

“EL SEÑOR PRESIDENTE” Y LA TEMÁTICA DE LA DICTADURA EN LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA

*Giuseppe Bellini**

1.— En la literatura hispanoamericana existe una constante, que la crítica ha ido subrayando con relación a los siglos XIX y XX, la preocupación política, o sea, en palabras de Ricardo Navas Ruíz, “un interés positivo y central por acontecimientos de significación política: una guerra que cambia el destino de un pueblo, una revolución, una forma de gobierno” (1). Esta preocupación política se expresa en múltiples matices sobre un fondo común, que es el sentido de la dignidad del hombre, su derecho a la libertad de extrinsecación. Las raíces ahondan en el pasado, en el Inca Garcilaso, en Juan del Valle y Caviedes, tanto como en Neruda y Asturias, sin olvidar a personajes como Nariño, Mutis, Santa Cruz y Espejo, los innumerables que, sin llegar a una obra escrita que las historias literarias puedan considerar, constituyeron el fermento sobre el cual se realizó la Independencia.

No cabe duda, sin embargo, que el siglo XIX, en los albores de las nacionalidades hispanoamericanas, fue un momento de importancia particular en la literatura y en la vida por la expresión de una preocupación política. En este sentido Lizardi es ya un escritor netamente comprometido con la realidad de su país, así como, de distinta manera, lo son Martí y Heredia, este último cantando a Cuba desde el destierro, el mismo José Joaquín de Olmedo celebrando, en la “Oda a Bolívar”, la libertad alcanzada y más tarde denunciando, en la oda al General Flórez, de manera dramática, las luchas fratricidas que pusieron en serio peligro en el Ecuador las ventajas de la guerra de liberación. Olmedo estaba muy lejos, entonces, de sospechar que el General Flórez se transformaría, al poco tiempo, en uno de los peores tiranos de América.

La libertad es bien demasiado temida para que no se la insidie y destruya. El ochocientos resuena todavía de las invectivas de Juan Montalvo contra los dictadores ecuatorianos Gabriel García Moreno e Ignacio Veintemilla. Aún impresiona el nombre del Doctor Francia,

*Profesor de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Venecia y colaborador del Anuario.

tirano del Paraguay. Pero la figura cumbre de la dictadura hispanoamericana, que insidía la recién conquistada independencia argentina, es Rosas. En su contra se levanta el grupo de los "Proscriptos", En *El matadero* Esteban Echeverría fija para siempre en el tiempo una hora trágica de la nación argentina, en una durísima protesta contra la violencia de la dictadura, que configura un aspecto destinado a tener cada vez mayor importancia en la narrativa de América. En *Amalia* José Mármol amplía, a pesar de todo desequilibrio artístico, el cuadro de las fechorías de Rosas, y en fin Domingo Faustino Sarmiento, denunciando en *Facundo* el conflicto insanable entre civilización y barbarie, entre libertad y dictadura, ofrece a las generaciones sucesivas un texto—símbolo de valor permanente.

Con Sarmiento el personaje del dictador empieza a tener bulto. Ya es protagonista de carne y hueso y en la trayectoria que lleva al siglo XX su concreción es significativa. El narrador ya no ofrece sólo al lector la descripción de un ambiente de violencia y corrupción, sino que introduce la bárbara presencia de quien es el origen de toda violencia y de toda corrupción. Sin olvidar la gran fascinación que el hombre bárbaro ejerce sobre sus mismas víctimas. Sarmiento denuncia y condena, pero no se escapa a la fascinación del "hombre fuerte". Lo mismo les ocurrirá en general a los escritores sucesivos.

2.— En la narrativa hispanoamericana del siglo XX una obra se presenta destinada a permanecer por su valor artístico y su significado de denuncia de una situación ampliamente generalizada en los años anteriores a la segunda guerra mundial, *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias. El tema ejerce su atracción también en otros autores hasta fuera de América: en 1904 Joseph Conrad publica *Nostramo*, en 1926 Francis de Miomandre edita *Le dictateur*, y en 1926 Ramón María del Valle—Inclán su *Tirano Banderas*. Cada uno de los novelistas mencionados trata de ofrecer una síntesis convincente de América, esa "república comprensiva de Hispanoamérica" de la que trata Seymour Menton (2). El libro de Miguel Angel Asturias aparece en 1946 y es la más genuina de estas representaciones. En 1949 Alejo Carpentier publica *El reino de este mundo*, que también va considerado aquí. Años más tarde aparecerá el tema en un narrador español del destierro, Francisco Ayala, con implicaciones que en otra ocasión señalamos (3). Hasta que en años recientes, de 1973 a 1975, la novela hispanoamericana nos ofrece inesperadamente una serie de grandes novelas sobre la dictadura, desde *El secuestro del general* de Demetrio Aguilera Malta, hasta *El otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez.

Las raíces del tema de la dictadura en la novela hispanoamericana del siglo XX ahondan y se ramifican en otras numerosas obras, a partir de las novelas de Martín Luis Guzmán, para llegar a las de Ciro Alegría, Jorge Icaza, Alfredo Pareja Diez—Canseco, Aguilera Malta, Gallegos... Con frecuencia en la novela hispanoamericana el caudillaje y el

despotismo dan materia al libro, sin que la figura del dictador aparezca en primer término. Pero ya en *Canal Zone* (1935), libro de dura denuncia de la realidad panameña de comienzos del siglo, Aguilera Malta nos ofrece concretamente un tipo de dictador artero y hábil en su conducta, engañador del pueblo, con instintivo ascendente sobre la muchedumbre. “De pronto hubo un gran silencio. En el balcón había aparecido el Presidente. Lo acompañaban varias personas. Tenía el ademán grave, solemne. Al asomarse, la multitud se entusiasmó. Y dio un aplauso largo, caluroso [...]” (4).

Escribió Miguel Angel Asturias que en muchos países centroamericanos de hondas raíces míticas el ascendente brujo del dictador sobre el pueblo es demostración de la permanencia en el tiempo de la sugestión del mismo mito. El protagonista de *El señor Presidente* lo demuestra, como lo demuestra el Presidente de *Canal Zone*.

Otros narradores hispanoamericanos insisten sobre el servilismo que rodea al poderoso y la taimada naturaleza del déspota o su grotesca esencia. En *Los perros hambrientos* (1939), Ciro Alegría denuncia la retórica del oportunismo que hace de todo presidente peruano un “salvador de la república”, enjuicia duramente el sistema político del país acusando al mismo pueblo: “A la corta lista de genios que ofrece la humanidad, había que agregar la muy larga de los presidentes peruanos. A todos los ha calificado así, por servilismo o compulsión, un pueblo presto a denigrarlos al día siguiente de su caída. Uno se lo dejaron decir sonriendo ladina y sardónicamente, pero alentando la adulación y los compromisos que crea, como Leguía y otros se lo creyeron, haciendo por esto ridículos o dramáticos papeles” (5).

No olvidaremos la contribución ética de Rómulo Gallegos. En *El forastero* (1947) el problema de la colaboración con el déspota se resuelve en una negativa total, así fuera al fin de obtener ventajas para el pueblo. El “hombre isla” tiene un deber para con su pueblo, el de representar la esperanza en el triunfo de la libertad impidiéndole resignarse a la sumisión. En la novela citada el escritor venezolano nos presenta la gran comedia americana de los mandones “demócratas”, que gobiernan por interpuesta persona; es el caso de don Parmenión, “compradre de Hermenegildo Guaviare, persona interpuesta de éste en el gobierno del pueblo, que en realidad seguía ejerciéndolo desde su hatillo de “Sabana de Muerto”, pero dándose así, el soberano gusto de imponerles a sus paisanos una autoridad de ningún modo lícito constituida en su persona (6).

La denuncia de la dictadura y el tirano se manifiesta durísima en la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo, pero ninguna novela llega a una síntesis tan representativa de la situación americana como *El señor Presidente* de Miguel Angel Asturias.

