

EL RECURSO DEL
SUPREMO PATRIARCA

Mario Benedetti

I

Antes que nada una aclaración: el título de este trabajo (que obviamente va a tratar de tres novelas: **El recurso del método**, de Alejo Carpentier; **Yo el Supremo**, de Augusto Roa Bastos y **El otoño del patriarca**, de Gabriel García Márquez) no es un mero juego de palabras. Por algún extraño azar, estos tres notables narradores apelaron al mismo recurso: narrar la vida de un dictador latinoamericano, ese **supremo patriarca** que en un caso (el de la obra de Roa Bastos) tiene nombre y apellido, y en los otros dos es algo así como un ente promedial.

Medio en serio, medio en broma, Carpentier incluso ha llegado a decir⁽¹⁾ que su novela está construida con un 40% de Machado, un 10% de Guzmán Blanco, un 10% de Cipriano Castro, un 10% de Estrada Cabrera, un 20% de Trujillo y un 10% de Porfirio Díaz, sin perjuicio de reconocer que el personaje contiene, además, ciertas características de Somoza y de Juan Vicente Gómez.

Sin salir aún de los títulos, cabe señalar también el ingrediente irónico que los emparenta. El de Carpentier tiene un dejo burlón que no sólo afecta al protagonista sino al mismísimo Descartes; el de Roa Bastos admite la sorna de asignar a su personaje el colmo de vanidad que el mismo dictador se endilga; el de García Márquez propone todo un "Patriarca", poco menos que entre comillas, a fin de que luego produzca más efecto la demolición del mito.

Por supuesto, ninguno de los tres novelistas pretende haber descubierto el "recuerdo". Quizá algún lector piense automáticamente en **El rey se muere**, de Ionesco, pero la verdad es que el óbito de un dictador latinoamericano por lo común tiene más que ver con la crujiente agonía de Franco que con las sutiles postrimerías de un monarca del absurdo.

Hay, sin embargo, dos antecedentes literarios inocultables: **Tirano Banderas**, de don Ramón del Valle Inclán, y **El señor presidente**, de Miguel Ángel Asturias; y si no incluyo una de las primeras obras de Carpentier, **El reino de este mundo**, es porque en esta novela Henri Christophe es un personaje importante, pero no el protagonista, ya que tal categoría corresponde sin duda a Ti Noel, esclavo negro. La diferencia más obvia entre las obras de Valle Inclán y Asturias, por un lado, y las tres recientes, por el otro, mucho más que con la época en que transcurren los relatos, tiene que ver con la mirada del narrador.

(1) Carta a Arnaldo Orfila Reynal, fechada en París, el 15 de marzo de 1974. Citada por Jaime Labastida en su artículo "Alejo Carpentier: realidad y conocimiento estético. Sobre **El recurso del método**", Casa de las Américas, La Habana, n. 87, noviembre-diciembre de 1974.

Como ha señalado certeramente el crítico mexicano Jaime Labastida⁽²⁾, Zamalpoa, el país en que transcurre **Tirano Banderas**, "corresponde, por su características, a una región geográfica, económica, política y social, que ya no existe", y —agreguemos— que quizá nunca existió. Pese al indiscutible talento de su autor y a los notables aciertos de la novela, su peripecia, aunque está "imaginada" a partir de concretas realidades altinoamericanas, deja al descubierto que ha sido concebida desde Europa' **Tirano Banderas**, con su América pensada por un español, es de alguna manera la contrapartida de **El embrujo de Sevilla**, del uruguayo Carlos Reyles, o **La gloria de Don Ramiro**, del argentino Enrique Larreta, con una España pensada por latinoamericanos; dicho sea esto sin perjuicio de reconocer que la obra de Valle Inclán es desde todo punto de vista una empresa mucho más interesante, y también más lograda, que las de los rioplatenses ya que estos en ningún momento consiguen superar sus limitaciones poco menos que turísticas. Pero aun así, en la novela de Valle Inclán es evidente que el general Banderas, en su Zamalpoa, tiene menos relación con cualquier tiranuelo de estas tierras que con la visión que un español (aun tratándose de uno tan bienhumorado y esperpéntico como Valle Inclán) suele tener de ese fenómeno tan peculiar y tan latinoamericano.

Con respecto a la novela de Asturias hay, por cierto, menos distancia, e incluso la de García Márquez se acerca particularmente al "señor presidente" al atribuir a su protagonista un parecido regodeo en la maldad. Pero el punto de vista de Asturias, aun siendo agudamente crítico con respecto al dictador Estrada Cabrera que le sirve de modelo, por lo general no establece distancia en relación con la historia que narra. Cuenta desde adentro de la época. Se rebela, pero no se aleja. Y esta es quizá la principal diferencia con las tres novelas de hoy. Tanto Carpentier, como Roa Bastos, como García Márquez, enfocan el pasado pero narran desde el presente. Aunque en la palabra de cada narrador virtualmente no aparece (o si alguna vez aparece, es por una voluntaria y disparatada contorsión) el tiempo de hoy, este hoy, en cambio, con todos sus horrores y esperanzas, con todos sus fracasos y todos sus logros, está siempre inserto en la mirada del narrador. Es así que, casi inevitablemente, en Roa Bastos aparece la mirada del exilio y sus frustraciones; en García Márquez, la de un país (el suyo, aunque tal vez no sea el de la novela) que es colmo de violencia; en Carpentier, la de un militante revolucionario. Encada mirada colorea su objeto. Quizá por eso el lector tiene la sensación de transitar, no por un pasado de rescate, sino por un presente de delirio.

