemente con un *tipo*, cuyas cualidades distintivas han sido fijadas de antemano por docenas de obras de ficción. Compárese, sin embargo, cualquiera de estos dictadores de Carpentier, Roa Bastos, García Márquez o Uslar Pietri con cualquiera de los tiranos de ficción del pasado, incluyendo los contenidos en las obras de mayor entidad estética (por ejemplo, las de Valle Inclán, Guzmán, Asturias y Ayala) y en seguida se notará la diferencia: estos tiranos del 70 no son ya sombras, han adquirido la carne, el hueso y la sangre de la humanidad doliente y muriente de que forman parte.

A las cuatro novelas de dictadores que hemos venido analizando se les han hecho diversas objeciones. Lo más probable es que exhiban los defectos que corresponden a sus virtudes. El barroquismo estilístico de Carpentier, que tantos puntos se anota con sus humorísticos rejuergos, tal vez resulte a ratos excesivo, deteniendo el curso de la acción y poniendo demasiado al desnudo la mano del autor, quien sustituye las parrafadas panfletarias tradicionales por burlas y sarcasmos que le sirven como "instrumento de persuasión" para trasladar sus personales orientaciones políticas al lector. La violencia de los saltos en la cronología y en el punto de vista, la virtual ausencia de una trama, así como el uso abrumador de lo que Julia Kristeva ha llamado *l'intertextualité* (entrecruce y mutua neutralización en el espacio de un texto de otros muchos enunciados tomados de otros textos), que tan buenos frutos rinden en la recreación del alma laberíntica del Francia de *Yo el Supremo*, tienden a darle a este libro una opacidad y un hermetismo quizás exorbitantes. El andamiaje formal de *Oficio de difuntos* puede parecer arbitrario: el tránsito del pensamiento de Solana al narrador omnisciente no se realiza sin esfuerzo. Los despropósitos imaginativos de García Márquez, sin los cuales el tirano dejaría de ser la figura mítica que es, probablemente resultan menos creíbles en *El otoño del Patriarca* que en *Cien años de soledad*.<sup>18</sup>

No es posible intentar aquí una valoración detenida de éstas y otras censuras que sobre estas obras se han disparado. El hecho de que se acepten o no, en nada afectará su importancia. Estas cuatro novelas han operado indudablemente una revolución en el género a que per-

tenecen. Con ellas, se ha salido del pasquín para entrar en la obra de arte. Y a los valores políticos, sociales y estéticos que antes, en proporciones diversas, se realizaban en la novela de dictadura tradicional, se agrega la penetración psicológica que dota a la novela de dictadores de mayor densidad y sustancia. En vez de esas virulentas hagiografías al revés que se escribían para atacar a un tirano, tenemos ahora cuidadosas y penetrantes etopeyas de cuatro dictadores: los únicos en la inmensa producción de este género que desbordan el marco del tipo abstracto para devenir individualidades concretas y plenas. En vez de personajes *chatos*, tenemos personajes *redondos*, dotados del relieve tridimensional de la vida. En vez de simplificaciones caracterológicas se nos entregan motivaciones complejas y, a ratos, hasta contradictorias, como sucede en la práctica con las gentes que pueblan el mundo real. En vez de la consistencia superficial de la tipología unilateral, estos dictadores muestran la honda coherencia psíquica de la personalidad multifacética.

Ahora los personajes no se subordinan a los caprichos de la trama, porque la trama no es ya esclava de la tesis. Estos cuatro dictadores no son instrumentos para probar un criterio, sino realidades con existencia propia e independiente. Estamos ante cuatro individuos que, desde luego, poseen rasgos comunes, pero que se diferencian entre sí sustancialmente, como se diferencian entre sí los medios físicos y sociales de donde proceden y la herencia biológica de las familias en que nacen. Todos aparecen en su función de gobernantes (y en esto responden al tipo tradicional), pero sobrepasando los límites del *stock character* evidencian, además, en las novelas sus conflictos emocionales, sus amores, sus odios, sus miedos, sus ilusiones, sus esperanzas y desesperaciones, la lucha de sus ideas, la crisis de su idealismo, la dimensión de sus saberes e ignorancias, en fin: toda esa hirviente masa de materiales sentimentales, racionales y volitivos que convierten a cada persona humana en una entidad existencial única.