3.— Aunque tratar de la novela de Asturias implica siempre la mención de *Tirano Banderas* de Valle—Inclán, donde aparece un interés

de “extranjero” hacia el mundo americano. En su república representativa de Hispanoamérica el escritor español nos ofrece un cuadro de gran interés artístico, pero en definitiva exótico de un drama que califica “de tierra caliente”. Para dar un tono americano a su novela Valle—Inclán acude, como se sabe, a una mezcla lingüística de varias peculiaridades de distintos países hispanoamericanos. Ello hubiera debido ser representativo de Hispanoamérica, pero, a distancia de tiempo, aumenta el sentido artificioso del expediente. *Tirano Banderas* es una gran novela, representa un momento de extraordinario relieve en la narrativa de Valle—Inclán, pero adolece de una evidente superficialidad en la interpretación del drama y la condición americana. Su idea de la dictadura es “esperpéntica”, una suerte de espectáculo deformado, en el cual interviene con numerosas curiosidades, deteniéndose en observaciones interesantes sobre el carácter de los “gachupines”, de los colaboradores del tirano, del cuerpo diplomático, especialmente del embajador de España y su homosexualidad. El lector sigue con interés la narración, pero percibe inmediatamente que a *Tirano Banderas* le falta algo que *El Señor Presidente* y las demás novelas hispanoamericanas sobre el tema tienen; una experiencia directa de dolor. Valle—Inclán ve el drama desde afuera, no lo siente en carne viva; el panorama de la dictadura es demasiado esquemático; el clima de violencia tiene algo folletinesco a veces, como el gran final en el que Tirano Bandera, a punto de ser vencido, mata a su hija idiota y luego se mata a sí mismo. Sobre todo no existe un ideal verdadero y la lucha contra el dictador aparece más como una lucha de intereses personales. Lo único que está representado con eficacia verdadera es la realidad brutal de la dictadura, o sea la cárcel, y la figura de Santos Banderas, medio brujo, medio bandido, en su ejercicio cruel del poder. A pesar de lo cual no se llega a entender si en el tirano mayor la sed de mando o el gusto de destruir a su prójimo. La figura lóbrega del tirano domina eficazmente todo el libro, en una repetición de imágenes obsesivas, desde el marco de una ventana detrás de la cual el dictador está siempre avizorando el mundo, como si más que el temor de sorpresas le inquietara la libertad de un universo natural que persiste a pesar de su voluntad. Característica del tirano es su aspecto sombrío, un garabato de sino cruel, de aspecto cadavérico, algo como la muerte sembrando muertos: “Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo (7). A partir del libro primero su figura “con mueca de calavera” aparece concretamente, dominando con su presencia física todas las páginas del libro. La ventana sigue siendo su marco preferido; su vida se desarrolla en un convento-fortaleza y el gran teatro del mundo lo mueve únicamente su voluntad; crueldad y falta de escrúpulos se unen en él a una innata habilidad de jugador y un gran conocimiento de los hombres. El novelista lo representa eficazmente en pocos rasgos, sobre el fondo servil de un séquito de personajes

absolutamente anónimos: “Tirano Banderas, con paso de rata fisgona, seguido por los compadritos, abandonó el juego de la rana. Al cruzar por el claustro, un grupo de uniformes, que choteaba en el fondo, guardó repentino silencio. Al pasar, la momia escrutó el grupo [...]” (8).

El tirano es hombre de mal agüero y Valle-Inclán lo acerca siempre a la imagen de un pajaraco: “Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nochariego [...]”; “Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado (10). Frente a él un mundo de basura humana estudiado hondamente en su bajeza, digno contorno a la dictadura; una humanidad abolida cuyas carencias espirituales, precisamente, permiten que el tirano prospere. Valle-Inclán va construyendo su figura a través de detalles no siempre negativos, como puede verse en el acto de valor con que el dictador mata a su hija y se mata. El personaje acaba por sugestionar al escritor y frente a la falta de todo ideal en sus adversarios Tirano Banderas es el único personaje de la novela verdaderamente interesante.

4.— Muy distinto es el procedimiento y el resultado de Miguel Angel Asturias en *El Señor Presidente*, libro que en su redacción remonta a años anteriores 1946, fecha en la que se publica, y que ya estaba terminando en 1932. Las razones de esta dilación en la publicación de la novela las expone hace tiempo (11). El libro adquiere inmediatamente categoría ejemplar en América Latina, dando al tema de la dictadura resonancia continental, aunque se refería en concreto al dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, contra quien Arévalo Martínez publica en el mismo año 1946 una tremenda reconstrucción bibliográfica en *Ecce Péricles*. La ausencia, en la novela de Asturias, de datos que faciliten una identificación concreta de personajes y lugares, la falta de indicaciones temporales, transforma *El Señor Presidente* en un libro de denuncia contra toda dictadura. Y aunque es evidente que la lección esperpéntica de Valle-Inclán está bien aprendida por Asturias, igual que la del surrealismo, la novela del escritor guatemalteco se aventaja sobre la del novelista español por originalidad de expresión y materiales lingüísticos, y por ser producto de una pasión vivida directamente desde los años juveniles, cuando la lucha contra Estrada Cabrera le vio activo participante.

Entre mito y realidad la figura del dictador domina las páginas de *El Señor Presidente*, pero la sustancia del libro se presenta totalmente opuesta a la de *Tirano Banderas*, a pesar del repetirse de ciertos elementos, que sin embargo asumen significados nuevos. Es el caso de la familiaridad de los “altos grados” de la dictadura con el prostíbulo. En *Tirano Banderas* la casa del placer es únicamente un detalle pintoresco, algo que complica la trama con elementos híbridos y un erotismo fin a sí mismo, mientras que en *El Señor Presidente* se trata de un elemento indispensable que califica y destruye la aparente dignidad de la

dictadura.

En el mundo sobre el que reina Tirano Banderas no existe valor humano realmente positivo, a no ser la figura aislada del indio que ayuda en su fuga al coronelito de la Gándara. Moralmente nadie se salva. En la novela de Asturias, por el contrario, en medio del terror y la delación, del atropello y la violencia cruel, sobreviven los valores humanos, representados en la serie infinita de los que sufren, criaturas humildes en general, todo un pueblo que, a pesar del infierno que lo rodea, no ha perdido su dignidad: los presos que en procesión incesante pasan cargados de cadenas camino de la cárcel, la atormentada “niña” Fedina, las mismas mujeres del burdel de la doña Chon, más humanas en su miseria que cualquier exponente de la dictadura, el estudiante en la prisión proclama el valor de la acción contra la resignación de la oración.

Sobre este infierno humano en el que actúan los seres más repugnantes, entre ellos el favorito del Presidente, Cara de Angel, domina un hombre del cual Asturias no nos ofrece ni apellido ni facciones, un ser enigmático, cruel y frío, que incute temor y un respeto instintivo hasta en sus enemigos, pervivencia de la sujeción del mito, o como escribe el novelista, del “hombre-mito, el ser-superior (porque es eso, aunque no querramos), el que llena las funciones de jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues entre 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 (12). En su novela Miguel Angel Asturias mira sobre todo a presentar el poder deformante y disgregador de la dictadura, la generalización de un climax en el que la personalidad humana se anula frente al temor, hacia el poder. El mismo Cara de Angel experimenta este resultado último de un sistema al que por varios años ha dado su apoyo: “vivir, lo que se llama vivir, que no es este estarse repitiendo a toda hora, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo...” (13). La sombra del hombre nefasto incumbe por gran parte de la novela y cuando en el capítulo V de la primera parte, al fin aparece es una pobre cosa sin caracteres humanos. Asturias no se demora en largas descripciones, sino que presenta al dictador a través de rasgos borrosos, una especie de títere cruel vestido de luto: “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”(14).

En la presentación del dictador Asturias adopta un procedimiento distinto del de Valle-Inclán: no construye a su personaje sino que lo va gradualmente destruyendo, presentándolo a mano a mano en sus

aspectos más negativos. Ya vimos la piltrafa de hombre que es; su crueldad no procede de una extrinsecación violenta de sus instintos, como en Tirano Banderas, sino de una fría indiferencia hacia los hombres; su poder es absoluto, pero no se funda en su verdadera fuerza de ser violento sino más bien en una pura apariencia de fuerza, que esconde un alma vulgar y débil, fácil al miedo, y que sólo la maldad de sus partidarios y la falta de valor de los muchos sostienen. El proceso de destrucción del personaje, al que aludí en otras ocasiones (15), típico de las novelas del escritor guatemalteco, se aplica al Señor Presidente en una serie numerosa de elementos que tienden a poner en relieve la indignidad del dictador y al mismo tiempo lo absurdo de su poder, que sólo se justifica por la fascinación instintiva que el hombre nefasto ejerce, desde su escondite de palacio, sobre un pueblo todavía apegado al mito. Es lo que Asturias aprendió de Faulkner, según su propia confesión (16). La figura del presidente se construye sobre una serie únicamente de elementos negativos; su crueldad deriva de un deseo de venganza por una infancia de privaciones y humillaciones; vive en un palacio frío y de paredes desnudas; lo rodea el servilismo y el terror; tratos ha tenido hasta con el prostíbulo. La suya es una comedia vulgar y la descripción del personaje concluye con el triunfo de lo animal, cuando, en el capítulo XXXII, lo vemos emborracharse y vomitar sobre su ex-favorito, con el que se congratula el Subsecretario por la evidente señal de reconquistado favor.

En esta escena se hunden varios planos del "edificio" dictatorial: el Señor Presidente queda reducido a pura animalidad; el ex-favorito sale destruido en su dignidad de hombre; el estado aparece entidad sin ningún valor, representado sólo por el escudo al fondo de una palangana, en la que el mandatario vomita; el mismo Subsecretario es, en su abyección, el representante de una clase que vegeta sin dignidad a la sombra de la dictadura y la sostiene. Personajes todos de un infierno en el que, como diablo mayor, reina un ser lóbrego y cruel, rodeado de un enjambre de sabandijas serviles que lo adulan, lo celebran y que él desprecia profundamente.

El vigor de la novela de Miguel Angel Asturias reside en la profunda caracterización de los personajes en sentido negativo, en la denuncia de una realidad oscura que se repite en toda dictadura, sin que por ello falte una salida hacia la esperanza. El dictador y su sistema salen condenados para siempre como una germinación monstruosa del mal, algo totalmente indigno de la naturaleza humana.

