

Loe, Beppia, no 178 (agosto 1975), pp 408-443

ANGEL RAMA

UN PATRIARCA EN LA REMOZADA GALERIA DE DICTADORES

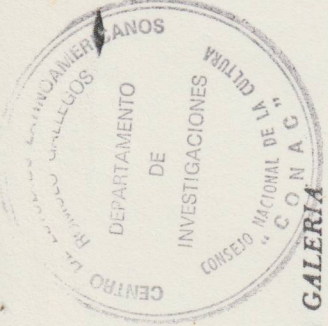
I

La narrativa como reconocimiento.

Desde que Luis Alberto Sánchez diera forma de tesis (en América, novela sin novelistas) a lo que tan frecuentemente se habían preguntado los latinoamericanos, en particular aquellos acuciados por los problemas de sus sociedades, a saber, ¿por qué esos fabulosos personajes y esas increíbles situaciones que cotidianamente vivían los pueblos del continente no eran abordados por los narradores, sino fuera posible en el nivel de la objetiva realidad, al menos procurando apresar los rasgos esenciales de las vivencias y esforzándose por interpretar sus originales condiciones?, desde entonces podemos considerar avivado un debate que es casi tan prolongado como los años de vida independiente que lleva América Latina. Dicha discusión ha estado demasiado inficionada por las cartillas programáticas que con frecuencia se agitan frente a los escritores, demandándoles que ofrezcan a sus correspondientes comunidades, imágenes válidas de sus vicisitudes y, sobre todo, esquemas concretos y vívidos que les permitieran comprender esos fenómenos que los ciudadanos cultos comunes no pueden incorporar a una visión coherente del universo. Sólo para quienes desconocen los grandes debates de la vida intelectual del XIX esto puede parecer novedad. Incluso puede percibirse, en ellos, la persistencia de una problemática que los neoclásicos del XVIII hicieron suya y que los románticos del XIX transportaron a la concepción del "poeta civil", para que luego la recibieran los realistas y naturalistas finiseculares y levantara cabeza con nuevas vestiduras en el regionalismo del XX y en la subsiguiente narrativa social.

Si se rastrean los orígenes del debate se percibe que ha venido versando sobre un reducido número de tópicos donde persisten: viejas tesis decimonónicas que adquirieron su forma teórica en el naturalismo; la panoplia de las tesis tainianas y en general del cientifismo del XIX; la lección del positivismo que a veces simplemente se enmascara de marxismo sin tener de éste más que una convencional etiqueta. Esos tópicos hablan de "reflejar" el medio, de "retratar" la realidad ambiente, de "contribuir" al proceso de transformación, sobre todo si se aspira a la revolución o a la construcción de algún nuevo tipo de sociedad (sea burguesa o proletaria o campesina). La buena intención de todos ellos, incluso la justeza de muchas de sus demandas a los escritores, naufragó frecuentemente: a causa de sus planteos elementales que se circunscribían a fijar un catálogo de asuntos preferentemente sociales; a causa de su ajenidad respecto a los verdaderos procesos de la creación estética y del funcionamiento del imaginario artístico y sobre todo por responder a las premuras políticas y sociales del respectivo momento que formulaban los conductores de movimientos, quienes, por no percibir la sutil composición del arte y su profundo y rico funcionamiento social, fueron llevados muchas veces a rechazar las que eran mejores —por más nuevas, originales y perspicaces— contribuciones de los escritores a la vida social, prefiriendo en cambio los productos ya consolidados pero por lo mismo pasatistas, a los que se reclamaba simplemente un cambio de signo ideológico.

En verdad, lo que se ha demandado frecuentemente es un nuevo *Facundo*, pero con una tesis exactamente inversa a la propuesta por Sarmiento, o un nuevo *Los de abajo* pero con una ideología que se oponga a la desalentada que allí manifiesta Mariano Azuela, o una nueva *Doña Bárbara* pero empleando una simbología que se adapte a los requerimientos de nuevos sectores emergentes en el horizonte social, en reemplazo de la pequeña burguesía progresista cuya ideología instrumenta narrativamente Rómulo Gallegos. Tal contradictorio manejo de los modelos dio nacimiento a literaturas programáticas donde se presenció el espectáculo de una contradicción entre soterradas perspectivas idealistas y los afanes realistas explícitamente pragonados. Transportar la pugna al seno de la obra literaria resultaba la mejor forma de empobrecer sus posi-



bilidades creativas, de disminuir ese poderoso aliento de re-interpretación del universo que está en la base de las mayores obras de arte.

De los diversos tópicos de esta demanda ninguno más insistentemente reclamado que el correspondiente a uno de los más singulares, sino el más singular, de los padecimientos latino-americanos: las dictaduras, más o menos paternalistas, de los hacendados elevados a la primera magistratura y que durante decenios rigieron sus países como lo hacían con sus vastas haciendas, o de los militares que intentaban trasladar la conformación del cuartel a las formas de la convivencia social, o incluso de aquellos raros profesionales imbuidos de mesiánica e ilustrada fe en que habían sido ungidos como protectores, guías y únicos intérpretes de la voluntad popular. Todos ellos se mantuvieron en el poder contra las deducciones lógicas de los analistas intelectuales, sus ajedrecísticas demostraciones de que tal situación era aberrante y no se compadecía con los legítimos intereses de las sociedades americanas. Para estos análisis (y es entre ellos que se sitúan, por razones de oficio, los escritores) resultaba casi incomprensible el fenómeno: era un escándalo de la razón y de la civilización. El hecho de que estos grupos sociales obedecían a las líneas avanzadas de la modernidad universal, se habían educado en el comercio de los más recientes libros europeos y de sus formas de sociabilidad, las cuales devenían el modelo ideal, eran ejercitantes asiduos de las teorías del derecho y de los principios humanistas, permitió que avizoraran lo anacrónico y retardatario de los sistemas políticos de gobierno que pusieron en práctica los dictadores, aunque al principio no fueron capaces de establecer una vinculación entre esa estructura política y la social y económica de sus respectivos países. Como las dictaduras, contra toda crítica razonable, persistían y aún persisten hoy (aunque dentro de otras perspectivas socioeconómicas) los grupos intelectuales se transformaron en la punta de lanza de un empeñoso movimiento para trasladar de cualquier manera los modelos extranjeros a tierras americanas, lo que en algunos puntos del continente (Argentina) se consiguió con ingente esfuerzo y respondió en buena parte a la disciplinada tarea de sus intelectuales apoyándose en los intereses comunes que tenían con países europeos.

El giro que se produjo en la interpretación del fenómeno sobrevino a fines del XIX y en cierto modo respondió a la luz interpretativa de José Martí, aunque su solución equibada e intermedia no fue la misma de la que ofrecieron otros intelectuales dentro del clima instaurado por el positivismo en las últimas décadas del siglo pasado. En su ensayo "Nuestra América", Martí reclamó una nueva perspectiva para comprender la realidad de las sociedades latinoamericanas, para poder interpretar con mayor fidelidad (y también humildad) la verdadera situación de los pueblos americanos, recomendando que se partiera de la vida convida a la búsqueda de las interpretaciones teóricas y de las soluciones prácticas, obviando así el figurín importado, por bueno y codiciable que fuera. "Por esta conformidad con los elementos naturales desdenados han subido los tiranos de América al poder y han caído en cuanto les hicieron traición. Las Repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos".

Si para la ardiente fe en el hombre de Martí, este cambio en la perspectiva interpretadora de las dictaduras permitía avizorar con confianza el futuro, en la mayoría de los intelectuales, exactamente al revés, provocó el mayor desaliento. Si el dictador no era una aberración sino el producto de una relación profunda con la sociedad latinoamericana a la que expresaba cabalmente, en especial respecto a las vastas masas incultas que constituían la inmensa mayoría, no había entonces esperanzas de redención, vistas las características que esos intelectuales observaban en sus pueblos. El "pueblo enfermo" fue la consigna que en César Zumeta, en Alcides Arguedas, en Octavio Bunge obtuvo teorizaciones y llegó a determinar comportamientos personales, generando el pesimismo de los intelectuales del período que designamos como "modernista" o su secreto hermano gemelo, el "utopismo", que puso en el futuro, donde se pudiera producir la palingenesia de ese pueblo, la eventualidad de la sociedad democrática. Ambas perspectivas, sin embargo, confiaron un nuevo sitio a la figura del dictador, aunque solo dentro del círculo bastante estrecho de los intelectuales. Fue necesaria la incorporación de las filosofías socialistas a América Latina desde la década del veinte pero sobre todo la intensa

tarea de los historiadores revisionistas que muchas veces provienen de un reavivado concepto nacionalista escasamente fecundado por el marxismo, para que se ampliara el círculo de quienes examinaron con ojos nuevos el fenómeno del caudillismo y de la dictadura.

