EL PATRIARCA DE GARCIA MARQUEZ: PADRE, POETA Y TIRANO

POR

MARTHA L. CANFIELD

Università di Firenze

PLAISIR OU JOUISSANCE?

Dando por sentado que todas las aproximaciones científicas a la literatura olvidan o descuidan un aspecto fundamental de la razón de ser de la obra literaria, es decir, la relación erótica entre escritor y escritura y entre lector y lectura, Barthes estableció una de sus más célebres distinciones: la que existe entre *textos de placer* y *textos de goce*¹. El texto de placer es el que satisface, calma y euforiza al mismo tiempo; proviene de la cultura y no rompe con ella; está ligado a una confortable práctica de lectura. El texto de goce, lejos de aplacar, desconsuela y desconcierta, hace vacilar los ejes históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos y su relación con el lenguaje. El placer del texto se asocia sobre todo a los clásicos; cuanto más cultura haya, mayor será el placer, y este placer consistirá en una amalgama de inteligencia, ironía, delicadeza, dominio y seguridad (el arte de vivir) que el texto despierta en el lector (o que el lector va a buscar en el texto o el escritor en el lenguaje). En los textos de goce el placer se hace añicos; el lenguaje y la cultura, trizas. Son textos perversos porque en ellos no se puede reconocer una finalidad, ni siquiera la del placer: el goce no implica placer, puede decididamente aburrir. A los dos tipos de textos corresponden dos regímenes de lectura distintos: el texto de placer se lee bien velozmente y aun saltando fragmentos (Tolstoi, Balzac), para no correr el riesgo de aburrirse; el texto de goce requiere una lectura lenta, minuciosa, *aplicada*, en la cual no importa devorar páginas para saber qué sucede porque todo

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973).

lo que *sucede* se produce en el lenguaje, mucho más que en la historia, en la enunciación mucho más que en el enunciado.

Aunque Barthes no lo diga explícitamente, es claro que los textos de goce por excelencia serán sobre todo los textos modernos, en los cuales la *novedad* vuelve a anclar al «aristocrático lector» en el fenómeno de la enunciación, que, a su vez, por su opacidad, excluirá al apresurado consumidor de aventuras. Es previsible asimismo que con el paso del tiempo, cuando la innovación se institucionalice, el texto que fue de vanguardia y se leyó con desconcierto, pavor e indefinible goce, se pueda volver a nuestros ojos (o a los ojos de un futuro lector) «ilustrativo de...», se pueda tomar distancia con respecto a él y, por tanto, perspectiva crítica y se pueda leer con más placer que goce. Es también claro que ningún texto puede ser *exclusivamente* de cultura o de ruptura, normal o transgresivo, placentero o gozable, sino que cada texto es, en mayor o menor grado, *preferentemente* una cosa o la otra. El goce está en relación directamente proporcional con la ruptura y la transgresión y, por tanto, con la *aventura* que significa emprender el camino de la innovación, de la excepción, de la diversidad, aventura típica de las vanguardias. El placer deriva de la persuasión que opera en nosotros la causalidad, la racionalidad, la cultura, la historia, virtudes típicas del clasicismo.

Cuando apareció *El otoño del patriarca*², en 1975, no se había visto en toda la literatura hispanoamericana una proeza de escritura semejante, una aventura más osada. El fonosimbolismo de Asturias, la metalepsis de Cortázar, la hipálage de Borges y sus transgresivos «laberintos», los viajes en el tiempo de Carpentier o el gongorismo de Lezama parecían módulos ya consolidados, casi lecciones de clasicismo, frente a un texto que, durante doscientas setenta abigarradas páginas, sostenía sobre una exigua fábula de motivos retornantes³ una escritura multiforme, proteica y me-

² Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (Barcelona: Plaza y Janés, marzo de 1975). A esta edición siguieron otras dos, casi simultáneas, en Buenos Aires: Sudamericana, mayo de 1975. Mis citas corresponden a estas tres ediciones, que tienen las tres el mismo empaginado. Haremos referencia también a los cuentos recogidos en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (México: Hermes, 1972) y a la última novela del autor, *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: La Oveja Negra, 1981).

³ Uso los términos *fábula* y *motivo* en el sentido que les da Boris Tomachevski, en transcripción italiana Tomaševskij, *Teoría della letteratura* (Milano: Feltrinelli, 1978) (véase en particular el cap. 8, «La costruzione dell'intreccio», pp. 179-205). Los motivos son los temas de las partes mínimas o indivisibles de la narración; la fábula es el conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y relación en que se presentan en la obra.

tamórfica, conducida por un narrador fluctuante ⁴ que pasa, sin señales tipográficas ni sintácticas, de un «nosotros» de doble o triple identidad a un «yo» aún más variable, de la visión externa a la interna, del discurso indirecto al directo, del relato iterativo al singulativo y viceversa, de analepsis de corto alcance a retrocesos remotos en la historia, en un continuo ir y venir desde un presente narrativo fijo (la muerte del dictador) a un pasado que se va iluminando por zonas aparentemente casuales y de límites confinantes, como en un juego de rompecabezas que se fuera armando con no poca fatiga por parte del lector.

La obra constituía una novedad absoluta, a pesar de que el autor se integraba con ella a una doble tradición: la novela que parte de la muerte del protagonista y procede por retrospecciones ⁵, la cual tiene un antecedente ilustre en *La muerte de Iván Illich* de Tolstoi y una realización moderna en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes; y la novela de la dictadura en la América Latina ⁶. Porque el autor se apartaba de la misma tradición, que renovaba con elementos personales muy definidos. En primer lugar, el uso particularísimo de la analepsis, que va creando en la novela una especie de espiral, donde el tiempo no transcurre, como decía Ursula Iguarán, sino que da vueltas en redondo ⁷. En *El otoño del patriar-*

⁴ Roberto Paoli ha señalado la presencia de este «narratore fluttuante» en *El otoño*, traduciendo el término «narrateur flottant» de Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris: Seuil, 1971), pp. 256 y ss. Paoli pone en evidencia que el «nosotros» de la novela vehicula las voces de grupos diferentes (el más importante de los cuales —dice— es sin duda el de la nación subyugada), y que la identidad del variabilísimo «yo» se confía a menudo a expresiones conativas como «mi general», «madre mía Bendición Alvarado», etc. (Roberto Paoli, *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano: Mursia, 1981, p. 92).

⁵ Para indicar los retrocesos en el tiempo de la historia o fábula, uso indistintamente los términos «retrospección» (T. Todorov, *Poétique*, Paris: Seuil, 1968, p. 53) y «analepsis» (preferido por G. Genette, *Figure III*, Torino: Einaudi, 1976, pp. 96-115). Para los saltos narrativos hacia adelante o anticipaciones usaré los correspondientes términos de «prospección» o «prolepsis».

⁶ Giuseppe Bellini, *Il modo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispanoamericano della dittatura* (Milano: Cisalpino-Goliardica, 1976); Mario Benedetti, «El recurso del supremo patriarca», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3 (1976), pp. 55-67; Seymour Menton, «La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica», en AA. VV., *La novela hispanoamericana*, a cargo de Juan Loveluck (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), pp. 252-298; Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1968); véase en particular el cap. «La novela política. Caudillos, dictadores y tiranos», pp. 426-234. Recuérdese que la primera edición es de 1953 y que, naturalmente, ha perdido actualidad en ciertos aspectos; sin embargo, hoy día es ya un clásico de la crítica literaria hispanoamericana.

⁷ Sobre el tratamiento del tiempo en *Cien años de soledad*, véase Cesare Segre, «Il tempo curvo di García Márquez», en el vol. *I segni e la critica* (Torino: Einaudi,

ca tenemos seis capítulos que parten todos del episodio del hallazgo del cadáver y luego retroceden, cada uno privilegiando distintos momentos del pasado, pero por lo mismo rozando también el mismo episodio varias veces y haciéndolo objeto ya de una mera anticipación en un capítulo, de un amplio desarrollo en otro, de una evocación especial en un tercero y acaso de una fugaz mención en un cuarto⁸.

Desde el punto de vista del tema, *El otoño* se apartaba también del procedimiento canonizado⁹ por el género de la novela de la dictadura, según el cual el dictador ama el poder y desprecia al pueblo que oprime y el pueblo lo soporta con rencor mientras no consigue liberarse de él. El de García Márquez, en cambio, establece con el pueblo una relación de amor posesivo, que puede llegar a la violencia y a la masacre¹⁰, pero amor al fin, que busca obsesivamente ser correspondido («y suspiraba conmovido en la penumbra eclesiástica del camarote, mírelos cómo vienen, capitán, mire cómo me quieren», p. 20; «y yo les daba todo lo que me pedían y les compraba todo lo que me vendieran [...] porque se necesitaba tener un hígado de hierro para mezquinarle un favor a quien le cantaba sus méritos», pp. 234-235)¹¹. Al mismo tiempo, el pueblo no solamente lo odia y lo rechaza, sino que también lo idealiza, lo mitifica y lo venera, proyectando en él la imagen de la propia identidad y de la propia

1969), pp. 251-295; Roberto Paoli, *op. cit.*, pp. 41-79; Mario Vargas Llosa, *García Márquez, Historia de un deicidio* (Caracas: Monte Avila, 1971), pp. 545-565.

⁸ Por ejemplo, el motivo de la pérdida del mar que aparece anunciado en el capítulo I, p. 7; en el cap. II, p. 50; en el cap. III, p. 90, y en el cap. V, p. 201, es, finalmente, desarrollado en el último capítulo, en pp. 247-250, y tiene un sorprendente epílogo en pp. 257-258. El tema de Leticia Nazareno, y en particular el motivo de su muerte, se anticipa en el cap. II, pp. 48-49, y en el cap. IV, p. 130, se sugiere a través del *dato escondido* de los perros furiosos, en pp. 183-184, y, finalmente, se relata en p. 199; se vuelve sobre él en el cap. VI, p. 240.

⁹ Sobre procedimientos canónicos y procedimientos libres, cfr. Tomachevski, *op. cit.*, p. 205-207.

¹⁰ Véase el episodio de pp. 38-39 en el cual hace torturar a los grupos que habían asaltado el palacio a la noticia de su muerte, para que confiesen que no había sido idea espontánea de ellos, sino coacción por parte de dos generales traidores, el cual se concluye con la orden sorprendente de hacerlos matar y el comentario autoconsolador de «ya lo vieron, carajo, ya lo vieron, esta gente me quiere». Véanse además pp. 19 y 66.

¹¹ Luisa Pavesio ha señalado ya que el personaje de García Márquez oscila entre el tirano llamado Nicanor, el que muere de espada, y el patriarca llamado Zacarías, profeta de la llegada del Mesías; véase Luisa Pavesio, «*El otoño del patriarca*: El romance della dittatura centenaria», en AA. VV., *Gabriel García Márquez. Materiali critici* (Genova: Tilgher, 1979), pp. 159-173. También nuestro análisis se centra en buena medida en la constatación de que en el personaje confluyen, por un lado, el caudillo amado, y por otra, el odiado tirano; pero damos una interpretación distinta al uso del nombre «Nicanor» (véase aquí mismo p. 93).

historia, o bien, si se prefiere, identificándose con la imagen que de sí mismos les propone el dictador.