II

No pienso acometer, en estas páginas, la magna faena investigadora, comparativa y erudita, que las tres novelas merecen no sólo por su nivel literario, sino por el hecho excepcional de haber tratado simultáneamente un mismo tema, como si respondieran a demandas de testimonios e imaginación, creadas por la historia misma de esta América, sufrida y también esplendorosa, donde aún coexisten una plaga tan horrenda como la tortura y un milagro tan humano como la solidaridad. Simplemente quiero transmitir mi experiencia, o sea, la de un lector que virtualmente conoce toda la obra que hasta ese momento habían publicado estos novelistas y que leyó las tres novelas casi sin solución de continuidad, atraído no sólo por las cualidades literarias, sino también por dos comparaciones latentes: la de cada una de esas obras con los libros anteriores de su autor, y la de cada una de las tres novelas con las dos restantes.

En el primer cotejo quien sale extraordinariamente favorecido es Augusto

(2) Art. cit.

Roa Bastos, ya que el saldo cualitativo que va de su obra anterior (por cierto muy estimable, en especial la novela **Hijo de hombre**) a **Yo el Supremo**, es sencillamente notable. De ser un buen novelista local, este paraguayo se eleva ahora (entre otras cosas, por haber profundizado en su esencia y raigambres nacionales) a la categoría de un escritor latinoamericano de primerísimo rango. Aunque el juicio pueda parecer irreverente, estimo que, desde **Pedro Páramo**, la excelente narrativa latinoamericana no producía una obra tan original e inexpugnable como **Yo el Supremo**. En ese lapso se publicaron por lo menos diez o doce grandes novelas, notables, en algunos casos por su nivel estrictamente literario, en otros por la oportunidad del tema o el carácter testimonial, y en otros más por su propuesta experimental. Pero quizá ninguna como la de Roa sea a la vez un excepcional logro literario, un testimonio apasionante y una obra de vanguardia. Me atrevo a decir que **Yo el Supremo** pasará a integrar la todavía magra lista de nuestros clásicos, siempre que concedamos a esta palabra sus connotaciones de obra maestra, garantizada permanencia, solidez estructural y expresión artística de todo un pueblo. Carpentier y García Márquez habíandemostrado ser, hasta ahora, escritores de mayor envergadura y creatividad que Roa. Sin embargo, en este primer cotejo con sus propios antecedentes, enfrentan la probable comprobación de que ni **El recurso del método** ni **El otoño del patriarca** son respectivamente sus mejores libros. Sin embargo, también entre ellos hay diferencias, matices. No hay que olvidar que tanto **El recurso** como **El otoño** significan la apertura de nuevos rumbos. Carpentier se lanza decididamente al ejercicio del humor, que hasta aquí no había sido rasgo fundamental de su obra, y muestra un dominio casi perfecto del nuevo instrumento. Cualquier lector de **El recurso** estará dispuesto a reconocer que más de un pasaje de la novela lo llevó a la risa o a la franca carcajada. Y ésta es la prueba del nueve de la eficacia.

García Márquez, por su parte, emigra (¿para siempre?) de su seguro y feérico Macondo para encararse con un tema particularmente ríspido: la figura de un dictador promedio (también es posible que se trate de un personaje de concreta inspiración histórica, pero irrealizado por la imaginación), una suerte de monstruo antediluviano metido a gobernante. Por otra parte, no se limita a experimentar, como en **Cien años de soledad**, con supuestos ingredientes mágicos, sino que incorpora a su estilo, siempre atrayente, recursos agilidades como la falta o escasez de puntuación o el cambio de sujeto sin previo aviso. Sin embargo, este nuevo García Márquez está, en varios aspectos, más lejos de sus anteriores excelencias que el nuevo Carpentier de sus antiguas virtudes. Más aún, se me ocurre que lo que sucede con **El recurso** es que la previa y deliberada asunción de un género menor, la novela picaresca, de algún modo predispone al lector a una actitud más liviana, menos apta para ahondar (y para captar los ahondamientos) en una realidad y una imagería que en el fondo no son nada frívolas. Por eso, aunque es evidente que **El recurso** no tiene la complejidad intelectual de **Los pasos perdidos** ni la estructura catedralicia de **El siglo de las luces**, no estoy demasiado seguro de que la nueva novela tenga menos rigor o sea menos eficaz que aquellos dos libros que considero como obras maestras en la narrativa de Carpentier y en la novela latinoamericana.

III

Con **El otoño del patriarca** el problema es distinto. Quizá por ser García Márquez la figura máxima del ex **boom**, lo cierto es que una monumental propaganda, directa o indirecta, precedió largamente a la aparición de la nueva novela. Quien conozca los entretelones de la crítica y la subcrítica de América Latina sabrá cuán difícil es para un escritor, tras un éxito avasallante (como

lo fue el de **Cien años de soledad**), volver a cosechar parecidos o mayores elogios. Existe algo así como una expectativa agorera en tales medios, que por lo general esperan un nuevo título con las garras bien afiladas. Por ejemplo: después de la inusual repercusión de **Rayuela**, era previsible que cualquier novela de Cortázar iba a ser destrozada por los gacetilleros. Los famosos **críticos de sostén** se convierten de pronto en **críticos de derrumbe**. Cualquier escritor tiene altibajos en su producción, y por lo general le son señalados con relativa objetividad, pero cuando el descenso de calidad viene después de un éxito descomunal, la crítica puede llegar a niveles de sadismo. Siempre he pensado que el larguísimo (y hasta ahora no interrumpido) silencio de Juan Rulfo, después de su magnífico **Pedro Páramo**, quizá venga de haber intuido con certeza esa latente amenaza.

