NOVELAS DE DICTADORES Y DICTADORES DE NOVELA
(Amalia, Tirano Banderas, Señor Presidente, La fiesta del Chivo)*

Carlos Garatea Grau

Yo no escribo la historia. La hago.
Roa Bastos, *Yo el Supremo*

*Tumbamos a un dictador —dijo el Estudiante—:
Pero sigue el mismo combate, puesto que los ene-
migos son los mismos. Bajó el telón sobre un primer
acto que fue larguísimo. Ahora estamos en el
segundo que, con otras decoraciones y otras luces,
se está pareciendo ya al primero.*

Carpentier, *El recurso del método*

I. INTRODUCCIÓN

Recientemente Carlos Fuentes¹ ha recordado una noche de verano del año 1929. Ese día tres jóvenes autores latinoa-

* Este ensayo fue preparado para el Seminario *Der Roman der argentinischen und brasilianischen Romantik*, realizado durante el primer semestre de 2001, en el Institut für romanische Philologie, Universität München y dirigido por el Dr. Michael Rössner.

¹ Fuentes 2001, 2.

americanos se detuvieron en el Pont des Arts sobre el Sena. Los tres fumaban. Uno poseía un rostro maya, moreno, con ojos soñadores. Otro, más bien, tenía una estampa criolla, pelo engominado y ojos protuberantes. El último era un mestizo de porte aristocrático y ojos claros. El primero venía de Guatemala, era Miguel Ángel Asturias; el segundo, cubano, se llamaba Alejo Carpentier; el tercero, nacido en Venezuela, era Arturo Usler Pietri. Para Fuentes, entre los tres, en grados diversos, dan nacimiento a una nueva novela hispanoamericana en la que la realidad y la fantasía se estrechan la mano. Carpentier, recuerda Fuentes, bautizará al “realismo mágico” o “lo real maravilloso” en novelas como *El reino de este mundo*. Usler preferirá la mitificación del epos histórico de los descubrimientos y las guerras de América. En cambio, Asturias recogerá la herencia maya y acogerá, en sus manos latinoamericanas, el tema iniciado por Valle Inclán: “el dictador como protagonista de una realidad que supera a la ficción” (*El Señor Presidente*)².

Que la realidad latinoamericana, con todos sus conflictos y desavenencias históricas y culturales, ofrezca un cuadro capaz de superar a la ficción parece ser una verdad confirmada a cada paso, en tonos y colores distintos. En ocasiones, ella tiene fuerza suficiente para quebrar la frontera que separa a la ficción de la realidad, e incluso puede llegar a confundirlas. Sí, confundirlas: hacer de una y de la otra algo nuevo que se funde en la vida cotidiana de los pueblos latinoamericanos y alimenta el sentido y la razón de una comunidad heterogénea que cree en un futuro libre de los males que ahora la atormentan y que condenan a miles de hombres a vivir en condiciones de extrema pobreza, injusticia y violencia. Pero, al mismo tiempo, y tal vez como muestra de su potencial humano, los pueblos latinoamericanos no han postergado su capacidad para asombrar al mundo de las artes y de las letras. Todavía hoy, transcurridos más de 70 años de la noche de verano que recordaba Fuentes, Latinoamérica no ha perdido su talento para innovar y crear.

² Fuentes 2001, 2.

Es lugar de nacimiento de nuevas propuestas e intentos de cambios estéticos. Y ello, no cabe duda, es muestra de una viva inconformidad ante la realidad y, por cierto, también de una silenciosa y agitada búsqueda de nuevas vías de expresión.

Cuando Asturias decide continuar el tema que Valle Inclán inició en el siglo XX, a saber, la figura de los dictadores latinoamericanos como personajes literarios, al escritor guatemalteco le bastó observar una constante en la historia de los pueblos latinoamericanos: la mayor parte de la vida independiente de las naciones que conforman América Latina ha sufrido la presencia de regímenes dictatoriales, de origen y características diversos, pero, al fin de cuentas, dictaduras, injustas, bárbaras e intolerantes, que han agudizado los problemas internos de los pueblos y, por cierto, que han sometido, en todos los casos, los intereses nacionales a las ambiciones personales de los gobernantes de turno y de su pequeño círculo de miserables colaboradores.

Si Asturias toma de esa lamentable realidad el tópico de los dictadores, al que no es ajeno su país, para crear su propio mundo novelesco, antes que el guatemalteco, Valle Inclán, con *Tirano Banderas* (1926), había incidido en el mismo tema. Valle Inclán es quien inicia ese conjunto de novelas que, a lo largo del siglo XX, ha definido un género en la novela hispanoamericana, caracterizado por el papel de los dictadores como personajes literarios que articulan mundos de ficción. Tal vez hablar de género literario o, de manera más precisa, de un tipo de novela sea una opinión apresurada. Lo cierto es que estos personajes, los dictadores, han terminado identificando a un sector de la novela hispanoamericana, cuyo principal y, a veces, único punto de contacto entre las obras incluidas en este grupo es su coincidencia temática o, si se prefiere, su coincidencia en el personaje de ficción que actúa como elemento ordenador de la historia: el dictador, la dictadura.

A *Señor Presidente* de Asturias (1946) se sumaron, años más tarde, *Yo el Supremo* del paraguayo Roa Bastos, *El recurso*

del método del cubano Carpentier, *El Otoño del Patriarca* del colombiano García Márquez, todas ellas publicadas entre 1974 y 1976³, y recientemente *La fiesta del Chivo* del peruano Vargas Llosa, aparecida el 2000. Esta línea de producción literaria puede ampliarse y enriquecerse con otros títulos, tal vez menores en comparación con las obras referidas. Al extenderla en el tiempo, *Amalia* del argentino José Mármol, publicada en 1851, ocupa el lugar de la primera novela hispanoamericana dedicada al tema de los dictadores y las dictaduras. Puede decirse, entonces, que este tema ha dejado de ser una novedad, como lamentablemente ocurre también con su correlato en la realidad. Los casi 150 años que median entre la publicación de *Amalia* y *La fiesta del Chivo* son elocuentes sobre el espacio que han merecido los dictadores en la historia de la literatura hispanoamericana. Gracias a ello, y no obstante las diferencias entre cada uno de los escritores que podrían ser nombrados en una enumeración exhaustiva, ahora contamos con una serie de personajes literarios o dictadores de novela cuyos rasgos, personalidad y carácter muestran, sobre todo, el ingenio literario de sus creadores.

³ Cf. Sandoval (1989: 9-13) donde abunda en otros títulos no considerados arriba. En esas páginas Sandoval recuerda, además, el extendido rumor acerca de un acuerdo entre un grupo de escritores, específicamente los del llamado *boom*, para escribir novelas sobre dictadores. Conceder credibilidad a ese tipo de explicaciones me parece arriesgado. Más bien, si se quiere buscar alguna posible explicación a esta coincidencia entre dichos escritores contemporáneos, habría que dirigir la atención, como sugiere también Sandoval, a la situación política de gran parte de los países latinoamericanos por aquellos años, los que, como se sabe, padecían regímenes dictatoriales de diverso cuño y linaje. Y al observar ese contexto social y político, hay que reconocer que estos autores comparten, salvando sus diferencias, una decidida preocupación por los abusos y la intimidad del poder. Tal vez ello sea resultado de una inconformidad con la realidad y sus deseos de cambiarla. Pero, sea como fuere, en el fondo de estas coincidencias hay una observación de la realidad que les permite alimentar sus mundos de ficción y novelar, en suma, crear historias en las que los hechos y los personajes novelados adquieren nuevos sentidos.

II. OBJETIVOS, NOMBRES Y NOVELAS

El propósito de este trabajo es comparar cuatro novelas emparentadas, en principio, por la presencia de un dictador, como eje de la historia narrada. Vale decir aquí que esta comparación no busca confrontar la totalidad de una obra con otra. Su campo de observación es mucho más modesto. Está limitado a la exploración de los recursos narrativos que usa el autor para construir, de manera progresiva, los rasgos que definen al dictador como personaje. Esto supone, por ejemplo, la descripción de contextos particulares y ciertas formas veladas de hablar sobre la dictadura, de manera que, cuando el dictador aparece en el relato, el lector prácticamente ya lo conoce. Por lo general, dichos recursos culminan con la descripción física o de algunos rasgos de la personalidad del personaje. Con ellos quedan ofrecidos al lector, en un primer nivel, tanto el contexto como el protagonista sobre los que se desarrollará el resto de la historia. Estos recursos actúan discursivamente como eslabones sueltos de una cadena que va mostrando su unidad conforme el lector avanza en la novela. Por ello, el punto de mira de este trabajo está concentrado entre dos extremos. Por una parte, las referencias que, desde el inicio de la novela, colaboran a que el lector se vaya creando la imagen del dictador y la dimensión de su poder; por otra, la presentación de este personaje con lo que abandona la virtualidad del discurso para incorporarse en la historia, asumiendo rasgos físicos concretos, mostrando su capacidad de reflexión y haciendo oír su voz. No me ocupo en ningún momento del valor histórico de los personajes, ni de las referencias a hechos ocurridos efectivamente en la realidad. Ocuparme de estos asuntos me llevaría a contrastar dos mundos, el de la ficción y el de la realidad real, con el peligro de perder de vista la dimensión artística de las obras que estudio. Es verdad que el lector puede encontrar puntos de contacto entre ambos mundos, gracias, por ejemplo, a los nombres de los protagonistas o a los lugares referidos en las novelas que coinciden con nombres y lugares de la realidad real. Incluso, cabe esperar que muchos lectores atribuyan las características de los

personajes novelados a los históricos, en una suerte de fusión de la realidad en la ficción. Alguna vez habrá que estudiar con cuánto del imaginario colectivo y de la identidad de los países latinoamericanos ha contribuido la literatura, pero ése es un tema que excede largamente los propósitos de este trabajo. En estas páginas el análisis se concentra, como ya ha sido dicho, en un tipo de novelas y, por consiguiente, en un tipo particular de discurso.

Del conjunto de novelas que podrían ser incluidas en el tipo de novelas sobre dictadores, he elegido cuatro, cronológicamente distantes entre sí. La distancia temporal que separa a unas de otras me permite observar algunas constantes y algunas diferencias en la construcción de las obras, al margen del momento que les corresponde en la historia de la literatura. Como toda elección, la mía no está libre de omisiones ni de ausencias que podrían ser consideradas, con razón, como imperdonables. Lo acepto. Las novelas en las que se apoya este trabajo son:

- a. *Amalia* de José Mármol (1851). Esta obra es considerada como la primera novela hispanoamericana que se ocupa del tema que guía este estudio. Mármol concentra el desarrollo de su historia durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas, la que se extendió de 1829 a 1852, en la Argentina. No duda el autor en caracterizar a su personaje con una serie de títulos que determinan su lugar en la jerarquía del gobierno y, de paso, anuncian el poder del que el propio personaje se vanagloriaba, como se verá más adelante. Rosas recibe los títulos de Excelentísimo Gobernador de la Provincia, Ilustre Restaurador de las Leyes y Brigadier. Cada uno de ellos, como puede apreciarse, afirma la inmediata superioridad de Rosas con respecto al conjunto de la población, lo distingue de la totalidad de sus colaboradores y, de paso, consolida el respeto y la obediencia que impone el dictador en su entorno. De todos los títulos mencionados, el más interesante es el segundo: *Ilustre Restaurador de las Leyes*.

El implícito es obvio pero no por ello menos relevante para caracterizar al tirano: Rosas ha restablecido un orden inexistente antes de su gobierno. Se infiere entonces una dicotomía entre un pasado desordenado, tumultuoso, en el que las leyes no servían y una época, la de Rosas, en la que ocurre lo contrario, por supuesto, gracias a él. ¡Con qué frecuencia ciertos dictadores latinoamericanos se han servido, en los últimos años, de este maniqueísmo para justificar sus abusos!

- b. *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán (1926). Aunque Valle Inclán no es un escritor hispanoamericano, su novela *Tirano Banderas* es la primera novela notable del siglo XX, escrita en español, que se ocupa de un dictador cuyas características corresponden a las de un latinoamericano. En esto contribuyen no sólo la descripción del lugar de la historia, sino también los juegos lingüísticos, voces y giros coloquiales que contiene la obra y que suelen aparecer en boca de los personajes. Es una excepción valiosa en el conjunto de obras dedicadas a este tema. *Santos Banderas* no es identificado con un personaje histórico concreto, como sí ocurre con el dictador en *Amalia*. Valle Inclán prefiere rodear al protagonista con un halo de misterio y ubicarlo fuera de cualquier referencia a un momento del tiempo histórico⁴. De esta manera, *Santos Banderas*, como personaje literario, gana en universalidad y se cura de cualquier posible paralelismo con alguno de los dictadores, caudillos o patriarcas que han existido en la historia de Latinoamérica. Para asegurar dicho efecto, el ingenio de Valle recurre a una constante distorsión de la realidad, haciéndola verdaderamente irreal, y, con ello, le plantea a su lector que, tal vez, lo propio de la vida es su carácter folletinesco y grotesco⁵. Esta exigencia técnica, magníficamente desarrollada por Valle, es usada en esta novela, pero no es

⁴ Cf. Delgado 1992, 535.