El libro de García Márquez progresa sobre el filo de dos bordes: uno es el de la cultura, el de la tradición, el de una cosmovisión sostenida por una determinada fe política, el de la lengua en su estado canónico; el otro es el de la excepción, el del riesgo, el de la novedad. La lectura de *El otoño* no es placentera; puede ser exasperante y desconsoladora. Pero produce goce: ese goce erótico y perverso que se prueba en la inminencia de la perdición o de la muerte, del cual habla Barthes. A nivel de lenguaje el autor se mantiene casi exclusivamente sobre el borde del riesgo: parece a cada instante que el idioma va a estallar y no se va a poder recomponer. El plurilingüismo, la parodia, la mezcla de un código noble con uno vulgar, la metamorfosis poética de las expresiones de más bajo nivel sociolingüístico¹², las repeticiones obsesivas de epítetos y de enteras fórmulas narrativas que dan a la *novela escrita* la impresión de ser un *poema oral cantado* que necesita de estos recursos mnemotécnicos¹³, la reiterada explotación de estructuras sintácticas en sí mismas repetitivas¹⁴, los imprevistos saltos líricos y las metáforas inéditas¹⁵, la inmovilidad de

¹² El autor recupera la expresión colombiana «sacar la piedra», producir el hombre el orgasmo en la mujer, en frases crípticas como «tropezar por descuido con las piedras ocultas de las mujeres más mezquinas» (p. 16) o tropezar «por casualidad con las piedras ocultas de la novicia dormida» (p. 167). La siguiente frase: «La parranda sin término del maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta de bandera y el tremendo salchichón de hoyito y el centavo negro de ñapa en el delirio perpetuo del paraíso mítico del Negro Adán y Juancito Trucupey» (pp. 75-76), propone el léxico de los rituales erótico-mágicos de las comunidades de origen afro-americano de la costa atlántica (maranguango: brebaje para enamorar; burundanga: brebaje para hacer daño; gordolobo: planta curativa, especialmente contra la tisis; salchichón de hoyito: pene). Otro ejemplo de transformación de frases, ya no obscenas ni vulgares, sino simplemente populares en giros poéticos, podría ser «la veleidad dorada de simplemente soplar y hacer botellas» (p. 15).

¹³ Véase «los silbidos tenues del horror de la hernia» (pp. 70 y 268 y, levemente modificados, en 119 y 159); «chapaleando en la ciénaga grande de la felicidad» (p. 21), o «chapaleando en el légamo de la siesta» (p. 52), o «chapaleando en el pantano de la prosperidad» (p. 55), o «en el pantano de sangre de la sala de fiestas» (p. 61), o «chapaleando en las tortas de boñiga de la oscuridad» (p. 71). Otras fórmulas que se repiten en la novela son, por ejemplo: «los ojos desolados, los labios débiles, la mano lánguida»; «su desmesurado reino de pesadumbre»; «pasó los tres cerrojos, los tres pestillos, las tres aldabas»; «tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho bajo la cabeza para que le sirviera de almohada», etc.

¹⁴ «Que te apartes de ahí, y él se apartaba, que se quitara de la claridad, se quitaba» (p. 53); «pero se fueron, madre, qué carajo, se habían ido» (p. 54); «está bien, madre, me quedo, se quedaba» (p. 105); «que vengan a buscarla, vinieron» (pp. 112-113); «que se quiten esa ropa de hombres, ordenó, se la quitaron» (p. 117).

¹⁵ «Los rosales nevados de polvo lunar» (p. 6); «los cráteres muertos de ásperas

ese presente narrativo que regresa cíclicamente a la superficie de la novela con la imagen inmodificada del cadáver de bruces sobre el piso de una oficina desierta, en contraste con una narración movilísima y sobrecargada de pequeñas historias laterales¹⁶, en fin, el fonosimbolismo¹⁷, crean en el lector de *El otoño* una forma de zozobra, una extraña sensación de peligro, la impresión de una pérdida que no se completa; crean el goce. Ni la cultura ni su destrucción son eróticas, advierte Barthes; lo es la grieta entre una y otra¹⁸. Luego nos confirma que, justamente, la repetición, los ritmos obsesivos, las letanías, los ritos pueden generar goce porque repetir hasta el exceso es entrar en el grado cero del significado. Y concluye: «le mot peut être érotique à deux conditions opposées, toutes deux excessives: s'il est répété à outrance, ou au contraire s'il est inattendu, succulent par sa nouveauté»¹⁹.

Es curioso que a *El otoño del patriarca* haya seguido un texto de armónica y vigilada construcción, la *Crónica de una muerte anunciada* (1981), producto de la inteligencia y de la madurez en el oficio del autor, pero exento de aquellos elementos a los que García Márquez nos había acostumbrado y que eran en realidad la marca de su estilo y en modo particular del estilo del *Otoño*: la hipérbole, lo real maravilloso, las gigantescas anacronías, los zarpazos de la novedad, el riesgo. Su última novela no arriesga. Se presenta segura y sólida como un texto clásico. *El otoño* era un escándalo. La *Crónica* es un mérito. Aquí también se procede por ana-

cenizas de la luna de la llanura sin término donde había estado el mar» (p. 7); «como un tremendo sábado de agosto que hacía crecer percebes en los espejos y dejaba la sala de audiencias a merced de los delirios de los tiburones y rebasaba los niveles más altos de los océanos prehistóricos, y desbordaba la faz de la tierra y el espacio y el tiempo, y sólo quedaba él solo flotando bocabajo en el agua lunar de sus sueños de ahogado solitario» (p. 13); «pero sólo conseguía recordarla desnuda a las dos de la tarde bajo la luz de harina del mosquitero» (p. 133).

¹⁶ Véase el solo ejemplo de cuatro páginas —56-60— en las cuales se concentran las historias de Lautaro Muñoz, Adriano Guzmán, Narciso López, Jesucristo Sánchez, Lotario Sereno, Jacinto Algarabía y Saturno Santos.

¹⁷ El arranque de la novela contiene ya un magnífico ejemplo: «una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza». Nótese las asonancias *tibia-brisa-podrida* y *tierna-grandeza*, la aliteración en *ti* y la frecuencia de la *i* tónica, así como también la reiteración de grupos de líquida-licuante en *r* (*br, gr, dr, gr*). Otros ejemplos: *DENTRO DE cuyo DESORDEN DEScomunAL* (dos series de fonemas); *CERCANO CUARTEL del conde*; *LA SAL de LA SALUD*; *GRANDES patas de elefANTE*; *no DIEFA LAS DOCE A LAS DOCE, sino A LAS DOS*; *CRECER PERCEBES en los ESPEJOS* (*p* y *b* se equivalen también); se nos está VOLVIENDO AVORAZADO después de VIEJO; a PESAR del AIRE de dispensARIO de peste. Nótese en cada ejemplo la aliteración en base a poquísimos fonemas y la paronomasia, cuando no el anagrama.

¹⁸ Barthes, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

lepis, partiendo de la muerte del protagonista y reconstruyendo el pasado en base a los recuerdos de testigos. Pero la narración se presenta decididamente como una progresiva revelación de la *verdad*, con un sabio manejo del suspenso por parte del narrador. La *Crónica* es libro típico del placer edípico: «dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin»²⁰. No se puede negar que también en *El otoño* hay una cierta progresión de los significados (del patriarca todopoderoso hacia el pelele usado por el sistema y víctima de las potencias extranjeras); pero esa progresión está reducida al mínimo por las anticipaciones (abolirla del todo es propio solamente de la poesía), de modo que no se podría hablar exactamente de «desenlace» ni en absoluto de suspenso, sino más bien de intermitencias, en las cuales reside, en efecto, su «erotismo». *El otoño* era un texto de goce; era dinámico. La *Crónica* es un texto de placer; es estático.

Y el lector de García Márquez aprecia uno y otro. Pero «lejos de poderse aplacar realizando su gusto por las obras pasadas [en el sentido de clásicas y en este caso la *Crónica*] y dando su apoyo a las modernas [en este caso *El otoño*], en un bello movimiento de síntesis dialéctica», el lector de García Márquez, tanto cuanto el propio García Márquez, no es más que una *contradicción viva*: «es un sujeto doblemente escindido y doblemente perverso que goza de la consistencia de su yo (es su placer) y busca su perdición (es su goce)»²¹. En esa contradicción se refleja, por tanto, nuestra identidad y a través de ella se explica la historia de nuestra cultura.

Después de siete años de escritura en el pánico (1968-1975), porque escribir más aún que leer *El otoño* debió ser una experiencia *de miedo*, se comprende que García Márquez haya querido aferrarse a la norma. Puede ser un respiro, una pausa, en la que está tomando fuerzas para una nueva irrupción devastadora.

CIVILIZACIÓN O BARBARIE

Era difícil admitir que aquel anciano irreparable fuera el mismo hombre mesiánico que en los orígenes de su régimen aparecía en los pueblos a la hora menos pensada sin más escolta que un guajiro descalzo con un machete de zafra y un reducido séquito de diputados y senadores que él mismo designaba con el dedo según los impulsos de su digestión, se informaba sobre el rendimiento de las cosechas y el estado de salud de los animales y la conducta de la gente, se sentaba en un mecedor de bejuco a la sombra de los palos de mango de la plaza abanicándose con el sombrero de capataz que entonces usaba, y aunque

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, traduzco de pp. 26 y 36.

parecía adormilado por el calor no dejaba sin esclarecer un solo detalle de cuanto conversaba con los hombres y mujeres que había convocado en torno suyo llamándolos por sus nombres y apellidos como si tuviera dentro de la cabeza un registro escrito de los habitantes y las cifras y los problemas de toda la nación (pp. 90-91).

Una lectura cuidadosa de *El otoño del patriarca* debe poner en evidencia que, a pesar de la aparente inmovilidad de la historia (tiempo circular, motivos conductores, fórmulas repetitivas, etc.), hay una evolución del protagonista, el cual progresa desde una primera imagen (primera en la *fábula*, no en la *trama*) legendaria y patriarcal, «mesiánica», dice el narrador, hacia una despiadada y tiránica (el motivo de la tortura ocupa las páginas 230-232), para desembocar en la del viejo arteriosclerótico y debilitado que los altos mandos mantienen en el poder como pantalla. El fenómeno se puede interpretar a dos niveles: uno, en relación con la psicología del autor; otro, en relación con el referente típico, o sea, con las dictaduras de la historia latinoamericana. Siete años de convivencia con un personaje no son pocos; y aunque es claro que cuando el autor empezó a escribir ya tenía un esquema previo de la totalidad de la novela (si no, no serían posibles las continuas anticipaciones, por medio de las cuales prácticamente toda la novela está contenida en el primer capítulo), es inevitable que la imagen del anciano dictador se haya ido modificando en parte. García Márquez fue jurado del Tribunal Russell que juzgó las dictaduras militares de Brasil, Chile y la América Latina en 1974. Por dos semanas, mañana y tarde, estuvo allí sentado, en la sala de reuniones del Consiglio Nazionale delle Ricerche, en Roma, escuchando los atroces testimonios de las víctimas, viendo filmes tomados con extrema precariedad y extremo coraje en campos de concentración y leyendo documentos prohibidos que ponían en evidencia la participación de los Estados Unidos en los golpes militares (notoriamente el de Chile) y la existencia en su territorio de escuelas de adiestramiento antisubversivo para militares latinoamericanos y plantas industriales para la fabricación de máquinas de tortura. No será casual entonces que el tema de la tortura y el de la dependencia de los Estados Unidos tengan un desarrollo especial en el último capítulo de la novela.

Por otra parte, es notable que la evolución que sufre el protagonista coincide con la de los sistemas de gobierno de la América Latina. El primer patriarca se parece a los caudillos heroicos y salvajes de los albores del siglo XIX, cuando en efecto parece tener lugar su peripecia²². El car-

²² Se alude, en efecto, a la expedición botánica de Humboldt, p. 153, y a la aparición de los buques fluviales de rueda, pp. 19 y 140.

navalesco tentativo de canonizar a Bendición Alvarado y la devoción que le prodigan las masas incultas traen a la memoria el populismo y los excesos de Perón y Evita. En fin, la infernal maquinaria de delación, represión y muerte puesta en marcha por el refinado José Ignacio Sáenz de la Barra evoca muchos blancos sepulcros actualmente en el poder en las sufridas repúblicas americanas. Lo mismo puede decirse de la última visión del viejo desolado, encerrado en la «jaula de oro» del palacio presidencial, cuya imagen es usada para respaldar con el eco de su antigua autoridad las determinaciones de quienes poseen efectivamente el mando. Esta última imagen del patriarca coincide además con una descripción más moderna del país: la primitiva aldea de Jacinta Morales y Juan Prieto (páginas 90-92) se ha vuelto una gran ciudad de rascacielos que esconden verdaderos cinturones de miseria, tal como son hoy Caracas, Bogotá, la misma Barranquilla y tantas otras (p. 228), y en esta nueva fase del «progreso» la escolta del presidente no puede ser ya el indio fiel de pies descalzos, «el ángel del machete», sino «once atarvanes de saco y corbata» que disponen de aparatos electrónicos y automóviles blindados.