Todos estos condicionantes que entorpecen la ecuanimidad, pero hay que hacer el esfuerzo por conservarla. Creo que lo primero a reconocer en García Márquez es el coraje de haber escrito otra ambiciosa novela (la aparición de **El naufrago** y **La cándida Eréndira**, por sus menores dimensiones, no se prestaba para la "venganza", aunque debe señalarse que, así y todo, el volumen de cuentos cosechó algunas críticas más bien demoledoras) después de **Cien años de soledad**. Lo segundo a reconocer es que el nuevo intento, sin ser un fracaso ni mucho menos, no está a la altura de aquella novela excepcional. En la carrera de cualquier otro escritor, **El otoño** significaría un logro mayúsculo. ¿Por qué entonces genera en el lector (no sólo en el crítico) de García Márquez, aun en el mejor predispuesto, una cierta decepción, sobre todo si además compara esa novela con las de Roa y Carpentier? Aquí ya empezamos, casi insensiblemente, a abarcar el segundo cotejo, o sea el de las tres obras entre sí. Una comparación a la que de algún modo obliga su común denominador: el retrato de un dictador latinoamericano, un "señor presidente" del pasado visto con ojos de los años setenta. Tanto el Primer Magistrado, de Carpentier, como el Supremo dictador, de Roa, son seres complejos, crueles, de ácido humor, pero con fases afectivas y hasta generosas. Es claro que en el retrato predominan el gesto arbitrario, las órdenes injustas, las duras y a veces criminales decisiones, pero hay también (sobre todo en el personaje de Carpentier) una cualidad alegre, despreciativa de los abyectos adulones, y (en el personaje de Roa) un sentido de patria, una voluntad cohesionadora de todo un pueblo. O sea que no hay maniqueísmo. Aun con su negativo diagnóstico promedial, estos poderosos tienen sus debilidades, sus concesiones y hasta sus recónditas ternezas. Quizá sea esa complejidad la que los hace creíbles, pero también la que hace más impresionante su lado sombrío.

Por el contrario, el Patriarca de García Márquez es casi una bestia apocalíptica, un déspota de luctuoso origen, una hipóbole paternalista de la que sólo es dable renegar. Aun en su relación con los únicos tres seres que aparentemente lo conmueven (su madre Bendición Alvarado, su amor irrealizado Manuela Sánchez, su amor realizado Leticia Nazareno) el personaje se las arregla para mantener su pétreo condición. Es así que la "santa civil" Bendición Alvarado, más que una madre es una socia; la etérea Manuela, ante aquel extraño amor ("sus antiguos pretendientes habían muerto uno después del otro fulminados por colapsos impunes y enfermedades inverosímiles"), seco y reseco de tan distante y congelado, decide esfumarse en pleno eclipse de sol; y hasta el acto de amor con Leticia Nazareno, la exnovicia, se convierte en un acto fecal.

Es posible creer en los dictadores de Roa y Carpentier; en cambio, es virtualmente imposible creer en el de García Márquez. Más que un personaje, es una idea feroz. Sólo como idea puede un individuo, así sea un tirano, llegar a ser tan rigurosamente destructivo. Y se da entonces esta paradoja: como el lector no puede creer en este dictador tan maldito, su imagen resulta considerablemente me-

nos real que la de los respectivos déspotas de Roa Bastos y Carpentier.

El protagonista de *El otoño* es tan cruel que da lástima; los de las otras dos novelas no son monstruos, sino símbolos del poder absoluto. El hecho de que tengan su "lado humano" los hace más verosímiles, y esa verosimilitud los vuelve, paradójicamente, más terribles. En un antiguo pero revelador reportaje que le hizo Armando Durán, dijo García Márquez: "A un escritor le está permitido todo, siempre que sea capaz de hacerlo creer"⁽³⁾. En *Cien años de soledad* —verdadero desafío a la credulidad— el autor fue fiel a aquella máxima: nos lo hizo creer, y por eso se lo permitimos todo. Ahora, en *El otoño*, vaya a saber por qué, la historia resulta mucho menos creíble. Los nuevos rumbos requieren un ritmo, tienen también sus leyes. Joyce abrió con su *Ulyses* una nueva y colosal posibilidad a la novela de este siglo, pero en *Finnegan's Wake* le exigió a su instrumento más de lo que este permitiría, y el experimento en cierto modo se malogró. García Márquez, justamente engolosinado con su capacidad de fabular y de hacer creer que Remedios, la bella, subía efectivamente al cielo, intenta ahora quemar etapas imaginativas y trae a la mesa de los conspiradores el cadáver del egregio general de división Rodrigo de Aguilar.

en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, 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 presenciábamos 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, él dio la orden de empezar, buen provecho señores.

Haber imaginado esa rotunda exageración es, sin duda, un lujo narrativo (ya querría el subpatriarca Pinochet recibir en bandeja de plata a alguno de sus generales al *spiedo*) pero hay momentos en que la economía de un relato no permite dispendios suntuarios. Como lector, me divierto con ese alarde de pantagruelismo político, pero no puedo creer en su exageración descomunal. No descarto que ese hecho haya sucedido efectivamente en América Latina (cosas tan insólitas como esas han tenido lugar, eso hay que decirlo en descargo de García Márquez), pero ni siquiera la constancia de que haya efectivamente sucedido da certificado de verosimilitud a una transcripción literaria. A veces el lector está dispuesto a creer una peripecia que desafía, o contradice, todas las leyes físicas, y en cambio se resiste a admitir una anécdota de estricto basamento en la realidad. Aunque a algún lector pueda resultarle extraño, en novela hay que ser muy verídico para mentir. Lamentablemente, en el episodio antes mencionado, y en algún otro, García Márquez no es suficientemente veraz para engañarnos y hacer que admitamos el engaño. Como Joyce en *Finnegan's Wake*, García Márquez le exigió a su instrumento literario más de lo que este permitiría.

En otra entrevista, esta más reciente, concedida a Ernesto González Bermejo, al preguntarle el periodista sobre la estructura de *El otoño*, García Márquez responde: "Te digo que no tiene tiempos muertos, que va de lo esencial a lo esencial, que es tan trabajado que hubo veces en que me di cuenta de que me había olvidado de algo y no encontraba cómo meterlo"⁽⁴⁾. Ese autodiagnóstico es

(3) "Conversaciones con Gabriel García Márquez", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n. 85, julio-agosto-setiembre de 1968.