Se ha dicho que al abandonar el "sociologismo" por una visión más ceñida a lo estético, la novela de dictadores ha abandonado la causa de la defensa de los valores humanos, tan necesitada de reafirmaciones en la América Latina de hoy.<sup>19</sup> La lectura detenida de estas obras conduce, empero, a la conclusión contraria. En una forma completamente nueva, se sale de ellas con una vigorosa impresión de los horrores de todo tipo de dictadura. Estas novelas no rompen totalmente con la tradición artística y social de que proceden. Lo que hacen es superarla. No predicán. No editorializan. Y al ganar en penetración psicológica, no por eso se despolitizan. En ellas la protesta contra la dictadura no desaparece sino que se ahonda en una vivencia político-estética mucho más auténtica y convincente que la de sus antecesores, entre otras razones, porque el personaje central, el dictador, no es ya más una sombra impalpable, sino una realidad viva, brutal y sangrante, situada en el mismo



centro de gravedad de la obra artística. En definitiva, Carpentier, Roa Bastos, García Márquez y Uslar Pietri modifican hasta tal punto la manera de tratar al dictador como personaje de ficción que abren una nueva puerta y señalan una nueva orientación a un género novelesco que dista mucho de estar agotado. Porque, dadas las actuales condiciones históricas, sobre cuestiones de dictaduras y dictadores queda en Hispanoamérica mucha tela por donde cortar.<sup>20</sup>

## NOTAS

1. Antes de *Amalia* ya se combate a Rosas en obras de ficción como *El matadero* (1840) de Esteban Echeverría y *Los misterios del Plata* (1846) de Juana Mansón. En la segunda mitad del siglo XIX se publican varias novelas de dictadura, si se toma el término en su más amplio sentido: *Historia del perinclito Don Epaminondas del Cauca* (1863) por Antonio José de Irisarri; *La gran aldea* (1884) por Lucio López; *Ismael* (1888) por Eduardo Acevedo Díaz; *La Bolsa* (1891) por José María Miró; *Pasiones* (1891) por José Gil Fortoul; *El conspirador* (1892) por Mercedes Cabello de Carbonera; *La democracia en mi tierra* por A. Romero García. Y, desde luego, en 1845 ve la luz el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, una síntesis de elementos históricos, biográficos, novelescos y ensayísticos que por décadas ha de ejercer gran influencia literaria, política y sociológica en toda la América española.
2. Rufino Blanco Fombona, *La bella y la fiera* (Madrid: Renacimiento, 1931), pp. 5–6. Del período 1900–31 merecen destacarse varias novelas de dictadura. *Vida criolla* (1905) por Alcides Arguedas, *Pax* (1907) por Lorenzo Marroquín y *La candidatura de Rojas* (1909) por Armando Chirveches, lo son sólo por extensión, porque censuran la sociedad que naturalmente resulta del despotismo. *El Cabito* (1910) por Pedro María Morantes ataca directamente a Cipriano Castro. En 1911 abre Mariano Azuela su gran ciclo narrativo sobre la Revolución Mexicana que, al menos en parte, toca aspectos del género en *Andrés Pérez, maderista* (1911), *Los de abajo* (1916); *Las moscas* (1918) y *Las tribulaciones de una familia decente* (1918). De 1913 es *La caída del cóndor* donde José María Vargas Vila relata el asesinato del Presidente del Ecuador Eloy Alfaro. Citemos además: *Lanza y sable* (1914) por Eduardo Acevedo Díaz; *La sangre* (1915) por Tulio Manuel Cestero, sobre el dictador dominicano Ulises Heureaux (Lilís); *El doctor Bebé* (1917), nuevo título de *Política Feminista* (1912) de José Rafael Pocaterra; *Generales y doctores* (1920) donde Carlos Loveira retrata la vida política que pronto ha de llevar en Cuba a la dictadura de Gerardo Machado; *La oficina de paz de Orolandia* (1925), en uno de cuyos capítulos Rafael Arévalo Martínez caricaturiza al tirano guatemalteco Manuel Estrada Cabrera. *Odisea de tierra firme* (1931) de Mariano Picón Salas se refiere a una dictadura tropical.
3. Véanse, por ejemplo, *Hombres y rejas* (1936) del peruano Juan Seoane; *Puros hombres* (1938) de Antonio Arraíz; *Fiebre* (1939) de Miguel Otero Silva (hay una nueva edición revisada, 1975) y *El puño del amo* (1939) de Gerardo Gallegos, las tres contra Gómez; *El tirano Bebevidas* (1939) de Manuel Bedoya, contra Benavides; *Ecce Pericles* (1946) por Rafael Arévalo Martínez, biografía novelada de Manuel Estrada Cabrera; *Cementerio sin cruces* (1949) por Andrés Requena, contra Trujillo.
4. Seymour Menton, "La novela experimental y la república comprensiva en Hispanoamérica," en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, 4ª ed. (Chile: Editorial Universitaria, 1972), p. 277.
5. Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*, 15ª ed. (México: Compañía General de Ediciones, 1971), p. 54.
6. Otras novelas de la Revolución Mexicana relacionadas con el tema dictatorial: *Vámonos con Pancho Villa* (1931) por Rafael Muñoz; *Tierra* (1932) por Gregorio López Fuentes, sobre Emiliano Zapata; *Mi general* (1934) del mismo autor. Azuela continúa atacando al régimen político producto de la Revolución, acusándolo de ser arbitrario y de renegar de sus principios en *El camarada Pantoja* (1937), contra Obregón; *San Ga-*