El primer patriarca, entonces, es un caudillo carismático que se prodiga paternalmente al pueblo, que conoce uno por uno a sus habitantes (p. 81), que comprende y aprecia especialmente a los más humildes (p. 11), que tiene en sus manos el don de la salud (p. 12) y que ejerce sobre todos una fascinación tal que ni aun sus enemigos lo resisten (pp. 34 y 117), y, contrapartida negativa, puede incluso empujar a la perdición a quien humilla involuntariamente (véase Dionisio Iguarán, pp. 92-93). No tiene ideas políticas muy claras, pero sin duda se cuida de los militares, en quienes ve un peligro constante²³; no acepta de buena gana las intervenciones extranjeras por un nacionalismo más que nada instintivo, antes bien procura evitarlas²⁴, y desprecia a los «gringos», en quienes cree reconocer la verdadera barbarie²⁵. «Gobernaba de viva voz y de cuerpo presente» (pp. 12 y 54); como escolta le bastaba un indio rudo, con coraje y sin escrúpulos, fiel hasta la muerte, como Saturno Santos (p. 101); controlaba todas las mañanas el ordeño de las vacas y daba personalmente la orden de tocar diana para despertar a la ciudad y al país, como si éste fuera una pequeña comunidad primitiva.

²³ «Y él dispuso de más tiempo para ocuparse de las fuerzas armadas con tanta atención como al principio de su mandato, no porque las fuerzas armadas fueran el sustento de su poder, como todos creíamos, sino, al contrario, porque eran su enemigo natural más temible» (p. 17).

²⁴ «No tuvo que decir que sí a ningún poder extranjero» (p. 37).

²⁵ «Pensando madre mía Bendición Alvarado mira qué gringos tan bárbaros, cómo es posible que piensen en el mar para comérselo» (p. 243).

Presentado así, nuestro tirano no se diferencia mucho de los rudos héroes de la gesta emancipadora que luego continuaron dando la guerra a los gobiernos de compromiso instalados en las inciertas capitales «de corbatín», que decía Martí. Se parece a los «gauchos malos» del Uruguay y la Argentina: a Felipe Varela, al Chacho Peñaloza, a Juan Facundo Quiroga.

De este último, a quien llamaban el «Tigre de los llanos»²⁶, eran proverbiales la fuerza autoritaria, la pasión por el juego, su educación limitada, la presciencia y los poderes sobrenaturales, la abstención del alcohol y su aspecto de animal montuno, todos elementos que hallan un perfecto correspondiente en el patriarca de García Márquez²⁷. Este, por la violencia de su carácter y la brutalidad de sus métodos, se coloca por cierto en las antípodas de la civilización. Piénsese en la fiesta con que finge festejar a sus compañeros de armas, para después hacerlos saltar por el aire en una formidable deflagración que lo libera de posibles rivales, creando con ello el horror de su madre Bendición Alvarado al ver que «las paredes rezumaban sangre por más que las secaran con cal y ceniza» (pp. 60-61). Recuérdesse la estratagema de los seis toneles de leche, con la cual hace entrar lo que en realidad son seis toneles de dinamita en el cuartel de los insurrectos (pp. 120-121); y la solución que halla para el problema de los niños, como un nuevo Herodes con un último prurito de conciencia por el cual hace fusilar a los ejecutores de sus órdenes (p. 116). Si todo esto pareciera una hipérbole de la crueldad, baste recordar que la historia de la tiranía latinoamericana está llena de ejemplos semejantes. De Facundo Quiroga cuenta Sarmiento que a la edad de once años se vengó de su

²⁶ La biografía de Facundo empieza, como se sabe, con la anécdota del tigre cebado que espera durante horas que su víctima, Facundo, caiga del árbol donde se ha refugiado. El caudillo habría declarado después que en esa ocasión había conocido el miedo. Más tarde le darían el apodo de «Tigre de los llanos». Cfr. D. F. Sarmiento, *Facundo Quiroga: Civilización o barbarie* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), pp. 79-80.

²⁷ Sobre el juego, véase Sarmiento, en la edición citada, pp. 82-83. Del patriarca son célebres las lentas partidas de dominó con su compadre de toda la vida, el general Rodrigo de Aguilar. Sobre la limitada educación de Facundo, *ibid.*, p. 81; del patriarca es famoso el analfabetismo. Sobre los poderes sobrenaturales de Facundo, *ibid.*, pp. 87-88; del patriarca se dice que tiene dones adivinatorios y curatorios. Sobre la abstención del alcohol, dice Sarmiento de Facundo «que no sabía tomar licor nunca» (*ibid.*, p. 86); del patriarca dice García Márquez: «todos menos él y el general Saturno Santos, que no probaron una gota de licor en toda su vida, ni fumaron ni comieron más de lo indispensable para vivir» (p. 61), y más adelante: «la mano inapelable de lirio lánguido volvió a levantar la copa con que había brindado toda la noche sin beber» (p. 126). Sobre la identificación con el trigre, Sarmiento expone además una teoría (p. 81).

maestro de escuela dándole una bofetada que lo hizo caer de la silla en que estaba sentado; y en edad adulta prendió fuego a su casa con sus padres dentro, para castigarlos por no haberle prestado la suma que solicitaba ²⁸.

Más que bárbaro, el patriarca es salvaje, como una fiera carnícera. Cuando los acreedores que visitan el palacio descubren la huella de su bota en el barro, sienten que esa impronta «tenía el esplendor y el dominio en reposo y el tufo de sarna vieja del rastro de un tigre acostumbrado a la soledad» (p. 187). Alguna vez su palacio es llamado *guarida* («la vasta guarida del poder», p. 5). Tiene «un olfato exquisito de tigre cebado» que generalmente le permite reconocer a tiempo «el viejo y dulce olor del peligro» (p. 196). Y aunque tiene manos de doncella y lleva guantes de raso, usa esas manos como garras, dando *zarpazos* (pp. 100, 114, 116, 222, 266).

Su barbarie se pone de manifiesto también en la gente que lo rodea: en las actitudes de su madre, que pretende amueblar el palacio presidencial con taburetes y hamacas (p. 255) y que ante su nueva investidura de «madre del presidente» se asusta por «la cantidad de sábanas que habrá que lavar» (p. 256); y sobre todo en el desenfreno sin límites de sus compañeros de armas (véanse las historias de Adriano Guzmán, Narciso López y Jacinto Algarabía, pp. 57-60).

Asimismo, corroborando la famosa tesis de Sarmiento, a esta barbarie se opone —con éxito creciente de principio a fin de la novela— la «civilización». El presidente derrocado, Lautaro Muñoz, además de ser un liberal y un proteccionista ²⁹, era un culto que leía a Suetonio en latín (p. 56) y un europeísta que había elegido como esposa a una «hermosa florentina» (p. 254). Pero la historia de Lautaro Muñoz no es relevante en la trama de la novela: se recupera a través de un par de fugaces analepsis heterodieéticas. El verdadero opositor del bárbaro patriarca es el «civilizado» general Rodrigo de Aguilar. El contraste entre los dos empieza desde el nombre: anónimo uno (el nombre de Zacarías, p. 132, parece deberse más bien a uno de sus delirios de divinidad), de alcornia castellana el otro. Uno violento, el otro flemático («el dominio helado del general Rodrigo de Aguilar», p. 100). Uno sin escrúpulos, el otro con demasiados para el gusto del patriarca:

²⁸ Sarmiento, *Facundo*, ed. cit., p. 84.

²⁹ «El más diestro y capaz de los catorce generales federalistas que se habían sucedido en el poder por atentados sucesivos durante once años de rivalidades sangrientas, pero también el único que se atrevió a decirle que no en su propia lengua al cónsul de los ingleses» (p. 254).

tampoco era posible vivir con el sobresalto perpetuo de la pureza de mi compadre el general Rodrigo de Aguilar que había entrado en mi oficina con una cara de muerto ansioso de saber qué pasó con aquellos dos mil niños (p. 118).

Rodrigo de Aguilar, diplomático habilísimo, primero se gana su confianza arriesgando la propia vida por salvar la del patriarca y perdiendo un brazo en el trance de desconectar la bomba que le estaba destinada (p. 17) y luego dedica todos sus esfuerzos a domesticar al salvaje presidente, creando en consecuencia una cierta desconfianza en quien se siente excesivamente protegido:

y sin embargo se preguntaba si tanta confianza y tanta autoridad delegada en una sola persona no habrían sido la causa de su desventura, si no era su compadre de toda la vida quien lo había vuelto buey por tratar de quitarle la pelambre natural de caudillo de vereda para convertirlo en un inválido de palacio incapaz de concebir una orden que no estuviera cumplida de antemano (p. 101).

Todo a lo largo del capítulo tercero se deja adivinar que el secreto opositor del patriarca —quien deseaba «sentirse otra vez en la flor de su barbarie» (p. 98)— es el general Rodrigo de Aguilar. Entre los dos polos del carácter del patriarca, indócil y violento por un lado, afectivamente fragilísimo por otro, que se simbolizan en esa lánguida mano de doncella que sabe dar zarpazos, se sitúa el carácter reflexivo, racional, «civilizado» del opositor, representado paralelísticamente en su «mano pensativa» (p. 123), a través de la cual, como un signo inequívoco, el patriarca reconoce a su enemigo. Digno del carácter «educado» de Rodrigo de Aguilar es el complot que trama, un «golpe perfecto» en el cual no se habría derramado «una gota de sangre», porque simplemente se habría encerrado al patriarca en un manicomio haciendo diagnosticar como locura los muchos excesos cometidos por él, incluida la masacre de los niños (p. 25). Digna, en cambio, de una barbarie trágico-mitológica es la venganza que concibe y lleva a cabo el patriarca: con notable golpe de escena se cierra el capítulo tercero con la entrada en la sala de fiestas del palacio del general Rodrigo de Aguilar «en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme [...]» (pp. 126-127).

La barbarie de tantos caudillos y tiranos latinoamericanos no ha favorecido ciertamente el desarrollo de los países. Pero es innegable que Facundo y Rosas en la Argentina, el doctor Francia y el «oprobioso tirano» Francisco Solano López del Paraguay, entre otros, han sido estudiados

sobre todo por sus opositores, por los partidarios de la «civilización» sarmientina, la cual se podría traducir cómodamente como una «europeización» directa e inmediata con desdén u olvido de las propias tradiciones y con una tendencia a la industrialización basada en el incremento de la economía dependiente, que por cierto no ha resuelto los problemas y antes ha agudizado las contradicciones existentes³⁰. Estos historiadores han contribuido a la leyenda negra de estos caudillos. Sin embargo, las voces de protesta contra las teorías sarmientinas no han faltado: empiezan ya en el ochocientos. La primera fue tal vez la del gaucho Martín Fierro. La segunda la de Martí, que, cambiando la famosa dicotomía, declara que el problema no se plantea entre civilización y barbarie, sino entre falsa erudición y naturaleza³¹. El patriarca de García Márquez, envejecido, debilitado, transformado en un pelele por los nuevos mandatarios, es testigo mortificadísimo de los cambios introducidos en la patria. Si en su trágico *Ubi sunt?* (pp. 229, 234-235) se puede presentar la vieja patria aldeana y miserable como un paraíso perdido, es porque esta otra que ha venido a sustituirla no es mejor.

EL ZOOMORFISMO

Partiendo de la *Poética* de Aristóteles, Northrop Frye clasificó las obras de invención según la capacidad de acción del héroe, que puede ser mayor, igual o inferior a la nuestra³². La superioridad puede tener, a su vez, tres grados: si el héroe es superior como tipo a los demás héroes y a su ambiente se trata de un ser divino y su historia será un mito en el sentido de «historia de un dios»; si, en cambio, es superior en grado a los otros hombres y a su ambiente, tendremos el típico héroe del *romance*, cuyas acciones son maravillosas, aunque él es siempre un ser humano, y estaremos aquí en el ambiente de la leyenda o del cuento popular; si el héroe es superior a los otros hombres, pero no a su ambiente natural, estamos en el modo alto-mimético, típico de la tragedia y de gran parte de la épica. Si, en cambio, el héroe es igual a nosotros, su modo es el bajo-mimético, típico de las comedias y de las novelas y los cuentos realistas. En fin, si el héroe es inferior a nosotros por fuerza o por inteligencia, al punto de darnos la impresión de impedimento, frustración o absurdo, per-

³⁰ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (Montevideo: Ediciones DP, 1971), pp. 268-289.