El grado en que estos comportamientos sociales aún siguen poniendo su marca sobre América Latina puede rastreadse en algunos textos que enmascarados por una terminología moderna que otorga un airecillo universal y persuasivo a sus argumentos, reitera conceptos ya expresados y confirma estas formas de conducción política que son tan antiguas como toda nuestra historia independiente. La sorpresa que en su momento produjo el folleto de Régis Débray *¿Revolución en la revolución?* consistía en el descubrimiento, vestido con el léxico de un intelectual francés moderno, de la vieja fórmula del caudillismo, una cosa tan nuestra y tan dolorosamente entrañada en América Latina que parecía imposible que se nos la devolviera dentro de estructuras intelectuales signadas por el marxismo. La misma sorpresa (y aun el escándalo) que hubiera suscitado en sus fieles lectores, que se aproximara esa tesis a la que formulara Vallenilla Lanz en *El cesarismo democrático* para justificar la concentración del poder en manos de Gómez. Al punto que la honrosa autocrítica que Débray hiciera posteriormente de su folleto no ha hecho sino corroborar su progresivo adentramiento en la realidad americana, aunque ya ella no era otra cosa que un reconocimiento de esta América Latina, más que una modificación —que se pretendió revolucionaria— del pensamiento socialista. Porque en ese texto no se hacía sino corroborar la persistencia del fenómeno caudillista y proporcionalsele, en una perspectiva ideológicamente renovada, una justificación teórica, lo que desde luego podía presentarse como desconizador para los intelectuales aferrados a las tesis tradicionales del pensamiento socialista europeo. Se volvía a corroborar que, aun en las sociedades del continente que se ofrecían como ideológicamente modernizadas, la realidad viviente de los pueblos seguía siendo fiel, más que en sus aparatosas capitales en la intrasocietad que llenaba su vasta área rural, a las configuraciones personales donde todo el poder quedaba en manos de un hombre providencial. Y que de allí

él extraña, como pensaba Martí, el apoyo necesario para mantenerse en el poder, más que del terror, del ejército o la Iglesia.

Reconocer esto es muy duro, quizás imposible, para los hombres cultos que han luchado férreamente contra la sanguinaria conducta de los dictadores, para quienes han padecido el desorden, la ignorancia encaramada, la estulicia de los ofi- ciantes del poder, el desprecio de las vidas humanas, la incapacidad para desarrollar las riquezas propias, la constante venta del patrimonio al extranjero, el desprecio a la inteligencia o la subversión de la razón, porque todas estas también han sido condiciones propias de múltiples dictadores latinoamericanos y a manos de sus hampones murieron muchos intelectuales y es- critores. Se hizo necesario un nuevo tiempo, una nueva pers- pectiva, para que la luminosa frase de Martí pudiera leerse comprensivamente: "Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero. Con una frase de Sieyés no se desestanca la sangre cuajada de la raza india". Este nuevo tiempo implicaba una reinsertión en las condiciones propias del pueblo latinoamericano reviviendo su original manejo del imaginario así como sus concretas demandas socioeconómicas; implicaba también un cierto grado de incredulidad respecto a las tan sacralizadas estructuras jurídicas y legales porque ellas escondían la ilegalidad y la injusticia y aún las instituían; por último se nutría de las nuevas circunstancias históricas que vivía el mundo y la comarca.

Un arquetipo latinoamericano.

Todo eso contribuyó a que fuera posible una nueva mirada sobre las características de esos hombres que concentraron todo el poder en sus manos: los dictadores. En esta línea, como en tantas otras, hay que conceder la primacía a Miguel Angel Asturias. Por controversial que sea ya, para nosotros, su percepción del dictador centroamericano, es forzoso reconocer que la publicación de *El Señor Presidente* (1946) es un punto de partida de obligada mención, por lo que implica de intento de abordar la realidad latinoamericana presente a través de una figura clave que podría procurarnos la comprensión del conjunto social. En una conversación con Elena Poniatowska (en *Palabras cruzadas*) Alejo Carpentier subrayó que la razón

que explicó en su momento el éxito de la novela de Asturias fue que se había atrevido a presentar "un arquetipo latinoamericano". O sea que había operado una literatura de reconocimiento, pero no al nivel de las manifestaciones externas de la sociedad sino de sus formas modelantes, de las energías inconsistentes que adquirirían forma y expresión a través de preciosas imágenes, como en la proposición junguiana sobre los arquetipos. En ese sentido, el dictador se le presentaba, al futuro autor de *El recurso del método*, como una figura que tanto decía sobre sí mismo como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos.

Incluso el onirismo que impregna la novela, la manera indirecta de abordar el personaje, el estilo encantatorio de su escritura, la reconstrucción de una ciudad fantasmagórica con sus mendigos, sus esbirros, sus añosas construcciones, la inclusión privativa de pesadilla de su articulación narrativa y aun los ocasionales ejercicios de escritura automática, se nos presentan hoy como las únicas soluciones viables para que, a esa altura de la conciencia histórica del escritor latinoamericano, fuera posible rodear la mítica figura del dictador.

Lo mismo puede decirse de otro texto de la misma línea, que es el primero que dentro de Colombia procede a un similar abordaje: me refiero a *El gran Burundun-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea, porque sus formas rapsódicas, la construcción del relato como un poema reiterativo hasta la obsesión, el manejo de repeticiones que evocan la fórmula retórica del "pantum", resultan también probatorios de este progresivo avance de los escritores para introducirse en la significación abarcadora de una experiencia humana que no podía ya reducirse simplemente a la aventura de un villano de "western" sino que debía investigarse como la coyuntura de una sociedad, a veces hasta de una naturaleza tropical.

Cualquiera de estas creaciones resultaron mucho más ricas, más comprensivas de la realidad profunda, que los innumerables volúmenes de dictaribas contra las dictaduras bajo formas romaneadas o versificadas que han pululado en el continente. Estas obras son los primeros y tímidos intentos de no quedarse en la airada (y justificada) denuncia que llenó las páginas de la narrativa política y social latinoamericana, algunos de cuyos paradigmáticos catálogos temáticos ha establecido L. A. Sánchez.

Estas denuncias fueron obras de combate, justificadas en tal medida; fueron panfletos historiando atrocidades y quedaron marcadas por el perspectivismo militante que las generaba, por su estricta función programática. Pero del mismo modo que si hoy alguien quiere tomar contacto con el universo indígena andino, más que a *Huasi pungo* de Jorge Icaza, consultará *Los ríos profundos* de José María Arguedas, del mismo modo la innumerable acumulación de narrativa antidictatorial, —esos largos catálogos de crímenes— no surte los efectos que las obras de Asturias o Zalamea si se trata de comprender no sólo lo que hicieron los dictadores sino lo que ellos fueron y por qué lo fueron.

La mera enumeración de sus errores y desmanes se enriquece con el intento de comprender al ser humano que de ellos fue responsable y, por otra parte, con el esfuerzo para reinsertarlo dentro de su medio histórico y social. Pues si se lo encara al nivel de arquetipo (y al margen del debate sobre este concepto puesto en circulación por Jung) no se buscará crear una imagen individual, o sea una biografía, sino que los elementos componentes de ella deberán absorber otros planos de significación, al menos dos: uno de ellos será histórico, económico y social, para cumplir con el carácter representativo de la totalidad humana que veía Martí en el tirano ("El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país"); otro tendrá una órbita más vasta porque traducirá las tendencias espirituales, las demandas psíquicas de una determinada colectividad y acaso lo que no nos atreveríamos a llamar constantes sino formas específicas de un determinado estadio del desenvolvimiento de la cultura, utilizando la palabra en su plena acepción antropológica.

Con respecto al primero de esos planos puede evocarse el desconsuelo que a cualquier hombre algo documentado en filosofía marxista pudo provocar en su momento la inicial explicación oficial acerca de la conducta sanguinaria de Stalin. Si tal fenómeno podía explicarse simplemente por razones psicológicas —un mórbido libertinaje del poder— resultaban automáticamente inútiles las tesis de Marx y de Engels así como la paciencia de sus exégetas, ya que se habría desechado un intento de explicación científica social y económica en aras de un retorno a las tesis del romanticismo de comienzos del XIX.

La explicación de la aventura del poder concentrado en las manos de un hombre que, como dice la fórmula tradicional, "es dueño de vidas y haciendas", ya no parece posible mediante apasionantes biografías, sutiles análisis de psicología profunda, como si esos seres hubieran existido dentro de batiscafos de cristal, separados de la comunidad que regían e indemnes a sus normas. Sólo puede intentarse recolocándolos en sus propias sociedades, vistas con lucidez y comprensión, en las coordenadas del poder verdadero que establece la dependencia de los centros extranjeros, en el nivel de desarrollo de sus economías y en la constitución de la estructura social que ello inspira.

Pero al mismo tiempo, todos esos factores no pueden considerarse en una simple exposición estadística de tipo socio-económico, porque esos basamentos reales engendran formas culturales específicas dentro de las cuales se mueven los hombres. Tales formas mantienen vivas múltiples tradiciones, incluso muy arcaicas como ha visto con frecuencia Carpenterier, fijan comportamientos propios de cada región y, sobre todo, actúan sobre la constitución de los que podría llamarse el "imaginario" de las sociedades latinoamericanas. Aun otorgando una génesis socioeconómica a estos valores, no es posible ignorar su capacidad para funcionar autónomamente y para motivar la conducta de los hombres. No es necesario recurrir a una explicación religiosa sobre constantes colectivas actuando en el inconsciente humano para reconocer que el "imaginario" de los pueblos maneja imágenes que están cargadas de significación, donde se superponen diversos sentidos que responden a incitaciones personales o grupales o incluso colectivas de conformidad con el sistema de valores de una cultura. En ese véncro pueden rastrearse esos "arquetipos" entre los cuales está la imagen del Caudillo, del Padre, del Sabio, del señor Presidente, del Primer Magistrado, del Supremo, del Patriarca, del Bienhechor, del Generalísimo, del Conductor, del Guía, del Jefe, del Protector, del Comandante, del Déspota Ilustrado, serie variísima que se ordena sobre un eje paradigmático autorizando las incasantes variaciones de un modelo.

Estos dos planos son los que se conjugan y se superponen sobre aquel individual en que se retraza la vida y el comportamiento de un hombre concreto, el dictador, proporcionándole amplitud (una verdadera caja de resonancias de mayor o

menor hondura) a cualquiera de los actos o expresiones de esa vida particular y constituyéndole en una figura magna que entonces sí puede alcanzar una dimensión hiperbólica. Más que un hombre es entonces una sociedad entera la que en él funciona o las demandas verdaderas aunque soterradas de una cultura.