⁵ Cf. Gullón 1988, 377.

exclusiva de ella, Valle la había empleado antes en otras obras. Para Valle Inclán estos esperpentos no son simples caprichos o extravagancias, sino que responden a una estética sistemáticamente deformada, sujeta a una matemática perfecta, la matemática del espejo cóncavo, según se lee en *Lucas de Bohemia*⁶. Y como esta estética del espejo cóncavo ocupa un papel central en la producción de Valle Inclán, es de suponer, en principio, que *Santos Banderas* no salió librado de ella, sino que, más bien, son esas deformaciones, juegos y absurdos los usados por el autor para caracterizar a su personaje y para arroparlo con los detalles necesarios que le permitan mostrarlo como un tirano. Así, el proceso de construcción narrativa le exige algo más que la suma de calificativos o títulos. Valle prefiere usar sólo Presidente, El Generalito y simplemente Tirano Banderas para adornar a su *Santos Banderas* y aludir a su autoridad.

- c. *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias (1946). De la misma manera que Valle, Asturias da a su *Señor Presidente* una proyección continental, evitando a lo largo de la novela cualquier referencia a un personaje histórico que pudiera haber servido de modelo. Además, el autor omite cualquier topónimo que permita ubicar la novela en un lugar determinado de Latinoamérica. Sin embargo, el contexto representado contiene una serie de elementos significativos, sobre todo léxicos, que invitan a sospechar que Asturias se apoyó en su conocimiento de la realidad cultural y política de Centroamérica para crear su *Señor*

⁶ Cf. Domenech 1988, 284-309. Pedro Salinas recordaba, a propósito del esperpento, el siguiente pasaje de Valle Inclán: "Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. Pero la deformación deja de serlo cuando está sometida a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Hay que deformar la expresión en el mismo espejo que nos deforman las caras y toda la vida miserable de España" (Salinas [1947/1988], 232).

Presidente o, por lo menos, que alguna de las dictaduras sufridas en su país, Guatemala, pueda haber servido como piedra de toque para construir su novela. Este tipo de preocupaciones, de relativa importancia para valorar estéticamente una obra literaria, fue promovido por el propio Asturias, cuando, en una entrevista, se encargó de decir que fueron los años vividos por él durante la dictadura del guatemalteco Manuel Estrada Cabrera los que habían contribuido a dotar las páginas de *El Señor Presidente*⁷ de sentimientos y experiencias almacenados desde su niñez. Y es que por más afilado que se encuentre el bisturí del crítico literario al momento de estudiar una obra y por más que uno se ufane de ensayar racionalmente un análisis, el material escrito que se presenta ante los ojos del observador contiene, por lo general, como sustancias que constituyen una materia sólida, elementos tomados de la realidad, de la vida y elementos nacidos del ingenio y la fantasía del escritor y cuyo producto final es ofrecido al lector como una nueva tota-

⁷ La edición de *El Señor Presidente*, preparada por Alejandro Lanoël d'Aussenac, contiene las siguientes palabras de Asturias, tomadas de sus declaraciones al diario *La prensa de Managua*, el 19 de noviembre de 1967: "estando en París, nos reuníamos grupos de latinoamericanos en los cafés de Montparnasse a contar anécdotas de nuestros países. De pronto se empezaron a relatar sucesos de las dictaduras de esa época: de don Porfirio Díaz, el dictador de México; de Zelaya, el dictador de Nicaragua; de Juan Vicente Gómez, el dictador de Venezuela y yo contaba anécdotas de Estrada Cabrera, el dictador de Guatemala [...] y contando esas historias vinieron a mi mente cosas que había visto de niño, había oído de joven, pero tenía olvidadas [...] Yo nací en 1889. Estrada Cabrera llegó al poder en el año 1888, quiere decir que yo pasé toda mi niñez y juventud durante el gobierno de Estrada Cabrera. [...] se tenía un enorme temor dado que en esa época, los objetos veían, los muros hablaban y era mucha la policía secreta de Cabrera. Es, pues, el elemento miedo. Miedo ambiental, lo que creo que le da más carácter al libro; y éste no es un elemento literario sino un elemento del alma mía, del alma humana, psicológica si ustedes quieren, que pasó directamente al hacer los relatos y después al escribir el libro de una realidad que yo tenía latente en las páginas de *El Señor Presidente*" (21-22).

lidad, construida sólo con palabras e ingenio. Asturias se sirve sólo de locuciones como Presidente de la República o simplemente Señor Presidente para que su personaje ocupe el lugar que le corresponde en la novela. En esto se parece a Valle Inclán: pocos títulos pero muchos recursos discursivos para completar la representación de la tiranía y de los abusos del poder. Pero en Valle el tirano tiene nombre propio: Santos Banderas, en *Amalia* también: Rosas; en Asturias, no, sólo es un título, un simple cargo político, vacío de contenido humano. En esta ausencia de un nombre que dé identidad al *Señor Presidente* se esconde no sólo una denuncia política o una condena a las dictaduras, sino también aparece en ella la reunión de los poderes sacros, omniscientes y tribales que Asturias identifica como aspectos comunes a los dictadores y como criterios con los que los tiranos se asumen como seres superiores. Estos aspectos están presentes también en la presentación del personaje central de *El Señor Presidente*. Asturias lo dijo de la siguiente manera⁸:

No es aventurado decir que *El Señor Presidente* debe ser considerado en las que podrían llamarse narraciones mitológicas. Hay la novela, literaria-mente hablando, hay la denuncia política, pero en el fondo de todo existe, vive, en la forma de un presidente de la república latinoamericana, una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre —mito, el ser— superior (porque es eso, aunque no queramos) el que llena las funciones del jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisibles como Dios, pues cuanto menos corporal aparezca, más mitológico se le considerará. La fascinación que ejerce en todos, aún en sus enemigos, el halo de ser sobrenatural que lo rodea, todo concurre a la reactualización de lo fabuloso fuera de un tiempo cronológico.

⁸ Cito de Miguel Angel Asturias, "El Señor Presidente como Mito" (1967), incluida en Asturias 1997, 424.

- d. *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa (2000)⁹. Para este escritor peruano, el poder y sus excesos han sido algunos de los temas que han acompañado buena parte de su producción literaria, desde su primera novela *La Ciudad y los Perros*¹⁰, sin contar aquí los distintos artículos periodísticos que ha dedicado al mismo asunto. Quien se acerca a las páginas de Vargas Llosa en las que reflexiona sobre la maldad de la tiranía, se encuentra no sólo a un adversario de las dictaduras, capaz de articular racionalmente argumentos tomados de fuentes distintas, sino, también, a un escritor comprometido con la rebeldía como vía para alcanzar la libertad. Que muchas veces la posición de Vargas Llosa genere sobresaltos y discrepan-

⁹ Entre la publicación de *El Señor Presidente* y *La Fiesta del Chivo* hay 54 años de diferencia. Sin duda, entre ambas es *Yo el Supremo* de Roa Bastos (1974) una novela fundamental en la representación literaria de los dictadores y las dictaduras latinoamericanas. Sin embargo, no la he incluido en este estudio porque he preferido distanciar temporalmente, lo más posible, las obras que uso para mi estudio, con el propósito de ganar en el panorama de la literatura hispanoamericana y, sobre todo, para ganar también en los elementos que me permiten la comparación que ofrezco más adelante. Es cierto que a *Tirano Banderas* y a *El Señor Presidente* sólo los separan 23 años, pero, como se ha dicho páginas atrás, la primera es considerada como la obra que sirvió de modelo para el tratamiento de los dictadores de novela en Hispanoamérica; y la segunda es, con frecuencia, señalada como la primera novela escrita por mano latinoamericana, en el siglo pasado, que se ocupó del tema. He considerado estos criterios para incluir a las dos últimas obras en mi trabajo. Desde esa perspectiva, *La fiesta del Chivo* es la novela que cierra el siglo XX en lo que a representación de dictaduras se refiere y ello, a mi ver, era argumento suficiente para incluirla en este trabajo que, en el extremo más lejano, considera a *Amalia*, publicada en 1852, como el mejor antecedente en la historia de este tipo de novelas en Latinoamérica. Por estas razones, la novela de Roa Bastos tuvo que ser dejada de lado.

¹⁰ Cueto (2000: 10) recuerda que, además de ser el abuso del poder un tema frecuente en la trayectoria literaria de Vargas Llosa, ha sido éste también un tema de su vida: "Un padre autoritario, un internado en un colegio militar, la juventud de estudiante sanmarquino bajo la dictadura de Odría son algunos hitos de una biografía marcada por una relación directa con las amenazas y devastaciones del poder". Si en la

cias, especialmente por el compromiso ideológico que sostiene sus interpretaciones de la realidad, no impide reconocer en él a uno de los mayores novelistas de la literatura hispanoamericana. En *La Fiesta del Chivo*, como en su anterior novela sobre las dictaduras, *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa alterna entre el pasado y el presente para darle cuerpo narrativo a la ficción que, cargada de intrigas y atrocidades, construye alrededor de la figura de Rafael Leonidas Trujillo, el tirano que gobernó treinta y un años en República dominicana. El grueso de la novela es una meditación personal sobre los alcances del poder, su capacidad para demoler las consciencias y su despreciable facilidad para instigar al servilismo o provocar las más extremas reacciones¹¹, desde aquellas que irritan a los lectores por su perversidad y bajeza hasta aquellas otras que sólo despiertan admiración. Vargas Llosa no duda en señalar, en ocasiones con cierta ironía, los títulos que ostenta el tirano en su novela: el Jefe, el Generalísimo, el Benefactor, el Padre de la Patria Nueva y su Excelencia el Doctor Trujillo. En conjunto todos ellos coinciden en sentar la superioridad del dictador en la relación con el entorno que Vargas Llosa construye en su novela, superioridad ciertamente asegurada por el poder que ostenta el tirano y no por alguna cualidad humana. De la misma manera que ocurre en *Amalia*, con los títulos que Mármol usa para calificar a Rosas, Vargas Llosa hace también hincapié en la creencia, tan frecuente en quienes gozan del poder absoluto, de un estado de cosas decididamente

biografía de Vargas Llosa puede encontrarse este tipo de experiencias, no hay que olvidar aquí lo señalado en la nota 7 con relación a Asturias, ni pasar por alto que Mármol, en su momento, padeció los atropellos cometidos por el autoritarismo de Rosas. Esta coincidencia en la biografía de los tres escritores latinoamericanos podría reforzar la idea, tan arraigada en la teoría literaria, de que realidad, ficción y novelistas se proyectan a partir de un mismo vértice: la vida y el entorno inmediato de cada escritor.

¹¹ Cf. Cueto 2000, 11.

mejor al vivido durante el período anterior a la llegada del tirano. Es otra vez el maniqueísmo con el que los dictadores pretenden justificar sus abusos y perversidades, fragmentando la historia de los pueblos en dos partes: la anterior a la dictadura, mala, desordenada y negativa para la nación; y la suya, la de la tiranía, ordenada, justa y, por supuesto, positiva para el país. De este modo, la tiranía se define a sí misma como origen y directora de un período que se proyecta provechosamente hacia el futuro, para felicidad y en beneficio de los ciudadanos. El ensoberbecimiento de este tipo de discurso, en el cual el productor y el destinatario parecen fundirse en uno, con el propósito de justificarse y legitimarse a sí mismo, ha sido condensado por Vargas Llosa, en el caso de Trujillo, con los títulos de Benefactor y Padre de la Patria Nueva, empleados para nombrar al dictador. Una vez que estos calificativos son puestos en relación con la maldad y las atrocidades cometidas y ordenadas desde el poder, según se avanza en la lectura de la novela, ellos se van descubriendo como simples caretas de la crueldad e inhumanidad de la dictadura de Trujillo, que Vargas Llosa describe con extraordinaria habilidad.

III. EL CONTEXTO NOVELESCO DE CUATRO DICTADURAS¹²

En toda novela, los contextos en los que se desarrolla la historia sitúan a los personajes y ubican la narración en un mundo propio. Con una arquitectura de detalles significativos el escritor amuebla el mundo de su ficción y lo distingue del que ocupa el lector, el mundo real. No son detalles dispuestos al azar en el discurso, sino que ellos responden a los propó-

¹² Todas las referencias que, a partir de este punto, aparecen en el texto son tomadas de las ediciones de las obras señaladas en la bibliografía final, a ellas remito con el número de página entre paréntesis que anoto en la exposición de mi análisis.

sitos narrativos del autor, en su afán por diseñar el espacio y el ambiente que enmarcará su relato. En la disposición y dominio de dichos detalles se muestra el ingenio del novelista y su capacidad para fabular, muchas veces, con elementos, hechos, datos tomados del mundo real que al aparecer en este tipo de discurso adquieren una nueva dimensión significativa, determinada por las relaciones que establecen, en la propia obra, con los demás aspectos que son presentados en el desarrollo de la historia y que estructuran el cuerpo narrativo, pero también con aquellos otros que son omitidos o que sencillamente son dejados de lado para que el lector los coloque o interprete sobre la base de su conocimiento y de su experiencia con los objetos y los hombres reales. Sin la complicidad del lector con el texto, sin esa necesaria asunción de las mentiras como verdades, la novela y la ficción que ella contiene se convierten en letra muerta, en simples ejercicios de escritura. Sólo cuando el lector se hace cargo del guiño que, desde la primera línea, le plantea la novela, en señal de complicidad, empieza a desarrollarse en él un horizonte de expectativas, cuyos extremos se van definiendo en el mismo proceso de lectura. Son expectativas generadas por el discurso que va descubriendo ante sus ojos y que refuerzan o debilitan su compromiso, su complicidad, con el texto y, por ende, con esa historia que lentamente va deshilvanándose y definiéndose línea a línea, como una totalidad verbal. Y esta interacción, me parece, niega de paso que la buena literatura sea sólo un entretenimiento. La lectura no es una actitud pasiva, ella exige un esfuerzo de la inteligencia, de atención, de la imaginación, porque, en suma, leer es una acción solitaria, una actividad que abre al lector las puertas de algo nuevo y que, al mismo tiempo, se ofrece al lector como una posibilidad para aprender cosas sobre nosotros mismos y nuestro mundo, aunque seamos incapaces de demostrar cuánto aprendemos de una buena obra y con cuánto ella ha enriquecido nuestra percepción de la realidad y nuestra propia vida.