(4) "Gabriel García Márquez: la imaginación al poder en Macondo", *Crisis*, Buenos Aires, n. 24, abril de 1975.

rigurosamente cierto, pero quizá resida ahí la paradójica debilidad del libro: una novela (el precursor Quiroga bien lo sabía) no puede tratar sólo de cosas esenciales. El cuento sí acepta ese rigor, y el propio García Márquez tiene en su haber algunos ejemplos notables, verbigracia "La siesta del martes" o "La prodigiosa tarde de Baltazar". No sé si una novela precisa "tiempos muertos" pero sí necesita períodos de descanso, a fin de que el lector se tome un respiro y la próxima y esencial instancia no lo encuentre fatigado. Más que un hilo argumental, el de *El otoño* es una cuerda tendida sobre un abismo. Así como en *La mala hora* el tiempo externo de la novela es aproximadamente una hora, en *El otoño* es de una extensión poco menos que infinita, y —lo más riesgoso— esa infinitud no empieza en la infancia, ni siquiera en la madurez, sino en la decrepitud del personaje. Es algo así como una operación anti Juvencia, ya que en vez de buscar el secreto de la eterna juventud, parece buscar el de la eterna vejez. (También los patriarcas de Roa y Carpentier son viejos, pero el punto de vista del personaje, cuando recuerda, no es siempre y obligadamente decrepito.)

En un polémico y agudo ensayo⁽⁵⁾, el colombiano Jaime Mejía Duque hace una acertada observación sobre la novela de su compatriota:

La hipérbole, recurso activo, al aglomerarse por sobre el límite que la economía de la expresión le fija internamente (su legalidad estética), se neutraliza en una especie de parálisis del relato, que se vuelve así reiterativo y ornamental, se congela para tornarse en una imagen, la *Misma*, multiplicada en el espejo de una agua inmóvil: la Gran Tautología. Esta última bien podría, pese a la advertencia de los filósofos, constituir un "género literario", pero un género sin porvenir, nacido para fructificar una sola vez —de sorpresa, de asombro— en un libro único, cuando más. Como la pornografía, la hipérbole nace destinada a languidecer pronto en el bostezo de un hastío sin fondo. El talento plástico y jocundo del escritor arriesga encontrar en ella su trampa definitiva. Por eso la cantidad de texto no agrega nada. Un capítulo será el libro entero y lo será en todo lo que el libro pueda contener de novedad y de repetición, de plenitud y de vacío, porque lo tautológico —versión sustancial de lo cuantitativo— es infinitud sin progresión, finitud repetida en la cual no hay salto alguno hacia lo diverso y enriquecedor [. . .] El lector se vuelve indiferente al recurso exterior, le va invadiendo una impresión de monotonía, se encoge de hombros y es como si pensara: bueno, pues las vacas deambulan por el salón de audiencias, se comen las cortinas de terciopelo y las alfombras, sestean en la ilusoria pradera de los gobelinos, etc., y el Patriarca manda que sea de día en plena noche, etc. ¿y qué. . .?

O sea, que —para emplear el término clave del ensayo de Mejía Duque— la *desmesura* de la imagen, al quitarle vaivén y expectativa a la anécdota, no sólo monotoniza el recurso, sino que además deja al descubierto una retórica que en *Cien años de soledad* había sido genialmente camuflada por la fricción de la peripecia y la invención verbal. No hay novela sin retórica, eso está claro (aun novelistas removedores, como Proust, Joyce o Faulkner, si bien rompen con una retórica, se las arreglan para fundar una nueva), pero el arte del escritor es saber esconderla, disimularla a la vista del lector, o en todo caso hacérsela olvidar merced a otros focos de interés. *Cien años de soledad* tenía por supuesto su

(5) *El otoño del patriarca, o la crisis de la desmesura*, Medellín, Editorial La Oveja Negra, 1975.

retórica interna, pero ¿a quién le preocupaba o molestaba?

IV

También tienen su retórica **El recurso del método** o **Yo el Supremo**, pero en estas novelas, aunque la forma, la palabra y la estructura son componentes de su logro final, la **vedette** del relato no es ninguna de ellas, sino la **situación** del protagonista. El interés humano supera largamente los demás alardes y planificaciones. Ambas novelas, en relación con **El otoño**, significan que, aun en la categoría de los mejores narradores latinoamericanos, lo **real maravilloso** le ha empezado a sacar ventajas al llamado **realismo mágico**.

En **Cien años de soledad**, García Márquez todavía estaba a caballo entre ambas tendencias; en **El otoño** ha optado decididamente por la segunda. Carpentier (a quien se debe que lo **real maravilloso** haya encontrado su nombre) y Roa Bastos, asumen, en cambio, los milagros que dócil o arduamente proporciona la historia, ese archivo de realidades, y los desarrollan con la mayor flexibilidad de que dispone la imaginación cuando no corta sus amarras con lo verosímil. En este punto hay que reconocer que, antes aún de la aparición de **El otoño**, el crítico venezolano Alexis Márquez había señalado esta diferencia entre García Márquez (el de **Cien años**, claro) y Alejo Carpentier (fundamentalmente, el de **El reino de este mundo**):