El "art deco" en América Latina.

Ni esto es fácil, porque las heridas no han cicatrizado y el perspectivismo de toda escritura literaria es muy determinado por este padecimiento, ni el fenómeno, por más cambios que haya experimentado autorizando una distancia interpretativa más coherente tampoco se ha extinguido, ni la empresa de reconocer en esta nueva forma a la figura del dictador deja de tener sus peligros en el campo de la militancia política y social. La visión rica, compleja y sobre todo objetiva de la realidad, parece más una ilusión metodológica que una eventualidad del arte, puesto que éste siempre responde a una concepción (una "cosmovisión" diría Goldmann) donde el emisor del mensaje está incluido, y con él su clase, su cultura, su tiempo y circunstancia. De tal modo que si aspiramos a explicar las causas de una sorprendente y rica floración de grandes retratos de dictadores, dentro de la cual pueden ya incluirse tres libros capitales como *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, pero también visiones colindantes que tienen que ver con los efectos del poder personal (dentro de las cuales habría que poner las *Conversaciones en la catedral* de Mario Vargas Llosa o los *Hombres de a caballo* de David Viñas) tendremos que considerar forzosamente el tiempo y la circunstancia en que estos escritores construyen sus obras, buscar explicaciones en las nuevas circunstancias que vive este continente pero también este universo, pues esas son las dos coordenadas con que se tejen las obras.

La interrelación característica del siglo XX, con su prodigiosa expansión de imposición de las concepciones propias de los grandes centros del poder industrial (y sus pertinentes culturas), expansión que es un elemento adquirido por debajo de las particularidades sociales o económicas de los respectivos cen-

tros, ha hecho más estrecha que antes la inserción de América Latina a las normas de evolución intelectual que recibe del exterior, aun en el momento en que también se ha hecho más visible y robustecido su afán de independencia. Del mismo modo que el tan pregonado "boom" de la narrativa latinoamericana no puede explicarse coherentemente sin tener en cuenta esta expansión de la "unidimensionalidad" del mundo occidental presente y el más elevado grado de integración a sus leyes que viene imponiéndose a Nuestra América (muchas veces a con-trapelo de las reales demandas de los pueblos) del mismo modo no puede comprenderse cabalmente esta renovada mirada sobre los dictadores de ayer, sin considerar una orientación muy decidida del arte europeo y norteamericano actual que ha sido bautizada con las palabras *art deco* y que es parte de la nostalgia y la idealización del pasado inmediato.

Dentro de esa onda, que si bien adquirió aspectos polémicos en los productos masivos del cine, también ha venido constituyéndose en la literatura como un modelo de recuperación y revisión, pueden situarse estas creaciones que recuperan a los dictadores de las décadas pasadas. Cuando no es así y se vuelve a las figuras casi mitológicas del siglo pasado, como en el admirable libro de Roa Bastos, es su concepción de la escritura, marcada por las condiciones estructurales de la lingüística moderna la que corrobora esa presencia, que en él se alia estrechamente a los productos de una larga tarea intelectual de la región que desde hace tres décadas despliegan los historiadores revisionistas del Plata para desmontar la concepción oligárquica de la historia que impuso el mitrismo.

Del mismo modo que el surrealismo europeo de los veinte fue una vía determinante para que una generación de poetas (de Neruda a Paz, de Molina a Aimé, Césaire) pudiera redescubrir una entraña latinoamericana al tiempo que coordinaba su escritura con una teoría artística de voluntaria universalidad y de democratización de la concepción del escritor, cosa que asimismo ocurriría con los novelistas (Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Oswald de Andrade) que se formaron en el medio propicio de la *lost generation* latinoamericana, del mismo modo los poetas y narradores maduros de las generaciones posteriores procuraron abondar el camino de un adentramiento en las sociedades de Nuestra América,

manejando a la vez los recursos que las circunstancias forzadamente expansivas de los centros mundiales les procuraron, en la medida en que tales recursos implicaban operaciones estructuralmente emparentables con las condiciones específicas del continente, y por lo tanto aprovechables con utilidad. Si esa tarea mediadora admite muy diversos grados, que van del inútil mimetismo a la mayor concentración sobre la tradición regional, su punto óptimo se ha situado en el manejo de aquellas incitaciones teóricas externas que se han revelado más productivas para la recuperación renovada de las formas, situaciones, fenómenos idiosincráticos de nuestras sociedades.

El *art deco*, que obedece a múltiples y encontradas posiciones pues unifica líneas casi opuestas, ha permitido volver la mirada hacia un pasado reciente que sigue vivo, dentro del cual aún nos movemos, mucho más en estas ciudades latinoamericanas que se construyeron en la vorágine urbana de la especulación edilicia de los treinta y los cuarenta hasta parecer todas ellas enormes dioramas "deco" donde cada cornisa, ventana o monumento no parece haberse desprendido aún de los hombres que allí vivieron, del dictador que inauguró ese obelisco, esa estela, esa carretera. Como siempre, América Latina ofrece, en estos casos, una imagen más acentuada que la extranjera: si los muy discutibles conceptos del "real maravilloso" de Carpentier o de la "escritura automática" de Asturias (hijos directos del surrealismo francés) más que en los maniqués o "cadáveres exquisitos" de París se recuperaban vivientes entre las creencias de los negros haitianos o en la algarabía de los mendigos guatemaltecos, el "deco" no es entre nosotros nostalgia de juventudes pasadas que al llegar a la madurez y a la inminencia de la muerte se vuelven a atrapar en el consabido kaleidoscopio, sino permanencia de cosas que están viviendo. De ahí que su condición ornamental, gozosa y libre, no pueda desprenderse de la pasión con que se la padeció: hay en esos objetos mucha sangre que no ha secado todavía, lo que explica que la polémica que cualquier reconstrucción de este tipo puede ocasionar será entre nosotros dotada de mayor beligerancia y acidez.

No obstante, hay que hacer un sitio aparte, dentro de esta tarea de reconstrucción, a los narradores (y también a la crítica histórica y sociológica) que está revisando esos períodos pasados

cerrados a candado por la "divisa" y el "rencor") para distinguir su proyecto de la demasiado fácil tendencia a la celebración consagratoria del dictador que en las nuevas sociedades latinoamericanas se viene cumpliendo. Los narradores no buscan incorporar al panteón de las glorias nacionales a los dictadores y a sus esbirros, sino que pretenden comprender un pasado reciente cuya sombra se proyecta hasta hoy. Aunque tal empresa, como ya había sospechado Nietzsche, acarrea imprevistas consecuencias: de comprender a perdonar, el camino se hace más corto. Pero a la vez, si no se comprende, mal se puede avanzar en el adentramiento en nuestra realidad, en sus auténticas condiciones y singularidades, lo que es indispensable para el proyecto de su transformación.

La intimidad del hombre-poder.

En los casos de novelas sobre dictadores, comprender es dar un salto en el vacío, sobre esa inmensa distancia entre el ejercitante del poder y los hombres gobernados que lo han contemplado desde fuera. Los ciudadanos sufrieron prolongadas dictaduras que, por ser tales, implicaron la concentración del poder en un muy reducido grupo de personas, a veces en un solo hombre, tal como se ha venido pensando con cierto simpatismo respecto a la estructura de dominación. A ese grupo o a esa persona, no tuvieron acceso los escritores, ni en general los intelectuales, ni la inmensa mayoría de la población; de él sólo conocieron los que para algunos fueron nefandos crímenes y para otros una protección derramada desde lo alto, efectos dispares de la acción de un hombre que por lo tanto llegó a ser la suma de los enigmas. En los textos de Asturias y de Zamora es visible esta lejanía que los obliga a contemplar desde afuera a esas figuras enigmáticas, introduciéndose tímidamente en la intimidad del palacio presidencial.

Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran a palacio, husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. Se trata de una drástica inversión de la visión.

Por eso, sean cuales fueren los rasgos particulares que adoptan los diversos dictadores, la unidad de los actuales textos narrativos sobre ellos radica en que interrogan directamente el poder omnimodo, ven su pleno funcionamiento, descubren los motivos ignorados de sus acciones, las benéficas y las perversas, diseñan los mecanismos de su terca y en apariencia ilógica continuidad histórica.

En esta búsqueda se trasunta la situación de la cual parten, porque lo que les atrae es un rasgo que me parece más propio de nuestras acrecidas sociedades latinoamericanas (en demografía, en complejidad estructural, en robustecimiento del poder) que de las patriarcales comunidades que, como extensas haciendas, rigieron los dictadores evocados. Rasgo que siendo difícil de abordar a nuestro nivel actual, puede en cambio ser asumido por la nueva literatura en su versión precedente, cuando la totalidad de los resortes de un estado podían ser aparentemente pulsados por un solo hombre y por lo tanto podían ser examinados a través del comportamiento de este hombre.

El punto de mira es semejante al que orientó la pesquisa de Kafka, salvo que éste vio el poder a través del desconcierto del *homo domesticus* y ahora lo que nos preguntamos es directamente cómo funciona, aunque todavía no podemos aspirar a revisar nuestro actual estado de poder, sino un homólogo más simple. Cuando Bertolt Brecht intenta acometer frontalmente el asunto, en su novela *Los negocios de Julio César*, aunque de hecho está revisando el funcionamiento de la City apela asimismo a un ejemplo del pasado que le permite una composición persuasiva pero más sencilla.