Pues bien, en las cuatro novelas mencionadas en el apartado anterior, la presentación de la arquitectura de detalles

significativos que colabora con las expectativas del lector y, por consiguiente, con el preámbulo a la aparición de los dictadores es diseñada desde las primeras páginas. No podía ser de otra manera. Desde el inicio los autores se preocupan por sembrar, a veces abiertamente, en otras un tanto velados, los detalles que contribuyen a definir el contexto en el que los dictadores ejercen sus respectivos gobiernos. Dichos contextos son constituidos, en el discurso narrativo incorporando hechos, descripciones, sumando adjetivos e incluso planteando algún misterio, que, al entrar en relación con el eje temático de la novela, definen, según se avanza en la lectura, el espacio de actuación del tirano. El lector incorpora, paso a paso, cada uno de esos detalles hasta descubrir la manera cómo está estructurado el entorno de la tiranía o las consecuencias que la dictadura ha ocasionado en la población. Se podría objetar a estas ideas que es obvio que ello ocurra, pues, precisamente, ésa es la función de las primeras páginas en toda novela. Y se tendría razón. Pero esta objeción nada dice sobre la manera como se aprovecha el inicio en cada obra para construir sus respectivos contextos, ni los recursos discursivos en los que se apoyan los autores para que el lector recree el entorno del dictador y del que el propio tirano es parte activa. Las preguntas, entonces, son: *¿cuáles son esos detalles significativos?* y *¿cómo son presentados ellos en la narración?* Intento responder ambas preguntas en lo que sigue, apoyándome en los elementos que me parecen más relevantes y característicos del tipo de novelas que estudio.

En *Amalia*, Mármol abre el primer capítulo de la novela con un título que concentra al lector en un contexto conflictivo y carente de virtudes: traición. La ausencia del artículo determinado o del indeterminado, antecediendo al sustantivo anterior, le da a éste mayor fuerza y presencia; se apuntala así la carga negativa de su significado y se la ofrece de una sola vez y bruscamente a los ojos del lector. Puesto el lector, entonces, ante una deslealtad que ignora, y que será desarrollada en el primer capítulo, el narrador se ocupa de situar la historia tanto en el tiempo como en el espacio; también se

preocupa de señalar la inminencia de un peligro por medio de las voces de los personajes, como se aprecia en el pasaje siguiente:

El 4 de mayo de 1840, a las diez y media de la noche, seis hombres atravesaban el patio de una pequeña casa de la calle de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires.

Llegados al zaguán, oscuro como todo el resto de la casa, uno de ellos se para, y dice a los otros:

—Todavía una precaución más.

—Y de este modo no acabaremos de tomar precauciones en toda la noche —contesta otro de ellos, al parecer el más joven de todos [...]

—Por muchas que tomemos, serán siempre pocas —replica el primero que había hablado [...]

—Bien pensado (65).

Si bien este pasaje sitúa la historia durante los años de la dictadura de Rosas (1829-1852), la cita contiene otros aspectos que merecen alguna atención: la acción que se describe ocurre de noche, y la noche está cargada de un simbolismo propio por su oscuridad y por el estado de temor, miedo, con la que suele ser vinculada no sólo en el ámbito literario sino, también, en la experiencia cotidiana. Además, la noche es el mejor momento del día para esconderse o huir de alguna amenaza o peligro, como sugiere uno de los personajes: “Todavía una precaución más” dice quien participa primero en el diálogo, en clara alusión a la necesidad que tienen los seis que atraviesan el patio de cuidarse de algo que puede ir contra sus propósitos. De esta manera, la precaución se integra al temor implícito en el simbolismo de la noche. Las intervenciones siguientes refuerzan dicha necesidad y, de paso, amplían la magnitud del peligro asignándole una capacidad mayor de la que los personajes son capaces de prever, a ello apunta el más joven cuando dice que “por muchas [precauciones] que tomemos, serán siempre pocas”.

Esta dimensión significativa del pasaje anterior, primeros detalles en la construcción del contexto novelesco, ofrece, por cierto, un elemento adicional que podría interpretarse como un esfuerzo de Mármol por imitar, en la escritura, usos coloquiales del lenguaje. La segunda intervención en el diálogo está construida mediante un empleo, frecuente en el lenguaje espontáneo de ciertas regiones americanas, como por ejemplo la del autor, de una conjunción copulativa, seguida de una preposición, al inicio de una oración que, al incorporarse en el diálogo, encabezar una intervención y vincularse con la oración afirmativa anterior, adquiere un valor adversativo. La función sintáctica y semántica de este tipo de construcciones consiste en oponer a la primera oración otra que aminora su valor positivo y que, más bien, señala los aspectos negativos que se desprenden de lo afirmado en la primera, lo que en el diálogo citado puede apreciarse por las consecuencias negativas que encuentra el personaje más joven si uno se atiene a lo planteado en la intervención anterior a la suya¹³.

Ahora bien, esos hombres que a las diez y media de la noche atraviesan el patio de una pequeña casa están huyendo,

¹³ En el texto he aludido a un posible interés de Mármol por imitar o, si se prefiere, representar en la escritura un uso oral frecuente en algunas regiones hispanoamericanas en las que está incluida, por cierto, la suya. No creo que sea exagerado afirmarlo e incluso, en algún momento, tomarlo como tema de estudio, porque el lector de *Amalia* tropieza constantemente con formas léxicas usuales en el español argentino y en otras regiones hispanoamericanas. Además, muchas de estas formas son puestas por Mármol en boca de personajes que representan a los gauchos, como parte de la caracterización que hace de ellos en su novela, lo que contribuye a que el lector ubique social y culturalmente al personaje. En *Tirano Banderas* y en *El Señor Presidente* se repite esta estrategia narrativa a la que espero dedicarle, más adelante, otro trabajo. En *La Fiesta del Chivo*, los personajes no presentan, por lo general, esta variación léxica, sino que, por decirlo rápidamente, están más cerca a un español estándar, lo que es coherente con la actitud y la reflexión del autor sobre la literatura y el alcance del concepto de universidad que se ha preocupado por precisar como característica de la buena literatura.

se alejan de su patria, no sin expresar alguna melancolía y tristeza por haberse vistos forzados a tomar esa decisión. Son esos sentimientos de tristeza y melancolía que Mármol señala en los personajes de este primer capítulo con los que el lector descubre que la amenaza, el peligro, que supone permanecer en el lugar de partida es fundado, e incluso podría decirse que la huida es necesaria para sobrevivir. Pero en el fondo no es una huida, un dejar atrás todo para buscar una nueva vida, sino, por el contrario, es una actitud heroica, un desprendimiento patriótico, que les permitirá sumarse a las filas de quienes luchan contra el mal, es decir, contra la dictadura. Se lee en el texto que uno de los caminantes dice:

—¡Es triste cosa, amigo mío! Ésta es la última vez quizá que caminamos sobre las calles de nuestro país. ¡Emigramos de él para incorporarnos a un ejército que habrá de batirse mucho, y Dios sabe qué será de nosotros en la guerra! (66)

Pero si estas son las angustias de los personajes, durante esa noche de mayo de 1840, el narrador se encargará de redondear y enmarcar la huida de los seis individuos en un campo más amplio, con cuyo conocimiento el contexto queda prácticamente definido y el lector adquiere así una idea del ambiente general que convierte a esa actitud en una muestra de patriotismo. El narrador describe el paraje por el que caminan los personajes y aprovecha esta descripción para afirmar que:

Pero aquellos que hayan llegado a ese paraje, entre las sombras de la noche, para huir de la patria cuando el desenfreno de la patria arrojó a la proscripción a centenares de buenos ciudadanos, éstos solamente podrán darse cuenta de las impresiones que inspiraba ese lugar y en esas horas en que se debía morir al puñal de la Mashorca si eran sentidos; o decir ¡adiós! a la patria, a la familia, al amor, si la fortuna les hacía pisar el débil barco que debía conducirlos a una tierra extraña, en busca de un poco de aire libre, y de un fusil en los ejércitos que operaban contra la dictadura.

En la época a que nos referimos, además, la salud del ánimo empezaba a ser quebrantada por el terror: por esa enfermedad terrible del espíritu (...) El terror, pues, que empezaba a apoderarse de todos los espíritus, no podía dejar de obrar su influencia eficaz de esos hombres que caminaban en silencio por la costa del río, en dirección a Barracas, a las once de la noche, y con el designio de emigrar de la patria, crimen de lesa tiranía que con la muerte se castigaba irremediablemente (68-69).

Es, pues, el terror, "esa enfermedad terrible del espíritu", el que mejor caracteriza el entorno que presenta Mármol y que convierte la huida de los seis en un acto heroico y patriótico. Porque su salida tiene como propósito inmediato enrolarse en el Ejército que combate contra la amenaza, contra el miedo, es decir, contra la dictadura. No es una actitud cobarde, sino valiente y rebelde, propia de quienes se resisten a abandonar la suerte de su país a los antojos del tirano. Será el descubrimiento de los emigrantes, fruto de una traición, con lo que el autor empieza a perfilar no sólo las características de los personajes, sino el propio eje temático que había empezado a diseñar desde el diálogo inicial. Un eje temático que subraya ciertamente las desgracias de la tiranía del poder pero que, de igual forma, divide al país en dos grupos opuestos: por un lado, los bandidos, aquellos que están del lado de la dictadura y, por el otro, los buenos, quienes padecen las consecuencias de los abusos del tirano¹⁴. Esta división es confirmada, incluso, por los propios personajes afectados por la tiranía, al decir uno de ellos que "la sociedad de nuestro país ha empezado a dividirse en asesinos y víctimas" (90)¹⁵. Pero

¹⁴ Cf. Sandoval (1989: 23). En este sentido es interesante observar el detalle y cierto espíritu épico con el que Mármol describe el combate, cuerpo a cuerpo, que se produce entre uno de los emigrantes, Eduardo Belgrano, con quienes pretenden darle muerte e impedir su huida; en la misma línea está la ayuda que recibe Eduardo, ya herido y a punto de ser asesinado, de Daniel (72-83).

¹⁵ La oposición de los extremos arriba señalados es aprovechada, en ocasiones, por Mármol para introducir cierto sarcasmo, que, de paso,

esta segmentación, que podría dar la impresión de cierto equilibrio, es favorable, en fuerza, presencia y poder, a los partidarios de la tiranía; de hecho se afirma en la novela que "no hemos de estar peor en el infierno que en Buenos Aires" (91). Un desequilibrio que le permite a Mármol destacar, en ese contexto general de terror, en ese infierno, un núcleo no contaminado que, en esa situación, crece en todos sus aspectos positivos y, por supuesto, engrandece su espíritu patriótico y envuelve a toda la novela en un aura romántica¹⁶.

acentúa la propia visión dicotómica que tiene de la sociedad. Directamente vinculado con este asunto es el fragmento, que se desarrolla cuando Daniel logra salvar a su amigo Eduardo de los malhechores; ambos están en el fondo de una zanja y Daniel vendar las heridas de su amigo, entonces el narrador dice: "Y como un sarcasmo de esa posición terriblemente poética en que se encontraban los dos jóvenes, porque Daniel lo era también, los sonidos de un piano llegaron en ese momento a sus oídos: el señor Mandelville tenía esa noche una pequeña tertulia en su casa.

—¡Ah! —dice Daniel, acabando de vendar a su amigo—. Su excelencia inglesa se divierte.

—¡Mientras a sus puertas se asesina a los ciudadanos de este país! —exclama Eduardo" (77-78).