5.— En todas las novelas hispanoamericanas de la dictadura el mandatario se nos presenta sustancialmente rodeado de soledad. Es la violencia del poder la que produce en torno del tirano la soledad. En *El siglo de las luces* (1962) Alejo Carpentier nos representa con rara eficacia la soledad de Victor Hugues, el mandatario francés de la época de la Convención en el Caribe. Pero con mayor interés para nuestro

tema el mismo Carpentier nos ofreció, anteriormente a esta novela, en *El reino de este mundo* (1949), una representación escalofriante de la grandeza, soledad y muerte de otro déspota, el negro haitiano Henri Christophe, que en tiempos de Napoleón se proclamó rey de su isla, “el primer rey negro del Nuevo Mundo”. Sin embargo hay que aclarar de inmediato que, a diferencia de *El Señor Presidente* de Asturias, *El reino de este mundo* no llega a transformarse en libro—símbolo sobre el tema de la dictadura. Lo “real maravilloso” (17) es lo que más se impone en la novela de Carpentier, y además le resta universalidad el haber situado la acción en un tiempo exactamente definido, y por demás del pasado, y haberle dado a su protagonista contornos netamente identificables en la realidad histórica de Haití. El narrador cubano destaca en la novela un destino de soledad, que por otra parte ya denunciaba Asturias en su protagonista. La crueldad, la megalomanía, el afán de grandeza de Henri Christophe nos inmite, en una nueva categoría del tirano en las Antillas, la del negro pseudo—emancipado que transforma su reino y su corte en un ridículo remedo de Versalles, mientras actúa contra sus compatriotas como un déspota tradicional, fundándose en la violencia, el trabajo forzado, la policía, acentuando así cada vez más su soledad y provocando su propia ruina.

Frente al sucederse vertiginoso de los acontecimientos, cuando ya el pueblo está a punto de rebelarse, cansado de tanto vejámenes y de tanta locura, mientras el sonido del tambor difunde la rebelión, se verifica la desbandada de los soldados, los dignatarios y los criados, y al rey no le queda más que pegarse un tiro en el suntuoso palacio de Sans—Souci. Su cadáver, llevado a la ciudadela que como último y ya inservible reducto ha levantado en un lugar inaccesible del monte, es enterrado en la argamasa aún fresca de una plazoleta para piezas de artillería. Carpentier destaca el límite del poder del dictador, su posición desamparada frente a la muerte, la cosa miserable que es el hombre que se creyó omnipotente y muere solo, en el aislamiento que su obra aberrante la he creado en torno: “Por fin se cerró la argamasa sobre los ojos de Henri Christophe, que proseguía, ahora, su lento viaje en descenso, en la entraña misma de una humedad que se iba haciendo menos envolvente. Al fin el cadáver, hecho uno con la piedra que lo apresaba” (18).

En su novela Alejo Carpentier no entiende solamente relatar la historia de un hombre como el rey negro de Haití, sino destacar también la condición recurrente de la dictadura: antes eran los franceses, la sociedad criolla esclavista; luego la rebelión y la fundación del reino de Henri Christophe pareció abrir el camino a la esperanza de libertad. El pobre Ti Noel llegará a viejo sin haberla encontrado nunca en su país; su sorpresa frente al látigo, que después de los blancos emplean los negros contra sus compañeros de raza para que trabajen en la construcción de La ciudadela, ya no es tal frente a la dictadura de los mulatos cuando la caída y muerte del rey. La conclusión es que la

dictadura es una enfermedad perpetua para el hombre. Aunque el viejo descubre, a última hora, el valor de la vida del hombre, el misterio de su permanencia, su significado en la tierra: “[...] Y comprendería, ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que también no serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la posición que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. El en Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas; el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo” (19).

La novela de Ajelo Carpentier no es solamente la denuncia de un sistema, sino la exaltación lírica de la grandeza del hombre en la tierra. Frente a esta exaltación la crueldad del sistema hasta pasa a un segundo plano y no resulta tan incisiva como la denuncia de Asturias en *El Señor Presidente*, a pesar de la categoría artística de *El Reino de este Mundo*, cuya originalidad e independencia se afirma evidente.

6.— La sombra de *El Señor Presidente* se proyecta poderosa sobre toda la novela hispanoamericana posterior, hasta la llamada “nueva novela”, que por otra parte, justo es afirmarlo una vez más, el libro del escritor guatemalteco claramente anuncia por novedad de estructura, el manejo original del tiempo, la modernidad de las técnicas expresivas, la conciencia de estilo.

Es natural que en un mundo como el americano donde el sistema personalista, o dictatorial a secas, está continuamente presente el narrador lo considere en su obra y lo denuncie. Aunque no han dedicado ninguna novela específicamente al tema de la dictadura, su condena asoma en las obras de Rulfo, de Fuentes, de José María Arguedas, del mismo Sábato, de Vargas Llosa.

Por su parte Gabriel García Márquez presente ya en el protagonista de *Cien años de soledad* (1967), el coronel Aureliano Buendía las características violentas, esta vez, de un mandatario cruel, rodeado de soledad. Para García Márquez el poder es algo que destruye al mismo que lo ejerce. En el momento mismo en que todos reconocen como jefe al coronel Aureliano éste experimenta, sin darse cuenta, un extraño efecto: “Un frío interior que le rayaba los huesos y lo mortificaba inclusive a pleno sol [...]. La embriaguez del poder empezó a descomponerse en ráfagas de desazón [...]. Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo” (20).

En el coronel Buendía, García Márquez demuestra cómo el poder llega a aislar al hombre, como ya lo demostró Asturias en su novela, y a transformarlo en algo aberrante; “asomado al abismo de las grandezas”

(21). Aureliano Buendía pierde su equilibrio, si alguna vez lo tuvo, y se autocondena a un aislamiento que en lugar de protegerle lo destruye, y es cuando decide que nadie pueda acercársele a menos de tres metros, encerrándose en el círculo que sus edecanes trazan con una tiza en el suelo, dondequiera que él llegue. Es el aislamiento que mantiene el terror, símbolo de la pérdida de todo contacto del hombre que detiene el poder con lo humano y de su completa destrucción interior. La advertencia del coronel Gerineldo Márquez es significativa: “Cuídate el corazón, Aureliano [...]. Te estás pudriendo vivo” (22).

La figura de Aureliano Buendía es naturalmente nueva en su esencia. Pero por lo que atañe al tema, al “momento dictatorial” del personaje, es posible encontrar en ella la huella de *El Señor Presidente*. ¿Acaso no es en esta etapa de su vida Aureliano un ser despiadado como el protagonista infernal de Asturias? Lo que de él emana es terror y violencia; ya se han perdido los sentimientos; sus facciones parecen borrarse y cada vez más acercarse a la “momia” fúnebre que es el Presidente del escritor guatemalteco. Aunque el tema tendrá su desarrollo más amplio en *El otoño del Patriarca*, que aparece en 1975.

7.— Curiosamente, aunque en realidad no tanto, pero debido a la situación política latinoamericana, en los últimos años aparecen también varias novelas sobre el tema de la dictadura: en 1973 *El secuestro del general*, del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, en 1974 *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, en el mismo año *Yo el Supremo*, del paraguayo Augusto Roa Bastos, y en 1975 el ya mencionado *El otoño del Patriarca*, del colombiano Gabriel García Márquez. En esta vuelta al tema la función de símbolo de *El Señor Presidente* de Asturias se afirma. ¿Quién duda que los autores citados tuvieron presente la gran novela del escritor guatemalteco al momento de escribir sus libros? Era imposible olvidarla, por el significado intrínseco de ella como obra de arte y el puesto que ocupa dentro de la novela hispanoamericana. Con esto no se quiere afirmar que haya en los novelistas mencionados una voluntad de imitación si no muy por el contrario una intención de superación afirmando una originalidad propia en el tema.

El Secuestro del General es una de las novelas más interesantes del grupo y de las más logradas de Demetrio Aguilera Malta, novelista que se afirmó con obras como *Don Goyo*, *Canal-Zone*, *La Isla virgen*, *Siete lunas y siete serpientes*, uno de los iniciadores del realismo mágico”, singular inventor de mitos y denunciador de una desgarradora realidad americana. En *El secuestro del general* el novelista asombra de repente al lector por la novedad de su estilo, el poder incansable de su fantasía, la novedad absoluta de su denuncia de la dictadura. Es un nuevo momento de su arte narrativo en el que la magia linda continuamente con el trastorno. Su mundo es aberrante, deforme, distorsionado, duramente real a pesar del predominio de la fantasía. Pero *El Señor*

Presidente de Asturias ha enseñado algo; en efecto, siguiendo al Maestro, acertadamente, Aguilera Malta elimina los datos geográficos de su infierno, situándolo en un trastornante país de Babelandia, y también elimina toda referencia concreta a personas, que disfraza originalmente bajo eficaces nombres—símbolo, en los que ya define en su interioridad al personaje.