En las novelas recientes sobre dictadores latinoamericanos, percibimos el poder a través de esa figura carismática que lo ejerce, la cual dispone en apariencia de toda la potestad humana. Nuestra percepción del poder es la de la persona que lo ha conquistado y a él se aferra hasta ser nada más que eso, poder. Otro nivel probablemente más complejo y más abstracto, será necesario para que un escritor intente ofrecer a la mayoría de los ciudadanos el panorama de las fuerzas que actúan y se combinan para dominarlos, sin tener que percibir las reunidas y absorbidas por una conciencia humana solitaria.

Pero además, en este modo de aprehensión del personaje parece registrarse la tardía respuesta al reproche que formu-

laba Ciro Alegría a la novelística latinoamericana, de no ser capaz de crear ese elemento clave de la narrativa europea decimonónica: el personaje. Aunque el debate ha perdido interés y la galería de figuras ofrecidas por la narrativa del continente en los últimos decenios compensa de todas las posibles ausencias anteriores, sin contar que el problema mismo ha tenido superación con el planteo más reciente sobre la novela sin personajes, es cierto que en estas creaciones se percibe esa pasión del personaje que es otro más de los múltiples testimonios del rico conservatismo que es peculiar aún de la más renovada creación novelesca en América Latina. Aunque esto no place a los escritores, quienes siguen rotando sobre las aporías de la vanguardia y por lo mismo ambicionan ser considerados como avanzados en la conquista de nuevas tierras de la narrativa, la verdad es que lo peculiar de la nueva novela latinoamericana ha sido su capacidad de revivir el género, restaurando dentro de un nuevo lenguaje literario algunos de sus distintivos pasados, entre ellos la capacidad de construirse totalmente en torno a un personaje como en las brillantes épocas flaubertianas o sterndhalianas. El personaje como producto de una sociedad que en él se recupera simbólicamente y cuyos debates dentro de él se registran como en perfeccionado simiograma de lo humano, ha sido la pieza constitutiva de la gran narrativa del XIX europeo: con nuevo esplendor revive en estas creaciones nacidas en la periferia de la cultura europea, las cuales, como casi todo el arte que ella ha proporcionado en el último siglo transcurrido, puede definirse con la insignia de Rubén Darío: "muy antiguo y muy moderno".

La desilusión del civilismo.

En una reciente discusión sobre algunos filmes del *art deco* europeo (en los *Cahiers du Cinema*) Michel Foucault explicaba esta orientación artística como un producto de la nueva sociedad tecnificada, burguesa, pactista, como una derivación del horizonte conservador que ella promovía, pretendiendo la reconciliación del cuerpo social dentro de un estrecho ecumenismo.

Los remedos de tal tipo de sociedad son tan débiles y superficiales en América Latina (algunas capitales con desario-

lados sectores terciarios subsidiados por los servicios estatales, superfetaciones que esconden mal la debilidad de las estructuras industriales incipientes) que cuesta ver en ellos el origen del movimiento similar que recorre el continente y tampoco es posible atribuirlo meramente a una actitud imitativa si se considera la excelencia artística de los productos ya obtenidos.

Quizás haya que ver aquí esa maduración interna a la que aludíamos, en el sentido de recuperar en toda su amplitud las enigmáticas fuerzas que han movido la historia latinoamericana, como en otro orden lo ha testimoniado la poderosa corriente nacionalista del revisionismo histórico que, aunque nacida en la Argentina, es ya propia de todos los países y ha venido desmontando la concepción liberal de nuestro pasado. Pero también una generalizada desconfianza acerca de las explicaciones que la burguesía liberal y civilista dio mecánicamente de las dictaduras (en especial militares) que cubrieron el continente. Las diatribas sobre los dictadores sólo podían haber persuadido a los ciudadanos si las nuevas sociedades, creadas a la caída de aquellos, hubieran cumplido con las promesas formuladas. En muchos casos lo que vino después no era mejor que lo que había antes y la distribución del poder dictatorial omnimodo entre rapaces grupos económicos no podía resultar solución satisfactoria para las mayorías que, en muchas ocasiones, continuaron su tradicional viacrucis. Con la sola variante, en menos, de un mayor desamparo, porque ni siquiera se les ofreció la compensación ilusoria de que había allá lejos un "padrecito" que quizás velaba por ellas.

En la medida en que la sociedad continuó siendo, en líneas generales, la misma, no se produjo la mutación de su orden económico y social y por lo tanto no se le concedió a los vastos conglomerados mantenidos en la marginalidad y el infantilismo, la posibilidad de ingresar a la participación y a la vida adulta, al siempre prometido y siempre postergado "orden democrático" que solo puede ser afianzado por lo que en los textos de 1810 se llamaban "los derechos del hombre y del ciudadano", mal se podía entonces continuar con la diatriba mecánica sobre el poder personal. La gran sorpresa posterior a la caída de algunos grandes dictadores (Perón, Vargas, Rojas Pimilla, Pérez Jiménez, etc.) fue la nostalgia de ellos que llegó

a provocar la aglutinación de enormes masas de desposeídos que reivindicaban su retorno al poder.

A esto puede agregarse una también generalizada desconfianza por las tradicionales formas de la estructura jurídica del estado, particularmente en aquellos países donde los políticos fueron arrastrados a los mismos intereses económicos de los grupos oligárquicos, perdiendo así el aura moral que los circundara en el XIX y en buena parte del XX, cuando todavía eran los austeros "doctores" que guiaban a los pueblos. Si todavía se recuerda que el mismo ejército o el poder despótico asumieron rasgos populistas y que fuertes sectores del pensamiento de izquierda, como el castrismo latinoamericano surgido del ímpetu de la revolución cubana, adoptó un ostensible desdén por las instituciones y los códigos constitucionales, se podrá comprender algo de las ingentes modificaciones ideológicas que respaldan esta investigación actual sobre los antiguos dictadores y que ha dado estudios sociológicos, políticos, económicos, ha proporcionado una considerable masa de revisión de la historia y ahora ha venido a depararnos un ciclo de grandes novelas.

Si es común el impulso que recorre América Latina, permitiendo que Cipriano Castro o el doctor Francia o Rosas o Perón o Vargas o Estrada Cabrera o Trujillo (¿y cuándo Porfirio Díaz, Gómez, Machado?) sean revisados, no son iguales entre sí estas figuras como no son iguales las áreas culturales en que surgieron y a las que expresaron. América Latina es una y múltiple, acechada por formas semejantes, padeciendo sufrimientos similares, pero vivíendolos dentro de culturas regionales específicas, claramente delimitadas. En ellas, hasta la denominación del tirano varía: tenemos dictadores, patriarcas, caudillos, conductores, déspotas, generalísimos y hasta Supremos. Si Alejo Carpentier opta, con justificadas razones derivadas de su cultura y de su reiterado proyecto de exploración de las relaciones Europa-Latinoamérica por el arquetipo del déspotas ilustrado educado por el modernismo y el positivismo epigonales pero bragado como hombre de armas tomar, Roa Bastos lo hará por la mítica figura del hombre que se constituye en la nacionalidad misma dentro del estilo neoclásico y a la vez alucinatorio de los orígenes revolucionarios de la América independiente, y Gabriel García Márquez, que ha sido el fiel

historiador del Caribe concebido como una sola nación des-
parramada sobre las islas y las costas del continente, por el
"patriarca" isleño que se pudre centenario aferrado al poder
sobre el cual ha sido abandonado como un trasto inservible por
los "marines" norteamericanos. Si cada uno hace una opción
diferente es porque reconocen las tradiciones específicas de sus
respectivas áreas culturales con las cuales nutren su obra y la
circunstancia histórica desde la cual formulan su mensaje. Es
allí donde se funda su autenticidad artística.

II

Commiseración por la bestia solitaria.

El misterio que plantea el ansia de poder absoluto que
manifiesta un ser humano, esa pasión voraz y arrasadora que
no deja sitio en el alma para ninguna otra resecaando la entera
vida espiritual y que se paga con una terminante soledad, más
aún, con el descaecimiento del hombre en una categoría casi
animal porque el delirante enclaustramiento que origina des-
truye todo posible valor, elimina todos los placeres de los sen-
tidos hasta que nada sobrevive a ese abrazo con un poder que
concluye vacío de los atractivos que alguna vez ofreciera, la
historia de esa pasión aniquiladora ha sido contada más de
una vez por la literatura. Contada con asombro, con perple-
jidad, incluso con terror. El espectáculo del hombre a quien
ciega el poder para poder devorarlo mejor, sirvió a los escri-
tores para aproximarse a una medida justa de lo humano, pues
pronto comprendieron que la entrega a esa pasión destruya
progresivamente, una a una, las fibras sensibles de quien, sin
embargo y como todo ser humano, había sido "amamantado
con la leche de la ternura humana", de tal modo que el ascenso
y la permanencia en el poder absoluto era simultáneamente el
proceso de la deshumanización.

El paradigma de este teorema fue establecido por William
Shakespeare en la madurez de su carrera, cuando presenció, a
lo largo de la conspiración de Essex, la sangrienta disputa por
la corona a la cual consagró su obra más austera: *Macbeth*.
Allí vemos a un hombre que va perdiendo todo —respeto, ami-

gos, mujer, "la joya de la vida eterna", la humanidad misma— porque desde el principio clama que "nada existe para mí sino lo que no existe todavía", esa corona que cuando se ajusta sobre su cabeza certificará, como un círculo mágico, la humanidad.