16

Aunque el romanticismo arriba señalado alcanza a la novela en su totalidad y no sólo a este momento de la narración, no me ocupo específicamente de este asunto porque ello supondría asumir una perspectiva de trabajo distinta de la aquí considerada; sin embargo, me parece importante señalar que el mencionado romanticismo es explicable, en parte, por el momento de la historia de la literatura en que Mármol escribe *Amalia*, años en los que el romanticismo europeo impregna la producción literaria hispanoamericana. Pero también tiempo durante el cual se producen una serie de procesos sociales, culturales y políticos como resultado de los movimientos de independencia y de la consiguiente preocupación por la identidad nacional. Por otra parte, la división propuesta por Mármol entre bandidos y víctimas, es decir, entre los partidarios de la dictadura y aquellos que se niegan a aceptarla, no es exclusiva —ni podía serlo— de este autor argentino. Vargas Llosa, quien difícilmente podría ser considerado un representante del romanticismo, ha mantenido valores semejantes cuando se ha ocupado de la manera como el poder afecta las distintas dimensiones de la vida. Ya en *La Ciudad y los perros* y luego en *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa representa, con suficiente realismo, a quienes ostentan el poder, a quienes detentan una suerte de poder alterno y a quienes

Mientras Mármol sitúa su novela en una fecha y en un lugar determinado, mayo de 1840 y Buenos Aires, Valle Inclán evita ubicar a *Tirano Banderas* en el tiempo histórico y en un lugar concreto de la geografía latinoamericana. La opción de Valle Inclán aparece anunciada ya en el subtítulo que acompaña su obra: "Novela de Tierra Caliente", territorio que luego, en la primera línea del libro primero, es localizado en un país imaginario: Santa Fe de Tierra Firme. De esta manera, queda delimitado, para el lector, el espacio en el que ocurren los hechos que Valle Inclán expone a lo largo de su novela y, de paso, lo previene de todo intento por ubicar la historia en un determinado país de Hispanoamérica y de convertir su lectura en un contraste entre hechos históricos y ficción. Dado el genio de Valle Inclán también es posible pensar lo contrario, es decir, que las mencionadas ausencias son una provocación para que el lector se esfuerce en identificar, precisamente, la historia o los personajes con hechos y personas reales, lo que, en el fondo, sería conducirlo a confundir la ficción con la realidad, saltar sus límites o, por lo menos, asumir que la realidad es también una ficción. Y ello, me parece, sería un triunfo para la estética de Valle Inclán, aquella que asumía lo grotesco como una sistemática deformación de la expresión e, incluso, como algo propio de la realidad y de la vida¹⁷. De cualquier manera, el colorido de la novela ofrece una serie de indicios que señala a México como el ambiente que el autor tuvo en mente al escribir *Tirano Banderas*¹⁸. Pero estos indi-

padecen los abusos y las injusticias de los dos grupos anteriores, tanto en su condición de víctimas, como en su afán de rebelarse y oponerse a ellos. Y estos últimos son, en ambas obras, personajes cuya identidad y sentido literario están supeditados a luchar contra el poder o los poderosos, y, al mismo tiempo, están subordinados a un destino trágico del que, en muchos casos, son conscientes. Hay también un halo romántico en esta representación. Recuérdese, por ejemplo, al poeta Alberto en *La Ciudad y los perros*, a Santiago Zavala en *Conversación en la catedral* e incluso a Antonio Condeilheiro en *La Guerra del fin del mundo*. Cf. Notas 5 y 6.

¹⁷

¹⁸ Los indicios arriba referidos están compuestos tanto por usos léxicos y sintácticos frecuentes en el español de México, como por deformacio-

cios, sobre los que hay una larga bibliografía, no impiden reconocer el espíritu hispanoamericano que cruza toda la novela y decora los detalles significativos de la tiranía ejercida por Santos Banderas, y, al mismo tiempo, no son obstáculo para comprender que esas formas, esas maneras de decir, por sobre cualquier consideración, son la novela en sí.

Valle Inclán inicia su novela con un Prólogo que introduce al lector en los preparativos del movimiento rebelde que se enfrentará al tirano, Santos Banderas. Aunque las primeras líneas no lo afirman de manera explícita, ellas sí sugieren al lector una situación de tensión, justificada por la entrega de armas que realiza un criollo ranchero a sus peones para enfrentar a un enemigo cuyo nombre es mantenido, hasta ese momento, oculto. Valga anotar aquí que Valle Inclán coincide con Mármol en enmarcar la primera acción de su novela en la noche y resaltar en ella la oscuridad, como aspecto propicio para mantener encubiertas las intenciones de los rebeldes y, de paso, acentuar el halo de misterio que rodea a la acción descrita. *Tirano Banderas* empieza así:

Filomeno Cuevas, criollo ranchero, había dispuesto para aquella noche armar a sus peonadas con los fusiles ocultos en un manigual, y las glebas de indios, en difusas líneas, avanzaban por los esteros de Ticomaipú —luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos (3).

El Prólogo mencionado, estructurado en una sucesión de diálogos, ofrece, a través de las voces de los participantes, las precauciones y responsabilidades de los rebeldes, el modo en que ellos deben encarar el enfrentamiento con un enemigo

nes de hechos aparentemente tomados de la historia mexicana. Hay que recordar aquí que Valle Inclán pasó dos temporadas en México antes de escribir *Tirano Banderas*, la primera en 1892 y la segunda en 1992 (cf. Gullón 1988, 364-365). En *Señor Presidente* el lector puede encontrar también la atención del autor, en la caracterización de sus personajes, a formas verbales claramente centroamericanas y estructuras lingüísticas diastráticamente marcadas.

que aún no es identificado. Valle Inclán no desaprovecha esta ocasión para introducir alguna ironía y cierto humor, como en:

- Atilio tengo para ti una misión muy comprometida.
- Te lo agradezco, pariente.
- Estudia el mejor modo de meter fuego en un convento de monjas, y a toda la comunidad, en camisa, ponerla en la calle escandalizando. Ésa es tu misión. Si hallas alguna monja a tu gusto, cierra los ojos. A la gente, que no se tome de la bebida. Hay que operar violento, con la cabeza despejada [...] (4).

Pero la sonrisa que despierta la orden que recibe Atilio en el pasaje anterior está unida, en tanto elemento contextual, a una abierta alusión a la violencia que supondrá el enfrentamiento con el tirano. Una violencia incitada por una probable intención de revancha, tal vez venganza, que los propios personajes no dudan en calificar como el inicio de una guerra, cuyo objetivo es matar a Tirano Banderas.

- ¿No más que eso prometes?
- Y muy confiado de darle una sangría a Tirano Banderas. Mi jefesito, en este alforjín que cargo en el arzón van los restos de mi chamaco. ¡Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! No más cargando estos restos, gané en los albueros para feriar guaco, y tiré a un gachupín la mangana y escapé ileso de la balasera de los gendarmes. Esta noche saldré bien en todos mis empeños.
- Cruzado, toma la gente que necesitas y realiza ese lindo programa. Nos vemos. Dame la mano. Y pasada esta noche sepulta esos restos. En la guerra el ánimo y la inventiva son los mejores amuletos. Dame la mano. (5)

Y más adelante, en voz de otro personaje:

- ¡Voy a Santa Fe por la cabeza del Generalito Banderas! (8)

Una vez identificado Santos Banderas como el enemigo, el lector puede ordenar el contexto en el que se apoya la

historia. Como se ha visto en las citas anteriores, hay una decidida actitud para eliminar al tirano, el Generalito Banderas. Él es el motivo y el causante de la rebelión. Una rebelión que, de la misma manera que *Amalia*, establece una división entre los habitantes de ese país imaginario llamado Santa Fe de Tierra Firme. Por una parte están los rebeldes, y, por otra, el Tirano y aquellos que actúan en su representación, como aliados del poder. El Prólogo anuncia un enfrentamiento entre ambos bandos. Y, como en *Amalia*, quienes combaten al dictador son incluidos en una fuerza mayor: un Ejército, que representa, inmediatamente, la resistencia a la dictadura y que se convierte, con prontitud, en abanderado de la libertad que se desea instaurar, una vez vencida la tiranía. Se justifica así la lucha y la violencia; se entiende que es una resistencia a la barbarie del poder, en favor de valores esenciales: la libertad y la justicia. En este juego de contrarios, Valle Inclán introduce un elemento nuevo al caracterizar al Ejército Revolucionario (8) que enfrentará a Banderas: la rebelión es encabezada por el pueblo. No son los sectores favorecidos y educados de la sociedad quienes lo integran, sino, por el contrario, está conformado por el pueblo, en el sentido más extenso de la palabra, como puede interpretarse ya desde la primera cita que presentó a Filomeno Cuevas, ranchero criollo, entregando armas a sus peones, y también, en la indicación que recibe Atilio, en la segunda cita, y en el grotesco amuleto descrito en el último pasaje.

Al inicio de *El Señor Presidente*, Asturias presenta al lector un cuadro de pordioseros, locos, muertos de hambre y vagos, reunido a los pies de El Portal del Señor¹⁹, en la oscuridad de la noche. Este momento del día, la noche, es el que sirve de marco para las primeras páginas de la obra, como ocurre también en *Amalia* y en *Tirano Banderas*. Su

¹⁹ No creo que una referencia a las primeras páginas de *El Señor Presidente* pueda pasar por alto el magnífico y conocido primer párrafo, tan bien logrado sobre la base de reiteraciones y juegos silábicos que le dan a la totalidad una sonoridad especial. Pero, al mismo tiempo, en

simbolismo contribuye con el grotesco espectáculo que describe Asturias, como si fuera una cámara cinematográfica que se limita a dar cuenta de una escena, enfatizando en los detalles que convierten al conjunto en un retrato de seres marginales, pobres, "de parientes del basurero" y, por consiguiente, en imagen de un sector social. La escena es la siguiente:

La noche los reunía al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo, revolcones en los que, tras escupirse, rabiosos, se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados (115).

La falta de un nombre propio que sitúe la escena y la novela en un lugar determinado hace que esos mendigos sean iconos de los sectores más sufridos de cualquier país latinoamericano. Se gana así en universalidad. Y al concentrarse en ellos, el narrador plantea un implícito que estructurará el contexto entre los sectores más pobres de la sociedad y aquellos que, gracias a su amistad con el Señor Presidente, gozan de ciertas comodidades y privilegios. Por ello es que:

esas primeras líneas hay un lamento en el que se une la necesidad de luz, claridad, y la mención de Luzbel. El efecto es mayor al contraponer este lamento con la pobredumbre, la noche y el rumor de las oraciones, como ocurre en el mismo párrafo, con lo cual el lector se encuentra ante un conjunto simbólico perfectamente organizado. Vale la pena recordar aquí ese primer párrafo: "¡...Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra..., lumbré de alumbre..., alumbra, alumbre...!" (115).

El *Pelele* huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad, sin turbar con sus gritos desaforados la respiración del cielo ni el sueño de los habitantes, iguales en el espejo de la muerte, como desiguales en la lucha que reanudarían al salir el sol; unos sin lo necesario, obligados a trabajar para ganarse el pan, y otros con lo superfluo en la privilegiada industria del ocio: amigos del Señor Presidente, propietarios de casas —cuarenta casas, cincuenta casas—, prestamistas de dineros al nueve, nueve y medio y diez por ciento mensual, funcionarios con siete y ocho empleos públicos, explotadores de concesiones, montepíos, títulos profesionales, casas de juego, patios de gallos, indios, fábricas de aguardiente, prostíbulos, tabernas y periódicos subvencionados (126).

Y se exclama, en boca de Cara de Ángel, el preferido del dictador:

¡Qué triste cosa es ser pobre! (135).

Cosa triste. Pesadilla que parte el cielo. Toda la novela mantiene ese cuadro dramático y desconsolado de quienes se ven sometidos a los designios y caprichos del tirano, el Señor Presidente. El narrador no esconde los detalles, ni las caras, ni la voz de aquellos que padecen las bárbaras imposiciones del poderoso; tampoco oculta las consecuencias sociales, marginación y explotación, ocasionadas por un sistema político dependiente de la voluntad de un hombre: el Presidente de la República. El narrador acentúa cada elemento que le permite retratar la fuerza y los abusos que sufren los pobladores, sin que alguna posibilidad de cambio aparezca en sus horizontes, como sí ocurre en *Amalia* y en *Tirano Banderas*, donde la idea de una rebelión es, al menos, una esperanza, planteada desde el inicio. En *Señor Presidente* la existencia toma la apariencia de una cárcel, porque todos están, en el fondo, presos²⁰. La

²⁰ Cf. Bellini 1969, 42-43.

dimensión de sus celdas puede variar según el lugar que les corresponde en la jerarquía social y política, pero, en su interior, todos temen al Presidente y actúan en concordancia con ese terror, esa "enfermedad del espíritu" mencionaba por Mármol, sobre la que se apoya el poder del tirano. En la exposición de ese cuadro, Asturias crea un clima de desasosiego que logra dar solidez tremebunda a lo intangible²¹, aquello que suele ser sugerido o apenas insinuado, pero que retumba en la intimidad de quienes sufren los estragos de una dictadura: el miedo. El lector lo descubre desde el principio: miedo al Presidente; miedo a la represión; miedo a la tortura; miedo a la muerte. Ya menciona el narrador este clima cuando relata qué interrumpe el sueño de los pordioseros, a los pies del Portal del Señor:

A veces, en lo mejor del sueño, les despertaba [a los pordioseros] los gritos de un idiota que se sentía perdido en la Plaza de Armas. A veces, el sollozar de una ciega que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne en las carnicerías. A veces, los pasos de una patrulla que a golpes arrastraba a un prisionero político, seguido de mujeres que limpiaban las huellas de sangre con los pañuelos empapados de llanto (116)²².

Es suficiente indicar los golpes que reciben los presos políticos para que el lector integre la escena inicial, el grotesco espectáculo de los pordioseros, con un ambiente de represión hacia aquellos que, por su posición ante el gobierno de turno, son maltratados y apresados. He aquí la primera señal de la

²¹ Cf. Navarro 1971, 157 y ss.