Como se ha visto, el **realismo mágico** supone una intervención del artista diferente de la que corresponde a lo **real-maravilloso**. No se trata, sin embargo, de diferencias jerárquicas. Son, sin más, procedimientos distintos. No se podría decir que uno tenga más valor que otro [. . .] Seguramente la reacción del lector cuando lee el pasaje de la levitación en **Cien años de soledad**, de García Márquez, será distinta de la que le produce la lectura del pasaje de **El reino de este mundo** en que Mackandal, sometido y condenado a muerte, es **visto** por el pueblo que **creía** en él salir volando convertido en ave cuando estaba siendo quemado vivo. En la obra de García Márquez hay una **elaboración fantásica** de una escena basada, ciertamente, en una creencia popular. Carpentier, en cambio, no **elabora** un suceso fantástico, sino que se limita a transmitirlo al lector tal como las crónicas de la época lo registraron. En este último caso hay también, por supuesto, una elaboración estética. De otro modo el relato de Carpentier no se diferenciaría de la crónica o la narración histórica. Mas se trata de una elaboración distinta de la de García Márquez, ubicable, esta última, dentro del **realismo mágico**. La elaboración por parte del cubano, como hecho artístico, supone un desafío a lo estético, a la necesidad de dar al lector una versión de los hechos, objetivamente ocurridos, dentro de los lineamientos del arte. La elaboración de García Márquez, también obediente, desde luego, a una necesidad estética, supone más bien un desafío a lo fantástico, a la imaginación fantásica. En el **realismo mágico** la **magia** está en el artista. En lo **real maravilloso** la **maravilla** reside en la realidad⁽⁶⁾.

En su nueva novela, Carpentier apela, incluso para burlarse cordialmente de Descartes, al **recurso del humor**. Su procedimiento entronca con el de la **novela picaresca**, pero, como era previsible, en este caso la mirada del escritor es

(6) "Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, n. 87, noviembre-diciembre de 1974.

considerablemente menos ingenua que la de los clásicos del género. Alejo escribe desde una revolución, y en un revolucionario no cabe la ingenuidad, particularmente cuando se introduce en un tema político. "Mi pícaro, en este caso", ha dicho Carpentier en un reportaje publicado en México, "se llama sencillamente el Primer Magistrado de la nación, que como tal vive y revive lo que fueron las vidas de los más famosos tiranos ilustrados del continente"(7). En *El recurso* (más claramente aún que en *Yo el Supremo*, pero menos esquemáticamente que en *El otoño*) hay un juicio implícito que planea sobre cada proceder del Primer Magistrado, y ese juicio implícito se llama *ironía*. Para Carpentier, el afilado humor es una herramienta literaria, tan válida como cualquier otra. Gracias a su festiva imaginación, la novela desmitifica un sistema retrógrado y cruel. En América Latina, es difícil sobrevivir al ridículo, máxime cuando el juicio demolidor es ejercido desde la razón y la justicia. El chiste que parte de la clase dominante puede hacer reír, pero tiene vida breve; en cambio, la burla que arranca del pueblo, en el camino se va enriqueciendo y depurando. Puede empezar en un chascarrillo y terminar en un ataque a Palacio.

El humor se constituye así en un decisivo recurso de *El recurso*. Es a golpes de humor que Carpentier va signando y definiendo la imagen de su protagonista. Hay, en primer término, una suerte de burla autocrítica. Muchas veces se ha destacado, con razones y ejemplos generalmente válidos, el carácter barroco de la narrativa de Carpentier. Pues bien, en *El recurso* el barroquismo aparece como un exceso del protagonista. El Primer Magistrado se pone pesado cuando se vuelve barroco. En su famosa entrevista con el Estudiante, llega a decirse a sí mismo: "Cuidado: he vuelto a caer en el idioma floreado". Carpentier usa inteligentemente esa circunstancia para tomar distancia, no sólo con respecto a la época en que transcurre la novela (como señalé al principio), sino también con relación a una característica propia. Esa implacable caricatura del barroco que es la prosa verbal del Primer Magistrado convierte por contraste en despojado y sustancial el actual estilo del narrador-testigo. Pocas veces Carpentier ha logrado un lenguaje tan pleno de hallazgos, pero asimismo tan sostenidamente inteligible y funcional, como el de *El recurso*.

El humor es en la novela un moderador (y hasta un exponente) ideológico. Trozos como el del numeral 10, cuando menciona a ciertos arquitectos que sólo pensaban "en la estética particular de su fachada, como si hubiese de ser contemplada con cien metros de perspectiva, cuando las calles, previstas para el paso de un solo coche de frente —de una recua, de un tren de mulas, de un carrretón— sólo tenían seis o siete varas de ancho", constituye algo así como una metáfora-ensayo, ya que a través y a partir del cotejo imaginero, se construye (a pesar de la terminología municipal) un enfoque más sociológico que urbanístico. Dando vuelta la página, se asiste a esta nómina exultante de los progresos capitalinos:

Todo era apuro, apresuramiento, carrera, impaciencia. En unos pocos meses de guerra, se había pasado del velón a la bombilla, de la totuma al bidet, de la garapiña a la coca-cola, del juego de loto a la ruleta, de Rocambole a Pearl White, del burro de los recados a la bicicleta del telegrafista, del cochecillo mulero —borlas y cascabeles— al Renault de gran estilo que, para doblar las esquinas angostas de la urbe, tenía que realizar diez o doce maniobras de avance y retroceso, antes de enfilear por un callejón recién llamado "Boulevard", promoviendo una tumultuosa huida de cabras que todavía abundaban en algunos barrios, pues era buena la yerba que crecía en

(7) En "Diorama", supl. de *Excelsior*, México, 14 de abril de 1974.

tre los adoquines.

En esa apretujada pero chispeante síntesis, ya están presentes los albores del consumismo, y cualquier lector avisado puede captar que la mirada no sólo es burlona, sino también implacable. Y basta avanzar unas pocas líneas en ese inventario de "progresos" para hallar esta ironía que trasciende sus límites naturales y se convierte en denuncia: "Y hubo torneos de bridge, desfiles de modas, baños turcos, bolsa de valores y burdel de categoría, donde era vedada la entrada a quien tuviese la piel más oscura que el Ministro de Obras Públicas —tomado como paradigma de apreciación, ya que, si no era la oveja negra del Gabinete, era, indudablemente, su oveja más tostada".