Ese es el modelo literario, fuera de la lección viva de la historia latinoamericana, que concurre a señalar el rumbo de la obra de Gabriel García Márquez *El otoño del patriarca*; y la chispa motivadora que él ha confesado, el espectáculo del hombre que abandona el palacio presidencial, allá en 1958 a la caída del dictador venezolano Pérez Jiménez, no hace sino situar, como en el caso del maestro isabelino, una creación artística; la historia de un hombre como la historia del poder y de sus aniquiladores efectos. Aunque, mientras en el pensamiento renacentista, el orden humano siempre vuelve a insaurarse, los engaños concluyen y la verdad resplandece al fin desvirtuando el falso pronóstico de inmortalidad que Macbeth recibiera de las brujas (no en balde una burguesía que comienza su carrera histórica mira al futuro con confianza y cree en sus fuerzas) en el pensamiento de un latinoamericano que ha venido presenciando toda la vida la persistencia del hombre aferrado al poder, ayer, hoy, al parecer siempre, no hay prácticamente orden humano a la vista que sea capaz de instaurar los valores pertinentes. Sólo queda sitio para la reposición de uno más oscuro, el único orden cierto que se percibe, que es el biológico: éste dice que algún día, fatalmente, el hombre morirá, a los cien, a los doscientos años, porque lo propio del ser vivo es tener un tiempo finito y morir. Como recordaba Huxley en su sarcástica parábola de *Viejo muere el cisne*, "*and Time must be a Stop*".

Colocándose en el centro del poder, es decir, en la conciencia misma del personaje que lo ejerce (no empeece los sucesivos narradores colaterales que va empleando y que no son sino servidores de la explanación y del deambular de esa conciencia actuante) la novela no deja sitio, ni presta atención a los eventuales instauradores de los valores humanos: no hay aquí un Malcolm o un Cara de Angel que, triunfante uno y fracasado el otro, porten los principios del orden humano, el cual por lo tanto se disgrega. Mal pueden portar sus principios los cazurros ministros o compadres del "patriarca" incapaces de

dar un mínimo testimonio válido sobre ese otro orden posible (como de una manera impertinente y didascálica lo hacía el Estudiante de la novela de Alejo Carpentier) ya que aparecen como meros reemplazantes de la misma pasión devoradora del poder en sus más inhumanos aspectos. Por lo tanto ese orden humano queda remitido a la conciencia del lector, a la cual se apela como en un subrepticio test moral. Sólo desde ella se podrá medir la ignominia o la perversión, lo que deberá servir para atemperar la serie de funambulescas invenciones narrativas poniendo un escudo protector a la fascinación que ejercen, a la disolución de todo pronunciamiento moral en la pirotecnia del lirismo y del humorismo. Esta doble polarización generará esa zigzagueante intermediación entre la ira, la admiración, el rencor, el vituperio, el agradecimiento, el feliz reconocimiento, que es la propuesta inspirada por la novela. Porque ella pone a prueba, como en el famoso ejemplo balzaciano del mandarín y la campanilla, la conciencia moral del lector.

Quien está presente y solo —asoladoramente solo— es el dictador. Colocado en el centro de la arena de un vasto circo cuyas gradas ocupan, como espectadores, los lectores del libro, nosotros, quienes por primera vez nos asomamos a su faena y a quienes se nos pide, más que cualquier sentimiento extremo e irreflexivo, la comprensión, tanto vale decir, la compasión. Aquel tenaz esfuerzo de García Márquez, que en los días de la literatura de la violencia colombiana surgió impetuosamente desde la paz de 1953, pedía que la narrativa que se le consagraba no se detuviera en el simple catálogo macabro de sus crímenes sino que buscara sus raíces, y que en *La mala hora* las detectaba en cierta perversión o enfermedad de las almas que a su vez era el correlato de una injusta estructura de la sociedad, aquí se concentra en el estudio de una pasión viciosa que llega a dominar una personalidad hasta devenir su único elemento constituyente. De tal modo que parecemos retornar a la teoría de los estigmas de la personalidad o teoría de las pasiones que hizo suya Balzac: la avaricia de Gobseck, el arrabismo de Rastignac, la paternidad de Goriot, el dominio económico de Birotteau. Dentro de esa misma línea, García Márquez designa como una “andina” ansiedad del poder a esta voluntad, aun refiriéndose a un dictador isleño del Caribe y no

a la serie de dictadores venezolanos surgidos de las montañas como Gómez.

La fijación del foco narrativo sobre los efectos que tiene sobre un ser humano tal estigma, nos conduce a la recuperación del espíritu que animara varios cuentos del período realista del autor en los cuales se asistía a la instauración subrepticia de una justicia immanente. Gracias a ella se pagaba en vida, se apuraba la misma copa envenenada que previamente se había ofrecido a los otros, tal como hace siglos intuyera Macbeth. En *El otoño del patriarca* el déspota paga el desorden humano que él impone, mediante su propio aniquilamiento espiritual. Este es connotado por los innumerables rasgos que revelan su soledad, el desamparo afectivo en que vive, su mezquino acoplamiento con las mujeres, la búsqueda incansante de la madre, la incapacidad de la amistad, esa manera suya de entregarse desvalido al sueño como a la muerte, tirado sobre el piso de losas con el brazo cruzado bajo la cabeza. De ahí que el libro abra una puerta imprevisible a la commiseración.

Pero tal condición deriva también del manejo del tiempo que puede percibirse en la historia contada por la novela así como en los mecanismos narrativos que son puestos a su servicio. Sólo en la perspectiva que ofreciera un tiempo abierto, progresivo, que se desplegara creativamente hacia el futuro, es posible situar la eventualidad de la reconstrucción del orden humano conculcado y es eso lo que ha venido preconizando cada vez con mayor insistencia el utopismo sobre el cual rota una parte considerable de la sociedad occidental. Ocorre sin embargo que en esta novela el tiempo ha sido subvertido. Preseñamos una dictadura aparentemente infinita, que se sucede a sí misma mientras se sustituyen las diversas generaciones humanas, las cuales —para agravar más esta situación— carecen de memoria histórica como es tan típico de las zonas subdesarrolladas de nuestra América ("el subdesarrollo es la falta de memoria" decía Desnoes) y creen rotar siempre en torno de los mismos hechos, girar alrededor del mismo personaje inmutable al cual parece prometida la inmortalidad. La novela lleva a su punto extremo un principio que había sido apuntado en los *Cien años de soledad*, aunque en este caso respecto a una sola aventura que duraba puntualmente esos cien años: el de un tiempo cíclico que encadena un fin con un

comienzo anterior y que por lo tanto sugiere la repetición de un homólogo invariante.

El sistema narrativo de *El otoño del patriarca* cumple parsimoniosamente su función de apoyo al principio del tiempo cíclico: el primer capítulo, que vale como un módulo para los restantes, parte de la muerte del patriarca en el palacio semi-destruido y devorado por las vacas y los gallinazos, para proceder a la reconstrucción de un ciclo ya transcurrido de su existencia, el cual concluye en la milagrosa supervivencia del dictador gracias al artificio de su doble, generando así el ciclo de muerte, evocación y resurrección que es definitorio de la figura; el último capítulo se abre con el cadáver en la sala de honor del palacio y conjuntamente con la generalizada incredulidad acerca de que haya llegado, efectivamente, el fin definitivo, con lo cual el módulo cíclico fijado inicialmente y trasladado a lo largo de la novela por su eje paradigmático consigue sobrevivir a la misma muerte, esta vez verdadera, del dictador.

A lo largo de los seis capítulos de la obra se despliega, sin embargo, la historia lineal de una vida que comporta por lo tanto sucesivos cambios, y que por lo mismo es regida por un tiempo progresivo y abierto. Pero tal historia y tal tiempo correlativo, quedan férreamente incrustados dentro de un sistema repetitivo que busca traducir la alucinación de eternidad del poder absoluto. El autor ha buscado tenazmente esta concepción cíclica y es posible que ello acarre en el lector la pérdida de la hilación cronológica de los sucesos, con lo cual se cumpliría el propósito visible de la novela: conseguir que el lector deambule por el más dificultoso de los laberintos posibles, que ya no será meramente explicado como es habitual en el arte intelectualizado de Borges, sino vivido sensorialmente en la experiencia de la lectura. Un laberinto que se construye mediante un tiempo que parece avanzar y aun genera la ilusión de la peripecia sucesiva para desembocar repentinamente en los mismos puntos de que partió. Sus vericuetos están fijados con precisión mediante el manejo de múltiples indicios (la venta del mar) mucho antes de que se produzcan los hechos; gracias a la superposición de una serie de decursos repetidos (las conspiraciones) que se van trasmutando en uno solo de incansante reiteración, fijo, invariante, donde los variables per-

sonajes son subsumidos por el esquema de la acción; merced a la presentación de decorados (el palacio con leprosos, mendigos, jaulas de pájaros, vacas) que al igual de lo que ocurría en los *Cien años* son destruidos y reconstruidos idénticos a sí mismos; manejando por último una sabia reiteración de elementos narrativos (esa clausura del palacio al caer la noche) que resultan abolidores del tiempo.

Es cierto que existen dos tiempos dispares en la novela, y que tanto se expresan en la historia que se cuenta como en los recursos de la narración, pero el que autoriza el avance cronológico ha sido trabado por el otro de tipo cerrado y cíclico, destinado a figurar la obra como una incesante repetición en que se traduce la percepción ingenua y popular de la dictadura. El riesgo que ello implica ha sido aceptado de antemano por el autor: confusión de líneas, tedio de la lectura, isotopías que desdibujan los efectos narrativos, aflojamiento de las expectativas, etc. El único modo eficaz de superar esos riesgos que pueden comprobarse en el lector común, consiste en asumir una lectura que sea de la misma naturaleza que el texto, es decir, igualmente cíclica. Cuando se enlazan entre sí las lecturas de la novela de modo que también el texto, y no solo la historia que en él se cuenta, funciona cíclicamente, comienza a tornarse transparente la construcción de estos círculos infernales, superpuestos unos sobre otros. Se perciben entonces las calculadas regularidades, las variantes que entran como repentinos movimientos dentro de series invariantes, el régimen contapuntístico que actúa dentro de un sistema cerrado y le confiere una dinámica mayor, el crecimiento que va cumpliéndose mediante las abusivas formas repetitivas hasta sobrecargarlas y concluiras.