²² Más adelante retoma Asturias el tema de la vigilia de los mendigos y vuelve a vincularla al temor que tenían de los gendarmes: "Los mendigos callaban y se rascaban las pulgas sin poder dormir, atentos a los pasos de los gendarmes que iban y venían por la plaza poco alumbrada y a los golpecitos de las armas de los centinelas, fantasmas envueltos en ponchos a rayas, que en las ventanas de los cuarteles vecinos velaban en pie de guerra, como todas las noches, al cuidado del Presidente de la República (...)" (119).

dictadura y de sus abusos. El resultado es el contexto en el que se desarrollará la novela y sobre el cual se irán perfilando las historias que componen la obra. Pero ellas se sostendrán, con sus diferencias y con sus puntos de contacto, en ese clima que Asturias presenta en las páginas iniciales de *Señor Presidente*, páginas que colocan al lector ante cuadros horripilantes, grotescos, cargados de miedos y sufrimiento, que se imponen en la narración como producto de una tiranía.

Vargas Llosa, en *La Fiesta del Chivo*, opta por ubicar a quien inicia la lectura de la novela en un misterio que sólo se develará al final de la obra: el motivo de la partida de Urania Cabral, de Santo Domingo, su país, hace 35 años. Para llevar al lector hasta la solución de la intriga, el autor recurre a la alternancia del pasado y del presente, lo que le permite articular su novela en tres historias que se integran en los años de la dictadura de Trujillo, su asesinato y el período inmediatamente posterior a la desaparición del tirano. Vargas Llosa, como Mármol en *Amalia*, no duda, pues, en situar toda la novela en un lugar concreto de Hispanoamérica, ni en incluir como personajes de su ficción a una serie de nombres, hechos y hombres que, en efecto, existieron y ocurrieron, durante los años de la historia dominicana que corresponden a la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo Molina. El autor plantea el misterio apoyado en un juego de voces que se distancian o se confunden con los pensamientos y los recuerdos del personaje, de Urania, quien acaba de regresar a Santo Domingo, después de pasar largos años en el extranjero. Y en ese propósito dice:

[Urania] Está esperando que asome el mar por la ventana de su cuarto, en el noveno piso del Hotel Jaragua, y por fin lo ve. La oscuridad cede en pocos segundos y el resplandor azulado del horizonte, creciendo de prisa, inicia el espectáculo que aguarda desde que despertó, a las cuatro, pese a las pastillas que había tomado rompiendo sus prevenciones contra los somníferos [...] ¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania. Desperdiciar una semana de vacaciones, tú que nunca tenías tiempo para conocer tantas ciudades, regiones, países

que te hubiera gustado ver [...] ¿O has venido a enfrentar a la ruina que es tu padre?²³ A averiguar qué impresión te hace verlo, después de tantos años. Un escalofrío le corre de la cabeza a los pies [...]. Se deja caer en el sillón. El sol del amanecer alancea el centro de la ciudad; la cúpula del Palacio Nacional y el ocre pálido de sus muros destella suavemente bajo la cavidad azul. Sal de una vez, pronto el calor será, insostenible (11, 12, 13).

Vargas Llosa coloca a Urania en el amanecer, al final de una noche, en la que no ha logrado conciliar el sueño, no obstante los somníferos, seguramente por la intranquilidad que le produce el regreso. Urania despierta, amanece y sale a recorrer las calles de la ciudad. Este es un elemento nuevo en comparación con las novelas anteriores, pues, en ellas las primeras escenas ocurren, como se ha dicho, de noche. Aquí, más bien, el lector se encuentra con el nacimiento del día, aunque se sugiera ciertos fastidios que no le permitieron a Urania dormir durante la noche y ello la incorpore como parte del misterio que se ofrece al empezar la obra. Pero no es una referencia explícita, como sí sucede en las novelas ya comentadas en este trabajo. La novedad de este elemento, el amanecer, cierra un período oscuro, de tinieblas y miedos; y muestra al personaje, Urania, decidido a enfrentarse con su propio pasa-

²³ La mención al padre de Urania es, sin duda, uno de los elementos centrales en el misterio planteado. Éste se agudiza cuando el lector se encuentra con una reflexión de Urania acerca de si ella mantenía aún el odio que antes sintió hacia su padre. El pasaje es el siguiente: "¿Lo detestas? ¿Lo odias? ¿Todavía? 'Ya no', dice en voz alta. No habrías vuelto si el rencor siguiera crepitando, la herida sangrando, la decepción anonadándola, como en tu juventud, cuando estudiar, trabajar, se convirtieron en obsesionante remedio para no recordar. Entonces sí lo odiabas [...]. Le habías deseado desgracias, enfermedades, accidentes. Dios te dio gusto. El diablo, mas bien. ¿No es suficiente que el derrame cerebral lo haya matado en vida? ¿Una dulce venganza que estuviera hace diez años en silla de ruedas, sin andar, sin hablar, dependiendo de una enfermera para comer, acostarse, vestirse, cortarse las uñas, afeitarse, orinar, defecar? ¿Te sientes desagraviada? 'No' (14)"

do, con parte de su vida, aquella que había optado por ignorar²⁴. Es un final y, a la vez, un inicio. Es una actitud valiente. Toda la novela corre impulsada por ese momento que se ilumina ante la mirada de Urania y que la conducirá, con tensiones y dolores acumulados, a enfrentar aquello que la llevó a abandonar Santo Domingo.

En esta ruta, el lector se da con los recuerdos de Urania, el Santo Domingo que dejó a los 14 años, cuando partió. El narrador, en algunas de sus voces, va introduciendo una sucesión de datos sobre cómo era la ciudad bajo el gobierno de Trujillo y con ello va diseñando el perfil de la dictadura y del dictador. Por ejemplo, en las primeras líneas el lector descubre que, al partir Urania, Santo Domingo era llamada Ciudad Trujillo, nombre que habla, por sí mismo, del sentido de propiedad que tuvo el dictador sobre el espacio nacional, como un todo que había llegado a pertenecerle, y, de paso, insinúa una odiosa vanidad. En un principio, los recuerdos de Urania se concentran en la arquitectura de la capital: el hotel donde ella se hospedaba, el Jaragua, no es el que conoció de niña, aquél había sido demolido (12); la ciudad: "¡Cuánto ha crecido! Cuando la dejaste, en 1961, albergaba trescientas mil almas. Ahora, más de un millón. Se ha llenado de barrios, avenidas, parques y hoteles" (13); el Casino de Güibía, convertido en club y el balneario ahoraapestado por las cloacas (16); pero también se ha llenado de ruido, de una "explosión de vida salvaje", inimaginable durante el tiempo en que la capital era Ciudad Trujillo (15); y claro, ha cambiado también en la composición de los pobladores:

Es verdad, la ciudad, acaso el país, se llenó de haitianos. Entonces no ocurría. ¿No lo decía el senador Agustín Cabral? "Del Jefe se dirá lo que se quiera. La historia le reconocerá al menos haber hecho un país moderno y haber puesto en su sitio a los haitianos. ¡A grandes males, grandes remedios! (...)"

²⁴ El pasaje reproducido en la cita 23 puede servir como refuerzo de lo dicho en el texto.

No sólo justificaba aquella matanza de haitianos del año treinta y siete; la tenía como hazaña ¿No salvó a la República de ser prostituida una segunda vez en la historia por ese vecino rapaz? (16)

Son mudanzas de pueblo, de vida, de conglomerados humanos, que el narrador contrasta, en la percepción de Urania, con los recuerdos de una ciudad que ya no es lo que fue; ella encuentra una ciudad nueva, desordenada y lejana de las imágenes que ha preservado su memoria, porque la época de Trujillo, los treinta y un años de su dictadura, pertenece ya al pasado. El narrador se sirve de ese contraste para decirle al lector que todo lo que Urania ve, oye y huele, era distinto en la época de Trujillo. Punto. Porque en la negación de esas cosas que el personaje recuerda y encuentra cambiadas, o simplemente no encuentra, está, en mucho, el contexto que sostiene la figura del dictador y que pone en relieve su tiranía. El narrador niega para afirmar el horror de la dictadura, agudizar la intriga sobre el motivo de la partida de Urania y ello, otra vez, se integra en la figura del dictador.

IV. EL SUSURRO CHILLÓN DEL DICTADOR

En los contextos anteriores hay referencias, a veces abiertas, en otras veladas, dirigidas a crear en el lector la imagen del poderoso, en el marco de las características generales arriba señaladas. Ellas son pequeñas pistas sembradas en el discurso literario que apuntan, esencialmente, al ejercicio mismo del poder y refuerzan el clima del conjunto de la obra, pero, sobre todo, la presencia ignominiosa del tirano. Algunas de ellas son simples repiques, casi unos susurros que el narrador hace a la inteligencia del lector mientras se deshilvanan los elementos principales de la historia; otras, en cambio, son referencias puestas ante los ojos del lector, no como susurros, sino con voz plena, hasta chillan en el texto, de manera que quien lee puede captarlas sin dificultad. Las unas y las otras actúan en reciprocidad. No son hechos ais-

lados. Ambos tipos de referencias nutren el contexto con detalles y colaboran con el grado de complicidad que necesita alcanzar la novela en el lector, para asegurar la verdad de sus mentiras, amueblar su mundo ficticio y, por cierto, en este caso, para caracterizar literariamente al dictador. A fin de cuentas, este tipo de señales asegura que el tirano esté siempre ahí, en el texto, mostrando su poder, atemorizando, haciendo gala de sus caprichos, como una figura omnisciente que, incluso, se instala en la consciencia de todos, sin que haya sido definido aún, por el narrador, como personaje concreto, sino tan sólo como una virtualidad, capaz de estar en todas partes y en ninguna. Un primer ejemplo de lo dicho es el siguiente fragmento tomado de *Amalia*:

... dejemos esto porque en Buenos Aires el aire oye, la luz ve, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad (67)

Nada más claro para decirle al lector cuál es el clima de inseguridad que rodea a los personajes en la ciudad. Una inseguridad general; cualquiera puede ser un delator, un partidario de quienes niegan la libertad y han optado por reprimir a los adversarios, a los patriotas. Hay una presencia omnisciente que sabe todo, controla todo y castiga a quienes actúan contra sus mandatos y deseos. Está en el aire, en la luz, en las piedras, en el polvo. Aquí y allá. En ese contexto, únicamente les queda, a quienes han decidido enfrentarse con la tiranía, exagerar sus cuidados, para protegerse y mantener en salvaguarda sus propósitos. A esto apunta quien dice: "aquí necesitamos no sólo valor, sino prudencia y, sobre todo, secreto" (88). No es, pues, suficiente el valor que ellos gozan desde el instante en que decidieron rebelarse contra el dictador, Mármol les confiere otra cualidad: la prudencia. Ambas cualidades son escasas en los años de la dictadura de Rosas. La mayoría ha preferido dejarse quebrar por el miedo y se ha convertido en delatora. Así, un aura romántica rodea a esos personajes rebeldes, que pasan a encarnar un sumo de virtudes e ideales, una minoría que el autor contrapone con la mayoría de los

ciudadanos, enfatizando, una vez más, la presencia del poder de Rosas y su capacidad para romper la dignidad de la gente y ganarla, por ejemplo, en beneficio de su cuerpo policial:

La policía de Rosas tiene tantos agentes cuantos hombres ha enfermado el miedo. Hombres, mujeres, amos y criados, todos buscan su seguridad en las delaciones (86).

Ese cuerpo policial es uno de los brazos de Rosas para controlar a la población e impedir cualquier acto que afecte o cuestione su poder. Su extensión en la sociedad sólo está asegurada por el miedo que despierta en el entorno. Porque miedo es lo que genera el tirano para paralizar las conciencias y quebrarlas, como harapos, mientras las somete a su voluntad. Mármol subraya este aspecto de la tiranía en distintos momentos de su novela, no sólo para que el lector descubra las atrocidades de Rosas y sus bandidos, sino para que Rosas y su círculo sean identificados como el extremo malo, bárbaro y malvado, mientras sus opositores como los nobles, virtuosos y patriotas. En esta dicotomía, el lector se da con la Mashorca. Una suerte de poder represivo paralelo que actúa impunemente, cometiendo asesinatos, amedrentando a los adversarios, en suma, que ejecuta el trabajo sucio de la tiranía. Así, la figura del dictador adquiere una dimensión tal que, para el lector, se convierte en origen del terror y en personaje omnipresente que adquiere, como la hidra, varias cabezas, todas atroces. El siguiente pasaje, dedicado a la Mashorca, lo muestra bien:

A las cárceles, a las prisiones, a los fusilamientos, empezaban a suceder los asesinatos oficiales ejecutados por la Mashorca, por ese club de bandidos a quien los primeros partidarios de Cromwell habrían mirado con repugnancia, y los amigos de Marat con horror. (69)

En *Tirano Banderas*, no hay referencias de este tipo antes de la aparición de Santos Banderas. La serie de diálogos que conforman el Prólogo ya mencionado sólo habla del tirano como el enemigo que debe ser muerto en la rebelión. Aunque

ello lo incorpore como punto de referencia, en tanto es el objetivo de la revuelta, no se encuentran elementos discursivos que permitan inferir el grado de dominio o de presencia que tiene el dictador en Santa Fe de Tierra Firme. Es cierto que una vez que Santos Banderas es identificado como el destinatario de la revolución articula las precauciones que toman los peones antes de marchar hacia Santa Fe, en la medida en que Banderas encarna al enemigo que se quiere vencer. También es cierto que el lector descubre un clima de violencia, por los preparativos de la rebelión, y el rasgo popular de ella, por los peones, el contenido de las órdenes y ciertos diálogos. Pero ni lo primero ni lo segundo es suficiente para conocer algo más sobre el Generalito Banderas.