Es claro que en ocasiones el humor tiene una importancia aislada, válida en sí misma, sin otras implicaciones. Así el caso de la culebra cascabel que se cuele en el concierto, "pero siempre, vista a tiempo por el cellista que, de todos los músicos, es el que más mira al suelo, la serpiente era muerta de un golpecito dado certeramente en su lomo con el dorso del arco —col legno, como se dice en lenguaje técnico. . ." O cuando el Agente Consular interrumpe la jermiada del ya entonces Ex, para decirle: "No se cante tangos con letra de Réquiem". Son bromas independientes, sin sostén ideológico (no hay que olvidar que el chiste del Réquiem lo hace un yanqui), pero con una gracia claramente resuelta.

En medio de una crisis gubernamental, el Primer Magistrado da comienzo a una sesión de gabinete. Todo es pobre solemnidad, compostura obsecuente, retórica adulona. De pronto el falso orden estalla: 'La bragueta y perdone', dijo Elmira al Ministro de Comunicaciones, advirtiéndole que la tenía abierta.

La utilización del humor en *El recurso* es una nueva muestra de la madura eficacia de Carpentier, sobre todo porque le permite construir una novela política que no parece serlo. El relato es de un rigor (la discusión, en el numeral 15, entre el Primer Magistrado y el Estudiante, es en ese sentido una joya dialéctica), de una objetividad tal, que llega a poner argumentos muy atendibles en boca del dictador o en la del Agente Consular. Es mediante el ejercicio del humor que Carpentier, de una manera increíblemente astuta, subjetiviza, o más bien **desobjetiviza**, la novela desde un punto de vista ideológico. Grazie-lla Pogolotti ha visto sagazmente este matiz:

Corresponde ahora a la ironía favorecer un ambivalente distanciamiento. Subraya lo grotesco y lo ficticio, pero ello procede de un autor cómplice, que se siente formando parte de esa realidad, implicado en ella como nunca antes. Porque si se trata de dilucidar en términos artísticos la naturaleza de ciertos problemas políticos de la América Latina, el subtexto más íntimo del libro prosigue el viejo debate sobre las posibilidades y el significado de la acción, sobre las relaciones entre vida y cultura en el contrapunto Europa—América⁽⁸⁾.

Esta **complicidad**, este formar parte de una realidad, que señala Pogolotti, no contradice sino que confirma algo que señale al principio: el tiempo de hoy está siempre inserto en la mirada del narrador. Sin la revolución en que el autor está inmerso y que mira por sus ojos actuales, Carpentier no podría sentirse **distante** y **cómplice** a la vez: sólo la distancia permite el juicio y la comprensión de la complicidad.

Ahora bien, el marxista leninista que hay en Carpentier no aparece agitando

(8) "Carpentier renovado", *Casa de las Américas*, no. 86, setiembre-octubre de 1974.

consignas como pancartas, ni adjudicando al Estudiante (seguramente el personaje más cercano al pensamiento político del autor) parrafadas panfletarias, sino más bien dejando caer, aquí y allá, burlas y sarcasmos, y en ocasiones meras pinceladas alegres, que actúan como fijadores y hasta como instrumentos de persuasión. Es curioso observar que, siendo **El recurso** una novela que en el fondo es mucho más **política** que **El otoño**, no padece del maniqueísmo (sutil, bien adornado, prodigiosamente escrito, pero maniqueísmo al fin) que aflora frecuentemente en la novela de García Márquez. Cotejar ambos resultados, ya no desde el punto de vista literario, sino desde una perspectiva política, es por cierto una aprovechable lección para más de un joven escritor revolucionario que cree que una obra literaria puede formarse con la simple yuxtaposición de consignas, o dividiendo esquemáticamente el mundo entre progresistas y reaccionarios (que han venido a sustituir a los **ángeles** y **demonios** de otros maniqueísmos). La realidad muestra que la vieja y sabrosa fábula de Stevenson sobre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, sigue teniendo una increíble vigencia. Aun el mejor revolucionario puede detectar en sí mismo —como lo hace con ecuanimidad el Estudiante— sus tentaciones y debilidades. Aun un maniático del poder, como el Primer Magistrado de **El recurso**, tiene su "corazoncito". Desde una perspectiva simplemente literaria, la novela de Carpentier tal vez no sea, como lo señalé al comienzo, la mejor de sus novelas, pero como propuesta de **novela política**, me parece un verdadero paradigma, sobre todo porque cumple una ley que, si bien parece elemental, rara vez es observada por el escritor comprometido o militante (quizá el otro ejemplo reciente y notorio sea el excelente **Mascaró**, del argentino Haroldo Conti): la **novela** que lleva implícita una propuesta política, debe cumplir primero con las leyes novelísticas. Debe existir primero como **novela**, a fin de que ese nivel cualitativo sirva de trampolín para el salto ideológico. De lo contrario, la **propuesta política** se volverá frustración o salto en el vacío.

Un ejemplo para terminar con este aspecto. La mejor definición sobre el Estudiante la dice, en el numeral 18, el Agente Consular, o sea, quien está en los antípodas de la revolución: "Es hombre de nueva raza dentro de su raza".