A lo cual contribuye una pericia nueva de la escritura de García Márquez, que hasta ahora parecía exclusividad de Cortázar: el arte de la transición. Las cincuenta y tres páginas del último capítulo desarrollan una única oración donde tienen cabida decenas de narradores que son incorporados velozmente, sin anuncio, y del mismo modo desaparecen, al servicio de decenas de situaciones distintas que deambulan por el tiempo, van y vienen como en la maraña mental del patriarca decrepito, transitan vertiginosamente de una a otra y concluyen tejiendo un discurso que solo puede situarse fuera del tiempo,

en una ficticia eternidad, la del discurso mismo cuya inherencia es su buscada significación, cosa que ha sido posible por la sabiduría de la escritura que corre y corre, entrevera las aguas, vuelve atrás, se empoza, muda de rumbo, se precipita por fin cuando se anuncia la irrupción de la muerte que trae las mismas verdaderas que en *Cien años de soledad*: el poder es la soledad y la falta de amor, sólo se levanta sobre esas carencias, como concluyó percibiendo Aureliano Buendía, y no permite vivir y gozar la vida, cosa que le está reservada al oscuro y renovable *demos*.

Pero a esta altura de la mostración, esa soledad que otorga el poder ha sido equiparada a la gloria, es el merecido castigo que para Pirandello se recibía *Cuando se es alguien*, o que el propio García Márquez había detectado en un cuento subrepticamente biográfico, "Blacamán el buen vendedor de milagros", como parte de la justicia immanente para quien se excentúa del común de la especie y adquiere una conciencia individual. La conmiseración que rechaza pero que se le otorga igualmente al anciano chapoteando en el pantano de su senilidad, es aquella de que es capaz la generosidad de la especie para con el hombre que ha desertado de ella pero sigue viviendo en la nostalgia permanente de ese paraíso perdido cuya puerta jamás nunca podrá reencontrar. La huella de una "selfpity" ampara este dilema que parece tan propio del imaginario de las comunidades tradicionales latinoamericanas y sitúa la comovisión de García Márquez dentro de sus coordenadas, en el centro de sus contradictorias proposiciones.

Las cuentas del collar fabuloso

El rasgo de la narrativa de García Márquez que mejor ilustra su reinmersión en las formas del contar tradicional (las que groseramente llamamos populares) ha sido la supervalación de la peripecia con la cual, en los *Cien años de soledad*, planteó un desafío a las líneas tendenciales de la novela moderna que seguían los centros internacionales y se trasfundía a algunos núcleos urbanos latinoamericanos. La renovada confianza en la sucesión de hechos anecdóticos, siempre novedosos y siempre por lo mismo variables, que ya había hecho la fortuna de la comedia plautina, del cuento milynanochesco, pero

también, visiblemente, del folletín del XIX y el XX, atravesando así la historia entera de la cultura como corriente subterránea donde se abastecía la mayoría de la sociedad humana aun a pesar de que en un determinado momento perdió la sanción aprobatoria de los rectores culturales y sólo pudo continuarse en las manifestaciones espurias del narrar folletinesco o de la telenovela, esa confianza revivió en García Márquez asumiendo en él modos extremados. Le fueron debidos a la fecundación que les concedió la estética del ultraísmo y del surrealismo, quienes volvieron a conferirle dignidad artística, como hicieron con la novela gótica o la policial de Fantomas, con lo cual esas corrientes demostraron que respondían a las demandas de los grupos sociales emergentes que se incorporaron a la sociedad civil del XX y, por lo mismo, habrían de conquistar una frondosa descendencia dentro de las comunidades latinoamericanas en que esos grupos eran más nutridos y ocupaban un ancho ámbito de las culturas.

La peripecia fue recuperada como un valor positivo. Pero al mismo tiempo, y bajo el impacto de las nuevas estéticas, fue disuelta en sus irreductibles átomos constitutivos debilitándose la hilación tradicional que ya era caprichosa y errátil, débilmente motivada. Así se la presentó bajo la forma de golpes de efectos, situaciones breves y autónomas, explosiones lingüísticas, chistes bruscos, réplicas absurdas, pases limpios de presintagmatización, separables unos de otro, donde el que seguía su plantaba al precedente, venciólo no por ser su consecuente sino por una más alta dosis de intensidad propia y generaba, no la continuidad en otro, sino simplemente la expectativa de otro pase más brillante. El que José Bergamín había designado como laberinto de la novelería, fue recorrido por un tren fantasma, como en los espectáculos de feria, el cual tropezaba a cada recodo con un fognazo, sorpresivo, restallante, encefaleador, encajado con mayor o menor fortuna dentro del discurso general, pero siempre puntualmente deslumbrante. La sutil liviandad y la artificiosa ingenuidad con que los utilizó García Márquez permitió que se incorporara de pleno derecho a la novela urbana moderna, más que lo que llamamos el "fantástico" y que es inherente desde su versión poeana a la narrativa contemporánea, eso que preferimos seguir llamando "maravilloso", cuya tradición es secular y aun milenaria y que

André Breton junto a sus compañeros surrealistas trataron de pesquisar como a un animal que sobreviviera dentro de las ya rígidas estructuras culturales de su país.

No es necesario subrayar que ese recurso renovado fue una de las claves del éxito que alcanzaron los *Cien años de soledad* entre los millones de lectores latinoamericanos, ni tampoco es necesario destacar que tal entusiasta acogida por los dones "maravillosos" de una peripecia débilmente encadenada, testimoniaba la permanencia entre ellos de una concepción inestructurada del mundo, revelaba una manera de asomarse a la realidad que se detiene en los particulares y pierde de vista la organicidad general que en ella siempre busca descubrir un pensamiento articulado, daba pruebas de esa falta de memoria que tanto en los *Cien años* como en *El otoño del patriarca* son concepciones obsesivamente anotadas porque son previas y obligadas al asombro que promueve la repentina emergencia del fenómeno dentro de un horizonte que siempre está vaciándose y recuperando su constitutiva inocencia. Estos modos de percepción, cuya realidad en el seno de América Latina (y en otros muchos sectores del universo) han quedado atestiguados por la narrativa de García Márquez, son previos e históricamente anteriores a la visión que aportó la burguesía y nos proveyó del florecimiento de la novela decimonónica, tal como podemos registrarlos siguiendo las historias europeas del arte. García Márquez volvió atrás y se situó adelante: esa fue su revolución, que, como la de los astros, implica un retroceso y un avance.

Esa jubilosa aceptación de los dones espectaculares propios de los átomos de peripecia demostró supervivencia, no sólo en las capas populares y analfabetas, sino también en un nivel medio de la educación social, por debajo del barniz de la cultura burguesa que estaba lejos de haber sido definitivamente adquirido; puso un corrosivo a la unidad y coherencia del proyecto narrativo que había montado la burguesía y que se prolonga en sus múltiples hijos, incluyendo los rebeldes y parricidas; propuso un sutil pacto entre las fuentes siempre vivas del imaginario popular a-histórico y los órdenes estructurados rigidamente que tanto el pensamiento burgués como su heredero, el proletario, han venido sosteniendo. Este pacto es tan decisivo, para el éxito de los *Cien años de soledad*, como lo fue el redescubrimiento de una incesante peripecia.

Ello se obtuvo mediante dos poderosos sensores que religaron la dispersa sucesión de efectos, los causalizaron y les otorgaron motivación y significado, actuando por debajo de su fluencia brillante y aparentemente caprichosa. Fueron: la ordenación histórica (decalcada sobre un siglo de vida colombiana o de cualquier otro país latinoamericano) con la peculiar praxis de un procesamiento económico y social que podía adaptarse flexiblemente a una teoría moderna sobre el avance de la sociedad y la estructuración familiar con sus diversos juegos de polarización entre tipos alternos (los Aureliano y los Arcadio, por ejemplo, o las Ursula-Pilar Ternera en oposición a las adolescentes del amor) que prestaban igualmente una teoría organizativa del suceder histórico componiendo bajo las inventivas creaciones una estructura reguladora. Ambos descubrimientos ya los había hecho la narrativa (y la sociedad) del siglo XIX, permitiéndoles tanto la elaboración de la saga histórica (de Walter Scott en adelante) como la saga familia (de Tolstoi en adelante), sumándose al otro previo descubrimiento hijo del individualismo que aportaba la época: la vida humana como estructura narrativa que otorgaba coherencia y significado a los materiales sueltos. Los dos primeros, que son de naturaleza social y que ya apuntan a ese nuevo planteo donde el valor absoluto emergente es la sociedad, son los utilizados por García Márquez como las vigas de acero necesarias para modelar el vasto edificio de los *Cien años de soledad*. Sin ellos, la novela hubiera sido la pirotecnia deslumbrante de sus miles de hallazgos, la explosión de efectos dispersos, el caos multicolor de personajes y de situaciones; gracias a ellos, la prodigiosa riqueza de ese material dispersivo, cálidamente elaborado en el venero del imaginario popular cuyo imperio testimonia, se estructura en un proyecto coherente que responde al modelo racionalizado que ha traído el pensamiento burgués abriendo el camino a la modernidad. El pacto así establecido robustece las ganancias que por sí solas hubieran podido obtener cada una de las partes aisladas.