Distinto es el caso de *Señor Presidente*. Basta recordar la cita sobre los golpes que reciben los presos políticos mientras son arrastrados por los gendarmes, o aquella otra en la que se mencionan los grupos sociales creados en función de su cercanía o distancia al Presidente, para comprender que la figura del tirano cubre todo el espacio de la novela y se impone en ella como observador y fiscalizador de todo lo que ocurre en sus dominios. Él ocupa el centro. Es puesto ahí por el autor y su posición no necesita ser reforzada por alguna referencia explícita del narrador. Y el lector puede dar fe de ello, sin conocer al Presidente, sin que éste haya aparecido como personaje concreto en la historia, como ocurre también en *Amalia*, con Rosas. No cabe duda de que éste es, ciertamente, un modo de mostrar al personaje: se da al lector una serie de elementos, en apariencia dispersos, sueltos, que coinciden en su relación inmediata con el mismo punto de referencia, el Presidente, que va, poco a poco, creciendo como personaje en la novela y ocupando el lugar que le corresponde en la narración. En la obra de Asturias tales elementos coinciden en el terror que padecen "los parientes del infortunio" por la represión que ejerce el gobierno. Pero el terror que impregna toda la novela es ofrecido en el texto no sólo por intermedio de torturas o asesinatos, como en efecto ocurre, sino, además, a través de situaciones atroces, en cuya descripción se abunda en cuadros horrorosos,

siniestros, que colman la escena de un ambiente trágico y grotesco. Por ejemplo, el siguiente:

Los pordioseros que iban capturando pasaban derecho a una de *Las Tres Marías*, bartolina estrechísima y oscura. El ruido de los cerrojos de diente de lobo y las palabrotas de los carceleros hediendo a ropa húmeda y a chenca cobró amplitud en el interior del sótano abovedado [...] Sus compañeros lagrimeaban como animales con moquillo, atormentados por la oscuridad, que sentían que no se les iba a despegar más de los ojos; por el miedo —estaban allí, donde tantos y tantos habían padecido hambre y sed hasta la muerte— y porque les infundía pavor que los fueran a hacer jabón de coche, como a los chuchos, o a degollarlos para darle de comer a la policía. Las caras de los antropófagos, iluminados con los faroles, avanzaban por las tinieblas, los cachetes como nalgas, los bigotes como babas de chocolate... (121)²⁵

En ese horror que recibe a los pordioseros, en ese cuadro incapaz de merecer algún calificativo positivo, en esa inhumanidad, describe el narrador los sufrimientos de quienes eran interrogados y torturados. El clima es de espanto y abuso. Y el responsable es alguien que depende directamente del Presidente de la República: el Auditor General de Guerra, quien

²⁵ Pero no solo en las celdas se describe el horror, sino también fuera de ellas, porque no es clima exclusivo de la prisión, sino del ambiente en general. Así, el narrador describe la zona donde un grupo de mujeres esperaban a los presos de la siguiente manera: "En la Sección esperaban a los presos, sentadas en el patio —donde parecía llover siempre— y en los poyos de los corredores oscuros, grupos de mujeres descalzas, con el canasto del desayuno en la hamaca de las naguas tendidas de rodilla a rodilla y racimos de hijos, los pequeños pegados a los senos colgantes y los grandecitos amenazando con bostezos los panes del canasto. Entre ellas se contaban sus penas en voz baja, sin dejar de llorar, enjugándose el llanto con la punta del rebozo. Una anciana palúdica y ojosa se bañaba en lágrimas, callada, como dando a entender que su pena de madre era más amarga. El mal no tenía remedio en esta vida [...]". (120)

actúa como un verdugo oficial, imagen demoníaca que, en muestra de su lealtad al tirano, lo mantiene informado de los crímenes que comete en el cumplimiento de sus funciones. Quien llega a este momento de la novela comprende que el horror y el terror de las distintas escenas descritas se integran, por un juego de sentido literario, en la figura del Presidente, centro del poder y administrador de la barbaridad²⁶. Los extractos que siguen apuntan en esa dirección:

La respuesta inesperada de los mendigos hizo saltar de su asiento al Auditor de Guerra, el mismo que les interrogaba.

—¡Me van a decir la verdad! —gritó [...]

A una seña del Auditor, los policías que esperaban a la puerta pelando la oreja se lanzaron a golpear a los pordioseros, empujándolos hacia una sala desmantelada. De la viga madre, apenas visible, pendía una larga cuerda.

—¡Fue el idiota! —gritaba el primer atormentado en su afán de escapar a la tortura con la verdad— ¡Señor fue el idiota!

¡Fue el idiota! ¡Por Dios que fue el idiota! [...]

—¡Eso les aconsejaron que me dijeran, pero conmigo no valen mentiras! ¡La verdad o la muerte! ...¡Sépalo, ¿oye?, sépalo, sépalo si no lo sabe!

La voz del Auditor se perdía como sangre chorreada en el oído del infeliz, que sin poder asentar los pies, colgado de los pulgares, no cesaba de gritar [...] (123-124)

Y al interrogar al *Mosco*, otro pordiosero:

²⁶ Aunque la cita siguiente está referida a *Tirano Banderas*, los elementos comunes que tiene la novela de Valle Inclán con la de Asturias, especialmente la presencia de esas imágenes grotescas, además de la figura de los dictadores, me parece aplicable a lo dicho en el texto: "La visión sintética de la historia, de la geografía y de la lengua, la estructura circular o la descripción altamente estilizada de los personajes, ambientes y sucesos son interpretados generalmente en relación al presunto pesimismo político de la novela, cuyo mensaje sería la imposibilidad de superar estructuras represivas o totalitarias y de alcanzar la libertad" (Addis 1992: 387).

- ¡Diga la verdad! —gritó el Auditor cuando restallaba el latigazo en las mejillas del viejo—. ¡...La verdad o se está ahí colgado toda la noche!
- ¿No ve que soy ciego?
- Niegue entonces que fue el *Pelele*.
- ¡No, porque ésa es la verdad y tengo calzones!
- Un latigazo doble le desangró los labios...
- Es ciego pero oye; diga la verdad, declare como sus compañeros...! [...]
- ¡Imbécil!

El insulto del Auditor se perdió en los oídos de una mitad de hombre que ya no oiría más. Al soltar la cuerda, el cadáver del Mosco, es decir, el tórax, porque le faltaban las dos piernas, cayó a plomo como péndulo roto. [...]

Y corrió [el Auditor] a dar parte al Señor Presidente de las primeras diligencias del proceso, en un carricoche tirado por dos caballos flacos, que llevaba de lumbre en los faroles los ojos de la muerte. La policía sacó a botar el cuerpo del *Mosco* en una carreta de basuras que se alejó con dirección al cementerio (124-125).

Las descripciones de torturas y asesinatos en *La Fiesta del Chivo* han sido ubicadas por el autor después de presentar a Trujillo, de manera que el lector no perfila su imagen del dictador con este tipo de elementos, aunque es evidente que, cuando esas escenas son descritas, acrecientan las barbaridades del tirano que Vargas Llosa se encarga de poner en evidencia mediante otros elementos²⁷. Gracias a la estructura de la novela, específicamente, a la alternancia del pasado con el presente, y, sobre todo, a los recuerdos que acompañan a Urania

²⁷ Un personaje central en el aparato represivo de Trujillo es el director del Servicio de Inteligencia, el coronel Johnny Abbes García, de cuya participación en sombrías hazañas, desapariciones y ejecuciones se ocupa el autor, en distintas ocasiones, a lo largo de la novela, con suficiente detalle. Este personaje, tan demoníaco como el Auditor de Señor Presidente, ingresa en la novela luego de la primera aparición de Trujillo, por ello no lo he incorporado en mi estudio, no obstante su importancia para afianzar la figura del dictador, en Ciudad Trujillo.

durante su paseo por la ciudad, el lector ya descubriendo, a través del contraste entre lo que ella vivió y lo que ahora encuentra, cuál era el clima que impuso la dictadura de Trujillo y la manera como el culto a su persona y el miedo era capaz de despertar actitudes serviles y abyectas en quienes se acercaban al Jefe. Porque el temor que reinaba en aquellos años llegó al punto de permitir el ingreso del dictador hasta el seno de la vida familiar, traspasando las puertas de las casas para gobernar, incluso, dentro de ellas. Urania lo dice de la siguiente manera, durante su paseo por las calles de Santo Domingo:

La casita de César Nicolás Penson, esquina Galván, ya no recibirá a los visitantes, en el vestíbulo de la entrada, donde se acostumbraba poner la imagen de la Virgencita de la Altagracia, con esa placa de bronce jactanciosa: "En esta casa Trujillo es el Jefe". ¿O la has conservado, en prueba lealtad? La lanzarías al mar como miles de dominicanos que la compraron y colgaron en el lugar más visible de la casa, para que nadie fuera a dudar de su fidelidad al Jefe, y que, cuando el hechizo se trizó, quisieron borrar las pistas, avergonzados de lo que ella representaba: su cobardía (18).

Sí, cobardía, señal del pánico que Trujillo impuso entre los dominicanos y que el narrador se encarga de comunicar al lector. Este temor intenso, de efectos paralizantes en las consciencias y en el alma de los hombres, invadía todo; nada en Santo Domingo se le escapaba, ni los sonidos de la vida, porque, en suma: "era una ciudad aislada y aletargada por el miedo y el servilismo, y tenía el alma encogida de reverencia y pánico al Jefe" (15), mientras que la ciudad que encuentra Urania es lo contrario: frenética, ruidosa, una sinfonía brutal. En estos contrastes, la lectura va mostrando el poder de Trujillo, a modo de un juego de opuestos que trascienden el simple dato anecdótico de la biografía de Urania Cabral y que, más bien, hablan de la represión que impuso la tiranía mientras mantuvo el control de la nación. Para exhibir este aspecto, el autor se sirve, por ejemplo, de la oposición ruido-silencio: hoy la ciudad es "asaltada por el ruido, esa atmósfera ya familiar

de voces, motores, radios a todo volumen, merengues, salsas, danzones y boleros (14)", "explosión de vida salvaje (15)", "todos los sonidos de la vida (16)"; antes, durante Trujillo, la ciudad era más callada, "tenía el alma encogida". El contraste es suficientemente claro como para que el lector comprenda, en una cuantas frases, el juego de valores implícitos en dicha oposición, en el cual sobresalen, inmediatamente, la libertad y la vida como principios humanos negados y violentados durante el gobierno del tirano.

El paseo de Urania es también ocasión, ingeniosamente aprovechada, para recordar el servilismo que reinó entre muchos hacia la figura del Caudillo y ese desesperado afán de pertenecer al círculo íntimo del poder, donde sólo accedían los elegidos del Jefe. Urania recuerda que:

Desde que los médicos le advirtieron [a Trujillo] que era bueno para el corazón, iba de la Estancia Radhames hacia la de Máximo Gómez, con una escala en casa de doña Julia, la Excelsa Matrona [...] y bajaba hasta este malecón George Washington, en esta esquina doblaba y seguía hasta el obelisco imitado del de Washington, a paso vivo, rodeado de ministros, asesores, generales, ayudantes, cortesanos, a respetuosa distancia, los ojos alertas, el corazón esperanzado, aguardando un gesto, un ademán que les permitiera acercarse al Jefe, escucharlo, merecer un diálogo, aunque fuera una recriminación. Todo, menos ser mantenidos lejos, en el infierno de los olvidados (16-17)

En *La Fiesta del Chivo*, el pánico, el terror y el servilismo son elementos que definen aquello que la figura del dictador es capaz de generar e imponer. A ellos recurre el autor para llevar al lector hacia la imagen que le interesa asegurar en la lectura de la obra: la del abuso del poder y sus consecuencias en la vida de una nación, en este caso Santo Domingo. Son tres elementos que comparten las novelas aquí estudiadas, no obstante la distancia cronológica que separa a una de las otras y los compromisos intelectuales de los autores. Es una

constante en el tratamiento del tema, no sólo como elementos puestos a disposición del lector antes de presentarle al dictador, sino como referencias que el lector debe asir en su lectura para impregnarse del personaje, del Caudillo, y de la ficción que ofrece la novela desde la primera línea. Estos criterios varían en la manera cómo son distribuidos en el discurso, según las opciones, el estilo y el ingenio de cada autor. Es el lado personal del proceso creativo. Sin embargo, todos los autores coinciden en enfatizar, desde el inicio, las barbaridades que son capaces de cometer los tiranos, aunque, como es natural, el énfasis varíe en la forma y en los aspectos que son puestos en relieve. Y, en estas novelas, como en toda obra literaria, el lector participa de un proceso de construcción verbal que le exige ser capaz de integrar los detalles, de encontrar las correspondencias que estructuran el sentido de la obra, y de imaginar, simplemente, de imaginar. Porque sin imaginación, la novela se cae de las manos.