En esquemático resumen la trama se concentra sobre el secuestro de un general, Jonás Pitecantropo, del cual en Babelandia depende la existencia misma del dictador —el Oseo, alias Esqueleto—disfrazado—de—hombre, alias Verbofilia, alias Calcáreo, alias Holofernes y por los íntimos Holo—, de parte del capitán guerrillero Fúlgido Estrella y su ayudante, Eneas Roturante. El acontecimiento revuelve la vida de Babe, la capital. El rescate pedido para liberar al general es singular: la libertad de los presos políticos, trescientos entierros de primera elegidos por los guerrilleros, una libra de los huesos del dictador. Es la segunda de estas condiciones que preocupa a los altos rangos de la dictadura y cada uno intenta salvarse pactando con los guerrilleros y vendiendo a los demás. Pero la radio guerrillera difunde por todo el país sus palabras en el momento mismo en que las pronuncian, y el resultado es el triunfo de la revolución y la condena de todos los culpables de parte del pueblo, porque “La muerte no es castigo” (23).

Dentro de la trama expuesta se cruzan dos novelistas de amor, la de Fúlgido con María y de Eneas con Ludivinia. El amor de los primeros triunfa, a pesar de las malas intenciones del padrastro enamorado de la joven; el de los segundos fracasa por intervención del cura de Laberinto, Polígamo, que se apodera de la muchacha. Esta al final muere, dando a luz un diablo.

Estamos, como se ha dicho, en un mundo abnorme en el que se afirma, sin embargo, la denuncia del novelista y su originalidad. La dictadura en Babelandia se mantiene sobre un mundo espantosamente animal. El casco óseo que es el dictador está sometido al poder del general secuestrado, el cual experimenta continuos y violentos arredros hacia sus orígenes de hombre de la selva, de simio. La bestialización de la fuerza es total. El mandatario está rodeado de seres serviles, como Baco—Alfombra, alias Rastreante, alias Bueno—para—todo, el cual cuando entra al llamado del jefe en el salón se acuesta boca abajo, estira la lengua y la pasa “por el empeine de las extremidades inferiores de su jefe” (24). O bien como el Secretario de Defensa, Equino Cascabel, con irresistible vocación a cabalgadura del general Pitecantropo todopoderoso: “Ya le estaba creciendo la quijada. Por más que lo intentase, ¡inútil! Pies y manos se le convertían en cascos. La esclavitud —infeliz caballo esclavo— le clavaba sus cadenas más adentro. Le nacía la ondulante cola. ¡Inútil! ¡Todo inútil! Siento que me curvo” (25). O como el joven Secretario de Gobierno, Cerdo Rigoletto, “albóndiga con cabeza de merengue (26). O el Almirante Neptuno Río—del—Río, o Pánfilo Alas—Rotas, Comandante de la destartada Fuerza Aérea o

Plácido Ruedas, Secretario de Obras Públicas, o en fin el Jefe del Protocolo, Narciso Vaselina: “los envidiosos lo llamaban la vaselina del protocolo” (27).

La reunión de emergencia a consecuencia del secuestro del general ve presentarse en Palacio a un deformado mundo, que el novelista nos presenta a través de un intenso juego de humorismo e ironía, que denuncia al sistema haciéndolo naufragar en lo grotesco: “[...]. Los altos funcionarios lo rodearon (al Dictador), aves de rapiña ante escasa mortecina. Iban llegando en formas diferentes. Unos, con bozal. Otros, en cuatro. Varios, de rodillas. Muy pocos, erectos y tranquilos, sobre sus dos extremidades. Ya estaba el Gabinete, en pleno. La crema y nata del Ejército, la Aviación y la Marina. La fofa burocracia que digería, como siempre, los banquetes opíparos del Presupuesto. Por su parte Baco Alfombra —ardilla prodigiosa— daba saltos de un lado para otro, realizando múltiples funciones [...]” (28).

La técnica de la destrucción del personaje llega a su más alto grado, en *El secuestro del general*, a través de un juego inventivo inagotable. La ironía tiene siempre como efecto provocar en la novela lo grotesco. La crítica de Demetrio Aguilera Malta a la sociedad sobre la que se rige la dictadura no tiene medida ni compasión. Babelandia es el “país políglota. Donde cada babelandense, usando el mismo idioma, habla de un lenguaje diferente. Donde la comunicación es un tabú perenne: nadie se entiende con nadie... (29). Así lo expresa el Dictador, el cual ha hecho del poder “un negocio”, del país su “hacienda propia”, de sus habitantes “peones con cadenas” (30); un país donde “¡Su palabra es la ley!”, el Congreso está formado por “hombres—camaleones” que emiten, en vez de “vocablos polifónicos”, “ronquidos peristálticos” (31).

Babelandia es, en sustancia, el “paraíso de los confundidos y de los incomunicados” (32). En la ocasión de festejar al Dictador por haber escapado hacía tiempo a un atentado, el acto público sube a ofrecérselo un hombre—animal, un buey. Recuérdese, a este propósito, el papel de la “Lengua de vaca”, en ocasión semejante, en *El Señor Presidente*. En la novela de Asturias era sólo un motivo, pero significativo; Aguilera Malta elabora la escena, la redonda, la completa hasta alcanzar la nota grotesca de la completa animalización con un efecto destructivo originalísimo. En la novela de Asturias la “Lengua de vaca” hilvanaba un discurso incomprensible, vacío y desconectado en la de Aguilera Malta el “buey” que ofrece el acto hace sólo el movimiento de hablar, mueve las mandíbulas. Sobre el mismo tema candente, pues, las dos novelas se diferencian por estilo y estructura, la distinta manera de enfocar el mismo drama: con un arranque de inmediata participación Miguel Angel Asturias, que le lleva a la descripción cruda de las trágicas escenas de la dictadura; con ironía, humorismo destructivo, el uso del grotesco Demetrio Aguilera Malta; y el punto de referencia, *El Señor Presidente*, no sofoca, sino que acentúa en el novelista ecuatoriano las

cualidades originales de gran creador.

8.— La presencia del gran novelista guatemalteco domina también la obra reciente de Alejo Carpentier, provocando a la originalidad. En 1972, el escritor cubano publica *El derecho de asilo*, una novela corta que ha pasado bastante inadvertida y que al contrario, merece ser atención por su novedad dentro del tema de la dictadura y porque anuncia la gran novela de 1974, *El recurso del método*.

Construida sobre siete breves capítulos *El derecho de asilo* es una síntesis eficaz del sistema. En la novelita el escritor cubano resume la historia americana desde la conquista hasta la independencia, aludiendo a los infinitos cuartelazos y golpes de que está sembrada: “Y bajo la égida de los héroes, se pasará un siglo en cuartelazos, bochinches, golpes de estado, insurrecciones, marchas sobre la capital, rivalidades personales y colectivas, caudillos bárbaros y caudillos ilustrados” (33).

La denuncia del novelista enjuicia toda la historia de América Latina y ya individúa el tema fundamental de la novela sucesiva, el de la metamorfosis de la dictadura bajo la especie de la ilustración. El dictador de *El Señor Presidente* es un ser primitivo, como lo es el de Demetrio Aguilera Malta en *El secuestro del general* especialmente si pensamos en el verdadero amo de Babelandia, el general Jonás Pitecantropo, porque el dictador oficial es un *ser-sin-ser*, una especie de autómata, una sarta de huesos que continuamente se descomponen, sin otra dimensión que la vejez y la consecuente fragilidad física.

En *El derecho de asilo* Carpentier nos presenta las expresiones violentas de un sistema tradicionalmente brutal, que se vale del ejército y la policía para afinanzarse en el poder, acudiendo a la tortura, no sólo a la prisión, y a la matanza. El ex-Secretario a la Presidencia y Consejo de Ministros, en su refugio en la embajada de un país “hermano” donde se asilo cuando el golpe del general Mabillán, observa las cosas con un conocimiento desde adentro y piensa en los métodos inevitables del sistema, en los personajes infernales que trabajan para consolidar al régimen. El tema es eternamente el mismo, porque una realidad de maldad y dolor constituye la sustancia de la dictadura, como ya la denunció Asturias. Sin embargo, la represión ha “mejorado” con el aporte americano. La señora embajadora —enamorada del ex-Secretario exilado— se horroriza frente al estrago: “Estos policías de tu país son unos bárbaros”, exclama; y el amante añade: “Y más ahora que tienen instructores norteamericanos” (34).

La propaganda política resulta evidente, pero se trata de una realidad que hasta hechos recientes han confirmado. La presencia de los Estados Unidos en América Latina representa una situación de permanente zozobra. Los golpes surgen favorecidos y ayudados por los intereses del capital norteamericano. Los generales que se apoderan del estado se apoyan en la fuerza de los USA. Ellos no tienen grandes programas y sólo quieren explotar el poder, siempre teniendo en cuenta

la presencia militar y económica de los Estados Unidos. Esta es la denuncia de Carpentier en la novela. La “cuestión de límites”, que el general Mabellán suscita para distraer al pueblo de la violencia del golpe se allana cuando entran en juego los intereses norteamericanos. Ello y la necesidad de un “ejército represivo interno para disolver manifestaciones y desfiles, atajar a las huelgas, hacer observar los toques de queda, allanar casas y empresas, patrullar las calles, etc., etc.”, (35), determina una “política de tolerancia y cooperación” con el país cercano: “Nada de problemas internacionales, decía. Y más ahora que los Estados Unidos habían adquirido grandes concesiones mineras en territorio litigioso” (37).