Enfrentado a *El otoño del patriarca* es visible que García Márquez se ha retrasado: ante este chorro creativo de inagotable apariencia, pero también es visible la seducción que sigue ejerciendo sobre él: lo rehusa y lo recibe, alternativamente. Las bisagras narrativas, las articulaciones que sirven para proyectar

hacia adelante el relato, responden a la puntual visita de uno de estos hallazgos, cuya sabrosura no tiene por qué encarecerse, pero los desarrollos evitan muchas veces la casi procaz imitación de estos pases mágicos. Aunque no tengan siempre el mismo nivel de eficacia; si hay algunos que responden a la pura maravilla de una imaginación en libertad (la difusión de los bonetes rojos que marca la llegada de las tres carabelas del descubrimiento, vistas ahora por el envés nativo) otras resultan más convencionales (el general Rodrigo de Aguilár servido al horno, que parece venir de la sirena del acuario de Nápoles ofrecida por los norteamericanos en bandeja, tal como fue contado por Curzio Malaparte).

Pero el problema no radica en la mayor o menor felicidad de estos hallazgos, sino en su correlación con los tenses que sostienen y dan forma al relato, ya que estos resultan debilitados por el sistema circular puesto en funcionamiento que, si por una parte recupera la vieja proposición de la vida de un hombre como estructuración narrativa, disuelve sus peculiares valores con su organización en sucesivos círculos superpuestos. En estas condiciones los átomos de peripecia tienden a independizarse de su vinculación con los restantes y a recobrar su plena autonomía. Es como si se rompiera el hilo del collar: entre las manos nos quedan perlas. Ni más ni menos. Podrá decirse que estas perlas son, como hubiera poetizado Jorge Guillén, "suficiente maravilla" y sin duda hay buena cantidad de ellas, pero ese irisamiento maravilloso se conquista en desmedro de la continuidad narrativa, la cual se debilita y empoza.

Del mismo modo que cada uno de los capítulos del libro, por su peculiar armazón, tiende a ser autosuficiente en un importante grado, del mismo modo se observa que los particulares narrativos pueden ser trasladados de un lugar a otro de la obra porque disponen de una débil causación interna, la cual sobre todo atiende a aquel esquema que ya manejaron los antiguos sobre las etapas de la vida humana. Aquel golpe mágico de las mariposas amarillas que circundaban a Meme funcionaba como una transposición simbólica —de rara originalidad— de la historia de una pasión amorosa plena, o sea que allí se hacía necesario y se fatalizaba en la narración. Muchos de ellos vuelven a encontrarse en *El otoño del patriarca* —los guantes de raso, por ejemplo— pero hay ocasiones en que se incorporan al relato

como vivificadores más que, como impostergables necesidades de la narración.

Es probable que aquí pueda inferirse una dificultad casi invencible a la que tuvo que hacer frente el autor. Otra vez, ante esta novela, pudo repetir que él no inventó nada, que fue la realidad la que le proporcionó la materia prima toda. Pero esta era, en verdad, inagotable y eso mide la desmesura del proyecto. No habrá país de América Latina que no crea que se está contando en el libro la historia de sus dictadores particulares, pues de Perón a Trujillo, de Gómez a Estrada Cabrera, de Machado a Somoza, aquí hay referencias a todos, epítetos en que cada uno queda retratado, comportamientos que cada pueblo conoció y padeció. Si bien parecen más numerosas las referencias a Juan Vicente Gómez y a Rafael Trujillo, otros muchos dictadores pueden ser convocados por estas páginas, incluyendo algunos que están fuera del ámbito latinoamericano, como el generalísimo Francisco Franco. Sin duda ha debido ser drástica la poda efectuada dentro del material copiado, pero asimismo la seducción de tantos hechos variados y originales se incluye en su incorporación a alguna altura del relato por lo que tienen de pintorescos y anecdóticos, mientras que aquellos chispazos que a veces resultan los menos históricos de todos los datos y por lo tanto los más propios del talento creativo del autor, resultan los más necesarios a la organización de la novela.

Entre el tiempo detenido por su condición cíclica y esta libertad en que funcionan múltiples invenciones de la peripecia, puede detectarse una conexión: al paralizarse aquél y revertir sobre sí mismo, éstas pierden su posición dentro de una escala de significaciones progresivas y causalizadas y por lo tanto recuperan su pura condición gratuita, autónoma y feliz.

Esas cuentas del collar evocan la mitología de la conquista; no sus hechos reales sino el modo cómo fueron contados o imaginados por las generaciones humanas, proporcionándonos esa verdad que no es la del acaecer histórico sino la de la vivencia siempre presentizada de lo que ya ha pasado y por lo tanto puede ser objeto de apropiación francamente subjetiva. El deslumbramiento ante las cuentas de colores de lo que nos habla es de la imaginación popular, de su concepción de los valores, de sus métodos de apropiación y debe reconocerse que sobre ese campo, tan poco desbrozado por las literaturas cultas, es grande

la sabiduría de García Márquez. El es también un "hacedor de milagros", un descubridor de "cuentas" maravillosas bajo cuyos reflejos parece erizarse y levantar vuelo la imaginación.

Poesía verbal y poesía de situaciones.

Desde *La hojarasca*, lo que tienta a García Márquez es la poesía. Es la nostalgia de todo narrador, si él acecha al mundo como a un misterio en la inminencia de su oscura revelación. Faulkner decía que escribía largas novelas sólo porque no era capaz de encontrar las palabras justas que pudieran inscribirse en la cabeza de un alfiler. García Márquez, que pertenece a su estirpe, no ha hecho sino merodear la poesía, creando sucesos, formas de reemplazo que mal escondían el subyacente deseo de la justa palabra poética. Sobre todo ha merodeado esa onda magnificente que abrió el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra* y que se desbordó en la pléyade de surrealistas latinoamericanos que no por casualidad recuperaron (como Enrique Molina, como Aimé Césaire, como Alvaro Mutis) el universo tropical, los puertos ardidos del Caribe, la naturaleza viviente y descompuesta, perfumada y concreta de las islas antillanas, que se les ofrecieron como las materias propicias que reclamaba su poética. Esa onda lírica es la que desarrollaron sus estrictos contemporáneos, formando el paisaje, el clima, la atmósfera donde se sitúa también su obra narrativa, embebiéndola con sus filtros y su magia.

La historia de la obra narrativa de García Márquez puede seguirse, prácticamente, como un movimiento isócrono respecto a esa atracción mayor a la que se acercó inicialmente, de la que se alejó en su período realista con la misma voluntad de asepsia que hacía decir al último Lorca "Realidad, realidad, ni una gota de poesía", a la que retornó, pero ya ahora en una instancia superior que contabilizaba la antítesis de su período realista, en sus grandes libros, *Cien años de soledad* o *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Ahí está presente la pulsión secreta de su arte y por ello es posible vincularlo a una familia de narradores del área antillana fuertemente signados por la impronta del surrealismo. Para todos la ambición más alta ha sido la de escribir el poema que absorba la realidad íntegra, la mantenga viviente dentro

de un texto suplantando el descaecimiento fatal que acecha al mundo, y que ese milagro, se cumpila navegando siempre en el flibir de las palabras, en su poder encantatorio y no solo en su capacidad para significar o para referirse a la realidad. Que se haga viviente en el murmullo envolvente, como de hojarasca o de viento o de mar que hacen los sonidos y que parecen remiñinos a oscuros, profundos, indiscernibles sentidos otros.

El otoño del patriarca cumple con esa larga y postergada ambición y quiere ser —es— un poema, un largo poema cuya extensión no es hija de la narratividad como era de uso entre los poetas de gran aliento del XIX (Victor Hugo) sino de la empecinada y siempre frustrada tentativa de decir una única y breve cosa con las palabras justas, la que se rehusa y se escapa y exige nuevos abordajes. Si es un largo poema por las condiciones antes apuntadas relativas a su estructura y a la ordenación de los materiales narrativos, lo es mucho más por su escritura. En las antipodas de *El coronel no tiene quien le escriba* y también de los *Cien años de soledad* aquí es la palabra, a la cual la imagen pone en libertad, la que es piedra constitutiva del vasto edificio.

Si se desmontara pacientemente el texto se podría comprobar que descansa sobre un conjunto voluntariamente resungado de recursos que, por momentos, se sitúan en las antipodas de las que se han considerado por lo general condiciones propias del encadenamiento narrativo, aunque tal precepto ya ha sido cuestionado por el arte de Miguel Angel Asturias. Con sagacidad apuntaba Roman Jakobson que de un punto de vista lingüístico lo propio de la narrativa realista consistía en apoyarse en los sistemas combinatorios y en los desplazamientos de la significación que son peculiares de esa figura retórica que se designa como la metonimia, en tanto que la poesía lírica apelaba a otra figura, a la reina de los tropos: la metáfora. Y bien: *El otoño del patriarca* está construido como una incesante acumulación de metáforas y la obra entera quiere ser una metáfora que reyna y absorba a todas ellas, de tal modo que la obra se vuelve sin cesar sobre sí misma y repite un mismo procedimiento como si quisiera concentrar en los catorce signos de un "haiku" la entera significación. Es esa frustración que anótábaras, la que explica la incesante acumulación que va construyendo un eje paradigmático en que todas se equivalen, pue-

den ser sustituidas unas por otras, fuera de las imposiciones del orden cronológico o de la causación lógico-narrativa, pues no son sino las infinitas posibilidades de la equivalencia que la forzada hilación diacrónica obliga a poner una tras otra cuando en cambio deberían leerse unas sobre otras, como proposiciones eventualmente sustitutivas.