V. DICTADORES DE NOVELA

Toda novela exige un grado de complicidad en el lector. Es un compromiso activo, inteligente, porque el lector debe hacer lo suyo para que la historia crezca, desde la pequeñez de sus letras, simples dibujos gráficos, hasta desvanecerlas y convertirlas en un mundo nuevo, donde existen personajes que son capaces de vivir, moverse, sentir y morir. Vistos a la distancia son sólo letras, palabras; vistos en el interior de la obra, los buenos personajes se resisten a la quietud de la línea escrita, la quiebran, huyen de ella, para erigirse con toda su personalidad, como seres capaces de habitar un mundo propio, diseñado según los planos que el escritor encuentra en su ingenio y fantasía. Sólo así, el lector puede ver cómo un nombre, simples letras, estira las piernas, se mira en el espejo y llora con lágrimas amargas, mientras se coloca un sombrero de ala ancha. A los dictadores de las cuatro novelas aquí estudiadas hay que observarlos de cerca. Ya en los apartados anteriores he comentado algunos elementos de su mundo, aquellos que

actuaban como señales de su poder en la historia de sus respectivas dictaduras y que, de alguna manera, invitan a que el lector se pregunte por los rasgos físicos o por la personalidad del personaje, no obstante que ya sepa mucho sobre él. Ahora toca encarnar esos datos en las dimensiones del personaje que el autor, a través del narrador, se encarga de representar en el texto y de contrastarlo con lo que sabíamos sobre él²⁸.

Mármol acomoda la primera descripción de Rosas en una habitación en la que hay una mesa cuadrada, cuyo contorno se llena con la presencia de cuatro hombres. La escena de estos cuatro ofrece, por los detalles incluidos en ella y por los rasgos físicos de quienes la componen, una imagen del dictador que no se limita a la mera enumeración de sus características, sino que es complementada con un juicio estético, anotado a manera de un rápido apunte, que distancia al narrador de la situación y, claro, también del personaje en cuestión. Cuenta Mármol que:

El primero era un hombre grueso, como de cuarenta y ocho años de edad, sus mejillas carnudas y rosadas, labios contraídos, frente ancha pero angosta, ojos pequeños y encapotados por el párpado superior, y de un conjunto, sin embargo, más bien agradable pero chocante a la vista. Este hombre estaba vestido con un calzón de paño negro, muy ancho, una chapona color pasa, una corbata negra con una sola vuelta al cuello, y un sombrero de paja cuyas anchas alas le cubrían el rostro a no estar en aquel momento enroscada hacia arriba la parte que daba sobre su frente (119-120).

Así es representado físicamente Rosas, en *Amalia*. Una descripción física en la que Mármol emite una opinión poco favorable sobre el conjunto de los rasgos que señala. La frase:

²⁸ Como ya he mencionado, el análisis que sigue está concentrado únicamente en la primera descripción de los dictadores, es decir, el momento en el que el narrador decide ofrecer al personaje en el texto, abandonando la virtualidad en la que lo había mantenido hasta ese instante.

“de conjunto, sin embargo, más bien agradable, pero chocante a la vista” es transparente en cuanto a la impresión visual que el personaje provoca en el narrador. También es claro para el lector el aspecto “campesino”, “popular”, que enfatiza la cita y que, por consiguiente, desplaza la imagen hacia un determinado sector social²⁹. Ahora, la escena en su conjunto no es sólo importante para asignarle al dictador una apariencia física; también permite que el lector descubra el contexto grotesco, absurdo y servil en el que Rosas sostenía su tiranía. Y para ello, Mármol acompaña a Rosas, en la habitación, con dos personajes que merecen ser citados aquí, porque su apariencia física y la posición corporal que mantienen en el cuadro contribuyen a representar el autoritarismo y la barbaridad que Mármol se preocupa en dejar en claro a lo largo de su novela, en relación con Rosas y sus partidarios. Así:

En el ángulo de esta habitación se veía otra figura humana al parecer con vida. Era ella la de un viejecito de setenta a setenta y dos años de edad, de fisonomía enjuta, escuálida, sobre la que caían los cadejos de un desordenado cabello casi blanco todo él, (...) estaba vestido con una casaca militar de paño grana, cuyas charreteras cobrizas, con sus canelones más decrepitos que el portador de ellas, caían de los hombros, la una hacia el pecho y la otra hacia la espalda. Una faja de seda roja, rala y mugrienta como la casaca, le ataba a la cintura un espadín, que parecía heredado de los primeros cabildos del virreinato (120).

²⁹ Páginas adelante, Mármol vuelve sobre el asunto, sirviéndose para ello también de la vestimenta de Rosas exagerando en algunos detalles, con lo que intenta redondear la imagen del dictador y su procedencia social. Dice: “con las manos (Rosas) se sacó las botas, poniendo sobre el suelo sus pies sin medias tales como había estado entre aquéllas [...] y después de acariciar con sus manos sus pies desnudos, se calzó los zapatos [...] llevó la mano hasta el costado izquierdo y se entretuvo en rascarse esa parte del pecho, por cuatro o cinco minutos a lo menos; sintiendo con ello un verdadero placer, esa organización en quien predominan admirablemente todos los instintos animales” (129).

El descrito es el General Manuel Corvalán, Edecán de Su Excelencia el Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. El otro asistente en la habitación en la que está Rosas, exactamente:

En el ángulo opuesto, hacia espaldas del hombre de sombrero de paja, había en el suelo el cuerpo de un hombre, enroscado como una boa. Era ese hombre un mulato gordo y bajo al parecer, pero indudablemente vestido con el manteo de un sacerdote, y que dormía, tendido y pegando sus rodillas contra el pecho, un sueño profundísimo y tranquilo (120).

Y este hombre, tendido en el suelo, enroscado como una boa, es su Reverencia el Padre Viguá, a quien Rosas, en algún momento, llama, en son de burla, Su Paternidad.

Este grupo que adorna la escena en la que aparece Rosas es, sin duda, un grupo de bufones. Monigotes del dictador, a quienes hace partícipes y objeto de sus abusos y caprichos. Ellos, al ser presentados junto con Rosas, dan a la figura del dictador la dimensión de un poder ciertamente atroz y despiadado que le permite ridiculizar a su antojo tanto al mencionado General como al sacerdote. Ambos son símbolos de dos poderes: el Militar y la Iglesia. Pero no sólo ello; Rosas "invertía los principios políticos y civiles de una sociedad, invertía el tiempo, haciendo de la noche día para su trabajo, su comida y sus placeres" (127). No hay límites para el personaje Rosas. Se siente todopoderoso. Éste es uno de los sentidos que Mármol logra apuntalar con las escenas anteriores; pero también hay otro: la vulgaridad, el absurdo y el ambiente grotesco que rodean al tirano eliminan cualquier posibilidad de engrandecer a la dictadura y, más bien, la empequeñece, hasta ridiculizarla. De este modo, el clima de terror que impone el tirano se vuelve síntoma de cobardía e incapacidad de gobierno y, por consiguiente, quienes luchan contra Rosas, quienes deciden abandonar la patria para enrolarse en el Ejército liberador, crecen en su valentía y en su sentido patriótico.

Si bien la mirada tiene en la obra de Valle Inclán una importancia singular, seguramente porque el autor tuvo consciencia de ese cúmulo de datos que los ojos son capaces de transmitir, e incapaces de ocultar, a quien sabe oír el íntimo susurro que se revela en la mirada humana, Valle Inclán niega esa posibilidad a quienes observan al Tirano, cuando nos dice que Banderas, en esa remota ventana, parece "una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo"³³. El Tirano sí observa, puede penetrar la mirada de los demás, introducirse en la intimidad del otro, pero él, que usa lentes oscuros, les niega esa posibilidad a quienes lo observan. El Generalito Banderas es impenetrable, un misterio. El narrador lo señala: "La mirada, un misterio tras las verdosas antiparras" (16). Y bajo ese velo de misterio que permanentemente encuentra el lector alrededor del Dictador se da uno con un convencimiento, sincero y también fingido, de parte de Banderas, de estar cumpliendo con la ley, es decir, de sacrificarse por la patria, por lo que debe actuar siempre con la cabeza fría, sin que le tiemble el pulso, incluso al firmar una pena capital:

El gobernante —dice Banderas— muchas veces precisa ahogar los sentimientos de su corazón, porque el cumplimiento de la

³³ Es claro que Valle evita toda retórica convencional para referirse al personaje principal de su novela. No es la descripción de un héroe. El autor se acerca más a la representación de un muerto que a la de un vivo, de ahí que Banderas sea, al mismo tiempo, "garabato de lechuzo", "pájaro nocharniego" y también "calavera", "momia", etc., lo que refuerza su crueldad y la frialdad de su personalidad (Gullón 1988: 383). Pero en la presentación de ese cadáver vivo y calculador, el autor atiende, como hace con la mirada, a los gestos y movimientos corporales, otorgándole un aire teatral a las escenas y mayor agilidad, por ejemplo: "Tirano Banderas, con un gesto cuáquero, estrechó la mano del pomposo gachupín" (16), "Niño Santos, con una mueca de calavera, le indicó la mesilla de campamento que, en el vano de un arco, abría sus compases de araña" (16). "Tirano Banderas, con gesto huraño, esquivó el humo de la adulación, las volutas enfáticas" (17), "La momia acogió con una mueca enigmática" (17), "El Generalito plegó la boca, reconcentrado en un pensamiento" (18), "Don Santos rasgó con una sonrisa su verde máscara indiana" (19), etc.

ley es la garantía de los ciudadanos trabajadores y honrados: el gobernante, llegado el trance de firmar una sentencia de pena capital, puede tener lágrimas en los ojos, pero a su mano no le está permitido temblar (14-15).

Con este alarde de cumplimiento del deber se redondea la imagen misteriosa del Tirano, que termina justificando sus abusos y su dictadura en razón de sus preocupaciones nacionales. Todo es por la patria. Para el lector queda claro, entonces, que en ese entramado de alusiones, símbolos y alardes que el autor dispone a lo largo de este primer libro, se asienta la crueldad del tirano y, de paso, se le ofrece la imagen de un personaje grotesco que se engolosina con su propia personalidad y su poder, como un ser libre de las necesidades y fragilidades humanas, que es capaz de exclamar, sin titubear: "yo no duermo" (20).

Sobre el *Señor Presidente* se dice que tampoco duerme. Asturias, en las primeras páginas de su novela, también apuntala la corteza de misterio que cubre la figura del Presidente de la República, sobre todo a partir de la escasez de información confiable sobre sus actividades y su vida, de manera que dicho vacío es llenado mediante la atribución, como en *Tirano Banderas*, de cualidades míticas y sobrenaturales que terminan legitimando su poder³⁴ y esa omnisciencia que le permite, al Presidente, estar al mismo tiempo en todas partes y en ninguna. Las líneas siguientes son claras al respecto:

se ignoraba [el domicilio del Presidente] porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca (119).

En ese misterio asegura el narrador la presencia continua del Presidente, sin que para ello deba aparecer en la novela.

³⁴ Cf. Sandoval 1989, 33.

Es una participación silenciosa del personaje, algo viviente que concurre en la historia como una fuerza virtual, capaz de articular la totalidad de la obra y de llenar los espacios en los que el Presidente parece no estar. Él tiene poder suficiente para ordenar las actividades y los quehaceres de los otros personajes porque goza del privilegio sobrenatural de ser siempre, como los mitos, una actualidad contra la cual nada se puede³⁵. El lector lo descubre página a página y no se extraña de que así sea porque la atmósfera, el clima y las escenas que encuentra, desde la primera línea, están saturadas de su presencia. No se detiene el narrador a ofrecer una descripción detallada de los rasgos físicos del Presidente, porque la serie de escenas y referencias que ofrece la narración son suficientes para asegurar la imagen del todopoderoso en el lector³⁶. Éste es el principal propósito de Asturias: la figura de quien detenta el poder absoluto como realidad viviente y mítica. En este esfuerzo, Asturias siembra los detalles ya comentados en los apartados anteriores de este trabajo, de manera que cuando el personaje deja la virtualidad para asumir, por primera vez, una voz, lo hace a gritos, arremetiendo contra el diálogo y atropellando el punto de vista del interlocutor para imponer el suyo. Y, apoyado en la soberbia y prepotencia del todopoderoso, no escatima el insulto, ni la burla; tampoco duda el autor en completar la escena mostrando al lector la sumisión y el servilismo que se genera en el entorno del

³⁵ La atmósfera mítica de *Señor Presidente* fue señalada por el mismo Asturias en el trabajo citado en la nota 8. Al fragmento ahí citado vale la pena agregar el siguiente por su relación con lo dicho en el texto: "lo que ha sucedido es que a los mitos, mejor dicho a las formas de los mitos antiguos, anteriores a nuestros tiempos, han sucedido esos mismos mitos con otras envolturas, como expresiones actuales. Y es por eso que el mito debe ser considerado como algo viviente, actual, ante el cual hay que inclinarse y contra el cual, por los tabúes que lo definen, no se puede nada. Ésta es la atmósfera de *El Señor Presidente*, el omnipresente, el mito, el todopoderoso, no solamente como expresión política, esto viene a ser secundario, sino como manifestación de una fuerza primitiva, y como supervivencia, en el mundo actual, de esos resabios de las sociedades más arcaicas" (Asturias 1967/1997: 425).

³⁶ Cf. Bellini 1969, 45.

tirano, como ocurre también en el pasaje de *Amalia* en el que aparece Rosas. El Presidente genera temor, pánico, en todos. En este sentido, la descripción de la posición corporal del Presidente, que abre el pasaje siguiente, es igualmente indicio de esa superioridad que asume el personaje con respecto a quienes lo rodean.