V

Tampoco en Roa Bastos había sido el humor un recurso primordial de sus narraciones anteriores. Ahora, en **Yo el Supremo**, sin llegar a constituir una primera prioridad, el humor es sin embargo un elemento esencial que el autor pone al servicio de su tarea mayor: el tratamiento (y desecación) del mito del poder absoluto. En medio de ese colosal farrago de ideas y delirios que es el gran monólogo del Supremo, Roa apela a un humor que es creación verbal: "almastronomía", "panzancho", "green-go-home", "clerigallos", "historias de entretén-y-miento", "uno rasga la delgada telita himen-óptera", "contra la cadaverina no hay resurrectina", etc., son apenas algunas de las incontables invenciones verbales, sólo comparables a las que Joyce primero, y Guimarães Rosa después, incorporaron al consumo literario. Pero el humor del Supremo es sobre todo implacable escarnio. Su monumental discurso eleva de pronto el libelo a la categoría de obra maestra. Pocas veces se ha visto en la literatura universal, y menos aún en la latinoamericana, un manejo tan artísticamente logrado del agravio, el sarcasmo y la blasfemia. Quizá la clave de esta proposición, que también es estética, la haya encontrado la hispanista británica Jean Franco, quien al comentar la novela, señala que "el purgatorio del dictador es que sólo vive en el lenguaje de los otros, de modo que aun su autojustificaciones

apenas una respuesta a las acusaciones”(9). Ese carácter de **respuesta** es probablemente el que mejor explica el rencor de la invectiva. Testigos verídicos, pero también cronistas semiveraces y hasta calumniosos, sembraron la historia paraguaya y las notas viajeras de contradictorias imágenes del doctor Francia, el Supremo. El propósito de Roa Bastos consta en una entrevista que concedió en Lima:

Yo creo que la manera de leer la Historia exige una serie de exploraciones nuevas a cada lectura [. . .] Creo que la Historia está compuesta por procesos y lo que importa en ellos son las estructuras significativas: para encontrarlas, hay que cavar muy hondo y a veces hay que ir contra la Historia misma. Eso es lo que yo he intentado hacer y es lo que más me costó en la elaboración del texto: este duelo, un poco a muerte, con las constancias documentales, para que sin destruir o anular del todo los referentes históricos, pudiera, sí, limpiarlos de las adherencias que van acumulando sobre ellos las crónicas, a veces hechas con buena voluntad pero con mucha ceguera(10).

La del autor es, por lo tanto, una doble faena: rehacer de alguna manera la verdadera historia, y otorgar a la reconstrucción una dimensión rigurosamente novelesca. La hazaña de Roa es haber triunfado sobre el desafío que él mismo se impuso.

Es interesante releer ahora unas reveladoras palabras del protagonista-testigo **Hijo de hombre**, la anterior novela de Roa: “Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos, tal vez los estoy expiando”. ¿No podría ser ésta una adecuada síntesis del gigantesco monólogo del Supremo? ¿Qué cosa es esta novela sino una Gran Expiación, un largo y pormenorizado recorrido por las repetidas muertes de una vida? De los tres grandes personajes que considero en este trabajo, el Supremo me parece la única figura (a pesar de los rasgos de oscuro humor antes señalados) que tiene una indudable dimensión trágica. Más que la influencia de otros novelistas, del pasado o del presente, veo aquí la presencia de los grandes trágicos griegos. Con sus contradicciones, con su sentido absoluto del poder, con sus constantes desafíos al destino, el Supremo podría haber sido un personaje de Esquilo o de Sófocles. Y hasta ese retorcido escriba Patiño (a quien podría aplicarse sin desperdicio el retruécano que, en la novela de Carpentier, consagra Ofelia a Peralta, el amanuense del Primer Magistrado, cuando este lo llama “Maquiavelo de bolsillo” y ella retruca: “Ni eso: si acaso el bolsillo de Maquiavelo”) cumple a veces la función de coro griego. Hay un lenguaje sobrehumano en ciertas constancias del Supremo: “YO no soy siempre YO”, “YO no me hablo a mí”, “YO he nacido de mí”, “YO no escribo la historia. La hago”, y particularmente este párrafo impecable:

Estar muerto y seguir de pie es mi fuerte, y aunque para mí todo es viaje de regreso, voy siempre de adiós hacia adelante, nunca volviendo ¿eh? ¡Eh! ¿Crecen los árboles hacia abajo? ¿Vuelan los pájaros hacia atrás? ¿Se moja la palabra pronunciada? ¿Pueden oír lo que no digo, ver

(9) “Paranoia in Paraguay”, *The Times Literary Supplement*, Londres, 15 de agosto de 1975.

(10) “Escarbando a un Dictador: **Yo el Supremo**”, *La Prensa*, Lima, 4 de febrero de 1975.

claro en lo oscuro? Lo dicho, dicho está. Si sólo escucharan la mitad entenderían el doble. Yo me siento un huevito acabado de poner

Varias veces se ha hablado, a propósito de **El otoño**, de "la soledad del poder". Pero tal vez no exista (al menos, en la región literaria) un poderoso más solo, más obstinadamente solo, que el Supremo. Hasta Sultán, el perro viejo que lo acompaña con hostil lealtad, es, como él, "misógino y cascarrabias". Allá por la página 156, el Supremo recuerda una frase del Aya, que es un prodigio de síntesis: "Nadie sabe desertar de su desgracia". El poder es (entre otras cosas) la desgracia del Supremo, una malaventura de la que desertará sólo con la muerte, cuando El (en una dualidad que es también formidablemente teatral) venga a llevarse al YO: "Está regresando. Veo crecer su sombra. Oigo resonar sus pasos. Extraño que una sombra avance a trancos tan fuertes. Bastón y borceguíes ferrados. Sube marcialmente. Hace crujir el maderamen de los escalones. Se detiene en el último. El más resistente. El escalón de la Constancia, del Poder, del Mando". Desertará del poder con la muerte, pero el poder lo acompañará hasta el último escalón de la desgracia, que para él es casi sinónimo de vida. Sólo los pueblos pueden desertar de su desgracia. Eso se llama revolución. claro Algo que de alguna manera avizoró Roa Bastos, cuando expresó en relación con su novela última: "**Yo el Supremo** me acercó a uno de los hallazgos más fértiles de mi vida de escritor: que los libros de los particulares no tienen importancia; que sólo importa el libro que hacen los pueblos para que los particulares lo lean"⁽¹¹⁾. **Yo el Supremo** es, aunque suene extraño, una objetivación del subjetivismo, o sea la historia de un subjetivismo llevado a extremos casi inverosímiles (hay trozos en que sólo la historia, presente en los documentos al pie de página, les da patente de credibilidad) y esa monstruosa suma de poder acaba siendo una resta: la tremenda disminución del no-poder. La lucidez con que el Supremo ve, en ciertas instancias de su vida, las claves de transformación política capaces de convertir a su dolido Paraguay en una nación hecha y derecha (como simple curiosidad, vale la pena citar este fragmento de **El recurso**, donde el Primer Magistrado parece tenderle una mano, o quizás una garra, al Supremo colega: "Si, por caprichosa voluntad del Todopoderoso, las carabelas de Colón se hubiesen cruzado con el **Mayflower**, yendo a parar a la isla de Manhattan, en tanto que los puritanos ingleses hubiesen ido a parar al Paraguay, Nueva York sería hoy algo así como Illescas o Castilleja de la Cuesta, en tanto que Asunción asombraría al mundo con sus rascacielos, Times-Square, Puente de Brooklyn, y todo lo demás") no alcanza a justificar, ni mucho menos a hacer plena su existencia. El poder, con todas sus tentaciones de arbitrariedad, de injusticia, de crueldad, de corrupción, de omnipotencia, nubla y perturba esa lucidez, desgasta y finalmente deteriora aquella generosa voluntad de servir, convierte al portavoz de un pueblo en la aguardentosa voz de un viejo agonizante y rencoroso. Por eso, las verdades manifiestas (por ejemplo, la tan compartible que figura en la página 385: "He dicho y sostengo que una revolución no es verdaderamente revolucionaria si no forma su propio ejército; o sea si este ejército no sale de su entraña revolucionaria. Hijo generado y armado por ella") dejan paso a los odios, al rencor incubado y crecido, a la egolatría sin freno.