- briel de Valdivias (1938), contra Calles; *La nueva burguesía* (1941), contra Cárdenas. En el mismo período, Rómulo Gallegos—que había rozado antes el tema en *Doña Bárbara* (1929)—insiste sobre él en *Cantaclaro* (1934) y sobre todo en *El forastero* (1942), que puede tomarse como imagen simbólica de la tradición caudillesca hispanoamericana.
7. Luis Hars y Barbara Dohman, *Into the Main Stream: Conversations with Latin American Writers* (New York: Harper & Row, 1967), p. 78.
  8. Miguel A. Asturias, *El señor presidente*, 3ª ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1959), pp. 18, 48.
  9. Francisco Ayala, *Muertes de perro* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958), p. 11.
  10. "Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana," en Loveluck, p. 125.
  11. "Social Comment and the Latin American Writer," *World Literature Today* 52, no. 1 (1978): 6, 7, 8.
  12. Entre 1950 y 1970 se publican numerosas novelas relacionadas con el tema de la dictadura. Entre ellas: *Camaleón* (1950) de Fernando Alegria; *La prisión* (1951) de Gustavo Valcárcel; *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea; *Casas muertas* (1955) de Miguel Otero Silva; *Salomé de Santa Cruz* (1957) de Gerardo Gallegos; *La fiesta del rey Acab* (1959) de Enrique Lafourcade; *El tiempo de la ira* (1960) de Luis Spota; *El sexto* (1961) de José María Arguedas; *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes; *La misa de Arlequin* (1962) de Guillermo Meneses; *Un retrato en la geografía* (1962) de Arturo Uslar Pietri; *La muerte de Honorio* (1963) de Miguel Otero Silva; *Estación de máscaras* (1964) de Uslar Pietri; *Los hombres de a caballo* (1967) de David Viñas; *Trágame tierra* (1969) de Lisandro Chávez Alfaro. Y *last but not least*, *Conversación en la catedral* (1969) donde Mario Vargas Llosa realiza el *tour de force* de pintarnos toda la decadencia y el horror de una dictadura sin que el dictador aparezca ni una sola vez en escena. En este período aparecen también gran número de novelas sobre el tema de la violencia en Colombia, por ejemplo: *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón; *Viento seco* (1954) de Manuel Caicedo; *La calle 10* (1960) de Manuel Zapata Olivella; *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo. Y algunas de las novelas de Gabriel García Márquez anteriores a *Cien años de soledad* (1967), sobre todo: *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962). Véase el artículo de Lucila Inés Mena, "Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana," *LARR* 13, no. 3 (1978), 95–107.
  13. Alejo Carpentier, *El recurso del método*, 14ª ed. (Madrid: Siglo XXI, 1976), p. 121.
  14. Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 2ª ed. (Madrid: Siglo XXI, 1976), p. 23.
  15. Gabriel García Márquez, *El otoño del Patriarca*, 3ª ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), p. 199.
  16. Arturo Uslar Pietri, *Oficio de difuntos* (Barcelona: Seix Barral, 1976), p. 331. Contestando la acusación de que su novela "da la impresión" de presentar la dictadura de Gómez como "una necesidad histórica," Uslar Pietri dice en una entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza, "Arturo Uslar Pietri," *Hombre de Mundo* 2: (1977), 109–110: "Yo creo que Gómez corresponde a una realidad histórica. Logró acabar la guerra civil y establecer formas nacionales de vida, establecer un ejército nacional, extinguir la raza de los caudillos y acabar con los viejos partidos históricos. El país moderno nace a la muerte de él. Gracias a la limpieza que él hizo . . . Gómez es un hombre que gobernó con mucha dureza y su figura es mirada de modo pasional, en pro y contra, y creo que más en contra. Pero se le hace un servicio al país diciéndole: bueno, vamos a ver este fenómeno con un poco de objetividad. . . . Yo no estoy haciendo la apología de Gómez; mi libro es tampoco una apología. Personalmente jamás he sido amigo de la dictadura. Jamás he estado con ninguna de las dictaduras que me ha tocado vivir en Venezuela. Yo lo que creo, Plinio, es que es tiempo de que tratemos de ver nuestra historia objetivamente, ver a Gómez como los franceses ven a Luis XI o como los rusos ven a Iván el Terrible. Eso fue parte de su vida. De allí vienen. Interesa resolver el pleito que tenemos con nuestra historia. Debemos verla objetivamente, ahora que la posibilidad del caudillismo está negada (en Venezuela)." Nótese como el novelista hispanoamericano es obligado constantemente a justificar políticamente su obra de ficción.
  17. Max Weber, *The Theory of Social and Economic Organization* (New York, 1947), pp. 358 y ss.