No olvidemos que con relación a la recurrente “cuestión de límites” ya Miguel Angel Asturias había denunciado su pretextuosidad en la trilogía bananera; una pretextuosidad que siempre tenía consecuencias sangrientas. Asturias denunciaba también el recurso de parte de los gobiernos a una retórica patrioterica con la que se enardecía al pueblo inocente, e indicaba en la “cuestión” la mano de las distintas compañías norteamericanas presentes en los países de América Central.

Con ironía y humorismo amargo Alejo Carpentier insiste, en *El derecho de asilo*, sobre la retórica de los dictadores. Es una nota original, en este sentido, pues llega a una radiografía interior del sistema a través de un tono inédito en la novela de denuncia hispanoamericana. El cava hondamente en la situación dramática de América donde “los golpes salen siempre victoriosos” (38), y en ellos siempre es el pueblo quien muere: “Lo malo del Country Club o de los barrios ricos, [...]. Los arsenales latinoamericanos nunca tuvieron clientela sino de pobres” (39).

El derecho de asilo es una apretada y lograda síntesis de la que hubiera podido ser una novela más extensa; aparecen en ella los temas fundamentales de la denuncia contra la dictadura, inclusive el consabido de la fácil sexualidad —recuérdese que Asturias inauguró el tema en *El Señor Presidente*, como motivo de condena, medio de destrucción de la “dignidad” de los representantes del sistema—; en la novela corta de Carpentier el motivo erótico, siempre de un erotismo a precio, responde a la misma función de destrucción del personaje. Desde su posición privilegiada el ex-secretario observa la farsa trágica de la dictadura, en un “tiempo sin tiempo” (40), enjuicia al sistema, del que, por otra parte, bajo el Presidente anterior; él también fu expresión. ¿Existe algún parecido entre este personaje y Cara de Angel de *El Señor Presidente*? Concretamente no; aunque seguramente en Carpentier resiste su recuerdo. El favorito de la novela de Asturias se enamora y se pierde; el ex-secretario de Carpentier, más listo, se enamora y se salva. Al fin y al cabo Cara de Angel, aunque “bello y malo como Satán”, era un ingenuo; el ex-secretario, hombre culto, conoce a los hombres y por ello se salva, volviendo a actuar, desde la seguridad de su nuevo cargo de embajador del país “hermano”, precisamente, en una sociedad

que para él no tiene secretos, haciendo que el tiempo se ponga en marcha nuevamente: “[...] el jueves volvieron los días, con sus nombres, a encajarse dentro del tiempo dado al hombre. Y empezaron los trabajos y los días” (41).

9.— En *El recurso del método* Alejo Carpentier no amplía por cierto *El derecho de asilo*. Encontramos, en efecto, un solo punto en la novela que nos recuerda la breve obra que acabamos de examinar, y es cuando el Primer Magistrado proclama su orgullo por haber cerrado para su país el ciclo de las revoluciones, “tras un siglo de bochinchos y cuartelazos” (42).

Aunque *El recurso del método* reincide en temas conocidos, los de una realidad política que se repite constantemente bajo el sello de la dictadura, la novela se presenta totalmente nueva: por su estructura y el estilo, por la hondura con que el narrador enfoca sus temas y la habilidad con que maneja los personajes. En siete capítulos, repartidos en diferentes párrafos, numerados progresivamente de 1 a 21, y un breve epílogo, puesto bajo la fecha 1972, la parte 22, el novelista nos relata y enjuicia toda una vida de un dictador latinoamericano a quien no da nombre concreto, identificable, acogiéndose a la técnica ya empleada por Asturias y Aguilera Malta. A pesar de ello, en una conversación (43), el escritor cubano declaró que la presencia de la experiencia dictatorial cubana de la época de Machado es siempre dominante y que el libro, en el que se propuso presentar un “retrato-robot” de la dictadura, sobre el fondo de un complicado “país-robot” latinoamericano, es “un compendio de la dictadura y del mundo también natural de América” (44).

¿Se propuso Carpentier sustituir en su significado simbólico, de símbolo universal de la dictadura, entiende, al Señor Presidente de Asturias? No cabe duda que sí y veremos con cual éxito. Por de pronto hay que aclarar que la presencia de la dictadura de Machado se advierte en el libro sólo vagamente; las fechorías de la dictadura todas son idénticas. Por otra parte Gerardo Machado hace su aparición en la novela solamente al final, a través de la mención que el Estudiante, que logró derribar al Poderoso organizando una huelga general, le hace al cubano Julio Antonio Mella, y más precisamente para destacar la diferencia que existe entre el Primer Magistrado, protagonista de la novela, y el dictador cubano, el cual “siendo muy inculto, no erigía templos a Minerva como su casi contemporáneo Estrada Cabrera, ni era afrancesado, como habían sido otros muchos dictadores y tiranos ilustrados del Continente” (45). Y como al contrario lo es el protagonista.

La mención de Estrada Cabrera —junto con la de muchos tiranos de América, incluso el Doctor Francia del Paraguay— nos convence aún más en torno a la operante presencia de Carpentier de *El Señor Presidente* de Asturias, aunque, como es natural, el novelista cubano

podía pensar lógicamente en el tirano de su patria, Gerardo Machado.

Siguiendo más al Valle-Inclán de *Tirano Banderas* que no a Asturias, Carpentier localiza geográficamente el país sobre el cual ejerce su tiranía el Supremo Magistrado, en un compósito mundo tropical-centroamericano. El dictador alude hasta a “nuestras Tierras calientes” (46), y no se olvide que el sub-título de *Tirano Banderas* reza “Drama de Tierras Calientes”. Es un detalle mínimo, se entiende. El país de *El recurso del método* presenta su puerto, sus montañas, sus “Andes”; el narrador despista al lector de la exacta individuación geográfica con una serie de detalles, describiendo fiestas de carnaval más bien cubanas, ritos fúnebres que parecen muy mejicanos, una vegetación exuberante, tropical, con colores y aromas intensos y embriagadores, puebla al país de cataratas y volcanes y de una también despistante mezcla social de “indios, negros, zambos, cholos y mulatos”, donde “sería difícil ocultar a los cafres” (47). Este mundo constituye para el Dictador, frecuentemente y por largas temporadas en París, un “allá” al que va su odio y su amor, su rechazo y su nostalgia; la distancia esfuma aún más los contornos de lo real y el escenario de la dictadura aparece perfectamente idóneo a destacar el drama que ella representa no para un determinado país, sino para todo el ancho mundo latinoamericano.

En cuanto a la determinación temporal, Carpentier llena la novela de fechas referentes a días y meses, indica hasta años, pero sin aclararlos exactamente en su temporalidad; aunque los acontecimientos y los personajes que aparecen en la novela —literatos, artistas, hombres políticos, etc— permiten al lector situar la acción en un período que va de una época anterior a la primera guerra mundial hasta la postguerra, cobrando al final una proyección más amplia, como denuncia del repetirse constante del drama, a través de la fecha del epílogo, 1972. El tiempo eterno de la dictadura, denunciado en *El Señor Presidente* a través de la repetición, al final de la novela, de la misma escena con la que empezaba, los presos políticos camino de la cárcel, la obtiene el escritor cubano, en cierto sentido, a través de la fecha indicada, con la que el libro termina.

Un carácter peculiar a la novela de Carpentier lo da el mismo título, *El recurso del método*. A parte las citas que introducen, sacadas de Descartes, cada uno de los capítulos y menudean con el aumentado ritmo de las partes de que cada capítulo está compuesto, ya desde el título de la novela el lector recibe la impresión de que va a leer una novela fuertemente intelectualizada. No sabe todavía, y es natural, qué significa en la mente del novelista “recurso”, pero inmediatamente recuerda el *Discurso del método* y se prepara a algo tenso. La explicación la obtendrá sólo en el párrafo 8, tercer capítulo, cuando Carpentier presenta al dictador obligado a enfrentarse con el levantamiento del general Hoffman y decidido, una vez que lo haya vencido, a eliminarlo: “No había más remedio. Era la regla del juego. Recurso del

Método" (48).

Las citas del *Discurso* cartesiano nos acompañan a lo largo de la novela con un sugerente breviarío, partiendo del enunciado propósito, en el primer capítulo, no de enseñar el método que cada cual debe seguir "para guiar acertadamente su razón", sino solamente "mostrar de que manera ha tratado de guiar la suya" (49) el dictador. Resulta que el *Discurso* cartesiano se transforma en una guía de iniquidades. El muy leído dictador, obstinadamente afrancesado intelectualmente, oye de boca de su ilustre amigo y fracasado escritor dramático parisino, el "Ilustre Académico", la justificación cartesiana de su conducta política: "[...] bien lo había dicho Descartes: Los soberanos tienen el derecho de modificar en algo las costumbres" (50).