Uno de los más evidentes méritos de Roa ha sido no caer en el primario sectarismo de algunos historiadores, que satanizan o angelizan a las figuras de cierta dimensión temporal. El novelista paraguayo pone sobre el tapete los datos de que dispone, y sobre esos datos monta su aparato imaginativo. Pero el lector no tiene nunca la impresión de estar asistiendo a una prodigiosa mentira, sino tan sólo a la provocativa, inteligente prolongación de las coordenadas de la realidad.

VI

Quizá valga la pena, para terminar esta tentativa de interrelacionar los tres li-

(11) Cit. por Rogelio Marín, en "Los papeles de la vida", **Nuestra palabra**, Buenos Aires, 25 de setiembre de 1974.

bros, preguntamos el porqué del tema común, y sobre todo el porqué de la asunción simultánea de ese tema. El déspota (que es **ilustrado** en dos de las novelas, y todo lo contrario en **El otoño**) es todavía hoy una presencia infamante en esta América. Los Pinochet, los Bordaberry, los Stroessner, los Banzer, los Somoza, los Duvalier **Junior**, son los actuales representantes del despotismo no ilustrado. Su erudición es la tortura, su recurso es el terror. Como el Patriarca de García Márquez, el ínfimo Bordaberry podría decir: "Nadie se mueva, nadie respire, nadie viva sin mi permiso", pero naturalmente debería agregar: "Y sobre todo, sin el permiso de los militares que me dan permiso". Como el Primer Magistrado de Carpentier, Pinochet podría decir: "En materia de Cárcel, nos habíamos adelantado a Europa - lo cual era lógico, puesto que, estando en el Continente-del-Porvenir, por algo teníamos que empezar. . ." Como el Supremo de Roa Bastos, (aunque a años luz de la preocupación de Francia por su pueblo) Stroessner podría decirse a sí mismo: "Lo que te ha sucedido es nada en comparación con lo que no te ha sucedido".

Que tres notables novelistas como García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, hayan coincidido en elegir la figura (promedial o histórica) de un dictador del pasado, es un categórico juicio sobre el presente, desgraciadamente pródigo en esos padres putativos de la tortura que, como el personaje de Roa Bastos, admiran al "matador de cisnes, ese extraño asesino que mata a los cisnes para oír su último canto". Pero también es un alerta sobre el futuro. Tal presencia, la del déspota ignorante o ilustrado, es sin duda el común denominador más evidente. Pero hay otro, menos espectacular, más silencioso aunque quizá menos perecedero: el pueblo, o mejor los pueblos, que en las tres novelas son algo así como el papel de la página, porque sin ellos no existiría la letra ni la peripecia que esa letra narra. Bajo el látigo o bajo el delirio, bajo las botas o bajo la tierra, el pueblo (las más de las veces como un silencio anónimo) está presente en las tres obras. En mazmorras, en mercados, en ese formidable paro general hecho también de silencio (en **El recurso**) en la muchedumbre frenética que (en **El otoño**) se echa a las calles "cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa" del óbito del Patriarca por fin llegado a su mortal invierno; y, por último, en las treguas no descritas, en las omisiones del discurso supremo (en la novela de Roa).

De las tres novelas, la que tiene una propuesta política más revolucionaria es indudablemente **El recurso**; no por azar es la única en que el dictador es derrocado. En las otras dos (reconociendo que la de Roa obedece obligadamente a un itinerario histórico), la soledad del poder sólo acaba con la compañía de la muerte. Pero en las tres el pueblo permanece como un fondo imperecedero, capaz de tener la inconmensurable paciencia de esperar la hora de su libertad, y capaz también de generar los libertadores que aceleren la llegada de esa ocasión, a la que ya no pintan calva. Entonces sí, como decía Roa Bastos, "los libros de los particulares" no tendrán importancia y sólo importará "el libro que hacen los pueblos para que los particulares lo lean". Tal vez no haya que aguardar hasta un remoto futuro. De alguna manera estas tres novelas han sido escritas por los pueblos, y García Márquez, Carpentier y Roa Bastos sólo son los **particulares** (o más bien las partículas de pueblo) que, al leerlas con su mirada-testigo, las restituyen a la comunidad que les dio origen.