³¹ José Martí, *Nuestra América*.

³² Northrop Frye, *Anatomía della critica* (Torino: Einaudi), pp. 45-48.

tenece al modo irónico, que constituye una tendencia creciente de la narrativa y del teatro de nuestro siglo (piénsese en Beckett o en Ionesco o en algunos personajes del mismo Faulkner).

El realismo mágico latinoamericano —o, por mejor decir, lo «real maravilloso»— y, por tanto, la casi totalidad de la obra de García Márquez (sobre todo *Cien años de soledad* y los cuentos de *La cándida Eréndira*), se ubican cómodamente en la segunda categoría. Frente a *El otoño del patriarca*, en cambio, se siente una cierta perplejidad. Los héroes parecen superiores a su ambiente, y a ello contribuye el uso de la hipérbole mítica: la vida del protagonista se prolonga entre los ciento siete y los doscientos treinta y dos años; se dice que a los ciento cincuenta tuvo una tercera dentición; la hernia que padece es tan grande que deben transportarla en carretilla; su rostro es indescifrable e impasible como un ídolo³³. Rayanos en lo inverosímil son los desmanes de Leticia Nazareno; e igualmente hiperbólica es la crueldad de José Ignacio Sáenz de la Barra, así como su derrota final y su muerte. Fantástica es la caída de la mula que transporta a Demetrio Aldous (p. 153): a medida que cae en un precipicio que parece interminable, el narrador va describiendo los climas sucesivos en las distintas altitudes, desde las cumbres de nieves perpetuas, a través de cornisas escarpadas donde los ríos nacen, hasta la llanura de sol inmóvil y polvo ardiente donde se oye el eco de la voz de alguna maestra del departamento del Atlántico (donde está Barranquilla), mientras la mula, finalmente en tierra, se despanzurra en una explosión silenciosa de succulento fruto tropical. El aguerrido eritreno sobrevive a caída tan colosal. No cabe duda que estamos en el ambiente de la leyenda y del cuento popular. Y, sin embargo, los héroes no nos dan la impresión de ser superiores a nosotros; por momentos, al contrario, los sentimos inferiores, víctimas de frustraciones y absurdos tan grandes como sus hazañas: piénsese en el fallido romance con Manuela Sánchez, o en el tentativo de canonización de Bendición Alvarado, con los resultados extremadamente descorazonantes de la investigación de Demetrio Aldous. Es más, a menudo se tiene la impresión de que en vez de seres humanos se trate de caricaturas; estamos en el grotesco o en la fábula, pero también en el mito, y así en vez de personas tenemos que ver con «animales».

Hacia poco había publicado *Cien años de soledad*, y *El otoño* era aún

³³ «Anciano de granito» (p. 58); «anciano insondable» (p. 99); «anciano inasible vestido de lienzo» (p. 105); «anciano granítico» (p. 145); «anciano impasible» (p. 155); «sátrapa indescifrable de ojos de iguana» (p. 158); «el anciano que parecía de piedra» (p. 162), y «anciano pétreo» (p. 164); «anciano indescifrable» (p. 166); «anciano inescrutable» (p. 180).

un proyecto cuando García Márquez declaraba que él había estado siempre buscando un personaje que fuera verdaderamente «la síntesis, el gran animal mitológico de la América Latina»³⁴.

Ya hemos visto que el patriarca se identifica con un tigre cebado y con ello evoca al célebre «Tigre de los llanos», Juan Facundo Quiroga. Pero hay mucho más que eso. Cada cambio de humor o de situación se reflejan en él con una nueva imagen zoomórfica, como si el patriarca se metamorfoseara de un animal en otro. Reuniendo las imágenes diseminadas en el macrotexto, se ve que él configura un conjunto alegórico-totémico (o pantotémico) en el que encarna la selva americana. Tiene un «raro andar de armadillo» (p. 93), parpadea «sin cerrar los ojos como las iguanas» (pp. 145-146, 158), la gente le atribuye «las virtudes seniles de las tortugas y los hábitos de los elefantes» (p. 130) y sus grandes patas se parecen a las de un saurio o a las de un paquidermo (pp. 195, 208, 235, 249). Además del testículo herniado, son notables en él «los pies enormes, cuadrados y planos con uñas rocallosas y torcidas de gavián» (p. 50). En los orgasmos rutinarios de la siesta se expresa con un «llantito de perro» (pp. 12, 114); mientras que en el ímpetu sexual extraordinario se transforma en un caballo guarnecido de recados de guerra (p. 116) o en un bisonte de lidia (p. 167). Cuando debe enfrentar las vicisitudes del mando, su energía es la de un bisonte (p. 119) o la de un toro (p. 259). En cambio, cuando un enamoramiento desdichado lo debilita, sus garras se vuelven patas de cordero que preferiría arrancarse para no verse humillado (pp. 73-74). Y a medida que envejece, el toro de lidia se va volviendo buey (pp. 101, 168, 265): se le llena el cuerpo de garrapatas (p. 259) y después de la experiencia terrible del atentado en el que pierde a Leticia Nazareno y al niño, empieza a moverse con la dificultad de un «animal vetusto» (p. 126):

y entonces se levantó del suelo con aquella enorme y ardua maniobra de buey de primero las ancas y después las patas delanteras y por último la cabeza aturdida con un hilo de baba en los belfos (p. 207).

El hecho de que la vejez lo vaya transformando de toro en buey tiene una proyección ilustrativa en sus colegas fracasados: todos ellos parecen bueyes; «duermen como bueyes sentados», observa despectivamente el propio patriarca (p. 250).

También su compañera Leticia Nazareno se presenta como un animal

³⁴ G. García Márquez y M. Vargas Llosa, *La novela en América Latina* (Lima: Milla Batres, 1968), p. 55.

de fuerza totémica. Lo primero que él percibe de ella es su «rastros oscuro de animal de monte» (pp. 162, 164) y en las noches con ella se complace en respirar «su tufo de perra montuna» (p. 166). «Pequeña y maciza, robusta, de nalgas opulentas, de tetas grandes y ciegas, de manos torpes, de sexo abrupto, de cabellos cortados con tijeras de podar, de dientes separados y firmes como hachas, de nariz escasa, de pies planos» (p. 162), Leticia Nazareno es la antípoda de Manuela Sánchez, la frágil muchacha de la rosa en el regazo. Todo en ella es sólido y corpóreo. Ella es sobre todo un cuerpo, la condición animal de la mujer. Y si algo viene a redimir esta «alegría redentora» que es *Leticia Nazareno*, es justamente el cuerpo infeliz y humillado del patriarca. Su aspecto totémico («tetas totémicas», p. 175) está ligado primero a la prohibición que pesa sobre ella porque es novicia (*tabú*: prohibición de tomar el *tótem*) y, en segundo lugar, aunque esto no se declare explícitamente, al desafuero sexual que ella representa (*desafuero*: exceso, pero también acto violento contra la ley).

La madre del patriarca se identifica con los pájaros que la rodean, y después de muerta, aunque la embalsaman «con las peores artes de taquidermia igual que los animales póstumos de los museos de ciencias», su cuerpo se desmigaja con la fragilidad de un ave y de ella sólo quedan las polillas que han devorado sus entrañas y las luciérnagas de sus huesos (p. 157). En esta forma superior de humor que abraza toda la novela cabe un estremecimiento dramático y catártico.

También las cosas y los conceptos abstractos pueden configurarse como animales: los mares son como gatos (p. 238) y el poder tiene «el olor humano de caballo quemado» de las masacres (p. 256).

Así este mundo, fabuloso y animalesco, nos ubica en un plano intermedio entre la leyenda y la fábula, y en un tiempo mítico, cuando los héroes eran a la vez semidioses y semianimales.

Hay un estadio antropológico en el que los dioses han adquirido ya la forma humana, pero conservan rasgos de la vieja veste animal del *tótem*. Así había explicado la hermenéutica homérica los epítetos de «ojos de lechuza» de Atenea, o de «ojos de becerra» de Hera, como reminiscencias totémicas. En la imaginación colectiva latinoamericana, después que los españoles destruyeron los viejos ídolos indígenas, la necesidad de contar con la protección de héroes sobrenaturales o semidioses encarnó en los caudillos, que se imponían emotivamente a las masas con la fuerza de su carácter telúrico más aún que popular. En la visión que García Márquez da (conscientemente o no) del tirano odiado por el pueblo, se mezcla la del caudillo admirado, la del «jefe natural» que conoce a su pueblo mejor que nadie y guía con mano segura su destino, sin el cual el pueblo carece

de historia y aun de identidad³⁵. El ha hecho la patria para su pueblo, «con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta» (p. 171). Antes de él, repite el narrador, no éramos nada y teníamos miedo de quedarnos sin él. El patriarca es más que un dictador: como lo dice el título que le ha dado García Márquez, es un padre. Hay que eliminarlo si queremos crecer. Pero ello no quita que nuestra vida haya tenido origen en él (en él está el mar, pp. 257-258) y cualquier evolución o cambio radical que queramos emprender será válido sólo si tenemos en cuenta este origen.

El patriarca entonces es un semidiós que alborea en nuestro inconsciente colectivo. El pueblo ya no cree en su inmortalidad, pero todavía es sensible a este residuo de pasada devoción: surge entonces el chiste, el *motto di spirito*. Por ejemplo, corren voces de que él ha muerto y la gente se pregunta entre risas «y ahora quién se lo va a decir a él» (p. 131). Así, la visión zoomórfica que de él ha transmitido el autor es ambivalente: por un lado es irónica y reductiva; por otro, sugiere la existencia enmascarada de un residuo divino y totémico.

Un motivo recurrente en la novela pone de manifiesto, de manera particularmente notable, esa doble identidad humana y animal del protagonista: el de las vacas. Parecería que el anciano gobernante, decididamente poligámico (por lo menos hasta la llegada de Leticia Nazareno), fuera al mismo tiempo el «macho» de incontables concubinas y el toro —que los años irán volviendo buey, como hemos visto— de una manada de vacas con extrañas libertades. Estas pueden, por ejemplo, vagar libremente por el palacio presidencial y comer objetos de indudable valor material (cortinas de terciopelo, tapizados de raso, p. 7; el retrato de un arzobispo, p. 90) sin que nadie las disturbe. Alguna de ellas se asoma al balcón presidencial, y eso es indicio de que el patriarca vive (p. 9). Eran «vacas magníficas que nacían con la marca hereditaria del hierro presidencial» (pp. 130, 221, 229) y sobre todo eran *intocables* (p. 221).

³⁵ «Una patria que era como todo antes de él, vasta e incierta» (p. 173). En otro momento dice el narrador que él vivía «pendiente del curso de nuestras vidas, pues lo único que nos daba seguridad sobre la tierra era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable a la peste y al ciclón, invulnerable a la burla de Manuela Sánchez, invulnerable al tiempo, consagrado a la dicha mesiánica de pensar para nosotros, sabiendo que nosotros sabíamos que él no había de tomar por nosotros ninguna determinación que no tuviera nuestra medida, pues él no había sobrevivido a todo por su valor inconcebible ni por su infinita prudencia, sino porque era el único de nosotros que conocía el tamaño real de nuestro destino». Su leyenda reza que él «era el benemérito que le infundía respeto a la naturaleza y enderezaba el orden del universo y le había bajado los humos a la Divina Providencia» (p. 234).

Cuando Leticia Nazareno se imponga en el palacio presidencial y en la vida del viejo presidente con sus furores de perra celosa, lo primero que hará será eliminar todo recuerdo de la madre muerta, que pudiera hacerle sombra (p. 179), y echar fuera del palacio a los ciegos, a los leprosos y a los paralíticos (p. 187), cambiando el desorden y la mugre de la casa en un todo «diáfano y humano» (p. 186). Estos dos adjetivos, muy significativos, implican también la eliminación de las vacas y de las bostas que infestaban el palacio. Las vacas quedan así relegadas a los establos, donde él, como buen patrón de hacienda, sigue controlando el ordeño, pero de donde —una vez cumplido este deber (¿residuo «civilizado» de antiguos ritos innombrables?)— se precipita de nuevo en los brazos de Leticia Nazareno, nuevo objeto de devoción: «regresaba después del ordeño a tu cuarto oloroso a bestia de oscuridad para seguirte dando cuanto quisieras» (p. 191).