18. Sobre la "intertextualidad," véase J. Kristeva, *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Editions du Seuil, 1969). Sobre el contenido y la forma de las novelas de Carpentier, Roa Bastos y García Márquez, véanse: Angel Rama, *Los dictadores latinoamericanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976) y Conrado Zuluaga *Novelas del Dictador; Dictadores de novela* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1977). En su artículo "El recurso del supremo Patriarca," *Casa de las Américas* 98 (1976): 15-17, Mario Benedetti estudia el episodio en que el Patriarca de García Márquez hace servir en un banquete el cadáver del general Aguilar y dice: "la desmesura de la imagen, al quitarle vaivén y expectativa a la anécdota, no sólo monotoniza el recurso, sino que además deja al descubierto una retórica que en *Cien años de soledad* había sido genialmente camuflada por la fruición de la peripecia y la invención verbal." Jaime Mejía Duque acusa a García Márquez de exagerar en *El otoño* el uso de la hipérbole hasta convertir toda la novela en una gran tautología. Véase *El otoño del Patriarca, o la crisis de la desmesura* (Medellín, 1975).
19. Kessel Schwartz, "From Prisoner to Warden in Twentieth-Century Spanish American Fiction," *American Hispanist* 4, no. 28 (Sept. 1978): 8.
20. Además de las cuatro novelas estudiadas en este trabajo en la década del 70 aparecen otras novelas de dictadura, entre las cuales merecen mención: *Polispuercón* (1970) de H. A. Murena; *Su Excelencia* (1971) de Mario Moreno (Cantinflas); *Farsa* (1971) de Juan Goyanarte; *El secuestro del general* (1973) de Demetrio Aguilera Malta. Debe hacerse mención aquí de la producción novelística cubana posterior a 1960. Al igual que la Revolución Mexicana, la Cubana ha servido de estímulo a la producción novelesca, como lo atestigua el crecido número de obras de ficción que en este período han visto la luz. Algunas tienen como tema central la lucha revolucionaria contra la dictadura de Batista. Tal es el caso de una de las primeras de la serie: *Bertillón 166* (1960) de José Soler Puig, quien coloca la acción en la ciudad de Santiago de Cuba, centro de la resistencia antibatistiana y la primera ciudad ocupada por las fuerzas del Ejército Rebelde. Más panorámica que la anterior, pues incluye las actividades de las guerrillas urbanas en La Habana y Santiago, tanto como las de las guerrillas rurales en La Sierra Maestra, es *Adire y el tiempo roto* (1967) de Manuel Granados, obra que también toca el tema de la relación entre las razas. Y más experimental en sus técnicas que las dos precedentes es *Gestos* (1963) de Severo Sarduy, calificada por Seymour Menton como "a kind of modern folk epic of the urban guerrilla movement" (*Prose Fiction of the Cuban Revolution* [Austin: University of Texas Press, 1975], p. 86). Otras de las novelas de esta época (probablemente las de superior mérito artístico) sólo muy indirectamente se relacionan con el tema de la Revolución. Así sucede con *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier; *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima y *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante. No faltan autores que, de modo más o menos propagandístico, centren su atención sobre un aspecto determinado del proceso revolucionario, como *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema García, sobre la campaña de alfabetización o *Tierra inerte* (1961) de Dora Alonso, sobre la reforma agraria. Algunos prefieren el tópico de la incapacidad de ciertos sectores sociales para aceptar los violentos cambios traídos por la Revolución: por ejemplo, Edmundo De-snoes en *Memorias del subdesarrollo* (1965). Otros procuran trazar las raíces históricas del movimiento "26 de Julio," conectándolas con las guerras de independencia del siglo XIX y hasta con las rebeliones indígenas contra los conquistadores en el siglo XVI como lo hace Lisandro Otero en las páginas de *En ciudad semejante* (1970). Y no faltan las evocaciones del inmediato pasado republicano, desde 1902 hasta 1959, visto a través de la conciencia de un personaje, lo que Miguel Barnet realiza en *Canción de Rachel* (1969). También merece referencia la llamada "novela del exilio cubano," muy desigual en calidades estéticas, muchas veces poco más que una denuncia panfletaria de la dictadura castrista, pero que ha producido algunas obras importantes, como *Perromundo* (1972) donde Carlos A. Montaner explora con metodología moderna y compleja el universo subhumano de la prisión política.