El procedimiento preferido es el que fue ilustrado por ese largo impulso reiterativo de la poesía de Neruda: es la concentración sobre un único punto focal que, por resistirse a la plena penetración, por rehusarse al agotamiento por obra de la palabra exacta, motiva largas series de imágenes que irradian de él y lo trasmudan en una constelación —variable y a la vez fija— en torno de un “sol negro” del cual reciben la poderosa e invisible energía y al cual circundan prestándole resplandores visibles a través de los cuales redescubrirlo de manera indirecta. En la escritura de *El otoño del patriarca* los hechos narrativos son voluntariamente inmovilizados porque se les percibe como “soles negros”, esos agujeros que radian energía misteriosa, y entonces, mediante la acumulación de sucesivas frases dependientes, de series de imágenes alternas, de cadenas adjetivales, de sustituciones adverbiales, de verbos superpuestos para ir desmenuzando una sola acción, se los dota de largas y ondulantes caudas resplandecientes, cuyo brillo multicolor es arrastrado por un vacío. Por momentos la novela es un entrecruzado volar de quetzales de los cuales sólo son perceptibles las colas desplegadas que se mezclan, se arraciman, se agitan en todas direcciones y ocultan las cabezas y los cuerpos a los cuales prolongan.

En algunos precedentes narrativos consagrados al arquetipo dictador (en Asturias, en Zalamea) y en algunas novelas del neobarroco antillano (Jacques Stephan Alexis, José Lezama Lima, Luis Cardoza y Aragón) habíamos encontrado sistemas semejantes de escritura. Pienso que aquí rozamos una sensibilidad de la palabra que parece muy peculiar de un área cultural originalísima de América Latina: la caribica o antillana. Pero no obstante, ese procedimiento no rinde en García Márquez lo que en otros de sus compatriotas culturales, quizás por la posición dual que él ocupa respecto a dos áreas culturales del continente. Ese procedimiento había sido ya ensayado, con más frescura y menos sabiduría, hace veinte años, en *La hojorasca*, pero luego de la austera inmersión realista de los años

siguientes, había salido al escribir *Cien años de soledad* a otra solución que se ofreció con una síntesis eficaz de la antítesis de ambos periodos iniciales. Se trató de una solución más afin con sus peculiares virtudes creativas y que consistió en trasladar el estado poético de las palabras a la situación narrativa misma, considerando que el hecho poético no debía reposar sobre la sugerencia multisémica de las palabras, sino sobre los datos desequilibrados que componían una situación narrativa y de los que se desprendería un poderoso y enigmático impulso lírico.

Si algo mide la distancia que va de la inicial proposición de Asturias (en las *Leyendas de Guatemala*) a la obra de García Márquez en los *Cien años de soledad*, es esa sustitución mediante la cual el joven colombiano, manejando materiales comunes y hasta triviales es capaz de construir situaciones poéticas de fuerte impacto, reemplazando el sistema del maestro guatemalteco que se parecía mucho a una hiedra adherida exteriormente al edificio narrativo pues lo envolvía ardentemente pero nunca llegaba a trasmutarlo en un hecho poético. Algo parecido había anotado Cortázar respecto a la escritura de Guiraldes en *Don Segundo Sombra*, recogiendo la lección del surrealismo acerca de un traslado de la poesía para que ella naciera del azar objetivo que la descubriría en las calles, *en sitio* y más aún, *en acto*. Efectivamente, la estética surrealista había hecho estallar la armónica construcción de la poesía simbolista mediante una radical alteración de los principios de la creación artística: actos poéticos, no palabras poéticas, fue lo preconizado, lo que permitía detectar la presencia poética en los rincones insólitos, en los actos insanos, en las manifestaciones del subconsciente, etc.

En *El otoño del patriarca* es muy fácil detectar esta precisión creativa de la poesía de situaciones: la vaca que se asoma al balcón presidencial es un acto poético, como en los *Cien años de soledad* lo era la ascensión milagrosa al cielo de Remedios la Bella. Pero del mismo modo que en este ejemplo, si se lee con atención, se percibe en el contorno del acto una escritura poética adosada, convencional, rezago de la escritura poética de los treinta, del mismo modo en *El otoño del patriarca* se encuentran muchas veces los vestigios de Neruda, las comparaciones que agotó el surrealismo latinoamericano y hasta formulaciones retóricas de escasa invención renovadora. La poe-

sia verbal a que apela el autor es inferior a su poesía de situaciones y la perjudica porque no le permite brillar con esplendor intacto al sumergirla en un palabrero vuelo febril. Esta poesía verbal que construye comparaciones y metáforas sin cesar, responde más a las orientaciones de la poesía culta de la gran onda surrealista latinoamericana, pero sin traspasarla, enriqueciéndola por momentos o descansando otras veces en sus hallazgos, en tanto que las situaciones, que muestran una capacidad de implantación más rigurosa, contienen un aliento poético más antiguo y más moderno porque responden de una manera viviente a esas peculiaridades del "imaginario" latinoamericano que García Márquez ha sido de los primeros en aprovechar sabiamente.

Es cierto que la síntesis que implicó los *Cien años de soledad*, si consideramos que estamos ante un autor en constante proceso creativo, debía transformarse en la tesis de un nuevo planteo artístico, a la cual esta nueva obra da una respuesta que necesariamente promueve una oposición. Pero esta situación dilemática no queda resuelta, por lo mismo, e incluso puede adelantarse que la antítesis que se ofrece a los *Cien años* no alcanza a presentarse como un cuestionamiento a fondo de los principios artísticos que en aquella novela se exponían. Conviendría de todos modos aguardar la nueva obra que permitiera situar con exactitud el nivel en que la oposición se sitúa por el momento y que no puede apreciarse con entera latitud.

Triste de fiestas.

Nada sale de las manos de Gabriel García Márquez que no represente una contribución de primer orden a la cultura del continente. El no es sólo de los grandes creadores de la hora actual, sino además de aquellos que acuciosamente procuran el rescate de sus tradiciones propias, por humildes y soterradas que sean, a las cuales, como en la conocida divisa académica, pule, limpia y da esplendor. Cualquiera de sus obras no es simplemente una construcción artística válida sino un punto de referencia en el adentramiento en la identidad latinoamericana, en los laberintos de su íntima constitución, por lo tanto en la forja de su cultura tradicional al nivel de la modernidad en que hoy puede operar.

Y en esta obra, aún más que en los *Cien años*, se está sirviendo al conocimiento de esa cultura dentro de los modos específicos del arte literario, porque se enfrenta un arquetipo que parecía agotado por el periodismo y la literatura militante ahora desde una perspectiva audaz cuya clave se encuentra en el narrador de la historia. Desde que la obra comienza y tropezamos en el segundo párrafo con la mención "Sólo entonces nos atrevimos a entrar" el interrogante que se nos ofrece es el de saber quién está contando, pregunta a la cual una sucesión que por momentos parece infinita de narradores diversos no hace sino tornar más enigmática. Como de mano en mano y construyendo una larguísima cadena, vamos pasando de soldados a ministros, de madres a mujeres de la calle, de niñas a mendigos, de tal modo que la sucesión de voces van componiendo otro personaje de la historia, más oscuro y menos perceptible que el que ocupa la escena, el dictador, pero no por eso menos existente. Un personaje que no puede ostentar, como el patriarca, una individualidad única y cerrada, sino que se disuelve en las voces que por breves momentos —a veces una sola frase— rozan los acontecimientos, los miran y tratan de desentrañarlos y los pierden, se pierden en otras voces que se sustituyen sin aparente concierto. La continuidad que se opera entre ellas no es la de la memoria, ni la del juicio moral, ni la de las doctrinas políticas, sino las de un modo de "decir" la realidad en el instante presente en que surge y se toma contacto fugaz con ella. Cuando el volumen concluye estas voces se amalgaman nuevamente en la primera persona del plural y se atreven a afirmar "nosotros sabemos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre" y percibimos entonces que es el pueblo mismo, abigarrado, variable, confuso, multitudinario, el que ha estado contando la historia, al desgaire de sus infinitas posibilidades de ser, siempre diversas e inesperadas, que es el coro que conforma la especie por el solo hecho de su terca continuidad vital el que ha compuesto el poema de la bestia solitaria que se mueve en medio de la arena del circo.

Tal figura es, entonces, más que el objeto de su análisis escrutador, el producto de su imaginación, el sueño que han soñado juntamente todos los hombres por separado a lo largo de un tiempo en apariencia infinito. La variedad y la inco-

herencia de las sucesivas imágenes es la que corresponden al soñar de cada uno y de todos ellos. De tal modo que el personaje, como en el conocido cuentecillo, hubiera podido repentinamente enfrentarlos para decirles que no era él sino ellos los que debían resolver, porque eran ellos quienes estaban soñándolo. Y el sueño de una comunidad es la construcción de un "imaginario" en que él considera que se encuentra, más verdadero y placenteramente, que en la imagen que le devuelve el espejo.

La imagen de este azotado hombre solitario, implacable en la crueldad y desamparado como un niño, junto a las mujéres que lo circundan —madre y esposa, esposa y madre—, la imagen de esa isla iridiscente desde cuyo balcón se otea el Caribe todo, el esplendor del trópico que irrumpe y se consume, la inmovilidad del tiempo, la mirífica sucesión de pases mágicos, todo eso es este narrador colectivo, desmembrado, cuyas desperdigadas voces ha tratado de escuchar el escritor.

Todo eso es nuestra América vivida sustancialmente, dolida en su empinado disfrute sensorial, desperdigada como islas, anacrónica y urgida, tradicionalista con desespero de modernidad, desgarrada por alucinaciones que figuran realidades, movida por impulsos que sin cesar desatienden o cuestionan la realidad desaprensivamente, todo esto es la América de la leyenda, de la invención fabulosa y del desamparo, porque de este libro se sale, como en el verso del poeta solitario Rubén Darío, que por él deambula como un portidioso desconocido, "triste de fiestas".