Las vacas campean por los tres primeros capítulos de la novela; prácticamente desaparecen en los episodios del luto por su madre (cap. IV) y de los amores con Leticia Nazareno (cap. V), para volver a poblar insistentemente las páginas del capítulo VI³⁶. Se supone que vuelven a entrar en el palacio, como los ciegos, los leprosos y los paralíticos, después de la muerte de Leticia Nazareno (p. 202), como si, eliminado el intruso invasor, creencias y costumbres primitivas recuperaran parte de la antigua fuerza. Las vacas saldrán a las calles de la ciudad después de la muerte efectiva del patriarca, a la desbandada como grey sin conductor, y la gente, que no podrá creer que esta vez la noticia de la muerte sea verdadera, supondrá que es él que las ha hecho salir y les permitirá que entren en los zaguanes de las casas, a beber en los estanques de los patios interiores; «los propios soldados les cedían el paso en los vericuetos de la calle del comercio» (pp. 220-221).

Debe quedar claro que nunca se dice ni se sugiere en la novela que el patriarca se dedique al bestialismo o que tenga una particular relación con las vacas. El patriarca se presenta como un hombre y su animalidad se comunica a nivel imaginario a través de la imagen poética. Asimismo, la presencia masiva de las vacas, misteriosa e inquietante, para la cual no hay una explicación racional, parece la supervivencia de un antiguo rito, cuyo significado se ha perdido en el tiempo. Se puede todavía sugerir que en las vacas hay, por un lado, una proyección materna-incestuosa y, por otro, un elemento figurativo-terrible muy novecentesco (piénsese en los

³⁶ Véanse, en el cap. I, pp. 7, 9, 13; cap. II, pp. 48, 68, 71, 81; cap. III, pp. 90, 102, 103; cap. IV, p. 130; cap. V, pp. 170, 202; cap. VI, pp. 220, 221, 223, 229, 235, 245, 251, 252, 253, 257, 263, 266.

caballos de Kafka, en el minotauro de Picasso, etc.), además del obvio modelo hindú de las vacas sagradas.

Según Plinio Apuleyo Mendoza, todos los libros de García Márquez tienen como punto de partida una imagen visual; en una amena y minuciosa entrevista le pregunta cuál fue la que dio origen a *El otoño del patriarca*. García Márquez responde: «Es la imagen de un dictador muy viejo, inconcebiblemente viejo, que se queda solo en un palacio lleno de vacas»³⁷. Tal vez haya obrado, desde la memoria inconsciente del autor, el recuerdo del retrato que de Julio César se hace en la novela de Wilder, que él mismo ha declarado fuente de su novela³⁸. Allí se dice que, con razón o sin ella, el pueblo estaba convencido de que César tuviera «alguna predilección por el reino animal». Naturalmente, la grandeza moral del personaje de Wilder se pone en las antípodas de las miserias del poder que conoce el dictador caribeño; *El otoño* es carnavalesco, como *Cien años* o más; la novela de Wilder no lo es en absoluto: la «univocidad» ideológica y lingüística de la novela de Wilder (su «monofonía») se opone inmediatamente a la «plurivocidad» ideológica y lingüística de *El otoño* (a su «polifonía»). Pero a pesar de estas diferencias, muchos rasgos en la creación del personaje son comunes y, es muy posible, voluntariamente comunes. Otros elementos, en cambio, como el que en seguida señalo, pudieron pasar inadvertidamente de la lectura a la imagen visual predecesora y de ésta a la escritura. En *Los idus de marzo*, un Cornelio Nepote inventado por Wilder hace referencia a la leyenda popular que rodea al dictador: «¡Y qué historias! Se oyen en las canciones de los soldados; se ven en versos y en dibujos borroneados en los lugares públicos. Se dice que su madre lo concibió mediante el dardo de un rayo; que lo parió por la boca o por la oreja; que vino al mundo sin órganos genitales procreativos y que los que ahora posee le fueron injertados, tomándolos de un misterioso extranjero encontrado entre las encinas del Templo de Zeus en Dodona y asesinado por él para este fin; o que provienen de una estatua de Zeus hecha por Fidias. No hay anormalidad de la cual no haya sido acusado, y existe la convicción de que, como Júpiter, tenga alguna predilección por el reino animal. Se ha sostenido ampliamente que él es, en el sentido propio de la palabra, padre de la patria y que tiene centenares de hijos en España, Italia, Galia y Africa»³⁹ (el subrayado es mío; en el resto

³⁷ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Bogotá: La Oveja Negra, 1982), p. 86.

³⁸ Gabriel García Márquez, «Los idus de marzo», en *El País*, Madrid, 30 septiembre 1981.

³⁹ Thornton Wilder, *The idus of March*, 1948; trad. italiana: *Idi di marzo* (Mondadori, 1951). Traducción del inglés, pp. 200-201.

de la cita el lector reconocerá otros elementos del retrato del patriarca: los *graffiti* denigratorios, las leyendas sobre su concepción, su extrema fecundidad).

LA PRESUNCIÓN DE DIVINIDAD

Tal vez donde la ironía del autor se descarga sobre su personaje con mayor fiereza es en ese rasgo de soberbia que le adjudica, un poco infantil a veces, con que él presume de ser divino. La oscilación entre esta presunta naturaleza divina y aquella otra animal que surge de las metáforas le presta un carácter imponente, de ilimitada autoridad y, a la vez, cómico. El patriarca es a menudo, más que un arquetipo, una caricatura o una máscara de carnaval. Y la parodia del Mesías que el autor le hace representar alcanza el colmo en esa corte de leprosos, ciegos y paralíticos que viven en su palacio suplicando de sus manos la sal de la salud (p. 12). El elemento cómico, que tiene en la obra un gran relieve y merecería sin duda un estudio sistemático más allá de los límites de este trabajo, deriva tal vez del choque de dos culturas en el interno del autor: la silvana-ancestral y la occidental, en cuyo espejo la primera se deforma desde el momento en que fracasa en su tarea y destino de civilización autóctona y original.

Las noticias sobre la extraordinaria longevidad del patriarca (pp. 49, 87, 132), sobre su invulnerabilidad a las balas y su capacidad de hacer milagros (pp. 104 y 251), provienen sin duda de la leyenda oficial que los medios de información difunden para mejor subyugar la adhesión de las gentes humildes (pp. 83 y 129); y esta leyenda ha sido asimilada por el pueblo. Cuando una joven pregunta qué ha pasado que hay tanto despliegue militar, y en realidad es que él ha muerto efectivamente, el oficial de la patrulla le contesta que ellos no lo saben, pero que debe ser que resucitó el muerto (p. 220), tanto es inconcebible una muerte *definitiva* del patriarca. El narrador colectivo representante del pueblo, oprimido pero siempre con esperanzas de liberarse, nos refiere que se había divulgado la creencia de que «el horario de su vida no estaba sometido a las normas del tiempo humano, sino a los ciclos del cometa» (p. 83); a pesar de ello, las esperanzas ardientemente alimentadas para la noche de noviembre, en la cual al paso del cometa él habría de morir, se transformarán en una nueva, innumerable desilusión.

En cambio él, convencido de la verdad de la misma leyenda que ha ayudado a difundir, expresa «mi decisión única y soberana de que estaré en mi puesto al servicio de la patria cuando volviera a pasar el cometa»

(p. 85). A menudo recuerda —para quien lo hubiera olvidado— que él es «el que manda por los siglos de los siglos» (p. 140). La desilusión amorosa lo hace sentirse «más viejo que Dios» (p. 86). Para confirmar las órdenes más arbitrarias agrega un simple «orden de Dios» (pp. 72, 250). Se regocija con la idea de que el ciclón que destruye el país es la venganza que Dios en persona se toma sobre Manuel Sánchez por haberlo abandonado, lo cual constituye otro típico mitema (p. 104). Y el narrador, aceptando implícitamente la teoría, le atribuye la orden «generosa» y el poder de detener el cataclismo: «y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron» (p. 104), marcando con ello el carácter bíblico que a menudo el personaje adquiere. Cuando sus ministros tratan de organizar el «después del patriarca», él se rehúsa a considerar su muerte, agregando entre risas que «por tres días que iba a estar muerto no valía la pena llevarlo hasta Jerusalén para enterrarlo en el Santo Sepulcro» (p. 171). Su hijo legítimo nace varón porque él así lo «ordena» y sale a la luz ante el reclamo imperioso de su voz (p. 180). De los militares, a quienes él ha «hecho» uno por uno, dándoles los grados que les convenían según su parecer, dice con rabia, cuando ve que inevitablemente después que se sienten fuertes tratan de traicionarlo: «yo que los parí a todos, carajo, me los saqué de las costillas» (p. 116). Además difunde la leyenda de su concepción virginal (pp. 134 y 140).

Sin embargo, no se puede decir que la extrema longevidad del protagonista o su presunción de divinidad aceptada por el pueblo constituyan un *índice* del ambiente, a la manera de la literatura maravillosa. No existen aquí leyes distintas de las que rigen la realidad, como sucedía, en cambio, en *Cien años de soledad*, donde los prodigios de Melquíades, la ascensión a los cielos de Remedios la bella, los fuegos fatuos, etc., eran presentados por el narrador con la indiferencia típica del género. Cuando la ironía del autor es menos evidente, parecería más bien que la pretensión de durar más allá de lo verosímil constituya una «broma» o una forma simbólica de hablar del patriarca, broma que a menudo hace también extensiva a quienes lo rodean. Por ejemplo, dice a Manuela Sánchez que mire bien el cometa porque «no volveremos a verlo hasta dentro de un siglo» (p. 84); en el plural está incluida la jovencita. Cuando alguien del pueblo le recuerda que «las cosas y la gente no estamos hechas para durar toda la vida», él contesta que «al contrario, que el mundo es eterno» (p. 91).

Pero si estos juegos de palabras enmascaran algo, detrás de ellos hay que ver, además de su terca voluntad de mando absoluto («orden de Dios»), la censura de la idea de su propia muerte, que él no ignora en absoluto. No sólo sabe que morirá, sino que es consciente también de

cuán efímero y vano es el mismo poder del que se vanagloria. En algunas declaraciones tuyas no hay ni sombra de juego, sino sólo una profunda seriedad, un gran escepticismo respecto a la historia y una dramática rebeldía frente a la condición mortal del hombre:

decía que pensar en el mundo después de uno mismo era algo tan cenizo como la propia muerte, qué carajo, si al fin y al cabo cuando yo muera volverán los políticos a repartirse esta vaina como en los tiempos de los godos, ya lo verán, decía, se volverán a repartir todo entre los curas, los gringos y los ricos, y nada para los pobres, por supuesto, porque éstos estarán siempre tan jodidos (p. 171).

Y el narrador heterodiegético, que suele focalizar internamente al protagonista, sin ninguna ironía nos cuenta cómo, durante la larga agonía de su madre, él fue «aprendiendo con sus rabias acumuladas de cada noche a soportar la rabia inmensa del lunes de dolor en que lo despertó el silencio terrible del mundo al amanecer y era que su madre de mi vida Bendición Alvarado había acabado de respirar» (p. 137). O sea, que él *aprende a soportar* lo que todas las mismas fantasías negatorias demuestran *insoportable*: la condición mortal de los seres queridos y en consecuencia la propia.

El patriarca sabe también que la voluntad humana puede modificar relativamente el curso de las cosas, que es inevitable que las fuerzas individuales se agoten y que ciertos acontecimientos (porque en último término no dependen de nosotros) están (se puede decir) fijados por el destino: «herido de muerte por la convicción ineludible de que la vida de Leticia Nazareno no dependía entonces de la voluntad de Dios sino de la sabiduría con que él lograra preservarla de una amenaza que tarde o temprano se había de cumplir sin remedio, maldita sea» (p. 197).