El Presidente de la República le recibió [al doctor Luis Barreño] en pie, la cabeza levantada, un brazo suelto naturalmente y el otro a la espalda, y, sin darle tiempo a que lo saludara, le cantó:

—Yo le diré, don Luis, ¡y eso sí!, que no estoy dispuesto a que por chismes de mediquetes se menoscabe el crédito de mi gobierno en lo más mínimo. ¡Deberían saberlo mis enemigos para no descuidarse, porque a la primera, les boto la cabeza! ¡Retírese! ¡Salga!..., y ¡llame a ese animal!

De espaldas a la puerta, el sombrero en la mano y una arruga trágica en la frente, pálido como el día en que lo han de enterrar, salió el doctor Barreño.

—¡Perdido, señor secretario, estoy perdido!... Todo lo que oí fue: ¡Retírese, salga, llame a ese animal!...

—¡Yo soy ese animal!

De una mesa esquinada se levantó un escribiente, dijo así, y pasó a la sala presidencial por la puerta que acababa de cerrar el doctor Barreño.

—¡Creía que me pegaba!... ¡Viera visto... viera visto! —hilvanó el médico enjugándose el sudor que le corría por la cara—. ¡Viera visto! Pero le estoy quitando su tiempo, señor secretario, y usted está muy ocupado. Me voy, ¿oye? Y muchas gracias (139).

El Presidente es, como Banderas, impenetrable, pero, sin duda, el personaje de Valle Inclán es más complejo y completo, aunque éste sea, en apariencia, una caricatura grotesca³⁷. Además, la figura del Presidente está cargada de

³⁷ Sandoval (1989: 35); Bellini (1969: 35).

símbolos que el lector puede identificar fácilmente como un personaje que es todo maldad, un auténtico provocador del terror, a semejanza de Rosas, en *Amalia*. Hacia ello apunta la ausencia de color en la vestimenta del Presidente, la negrura de su traje, que encasilla al personaje en un referente hermético, carente de algún resquicio de humanidad y, en cierta medida, también grotesco. Dice Asturias que:

El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados (145).

En las tres novelas anteriores, los narradores suelen mantener una distancia con respecto a los dictadores. Asumen una perspectiva que muestra a los personajes desde fuera; se apuesta, en efecto, por la descripción de indicios externos de un universo que se conserva en el interior de cada dictador, y es a partir de ellos que los autores ofrecen al lector las atrocidades y los abusos que son capaces de cometer, como correlato visible de una dimensión a la que los narradores no acceden. En cambio, Vargas Llosa continúa una línea en el tratamiento del tema de las dictaduras cuyo antecedente además de las propias obras de este autor, puede encontrarse en *Yo el Supremo* de Roa Bastos o en *El Otoño del Patriarca* de García Márquez, por mencionar dos títulos; dicha línea es, a saber, la observación del mundo y de la tiranía desde el punto de vista del propio dictador. El narrador se introduce en los pensamientos del tirano y se los ofrece al lector como parte de la caracterización del personaje, de modo que quien lee amplía su horizonte de observación y acopia otros elementos que le permiten enriquecer tanto sus expectativas sobre la historia que va deshilvanándose ante sus ojos, como el compromiso intelectual que le exige la misma ficción, en el diseño de un mundo sostenido, esencialmente, por la fantasía de un escritor.

Ahora bien, el primer pasaje de *La Fiesta del Chivo* en el que se presenta a Trujillo recuerda algunos elementos que también aparecen en las últimas dos novelas comentadas, aunque, claro está, ellos adquieren aquí un sentido propio y distinto. En *Tirano Banderas*, el Generalito es presentado inmóvil, quieto y en guardia permanente, dada su natural desconfianza y los peligros de una rebelión en su contra; en *El Señor Presidente*, Asturias alude también a la inseguridad del dictador mediante la indicación de que el Presidente duerme "al lado del teléfono con un látigo en la mano", como se lee en el pasaje arriba citado. Y ambos, en distintos momentos, para reforzar ese halo sobrenatural que los rodea, mencionan que no duermen: Banderas lo dice abiertamente, "yo no duermo", mientras en *El Señor Presidente* se recurre a un rumor, "sus amigos aseguraban que no dormía nunca". Vargas Llosa agrupa referencias semejantes, con las cuales, al igual que ocurre en las dos obras indicadas, afianza el aura de ser superior que enmarca la figura de Trujillo, pero también su desconfianza. Dice Vargas Llosa:

Despertó, paralizado por una sensación de catástrofe. Inmóvil, pestañeaba en la oscuridad, prisionero de una telaraña, a punto de ser devorado por un bicho peludo lleno de ojos. Por fin pudo estirar la mano hacia el velador donde guardaba el revólver y la metralleta con el cargador puesto. Pero, en vez del arma, empuñó el reloj despertador: las cuatro menos diez. Respiró. Ahora sí, se había despertado del todo. ¿Pesadillas, de nuevo? Tenía unos minutos todavía, pues, maniático de la puntualidad, no saltaba de la cama antes de las cuatro³⁸. Ni un minuto antes ni uno después (...). Nunca había necesitado

38

Es interesante notar la coincidencia entre la hora en que Trujillo salta habitualmente de la cama, las cuatro de la mañana, con la hora en que Urania Cabral se despierta en el pasaje reproducido en el tercer apartado de este trabajo, también las cuatro. A ello vale agregar que ambos personajes interrumpen su sueño por algún sobresalto: Trujillo "por una sensación de catástrofe" y Urania por alguna tensión o angustia "pese a la pastilla que había tomado rompiendo sus prevenciones contra los somníferos" (11). En el caso del primero, la sensación de catás-

muchas horas de sueño; desde joven, en San Cristóbal, o cuando era jefe de guardas campestres en el ingenio Boca Chica, cuatro o cinco le bastaban, aún si había bebido y tirado hasta el amanecer. Su capacidad de recuperación física, con un mínimo de reposo, contribuyó a su aureola de ser superior. Aquello se terminó. Despertaba cansado y no conseguía dormir ni cuatro horas; dos o tres a lo más, y sobresaltado por pesadillas (24 y 26).

Éste es el personaje con el que se topa el lector en las dos primeras páginas que el autor le dedica al tirano. Pero Vargas Llosa no reduce el alcance del poder de Trujillo al ejercicio despiadado e inhumano de su dictadura, pues lo complementa de manera tal que aquél también se da en una dimensión distinta: el poder de controlar su cuerpo y su ánimo. Las noticias que anota el autor a este respecto redondean el mito que el dictador construye alrededor de su persona y que, como en *Señor Presidente*, es aprovechado para legitimar su gobierno. Una de esas noticias es que "Trujillo nunca suda", no sudaba si no quería, pero, "en la intimidad, cuando hacía ejercicio daba permiso a su cuerpo para que lo hiciera" (29); otra indicación es que Trujillo siempre supo controlar la rabia, cuando hacía falta: "disimular, mostrarse cordial, afectuoso, con las peores basuras humanas, esas viudas, hijos o hermanos de los traidores, si era necesario" (35). Junto a ese dominio de sí mismo, claramente exacerbado por el narrador hasta ridiculizarlo, Trujillo "podía hacer que el agua se volviera vino y los panes se multiplicaran, si le daba en los cojones" (28). Rosas, en *Amalia*, era capaz de invertir el tiempo. Ambos, Trujillo y Rosas, comparten esa dimensión sobrenatural que les permite sentirse capaces de quebrar todo aquello que contravenga sus mandatos, como también ocurre con los dictadores de las otras dos novelas. En ningún caso el dictador reconoce algún límite a su gobierno. Nada se les opone. Lo

trofe será redondeada con su asesinato; en el segundo, la angustia o la tensión se explica por el encuentro que tendrá Urania con su padre, después de 35 años.

saben todo³⁹. Tienen no sólo la cualidad de conocerlo todo, sino de recabar información por intermedio de los poderes paralelos que han creado, de sus servicios de espionaje o como resultado de la actitud servil y cobarde de quienes se afanan por ingresar a sus respectivos círculos íntimos. Son poderosos y fríos al momento de tomar decisiones⁴⁰. Se sienten imprescindibles en la conducción del destino de sus pueblos. “¿Qué pasaría en este país cuando él muriera?” (32), se pregunta el narrador a propósito de Trujillo. Y de manera semejante los cuatro autores refuerzan esta dimensión de las dictaduras, sirviéndose para ello de las cualidades y los rasgos que incorporan en la presentación de sus personajes, de sus dictadores de novela. Pero sólo uno de ellos, Trujillo, muestra cierto desagrado hacia su propia apariencia y se reconoce, de paso, supersticioso:

Quando [Trujillo] estuvo peinado y hubo retocado los extremos del bigotillo semimosca que llevaba hacía veinte años, se talqueó la cara con prolijidad, hasta disimular bajo una delicadísima nube blanquecina aquella morenez de sus maternos ascendientes, los negros haitianos, que siempre había despreciado en las pieles ajenas y en la suya propia.

Estuvo vestido, con chaqueta y corbata, a las cinco menos seis minutos. Lo comprobó con satisfacción: nunca se pasaba de la hora. Era una de sus supersticiones; si no entraba a su despacho a las cinco en punto, algo malo ocurriría en el día (37-38).

El personaje que Vargas Llosa perfila en la primera aparición de Trujillo ocupa, lentamente, el centro de la historia, desde donde extenderá su poder y hará sentir esas caracte-

³⁹ El carácter omnisciente de Trujillo es sintetizado por Vargas Llosa en la siguiente afirmación: “Él [Trujillo] conocía a los traidores, los husmeaba antes de que supieran que iban a traicionar. Por eso estaba todavía vivo y tanto judas se pudría en La Cuarenta, La Victoria, en Isla Beata, en las barrigas de los tiburones o engordaba a los gusanos de la tierra dominicana” (33).

⁴⁰ Trujillo reflexiona: “Un estadista no se arrepiente de sus decisiones. Él no se había arrepentido jamás de nada” (37).

rísticas míticas, omniscientes y todopoderosas que lo emparentan, como personaje literario, con otros dictadores de novelas, sin que ello signifique esfumar sus diferencias, sino, por el contrario, las asienta y las muestra como ejemplo del ingenio literario y de la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

Addis, Mary

1992 "Sistema y libertad: desdoblamiento e inversión carnalescos en Tirano Banderas" en: John Gabriele (ed), 387-415.

Anderson-Imbert, Enrique

1971 "Análisis de *El Señor Presidente*" en: Helmy Giacomani, 125-133.

Asturias, Miguel Ángel

1946/1997 *El Señor Presidente*, edición y estudios preliminar de Alejandro Lanoel - d'Aussenac, Cátedra: Madrid.

Bellini, Giuseppe

1969 *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Losada: Buenos Aires.

Cueto, Alonso

2000 "Retratos del Poder" en *El Dominical de El Comercio* (Perú), 5 de marzo, 10-11.

Delgado, Luisa Elena

1992 "Palabras contra Palabras: el lenguaje de la Historia en Tirano Banderas" en: John Gabriele (ed.), 535- 549.

Domenech, Ricardo

1988 *Ramón del Valle Inclán*, Taurus: España.

- Fuentes, Carlos
2001 "Dos orillas de la modernidad" en: *Suplemento Babelia de El Pais*, 25 de agosto, 2-3.
- Gabriele, John
1992 *Suma valleinclaniana*, Anthropos: Barcelona.
- Giacoman, Helmy
1971 *Homenaje a Miguel Ángel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas: España.
- González del Valle, Luis
1990 *La ficción breve de Valle Inclán. Hermeneútica y estrategias narrativas*, Anthropos: Barcelona.
- Gullón, Ricardo
1988 "Técnicas de Valle Inclán" en: Ricardo Domenech (ed), 364-405.
- Günter, Dieter
1995 *Die latinoamerikanische Literatur von ihren Anfängen bis heute*, Fischer: Frankfurt.
- Lynch, John
1989 *Juan Manuel de Rosas*, EMECE: Buenos Aires.
- Mármol, José
1852/2000 *Amalia*, edición de Teodosio Fernández, Cátedra: Madrid.
- Navarro, Carlos
1971 "La hipotiposis del miedo en *El Señor Presidente*" en: Helmy Giacoman 1971, 157-167.
- Niño de Guzmán, Guillermo
2000 "La Fiesta del Chivo: una novela deslumbrante" en: La Industria (Trujillo- Perú), 2 de abril.

- Rössner, Michael
1995 *Latinoamerikanische Literaturgeschichte*,
Metzler: Stuttgart.
- Salinas, Pedro
1947 "Significación del esperpento o Valle Inclán,
hijo pródigo del 98" en: Ricardo Domenech (ed)
1988, 221-246.
- Sandoval, Adriana
1989 *Los dictadores y la dictadura en la novela his-
panoamericana 1851-1978*, UNAM: México.
- Valle Inclán, Ramón María del
1926/1994 *Tirano Banderas*, edición, introducción y notas
de Juan Rodríguez, Planeta: Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario
2000 "Literatura y política: dos visiones del mundo",
Conferencia magistral, Instituto Tecnológico de
Monterrey, 11 de mayo.
- Vargas Llosa, Mario
2000 *La Fiesta del Chivo*, Alfaguara: Madrid.