La larga historia de las fechorías de la dictadura forma el núcleo central de *El recurso del método*, con la trayectoria acostumbrada en América: represiones, matanzas, presencia de los Estados Unidos, apoyo concreto de éstos al gobierno y, en el momento de la crisis ya definitiva, el abandono por una nueva figura, que a su vez será el fante y el dictador de turno. La denuncia de Alejo Carpentier es dura y amarga; aunque podemos decir que a mano a mano que se acerca al momento de su ocaso la figura del dictador va asumiendo una nueva dimensión para el escritor, no ciertamente positiva, pero sí muy humana. Creo que en esto está la mayor originalidad de la novela y al mismo tiempo su debilidad, si realmente Carpentier se proponía sustituir en su valor de símbolo al Presidente de Asturias. Lo cual no significa desconocimiento alguno del valor intrínseco del libro del escritor cubano: todo lo contrario. Carpentier va estudiando a su personaje desde el interior y en su refugio parisiense, con una desgarradora nostalgia de "allá", destruido por el paso de los años, el ex-dictador llega a tener una dimensión humana que no presentan los demás dictadores que aparecen en la novela hispanoamericana. El novelista penetra con gran sensibilidad el drama de la nostalgia en el exilado, humanidad que se va reduciendo a una "anatomía desgastada que se esmirriaba de día en día" (51). En un tiempo eternizado en su sucesión —"Pasaban los meses en desalojos de castañas por fresas y fresas por castañas, árboles vestidos y árboles desnudos, verdes y herrumbres [...]" (52) —el ex-poderoso va reduciendo cada vez más el ámbito de su existencia. En sus últimos días, a pesar de todo, su estatura asume en la novela una altura singular en lo patético. Sumido en un intermitente monólogo interior, transcurre sus últimos momentos vitales en una progresiva y conmovedora decadencia. Hasta que todo desemboca en él en un insistente pensar en la tumba, en la muerte como antídoto contra el dolor en una frase final que quede en la Historia, por fin encontrada en el *Pequeño Larousse*, "Acta est fábula", pero que no llega a pronunciar.

10.— *Yo el Supremo*, del paraguayo Augusto Roa Bastos, aparece como ya se ha dicho, en el mismo año que *El recurso del*

método de Carpentier, 1974, y trata de la "Dictadura Perpetua" del Doctor Francia. Ya en *Hijo del Hombre* (1959), la primera, y extraordinaria novela de Roa Bastos, nos había presentado la figura del "supremo". La recordaba continuamente el viejo Francia, hijo "mostrenco", según se decía, del dictador, más seguramente su liberto. La figura del hombre poderoso cruza enigmática, en la evocación del viejo, por la novela, se impone como algo mágico y sagrado en un halo de violencia: "Montado en el cebruno sobre la silla de terciopelo carmesí con pistoleras y fustes de plata, alta la cabeza, los puños engarfiados sobre las riendas, pasaba el tranco venteando el silencio del crepúsculo bajo la sombra enorme del tricornio, todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces, aún nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espían desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes" (53).

A distancia de quince años el Doctor Francia es protagonista exclusivo de una novela, *Yo el supremo*. El tema iba rondando insistentemente en el novelista hasta que se concretó en esta obra que nos presenta a un Roa Bastos del todo inesperado, nuevo totalmente en su forma expresiva, autor de una novela de recia envergadura. El tirano del Paraguay se transforma en una figura impresionante, en el largo período de su incontrastado dominio, que sólo acabó por su enfermedad y agotamiento físico el 20 de septiembre de 1840.

Si *Hijo de hombre* fue definida la "novela del dolor paraguayo" (54), *Yo el Supremo* ahonda, en forma más irónica, a veces, en este dolor y expresa, una vez más, el compromiso del narrador para con su país. La novela se abre con un pasquín que remeda el estilo, la escritura y la firma de los decretos del "Dictador Supremo", impartiendo disposiciones falsas del tirano acerca de su muerte, o sea que su cabeza sea decapitada y "puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República, donde se convocará al pueblo al son de las campanas a vuelo" (55). También se dispone de todos los servidores del dictador, "civiles y militares", sufran la pena de la horca, que sus cadáveres sean "enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca que memore sus nombres". Y en fin que al término de dicho plazo los restos del dictador "sean quemados y las cenizas arrojadas al río" (56).

La busca del autor, o de los autores, del paquín es el tema que continuamente sale a flote en la novela, pero cada vez más como elemento de menor importancia, dando a ella unidad, o mejor contribuyendo a dársela. Por encima de todo en la narración, formada por capítulos no denunciados, si no es por espacios blancos, va tomando consistencia una dura acusación hacia la dictadura y ello a través de la verborrea y la grafomanía del Supremo, quien dicta y

escribe, reduce a su secretario Patiño a ser su mano, sin cabeza pensante, pasa reseña a su historia dentro de la historia del Paraguay, expone sus teorías insensatas en torno a la dictadura perpétua y el poder absoluto: “[...] el Poder Absoluto está hecho de pequeños poderes. Puedo hacer por medio de otros lo que esos otros no pueden hacer por sí mismos. Puedo decir a otros lo que no puedo decirme a mí. Los demás son lentes a través de las cuales leemos en nuestras propias mentes. El Supremo es aquel que lo es por su naturaleza. Nunca nos recuerda a otro salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria” (57).

Patentizado el “tiempo sin tiempo” de su perpetuo mando, la dimensión del hombre se nos abre en sus lecturas juveniles —Rousseau, Montesquieu, Diderot, Voltaire, Descartes, entre otros— y en su primitivo deseo, declarada la independencia del Paraguay, de defender la integridad de la república. Pero, a través de la novela, en un lúcido desafío que va acentuándose a mano a mano, presenciarnos en el recuerdo del dictador grafómano y logorreico a sus numerosas y aterradoras fechorías sucesivas. El narrador se declara “Compilador”, sonsacador de una hiperbólica serie de fuentes escritas —“unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espíados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales” (58) y fuentes de la tradición oral, además de unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono “agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contrapariantes de *El Supremo* que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos” (59).

Todo lo citado pertenece a la “Nota final del Computador”. Es evidente como el narrador quiera despistar completamente al lector y le informa ante todo que, “al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después” y por consiguiente “En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros” (60). Finalmente el narrador remata el climax de realidad-irrealidad en el que se mueve toda la narración declarando, como “a-copiador”, que “la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector” (61).

En realidad el narrador está continuamente y bien presente en el texto, cual inevitable autor. La trabazón de la novela se funda en un intermitente dictado del Supremo a su secretario; dictado que tiende continuamente a una forma de monólogo, con no menos intermitentes diálogos, increpaciones y demandas de corroboración y aclaración, que

van dirigidas al ya mentado secretario. Una larga “Circular Perpetua”, no menos intermitente, cruza por todo el libro, mezclada con las relaciones de un “libro secreto”, de notas puestas por mano adversaria al libro mismo, respuestas del dictador a estas notas, otras notas sacadas de un material histórico-crítico de parte del narrador, además de comentarios personales. Las notas del narrador y su comentario a veces se suben hasta la página narrativa, se meten dentro de la narración y demuestran como el supuesto copiator—“a—copiator” trabaja la materia, corroborando, glosando, alegando, criticando, rectificando. La atmósfera irreal se acentúa en una suerte de locura del Supremo —quien se siente “Suprema encarnación de la raza”, el “Supremo Personaje” que “vela y protege” el “sueño dormido”, el “sueño despierto (no hay diferencia entre ambos)”, de su gente, la cual “busca el paso del mar rojo en medio de la persecución y acorralamiento de nuestros enemigos...” (62) y se inaugura un nuevo “Coloquio de los perros”, de cervantina ascendencia; a los animales el dictador responde, sea en su vida que en la muerte de ellos.

La locura del Supremo consiste en la obsesión del poder, en quererlo ser él todo completamente, desde el momento en que se apoderó del gobierno. El finado perro Satán le reprocha: “[...]. Creíste que la patria que ayudaste a nacer, que la Revolución que salió armada de tu cráneo, empezaban-acababan en tí. Tu propia soberbia te hizo decir que eras hijo de un parto terrible y de un principio de mezcla. Te alucinaste y alucinaste a los demás fabulando que tu poder era absoluto. [...] tampoco creíste en el pueblo con la verdadera mística de la Revolución; única que lleva a un verdadero conductor a identificarse con su causa; no a usarla como escondrijo de su absoluta vertical Persona, en la que ahora pastan horizontalmente los gusanos” (63).

Y advierte: “[...] la verdadera Revolución no devora a sus hijos. Únicamente a sus bastardos” (64).

¿Quién escribe estas líneas, estas últimas páginas de la novela? El dictador está hablando desde su muerte; probablemente siga escribiendo Patiño, el Secretario, transformado en su mano. La gran alucinación de la dictadura —acentuada por una fantasmogoría de metáforas y continuos juegos de palabras— y el dictador, toma cuerpo en una de las novelas más interesantes y logradas de la nueva narrativa hispanoamericana, abriendo, como *El recurso del método* y *El secuestro del general*, cada una con una peculiaridad propia, un camino inédito en la novela de América. A pesar de ello, siquiera *Yo el Supremo* logra desplazar a *El Señor Presidente* de Asturias a una posición secundaria, o a archivar la novela del escritor guatemalteco como obra del pasado. *Yo el Supremo* denuncia demasiado claramente una bien individuada tragedia nacional y a un hombre demasiado conocido. El drama del Paraguay, aunque siempre las dictaduras se parecen, queda exclusivamente, o sobre todo, un drama del Paraguay.