Las cifras hiperbólicas de su edad (entre los ciento siete y los doscientos treinta y dos años, p. 87; que tuvo una tercera dentición a los ciento cincuenta, p. 49; que se celebra el primer centenario de su ascenso al poder, p. 216) pueden leerse entonces como un conteo particular del tiempo, semejante al de los patriarcas bíblicos, más que como un elemento fantástico. También la vidente ciega que descifra su muerte había pasado los cien años (p. 97). El, además, tiene o tuvo la pretensión de integrar las filas de los profetas: en las penurias de su senilidad escribe, tratando de fijar los pocos recuerdos que le quedan, «que me llamo Zacarías» y «que había cumplido cien años» (p. 132).

EL MOTIVO EXCREMENTAL

«El tratamiento de lo sexual en la narrativa es uno de los más delicados, tal vez el más arduo junto con lo político»: así empieza Vargas Llosa su elogio del realismo flaubertiano⁴⁰. También de García Márquez se podría decir sin duda que ha dado pruebas de su maestría en «la dosificación y distribución de lo erótico» en sus novelas y en el difícil tratamiento del tema político, especialmente en *El otoño del patriarca*. Pero al colombiano, además, hay que agregarle un tercer mérito aún más raro y difícil: el desprejuicio y la habilidad con que enfrenta el motivo excremental ligado a una isotopía de la analidad, relevante en *El otoño* y para nada ausente del resto de su obra, que la crítica aún no ha puesto en evidencia. Sin duda, la represión y la censura pesan mucho más gravemente sobre la analidad que sobre la genitalidad, y lectores y críticos tratamos de protegernos del inquietante choque con la visión excremental por medio de un púdico olvido.

Se sabe que el juego con las heces está relacionado con la fantasía narcisista de volverse el propio padre y así superar la angustia de la muerte. Esta fantasía narcisista infantil, que es una fantasía agresiva, se refleja en una concentración de la libido en la zona anal; por lo cual esta fase se llama precisamente sádico-anal. Es importante recordar que estas fantasías no están determinadas por el instinto de vida, sino por el instinto de muerte. La particular fascinación que los excrementos ejercen sobre el hombre es la misma fascinación que la muerte produce sobre él⁴¹. En el hombre primitivo, en el cual los deseos fantásticos del narcisismo infantil se expresan en una forma no sublimada, es característica una imponente estructura mágica basada en los excrementos⁴². Cuando muere Héctor, Príamo se revuelca en el estiércol. Las tribus primitivas se ensucian en señal de duelo; nosotros, hombres civilizados y sublimadores, nos vestimos de negro.

Nuestro patriarca, hombre primitivo y civilizado a la vez, o más precisamente bárbaro, que sobrevive en un mundo ya civilizado a pesar suyo, manifiesta doblemente su luto por la madre: por un lado, siguiendo la costumbre, cuando sale de su duelo, «pálido y duro», lleva una banda negra en el brazo (p. 143); por otro, siguiendo un secreto instinto, permanece «inmune a las cagadas de los pájaros de la madre muerta»

⁴⁰ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua* (Barcelona: Bruguera, 1978), p. 25.

⁴¹ S. Freud, «L'io e l'Es», en *Opere 1917-1923*, vol. IX (Torino: Boringhieri, 1977), p. 504.

⁴² Norman O. Brown, *La vita contro la morte* (Milano: Adelphi, 1978), p. 334.

(p. 144). Santiago Nasar, la noche del día en que lo van a matar, sueña que atraviesa un bosque donde cae una llovizna tierna y «al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros» (*Crónica*, p. 9).

A ningún lector puede pasar inadvertido que el despótico gobernante vive en un palacio presidencial entre vacas y entre *bosta de vacas*, que a menudo le ocurre «chapalear» en ellas y que este verbo configura a su vez una isotopía que prolonga en la novela el tema excremental⁴³; ni puede pasar inadvertido que el protagonista, noche tras noche (relato iterativo-repetitivo), antes de ir a dormir, cumple un extraño rito consistente en encender las plastas de boñiga, con cuyo humo recupera cada noche el recuerdo de una «infancia improbable» (p. 68). Uno de los dolores mayores de su senilidad, además de la pérdida de su poder en favor del siniestro José Ignacio Sáenz de la Barra, será justamente comprobar que lo han desplazado en el cumplimiento del rito nocturno, que alguien da de comer a las vacas y apaga las luces antes que él, que han liberado el palacio de todo rastro de suciedad, que han pasado fallebas y puesto candados antes que él llegue a hacerlo y que en este contexto él ya no puede *chapalear* a su gusto, sino dolorosamente *arrastrar* «sus densas patas de monarca cautivo en las tinieblas» (p. 215). En cambio, en la última lenta, minuciosa ceremonia con la que él se consigna a la muerte «sin pensar en ella», vuelve a repetir los consabidos gestos y ante el humo de las bostas vuelve a atrapar el recuerdo de su infancia, que esta vez, por ser el último, es el verdadero, hasta ahora reprimido y curiosamente marcado por una imagen de escatofagia o necrofagia:

volvió a contar las vacas dos veces mientras cantaba eres la luz de mi sendero oscuro, eres mi estrella polar, y comprobó que faltaban cuatro, volvió al interior de la casa contando de paso las gallinas dormidas en las perchas de los virreyes, tapando las jaulas de los pájaros dormidos que contaba al ponerles encima las fundas de lienzo, cuarenta y ocho, puso fuego a las bostas diseminadas por las vacas durante el día desde el vestíbulo hasta la sala de audiencias, se acordó de una infancia remota que por primera vez era su propia imagen tiritando en el hielo del páramo y la imagen de su madre Bendición Alvarado que les arrebató

⁴³ *Chapalear* asociado a *ciénaga* y a *pantano* connota suciedad y constituye a menudo sintagmas metafóricos en los cuales permanece latente el significado de felicidad o erotismo obsceno o sucio o anal. Un precedente de este uso de «chapalear» se halla en *Cien años de soledad* (Barcelona: Plaza y Janés, p. 134), donde se dice de Amaranta, respecto a sus juegos eróticos con el sobrino Aureliano José, que estaba «chapaleando en una pasión otoñal». En *El otoño* tenemos, además de los ejemplos vistos en la nota 13, «chapaleaba en los pantanos de las calles» (p. 109); «chapaleaba en la lectura de sus propias noticias» (p. 189); todas variantes del modelo original «chapaleando en las tortas de boñiga de la oscuridad» (p. 71).

a los buitres del muladar una tripa de carnero para el almuerzo, habían dado las once (p. 266).

Estas ceremonias excrementales, asociadas a la represión de la muerte o al rechazo de la idea de morir, evidente en las fantasías de inmortalidad y de divinidad del patriarca, tiene como contrapartida la fascinación que la misma muerte que rechaza ejerce sobre él. Todo lo que se reprime regresa con una fuerza mayor porque ya no está controlado por la conciencia, reza el psicoanálisis. El patriarca, que no desea morir («que se mueran otros, carajo»), noche tras noche se acuesta en el mismo lugar y en la misma posición en que estaba escrito que había de morir, como convocando a la muerte; y ni siquiera Leticia Nazareno, «que había conseguido todo de él», pudo obtener jamás «el privilegio fácil de que amaneciera con ella en la cama» (p. 191). Por fin, cuando la muerte llegue, se le presentará con la misma forma seductora e irresistible con que se le había presentado Manuela Sánchez (compárense pp. 70-71 y 268-269).

En nuestro personaje, por otra parte, parece a menudo que la fijación morbosa en el tema excremental deriva de un disturbio de la función genital⁴⁴ vinculado a un debilitamiento senil⁴⁵. En este sentido, el autor no le ahorra distorsiones humillantes, como aquella notable de sustituir, en el retrato que de él nos hace, el desmesurado miembro viril que debía corresponderle por la fama de «gran macho» que ha difundido en las multitudes, con una desmesurada hernia del escroto. La potra, tan colosal que no solamente «canta», sino que «le cantaba canciones de navegantes» (p. 47), constituye un verdadero *leit-motiv* en la novela, y su verdadero significado de reducción caricaturesca del machismo se pone en evidencia en la burla de la primera mujer, en una escena que el protagonista evoca con terror cuando se ve ante la desnuda y potente animalidad de Leticia Nazareno⁴⁶. Nunca se alude, en efecto, al pene del patriarca, sino, y esto

⁴⁴ «Se había tomado a escondidas una pócima de curanderos para estar cuantas veces quisiera en una sola noche y hasta tres veces cada vez con tres mujeres distintas y había pagado aquella ingenuidad senil con lágrimas de rabia más que de dolor aferrado a las argollas del retrete, llorando madre mía Bendición Alvarado de mi corazón» (p. 265). Véanse además los juegos eróticos con las «niñas» del colegio cercano, en los cuales las funciones corporales aparecen mezcladas (pp. 222-223 y 226-227).

⁴⁵ «Aturdido por el estrépito de los carpinteros y la rabia de los albañiles que le gritaban que se aparte de aquí viejo pendejo que se va a cagar en la mezcla, y él se apartaba» (p. 227). Véase también el sueño de regresión uterina que tiene en la alberca, del cual despierta rodeado de la «infamia» de sus propias heces (p. 263).

⁴⁶ «Y le solté los botones de la bragueta y me quedé crispada de horror porque no encontré lo que buscaba, sino el testículo enorme nadando como un sapo en la oscuridad, lo soltó asustada, se apartó, anda con tu mamá que te cambie por otro, le dijo, tú no sirves» (p. 165).

sí insistentemente, para hacer saber que orinaba con dificultad; salvo tal vez en un solo momento, al final del libro, cuando se cuenta su último *exploit* amoroso, que es curiosamente una manifestación de erotismo anal ⁴⁷.

Pero es tal vez en su historia con Leticia Nazareno donde la distorsión genitalidad → analidad se presenta de manera más sobrecogedora. Ya había advertido Freud que todo lo que es excrementicio está demasiado íntimamente ligado con lo sexual y —citando a su vez a San Agustín— con la posición de los genitales *inter urinas et feces* ⁴⁸. Cuando Leticia Nazareno entra en la vida del patriarca éste es ya un anciano y, por tanto, podría atribuirse a debilidad senil la pérdida del control de los esfínteres que se opera siempre en los encuentros sexuales con ella. Sin embargo, la debilidad parece corresponder a un período más avanzado de la vida del patriarca, después de la muerte de Leticia. Con ella se trata más bien de una regresión de la genitalidad a la analidad, acompañada de una especie de complacencia recíproca de los amantes. En él, a nivel inconsciente, influye seguramente la fantasía infantil que transforma las heces en un don, destinado en general a la madre; y en ella, la fantasía que identifica el amante con el hijo. Así, se la ve limpiarlo con dedicación y esmero después de cada coito, en el cual las heces parecen sustituir al semen, del mismo modo que la hernia parecía una distorsión del pene ⁴⁹. Es particularmente sorprendente el final del capítulo cuarto, donde se cuenta la realización del primer encuentro sexual entre los dos con un tono de alto

⁴⁷ «Pero él la volteó bocabajo en las tablas de lavar y la sembró al revés con un ímpetu bíblico que la pobre mujer sintió en el alma con el crujido de la muerte y resolló qué bárbaro general, usted ha debido estudiar para burro, y él se sintió más halagado con aquel gemido de dolor que con los ditirambos más frenéticos de sus aduladores de oficio y le asignó a la lavandera una pensión vitalicia para la educación de sus hijos» (p. 266). Otro ejemplo de erotismo anal es el de Narciso López (p. 59); en este personaje, no casualmente llamado «Narciso», la componente sado-masoquista es mucho más evidente y la asociación entre erotismo anal y autoaniquilación se presenta de manera brutal, sin mediaciones simbólicas.

⁴⁸ S. Freud, «Contributi alla psicologia della vita amorosa. Secondo contributo. Sulla più comune degradazione della vita amorosa» (1912), en *Opere*, vol. VI, cit., pp. 430-431.

⁴⁹ «Mientras Leticia Nazareno le apartaba el testículo herniado para limpiarle los restos de la caca del último amor, lo sumergía en las aguas lustrales de la bañera de peltre con patas de león y lo jabonaba con jabón de reuter y lo despercudía con estropajos y lo enjuagaba con agua de frondas hervidas cantando a dos voces con jota se escribe jengibre jofaina y jinete, le embardurnaba las bisagras de las piernas con manteca de cacao para aliviarle las escaldaduras del braguero, le empolvaba con ácido bórico la estrella mustia del culo y le daba nalgadas de madre tierna por tu mal comportamiento con el ministro de Holanda, plas, plas» (pp. 175-176). Ella encarna el difícil ideal de reunir en una sola mujer a la amante, la madre y la maestra.

lirismo, a través del cual se deja, sin embargo, percibir una isotopía de la animalidad cruzada por una de la obscenidad, la cual finalmente se impone en la inquietante conclusión fecal del coito. La mezcla de ambos registros, el lírico y el obsceno, crea ese efecto de suspenso, terror y «perverso goce» del lector de que hablaba Barthes y al cual nos hemos ya referido⁵⁰. Por otra parte, esta inclinación hacia la suciedad y hacia la obscenidad que se observa en el patriarca pone en evidencia el aspecto más crudo de la bestialidad humana, por el cual el hombre se demuestra inferior a los mismos animales, en quienes el amor por la limpieza es instintivo. Con este motivo, García Márquez va mucho más allá del tema particular de las dictaduras políticas y la brutalidad de las mismas, y enfrenta con sorprendente intuición y lucidez un conflicto que interesa a la humanidad en general⁵¹.

Todavía el tratamiento de lo escatológico no se agota en García Márquez en la visión del mismo como una regresión de la fase genital a la fase sádico-anal, regresión que significa una imposición del instinto de muerte sobre el instinto de vida⁵² y que, como vimos, tiene una perfecta ilustración en el personaje del patriarca. La fantasía del autoabastecimiento (ligada a la de volverse el propio padre) que deriva de la ecuación que transforma los propios excrementos en alimento y que así satisface el deseo inconsciente de obtener un cuerpo inmortal (derivado a su vez de la represión de la muerte o del rehusarse a morir), había hallado una *sublime* expresión en el último gesto de dignidad del protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*⁵³. En *El otoño*, la misma fantasía que opera

⁵⁰ Dicha mezcla obtiene un éxito particular en la modificación de la expresión vulgar «sacar la piedra» (provocar el orgasmo en la mujer) y su inserción en un fragmento poético: «ninguno de los dos supo nunca cómo fue que ocurrió el cataclismo final poco después del segundo aniversario del secuestro cuando sus tibias y tiernas manos sin destino tropezaron por casualidad con las piedras ocultas de la novicia dormida que despertó conmocionada por un sudor pálido y un temblor de muerte» (p. 167). La isotopía de la animalidad se percibe en «animal cerrero», «bisonte de lidia», «baba de bucy»; la de la obscenidad se insinúa en «todas las urgencias del cuerpo» (cursivo mío) y de ahí va en aumento hasta el final (p. 168).

⁵¹ En la narrativa contemporánea hay otros ejemplos de desprejuiciado tratamiento del tema escatológico; piénsese solamente en Henry Miller; aunque los ejemplos no faltan en la literatura universal. Baste citar los nombres clásicos de Aristófanes, Rabelais y Jonathan Swift. Sobre este último, véase el cap. XIII, «La visionne escrementale», en el citado libro de Norman O. Brown *La vita contro la morte*.

⁵² S. Freud, «L'io e l'Es», cit., p. 516.

⁵³ A la pregunta de su mujer que lo ve volver con el gallo, «Dime qué comemos», «el coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante y se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: —Mierda» (*El coronel no tiene quien le escriba*, Buenos Aires, 1975, p. 122). Citado también por Crovetto, que en la tajante res-

fuertemente sobre el protagonista halla una eficacísima fórmula expresiva en la reproducción de un dicho popular ⁵⁴.

Si es el miedo de morir y el deseo de un cuerpo inmortal lo que determina el erotismo anal y las manifestaciones de escatofagia y necrofagia, se puede pensar que en la edad de la inocencia, en el paraíso perdido, la vergüenza y la represión de la analidad no existían ⁵⁵. En todos los *ubi sunt?* del patriarca, en efecto, su visión del mundo feliz que perdió —que es siempre la de la arcaica aldea anterior a la civilización traída por los gringos— se compone también con la imagen de los «sietemesinos escuálidos que se cagaban detrás de las puertas y pintaban dromedarios de orín en las paredes de la sala de audiencias» (p. 214), donde el elemento lúdico sobrepuesto al elemento excrementicio representa un triunfo de Eros o del instinto de vida sobre el instinto de muerte ⁵⁶.

Una vez caído el tabú que impide hablar de escatología, García Márquez extrae al elemento escatológico variadas y profundas significaciones, cada una de las cuales tiene una precisa confirmación en la teoría psicoanalítica ⁵⁷. Sin embargo, la mayor y más sorprendente de sus intuiciones en este sentido es tal vez la que asocia la función excremental a la palabra poética, representada en la figura del poeta decadente Rubén Darío, sobre lo cual volveremos.

puesta lee «il segno della disponibilità riconquistata al massimo sacrificio» (Pier Luigi Crovetto, «El coronel o la memoria de Macondo», en *Gabriel García Márquez, materiali critici*, cit., p. 85).

⁵⁴ «Y nada para los pobres, por supuesto, porque ésos estarán siempre tan jodidos que el día que la mierda tenga algún valor los pobres nacerán sin culo, ya lo verán, decía» (p. 171).

⁵⁵ «Se possiamo immaginare un uomo non soggetto a rimozione, un uomo abbastanza forte per vivere e quindi abbastanza forte per morire [...] il corpo di tale uomo sarebbe liberato da tutte le organizzazioni sessuali, dalle fantasie inconscie orali e genitali di ritorno all'utero materno. Un uomo del genere sarebbe libero dagli incubi che, secondo Freud, affliggono la civiltà [...] In un tale uomo si realizzerebbe sulla terra la mistica speranza del cristianesimo, la resurrezione della carne, in una forma, come ha detto Lutero, libera dalla morte e dalla sozzura. La libertà dalla sozzura sarebbe libertà dalle fantasie infantili che concentrano la libido nella funzione escrementale e fanno dell'uomo uno Yahoo [nombre dado por Swift a una población bestial que Gulliver encuentra en sus viajes]. La libertad dalla morte sarebbe libertà da quel dominio nella morte vita che Lutero ha inteso como dominio di Satana; ma la libertà dalla morte sarebbe la forza di vivere e morire. «Ciò che si fece perfetto, tutto quanto è maturo - vuol morire!» (Brown, *op. cit.*, pp. 326-327; la última frase entre comillas es una cita de Nietzsche).

⁵⁶ Véanse también los hindúes «que se cagaban en la puerta de sus tenderetes» (p. 229) y «aquel resbaladero de mierda de animales en las escaleras» (p. 234).

⁵⁷ Véanse también la escena de la muerte de Patricio Aragonés (p. 30) y la escena del atentado del falso leproso (pp. 122-123).

DIALOGISMO Y POLIVALENCIA

Una lectura semántica de un texto literario debería señalar la presencia de aquellas categorías lingüísticas que determinan ciertos «registros» de la lengua. Por ejemplo, el predominio de la naturaleza concreta o abstracta del discurso; la frecuencia o escasez de figuras retóricas; la subjetividad u objetividad del lenguaje; en fin, la presencia o ausencia de referencias a un discurso anterior, según la cual se hablará con Todorov de discurso polivalente o monovalente⁵⁸. Es esta última categoría la que más nos interesa porque el estilo marqueziano se configura fundamentalmente a partir de la intertextualidad polivalente⁵⁹. Naturalmente, el discurso estrictamente monovalente no existe porque no existe —y esto es esencial en la teoría de Bajtin— un enunciado que no tenga relación con otros enunciados. «El artista de la prosa evoluciona dentro de un mundo lleno de palabras ajenas, a través de las cuales busca su camino [...]. Todo miembro de una colectividad hablante se encuentra con palabras que no son neutras, no son 'lingüísticas', no están libres de apreciaciones y orientaciones provenientes del otro [...]. Su pensamiento sólo encuentra palabras que ya están ocupadas»⁶⁰. Y la tarea efectiva de la novela es dar cuenta de la dialogicidad interior de la «palabra viva en devenir», de la conciencia lingüística relativizada, de la auténtica bivocidad artístico-prosástica de la palabra. En ello se distingue de la poesía unívoca y monológica (piénsese en la épica, en la lírica, en el drama clásico; exclúyase la *Divina Comedia*, de la cual Contini ya pusiera en evidencia el plurilingüismo).

El grado de introducción y de representación del principio dialógico en la novela varía de un autor a otro y halla su más plena realización —según Bajtin— en la obra de Dostoievski y en la de todos los autores «carnavalizados», es decir, en aquel tipo de novela que Bajtin llama «polifónica». En ella se realiza una pluralidad de voces y de conciencias separadas e independientes respecto a la palabra del autor; en ella los héroes no son, como en la novela homofónica, solamente objetos de la palabra

⁵⁸ T. Todorov, *Poétique*, cit., p. 43.

⁵⁹ «Intertextualidad», en vez de «dialogismo» o «dialógico», es el término preferido por Julia Kristeva en su presentación de Bajtin y es usado también por Todorov como concepto más general que comprende el más particular de «dialógico». Véase T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (Paris: Seuil, 1981), p. 95.

⁶⁰ Traduzco de M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (Torino: Einaudi, 1968), p. 263. Véase también, del mismo autor, el cap. «La parola nel romanzo», en *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), pp. 67-230.

del autor, sino también sujetos de la propia palabra. En la novela polifónica no existe la posibilidad de una tercera conciencia monológicamente comprensiva: todo está construido de tal manera que la oposición dialógica resulta irremediable⁶¹.

El otoño del patriarca es tal vez el ejemplo más clamoroso de polifonía que se haya dado hasta ahora y constituye un paso más adelante en la representación de esa «pluridiscursividad» tal como la conoció Bajtin. En efecto, en los ejemplos analizados por él (Sterne, Dickens, Dostoievski) hay siempre una conciencia (una voz) en la cual se introduce otra conciencia («el habla del otro en la lengua del otro») y los límites entre la primera y la segunda no siempre se distinguen fácilmente (hibridación y diseminación del habla ajena). En *El otoño del patriarca* no existe una conciencia privilegiada, y la fusión de las diversas voces, cuyos límites tampoco son siempre nítidos, se produce a lo largo del ininterrumpido discurrir narrativo, que es la única unidad que propone el texto. En otras palabras: en las novelas analizadas por Bajtin el sujeto de la enunciación es uno, aunque en el enunciado se introduzcan las voces ajenas. En *El otoño* el sujeto de la enunciación es múltiple y variable, aunque todo el enunciado sostenga una sorprendente unidad, en el sentido de «indivisibilidad». La ausencia de punto y aparte en los cinco primeros capítulos y de punto en el último responde a esta necesidad interna del discurrir narrativo y no a una experimentación más o menos *snoob* de parte del autor.

Esta insólita fórmula experimental que une la extrema «pluridiscursividad» con la extrema unimembración sintáctica es seguramente lo que ha creado el fastidio del lector acostumbrado a lecturas concesivas o cómodas y el desconcierto de no pocos críticos⁶². Desde el punto de vista del autor, el efecto buscado —y ampliamente logrado— era el de un monólogo múltiple, al interno del cual se pudieran percibir las infinitas voces secretas y públicas, oficiales y privadas del poder y de la conspiración, todas pertenecientes a un solo sujeto platónico: la Historia⁶³.

La autocita. Dijimos al principio que un texto es polivalente cuando se refiere a un discurso anterior; pero no siempre el discurso anterior

⁶¹ A. Ponzio, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica* (Bari: Dedalo, 1980), p. 122.

⁶² En Italia, Morino ha puesto en evidencia con el nombre de «memoria del texto» este rasgo distintivo de la novela: «la memoria del texto» determina la cronología y vehicula la historia (Angelo Morino, «La memoria, il potere, la solitudine in "El otoño del patriarca" di García Márquez», en *Strumenti critici*, núms. 32-33, 1977, pp. 305-316).