11.— En *Cien años de Soledad* la figura del Coronel Aureliano Buendía era una representación de la dictadura, o mejor de la tiranía del poder; como lo era, por otra parte, en *Los funerales de la Mamá grande*, esta mujer dueña de todo lo que existía. Con la nueva novela, cuya redacción se extiende de 1975 (65) el autor desarrolla por fin plenamente el tema.

Acosado por sus numerosos entrevistadores, Gabriel García Márquez fue dando noticias diversas en torno al progreso de la obra y su contenido, en estos años. Aprendimos así que la figura del dictador iría cobrando una autonomía absoluta con respecto al “cliché”, que se le presentaría en su condición de hombre perdido en la soledad: llegado al poder, permanecido en él por tiempo secular, el hombre se vería condenado al vacío de su inmenso palacio y junto con su esposa iría añorando el mar, el canto de los canarios que su sordera le impediría oír. En otra ocasión, en la entrevista que el novelista colombiano concedió a Fernández—Braso en 1969, junto con su preocupación por mantenerse a la altura de *Cien años de soledad* (66). García Márquez expresaba que su novela no tendría nada que ver con Macondo y que trataría el tema del despotismo, “del dictador en el ocaso, cuando la conciencia tiene telarañas y los insomnios y las pesadillas ensombrecen sus últimos coletazos de vida” (67). Y añadía: “Escribo sobre la soledad del déspota. La novela será una especie de monólogo del dictador antes de ser presentado al tribunal popular. El cabrón gobernó durante más de tres siglos” (68).

La hipérbole es la única que ha quedado intacta en la novela. Lo demás ha asumido otro rumbo y el soliloquio del dictador se mezcla a las voces más diversas.

También ha confesado el escritor que él había ido reuniendo anécdotas e historias de dictadores y que se trataba ahora de olvidarlas todas antes de empezar a escribir y sería difícil “crear el prototipo de este personaje mitológico y patológico de la historia latinoamericana” (69). A la observación de que sería difícil inventar algo “por monstruoso y fantástico que sea” que no hiciera algún dictador hispanoamericano, el escritor contestaba: “Supongo que a ninguno se le habrá ocurrido asar a su ministro de Guerra y servirlo enterito, en bandeja de plata, con uniforme y condecoraciones, en un banquete de gala al que hayan sido invitados los embajadores y los obispos” (70).

Este detalle aparece en *El otoño del Patriarca*. La víctima es el general Rodrigo Aguilar, hombre de confianza del tirano, jefe de su guardia personal, burlado por éste en su tentativa de traicionarle y servido en la hora exacta en que la conjuración debía verificarse a sus compañeros invitados por el déspota a banquete: “[...] entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y

las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, el dio la orden de empezar, buen provecho señores” (71).

El pasaje citado nos inmite en la prodigiosa invención del narrador, en su particular humorismo, en el que intervienen grotesco y macabro. Se trata sólo de un episodio, pero no es aquí el caso de relatar los pormenores de las empresas del dictador. Lo que sí es importante es destacar la novedad de la construcción del libro. Como en *Cien años de soledad* los capítulos de la novela se individúan claramente a pesar de carecer de numeración, y son seis, de larga extensión. Los períodos están formados por frases larguísimas, algunas de varias páginas, en las que intervienen, mezclándose, la voz de un narrador, monólogos y diálogos del dictador y de varios personajes, además de descripciones numerosas y comentarios sólo separadas, estas voces distintas, por la coma. El período asume así una rara eficacia expresiva y un dinamismo particular, mientras contribuye a trastornar al lector, creando una atmósfera temporal confusa, que es lo que el escritor desea para denunciar el secular imperio de Patriarca y el mundo perdido sobre el que desde tiempo inmemorial reina.

El primer capítulo se abre sobre un panorama de muerte, un revoloteo de gallinazos, durante el fin de semana, que penetran en la casa presidencial; la ciudad despierta en la madrugada del lunes “de su largo letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza” (72). Es entonces cuando algunos, entre ellos el que narra el hecho, se atreven a entrar en la casona, para ver qué ha ocurrido. Y es el encuentro con el “tiempo estancado”, un tiempo muerto: “Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guarida del poder y el silencio era más antiguo, y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita” (73).

Como en un mundo irreal, sin tener que forzar las puertas blindadas que habían cerrado por tanto tiempo la entrada, “pues la puerta central pareció abrirse al solo impulso de la voz” (74), los visitantes entran en un aposento “donde andaban las vacas impávidas comiéndose las cortinas de terciopelo y mordisqueando el raso de los sillones” (75) y dan por fin con el cuerpo del dictador. “[...] allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo, que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, y estaba tirado en el suelo, boca bajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante

todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario” (76).

A pesar de ello la identificación del hombre resulta difícil: “Sólo cuando lo volteamos para verle la cara comprendimos que era imposible reconocerlo aunque no hubiera estado carcomido de gallinazos, porque ninguno de nosotros lo había visto nunca. y aunque su perfil estaba en ambos lados de las monedas, en las estampillas de correo, en las etiquetas de los depurativos, en los bragueros y los escapularios, y aunque su litografía enmarcada con la bandera en el pecho y el dragón de la patria estaba expuesta a todas horas en todas partes, sabíamos que eran copias de retratos que ya se consideraban infieles en tiempos del cometa, cuando nuestros propios padres sabían quien era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos, y desde niños nos acostumbraron a creer que él estaba vivo en la casa del poder porque alguien había visto encenderse los globos de luz una noche de fiesta, alguien había contado que vi los ojos tristes, los labios pálidos, la mano pensativa que iba diciendo adioses a nadie a través de los ornamentos de mira del coche presidencial, porque un domingo de hacía muchos años se habían llevado al ciego callejero que por cinco centavos recitaba los versos del olvidado poeta Rubén Darío y había vuelto feliz con una morrocota legítima con que le pagaron un recital que había hecho sólo para él, aunque no lo había visto, por supuesto, no porque fuera ciego sino porque ningún mortal lo había visto desde los tiempos del vómito negro, y sin embargo sabíamos que él estaba ahí, lo sabíamos porque el mundo seguía, la vida seguía, el correo llegaba, la banda municipal tocaba la retreta de vals bobos de los sábados bajo las palmeras polvorientas y los faroles mustios de la Plaza de Armas, y otros músicos viejos reemplazaban en la banda a los músicos muertos [...]” (77).

En este largo pasaje se resume eficazmente la técnica y se manifiestan las dimensiones fantásticas del libro. A través de símbolos que introducen también el recuerdo en el lector de otras novelas, como el cometa, ya presente, por ejemplo en *Hijo de Hombre*, de Augusto Roa Bastos, y en *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, la alusión al olvidado poeta Rubén Darío, la mención insistida de una existencia omnipresente del dictador, su misma realidad irreal, sin comprobación concreta más que a través de recuerdos y apariencias, el protagonista asume dimensiones fantásticas, en el aura de un tiempo inmemorial, y la categoría de un ser omnipotente. Llegará también el momento en que el Patriarca se creará igual a Dios. Encerrado en su palacio de portones blindados, su presencia secular asume contornos misteriosos e indefinibles, logrados por el narrador a través de indicios trastornantes: “[...] sabíamos que había alguien en la casa civil porque de noche se veían luces que parecían de navegación a través de las ventanas del lado del mar, y quienes se atrevían a acercarse oyeron desastres de pezuñas y suspiros de animal grande detrás de las paredes fortificadas, y una tarde de enero habíamos visto una vaca contemplando el crepúsculo desde el

balcón presidencial, imagínese, una vaca en el balcón de la patria, qué cosa más inicua, qué país de mierda, pero se hicieron tantas conjeturas de cómo era posible que una vaca llegara hasta un balcón si todo el mundo sabía que las vacas no se trepaban por las escaleras, y menos si eran de piedra, y mucho menos si estaban alfombradas, que al final no supimos si en realidad la vimos o si era que pasamos una tarde por la Plaza de Armas y habíamos soñado caminando que habíamos visto una vaca en un balcón presidencial donde nada se había visto ni había de verse otra vez en muchos años hasta el amanecer del último viernes cuando empezaron a llegar los primeros gallinazos [...]” (78).

Con extraordinaria habilidad, entre retazos de una realidad creíble y de una increíble realidad de pesadilla, Gabriel García Márquez va acentuando la atmósfera alucinada de la novela y denuncia la sustancia de un poder maléfico que pudo eternizarse casi por su violencia, pero también debido a la pasividad de los que lo experimentaron.

Las vacas que pueblan y destruyen la casa presidencial, contra las cuales en sus últimos tiempos el déspota nada puede, son evidentemente presencias simbólicas de la indignidad del poder. Así como lo son los leprosos y los tullidos que viven entre los rosales de palacio, desaparecen a veces, otras suben a las escaleras del edificio en espera de que la “divinidad” del dictador se manifieste en ellos.

Pero volvamos a El Patriarca que es un personaje aparentemente sencillo, ajeno a la aparatosidad y la ostentación tan característica de los dictadores; una figura que se parece y se diferencia al mismo tiempo del Señor Presidente de Asturias: se parece por su aspecto lóbrego; se diferencia porque actúa incesantemente “de cuerpo presente” en toda la novela, de la cual es protagonista único, podríamos decir, y eterno, dueño de un inidentificable país centro o tropical-centroamericano.

La muerte del déspota queda finalmente comprobada al final de la novela, aunque la duda ha persistido en toda ella, expresada siempre al comienzo de cada capítulo, en el que luego se relatan las “gestas” del dictador. La costumbre de su existencia había entrado tanto en la forma mentis de la gente que la duda en torno a su desaparición aparece fundada: “[...] ni siquiera entonces nos atrevimos a creer en su muerte porque era la segunda vez que lo encontraban en aquella oficina, solo y vestido, y muerto al parecer de muerte natural durante el sueño, como estaba anunciado desde hacía muchos años en las aguas premonitorias de los lebrillos de las pitonisas. [...]” (79).

La primera muerte, a la que se alude aquí había sido sólo la de una sosia del dictador, del que éste se había servido en vida y del que se sirvió en muerte para acechar el júbilo de su pueblo y luego vengarse duramente. Pero ahora el impertérrito personaje, a quien ya contemplamos en una edad fabulosa, “una edad indefinida entre los 107 y los 232 años” (80), después de haber intentado una vez más escaparse a la muerte sin lograrlo, queda ajeno para siempre a la verdad de una vida

que por fin con su muerte florece nuevamente en el país, “[...] ajeno a los clamores de las muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa de su muerte y ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron an mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado” (81).

No de distinta manera el pueblo celebraba su victoria en *Torotumbo* de Miguel Angel Asturias. También en *El otoño del Patriarca* a diferencia de Miguel A. Asturias no se trata de una libertad conquistada como en la obra citada del escritor guatemalteco, sino de algo que ha ocurrido por la decrepitud del dictador y que pone fin a la tiranía, cuando precisamente el déspota había llegado “a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad [...]” (82).

¿Cuál modelo inspiraría concretamente esta novela de Gabriel García Márquez? La figura del dictador en su “eternidad”, en la decrepitud de su vejez y en el ejercicio final del todo aparente del poder nos induce a pensar en un sujeto que el novelista tenía bien presente en su residencia española, o sea el mismo dictador de España.

En la dimensión temporal fabulosa, que se construye sobre múltiples elementos, mezcla de hechos reales, de nombres y épocas, de personajes, cometas y enfermedades bíblicas, menciones de embajadores norteamericanos, de desembarcos de marina, alusiones a vestimenta y medios de locomoción de tiempos diversos, pero especialmente sobre la actualidad constante de la incredulidad en torno a la muerte del jefe, va caracterizándose un hombre cruel que impersona una época larguísima de atropellos e indignidades. Señor absoluto, casi con caracteres taumatúrgicos para el pueblo, el Patriarca domina hasta sus últimos años la situación con una habilidad instintiva singular. El narrador estudia en profundidad a su personaje, volviéndolo y revolviéndolo, hasta darnos la imagen de un ser mezquino a quien le basta el puro ejercicio del poder.

No cabe duda de que, cada una dentro de su peculiaridad, las novelas examinadas contribuyen a una denuncia durísima de la dictadura, creando personajes originales inconfundibles, abriendo nuevos caminos, desde el punto de vista también del estilo y la estructura, a la misma “nueva novela”, originando la que se llamará “novísima” novela hispanoamericana. Sin embargo, me parece justo concluir aquí asentando una vez más el valor permanente, la operante actualidad de *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias. Mucho esta obra ha enseñado, y está destinada todavía a enseñar, a los novelistas hispanoamericanos que traten el tema de la dictadura, y su valor de símbolo no ha sido, hasta hoy, de ninguna manera cancelado.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) R. NAVAS RUIZ, *Literatura y compromiso, ensayos sobre la novela política hispanoamericana*, Sao Paulo, 1963, p.22.
- (2) Cfr. G. BELLINI, *Visión del dictador en la literatura hispanoamericana*, "El Urogallo", 2, 1970.
- (3) D. AGUILERA-MALTA, *Canal Zone*, Santiago de Chile, 1935, p. 69.
- (4) Cfr. M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente como mito*, "Studi di Letteratura Ispano-americana", I, 1967.
- (5) C. ALEGRIA, *Los perros hambrientos*, Santiago de Chile, 1939, pp. 120-121.
- (6) R. GALLEGOS, *El Forastero*, Buenos Aires, 1947, p. 53.
- (7) R. M. DEL VALLE-INCLAN, *Tirano Banderas*, Barcelona, 1940, p. 21.
- (8) *Ibid.*, p. 41.
- (9) *Ibid.*, p. 22.
- (10) *Ibid.*, p. 29.
- (11) Cfr. G. BELLINI, *La narrativa di M. A. Asturias*, Milano, 1966 (ed. Castellana, Buenos Aires, 1969).
- (12) M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente como mito*, art. cit., pp. 13-14.
- (13) M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, 1948, p. 244.
- (14) *Ibid.*, p. 37.
- (15) G. BELLINI, *La narrativa di M. A. Asturias*, ob. cit., y *La destrucción del personaje en las novelas de M. A. Asturias*, "Norte, X, 4-5, 1969.
- (16) M. A. ASTURIAS, *Latinoamérica y otros ensayos*, Madrid, 1968, p. 23.
- (17) A. CARPENTIER afirma su teoría en el prólogo a *El reino de este mundo*, México, 1949.
- (18) A. CARPENTIER, *ibid.*, p. 168.
- (19) *Ibid.*, p. 197.
- (20) G. GARCIA MARQUEZ, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, 1968, p. 146.
- (21) *Ibid.*, p. 145.

- (22) *Ibidem.*
- (23) D. AGUILERA MALTA, *El secuestro del general*, México, 1943, p. 273.
- (24) *Ibid.*, p. 8.
- (25) *Ibid.*, p. 17.
- (26) *Ibid.*, p.31.
- (27) *Ibid.*, p. 71.
- (28) *Ibid.*, p. 30.
- (29) *Ibid.*, p. 31.
- (30) *Ibid.*, p. 10.
- (31) *Ibid.*, p. 10.
- (32) *Ibid.*, p. 83.
- (33) A. CARPENTIER, *El derecho de asilo*, Barcelona, 1972, p. 42.
- (34) *Ibid.*, p. 60.
- (35) *Ibid.*, p. 65.
- (36) *Ibidem.*
- (37) *Ibidem.*
- (38) *Ibid.*, p. 26.
- (39) *Ibidem.*
- (40) *Ibid.*, p. 48.
- (41) *Ibid.*, p. 71.
- (42) A. CARPENTIER, *El recurso del método*, Madrid, 1974, p. 26.
- (43) Venecia, junio de 1974.
- (44) *Ibidem.*
- (45) A. CARPENTIER, *El recurso del método*, ob. cit., p. 327.
- (46) *Ibid.*, p. 40.
- (47) *Ibid.*, p. 23.
- (48) *Ibid.*, p. 121.
- (49) *Ibid.*, p. 9.

- (50) *Ibid.*, p. 26.
- (51) *Ibid.*, p. 322.
- (52) *Ibid.*, p. 330.
15. (53) A. ROA BASTOS, *Hijos de hombre*, Buenos Aires, 1961 ², p.
- (54) M. BENEDETTI, *Una novela del dolor paraguayo*, ahora en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, 1967.
- (55) A. ROA BASTOS, *Yo el supremo*, Buenos Aires, 1974, p. 7.
- (56) *Ibidem.*
- (57) *Ibid.*, p. 69.
- (58) *Ibid.*, p. 466.
- (59) *Ibidem.*
- (60) *Ibidem.*
- (61) *Ibidem.*
- (62) *Ibid.*, pp. 345–346.
- (63) *Ibid.*, p. 454.
- (64) *Ibid.*, pp. 454–455.
- (65) Cfr. G. GARCIA MARQUEZ, *El otoño del Patriarca*, Esplugas de Llobregat, 1975, p. 271.
- (66) M. FERNANDEZ-BRASO, *Gabriel García Márquez, una conversación infinita*, Madrid, 1969, p. 104.
- (67) *Ibid.*, p. 105.
- (68) *Ibidem.*
- (69) *Ibidem.*
- (70) *Ibidem.*
- 126-127. (71) G. GARCIA MARQUEZ, *El otoño del Patriarca*, ob. cit., pp.
- (72) *Ibid.*, p. 5.
- (73) *Ibidem.*
- (74) *Ibid.*, p. 7.
- (75) *Ibidem.*

- (76) *Ibid.*, p. 8.
- (77) *Ibid.*, pp. 8–9.
- (78) *Ibid.*, p. 9.
- (79) *Ibid.*, p. 10.
- (80) *Ibid.*, p. 87.
- (81) *Ibid.*, p. 271.
- (82) *Ibid.*, p. 270.