⁶³ García Márquez, *El olor de la guayaba*, cit., p. 88.

entra en oposición dialógica con el presente. Puede simplemente entrar en «diálogo», retomar, modificar, volver a proponer un discurso precedente o tan sólo *evocar*. Es el caso de la cita y sobre todo de la autocita. Bajtín no habla de ella. Y tampoco Todorov; pero la amplitud de su definición de polivalencia nos permite incluirla en ella, aunque sabemos que en parte él tiene en mente la «intertextualidad» bajtiniana⁶⁴. Quiere decir que en la autocita el autor ha encontrado las palabras ocupadas de «otra voz», que es su propia voz anterior, y eso condiciona, más que la repetición de ciertos motivos o de ciertas historias, la gestación y la repetición de ciertos sintagmas. El texto donde un autor se autocita sería así «polivalente» y «monodiscursivo», y más propio de la poesía que de la prosa.

En García Márquez, la reiteración de nombres y de anécdotas forma parte de los muchos puentes que ha tendido entre sus novelas y cuentos con la intención de crear la saga de Macondo. En *El otoño* regresa el apellido Iguarán (p. 92); el joven idealista que solicita la ayuda del general se identifica con un pasado incierto del coronel Aureliano Buendía (páginas 107-108); la mujer que se convirtió en alacrán por desobedecer a sus padres (pp. 18 y 222) es una mínima variante de la mujer-araña, cuya historia había sido contada en «Un señor muy viejo con unas alas enormes»⁶⁵. Pero más que la intertextualidad a nivel de la ficción nos interesa la intertextualidad a nivel verbal: es decir, la recurrencia de sintagmas muy semejantes o iguales en contextos bien distintos. El fenómeno es muy iluminador del proceso creativo de García Márquez y merecería un estudio minucioso aparte, el cual probaría, si quedara alguna duda, que el narrador García Márquez tiene una memoria de poeta y que esta novela fue escrita como se escribe un poema⁶⁶. Aquí nos limitaremos a dar un par de ejemplos indicativos.

⁶⁴ Así parece también en Oswald Ducrot-Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972; trad. esp.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (México: Siglo XXI, 1974), p. 346; aquí «plurivalencia» en vez de «polivalencia».

⁶⁵ García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, cit., p. 16.

⁶⁶ «—Si debieses definir tu libro con una sola frase, ¿cómo lo definirías?

—Como un poema sobre la soledad del poder.

—¿Por qué tardaste tanto tiempo escribiéndolo?

—Porque lo escribí como se escriben los versos, palabra por palabra. Hubo, al principio, semanas en las que apenas había escrito una línea» (G. García Márquez, *El olor de la guayaba*, cit., p. 87).

Juan Gustavo Cobo Borda ha probado suficientemente además que la formación de García Márquez es básicamente poética, que los «piedracielistas» forman parte de su primer bagaje cultural y que en *El otoño del patriarca* se hallan numerosas fórmulas poéticas muy cercanas a las *greguerías* de Juan Ramón Jiménez (J. G. Cobo

Varias veces se repite que, cuando lo hallan muerto, el patriarca tiene en el cuerpo, sobre todo en las axilas y en las ingles, líquenes minúsculos y animales parasitarios de fondo de mar (pp. 10, 89, 169) y que estos parásitos habían empezado a invadirle las axilas ya de vivo (p. 257). Adquiere un «tamaño descomunal de ahogado» (p. 257) y cuando duerme se sumerge en «sus sueños de ahogado solitario» (pp. 13, 191). Todo este vocabulario tiene origen en —o es residuo de— un cuento intitulado «El ahogado más hermoso del mundo», donde este campo semántico es pertinente en un primer nivel de significación, mientras que en *El otoño* lo es sólo en el segundo, es decir, a nivel de simbolización.

En la *Crónica de una muerte anunciada*, «la hermosa mujer dormida en la hamaca, de costado, con la mano de novia en la mejilla», que es la madre de Santiago Nasar (*Crónica*, p. 136), será una variante de la fórmula repetitiva «doncella dormida de perfil con la mano en el corazón» (madre del patriarca, pp. 144, 156, 157, etc.).

Cita y parodia. En cambio, cuando el discurso anterior evocado o repetido entra en oposición dialógica con el presente, estamos frente a un texto polivalente y pluridiscursivo y, en general, de efecto humorístico. Dice Bajtin que es justamente la estratificación de la lengua literaria, es decir, su pluridiscursividad, la premisa indispensable del estilo humorístico⁶⁷. El analiza sobre todo la novela humorística inglesa; pero hay que recordar que el espíritu cervantino que la impregna está presente también en García Márquez, así como en Vargas Llosa, Cabrera Infante, Manuel Puig.

En *El otoño del patriarca*, como en la novela humorística según Bajtin, la pluridiscursividad se reconoce por la multiplicidad de lenguas y de horizontes ideológico-verbales introducidos en forma personal (narrador, personajes) y por la destrucción de las mismas lenguas y horizontes ideológico-sociales como falsos o erróneos o hipócritas⁶⁸. En el ininterrumpido discurso marqueziano conviven casi todos los estratos del español hablado y escrito en Colombia, sobre todo en la costa atlántica colombiana, más la reproducción paródico-humorística de numerosos fragmentos o pasajes o versos o motivos arrancados al patrimonio cultural hispánico y occidental. La valoración implícita en esta múltiple estilización está dada por la oposición de unas voces con otras más que por la palabra directa del autor; la cual, sin embargo, cada tanto interrumpe con un poderoso im-

Borda, «Comadreo literario de cuatro horas con Gabriel García Márquez», en *Colcultura Gaceta*, 35, vol. IV, Bobotá, 1981).

⁶⁷ Bajtin, *Estética e romance*, cit., p. 119.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

pulso lírico el discurrir «ajeno» y va constituyendo así el eje en donde encarnan las intenciones semánticas del autor y su punto de vista.

Trataremos de ordenar algunos de los estratos lingüísticos reproducidos humorísticamente y algunas de las citas en clave paródica presentes en el texto de la novela. Daremos el número de página y el renglón o renglones en exponente para facilitar la ubicación de las citas.

A) *La retórica oficial.* a) Léase toda la página 160 y la 161 hasta el punto, donde se proclama la «santidad civil» de Bendición Alvarado y se declara la guerra a la Santa Sede, ordenando en consecuencia la expulsión del territorio de todos los religiosos y la expropiación de todos los bienes de la Iglesia. b) El mensaje del patriarca al pueblo a través de la radio y la televisión para comunicar la destitución de José Ignacio Sáenz de la Barra (p. 239²¹⁻²⁹). c) El documento de cesión del mar a una potencia extranjera (p. 249³⁻¹¹). d) La retórica de los ex dictadores («acepto por poco tiempo su noble hospitalidad mientras la justicia del pueblo llama a cuentas al usurpador», p. 21¹¹⁻¹²). e) La retórica papal («nuestra angustia apostólica por el destino de los inocentes», p. 111²⁹). f) El lema de la «pax porfiriana», «orden y progreso» («el coche fúnebre del progreso dentro del orden», p. 6¹¹). g) La retórica liberal («la unión de todos sin distinción de clases contra el despotismo de siglos, la reconciliación patriótica contra la corrupción y la arrogancia de los militares, no más sangre, gritaban, no más pillaje», p. 26¹⁰⁻¹³).

B) *La canción popular.* Véase «la canción de las mañanitas que cantaba el rey David» (p. 61⁵⁻⁶); «la canción de Susana ven Susana» (p. 66¹⁹); «cortaron a Elena» (ballenato, costa atlántica, p. 86²¹); «un caballero que se fue a la guerra que suspiraban qué dolor qué pena que se subieron a una torre para ver que viniera» («Mambrú se fue a la guerra», canción infantil, p. 115²⁶⁻³¹); «la pájara pinta paradita en el verde limón» (versos infantiles, pp. 201²⁰ y 225²⁸, que más tarde formarían el título de la novela de Alba Lucía Angel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, Bogotá, 1976).

C) *La lengua de los libros escolares:* «los doctores sabios de la expedición botánica, y las mesetas de magnolias silvestres donde pacían las ovejas de tibia lana que nos proporcionaban sustento generoso y abrigo y buen ejemplo [...] las plantaciones de cacao de grandes hojas persistentes y flores encarnadas y frutos de baya cuyas semillas se usaban como principal ingrediente del chocolate» (p. 153¹⁵⁻²⁷).

D) *Estrato popular y germanía.* a) Variaciones de proverbios y frases hechas: «si al menos me quitaran lo bailado que es lo que más me duele» (p. 72³²⁻³³); «entendió lo que tantas gentes de otros tiempos la habían dicho que el corazón es el tercer cojón mi general» (p. 73⁵⁻⁶); «salvo

los hombres de letras, por supuesto, éstos nunca, dijo, tienen fiebre en los cañones como los gallos finos cuando están emplumando de modo que no sirven para nada» (p. 108¹³⁻¹⁶). *b*) Jerga barranquillera y germanía de la costa atlántica: «dónde te habrás perdido en la parranda sin término del maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta de bandera y el tremendo salchichón de hoyito y el centavo negro de ñapa en el delirio perpetuo del paraíso mítico del Negro Adán y Juancito Trucupey» páginas 75³³-76³); «ya sé quién es, señor, dijo alguien en el tumulto, una tetona nalgoncita que se cree la mamá del gorila» (p. 76¹⁸⁻²⁰). *c*) Uso de voces caribes: «a ver qué me das por devolvarte entero al prófugo de tu marido, ahí lo tienes, arrastrado por el pescuezo con una *cabuya*» (subrayado mío, p. 91¹²⁻¹³); etc.

E) *Los mitemas*. Una nueva formulación del pecado de Atreo aparece en el «festín de las carnes» de su enemigo, el general Rodrigo de Aguilar (p. 127); del crimen de Herodes, en la matanza de los niños (p. 116¹⁻⁵).

F) *La parodia «sublimante»*. Numerosísimas citas del Antiguo y del Nuevo testamento, generalmente en boca del patriarca, o de un narrador heterodiegético focalizado en el patriarca («y al fin y al cabo yo soy el que soy yo, y no tú», p. 27⁹⁻¹⁰); «Dios guarde al magnífico que resucitó al tercer día entre los muertos», p. 37²⁸⁻²⁹; «y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron», p. 104³²⁻³³; «dejad que los niños vengan a mí», p. 146²⁴).

G) *La literatura clásica*. *a*) *Eneida*, IV, 70-75. Así como Dido, herida de amor por Eneas, vaga errante por la ciudad, semejante a una cervatilla con el hierro del cazador atravesado en el pecho, el patriarca, herido de amor por Manuela Sánchez, vaga por los salones del palacio «con una espina de pescado atravesada en el alma» (p. 73⁷⁻¹⁰). *b*) La muerte de César contada por Suetonio y citada por Wilder en *Los idus de marzo*, citado a su vez por García Márquez (véanse notas 38 y 39). El patriarca se sueña acorralado por asesinos silenciosos «hasta que alguien que era hijo suyo en el sueño le dio un tajo en la ingle [...] y entonces se tapó la cara con la manta empapada de su sangre para que nadie le conociera muerto» (p. 94²⁰⁻²⁴). *c*) El *ubi sunt?* por Manuel Sánchez se transforma de melancólico y lírico, como quiere la tradición, en imprecativo y violento: «dónde estarás Manuela Sánchez de mi infortunio que te vengo a buscar y no te encuentro en esta casa de mendigos, dónde estará tu olor de regaliz en esta peste de sobras de almuerzo, dónde estará tu rosa, dónde tu amor» (p. 77¹³⁻¹⁶); «preguntándose dolorido dónde estarás Manuela Sánchez de mi desventura que te busco y no te encuentro en la noche desventurada de tu eclipse, dónde estará tu mano inclemente, dón-

de tu rosa» (p. 86¹⁻⁴); «dónde carajo te has metido, se preguntaba, dónde carajo te piensas meter que no te alcance mi brazo para que sepas quién es el que manda [...] se fue, mierda madre» (p. 98¹⁴⁻²²); «dónde estarás Manuela Sánchez de mi mala saliva, carajo, dónde te habrás metido que no te alcance este desastre de mi venganza» (p. 103¹⁶⁻¹⁸). Nótese cómo en ésta, y en general en las otras estilizaciones paródicas, hay una renuncia a la seriedad directa e inmediata que, en el primer ejemplo, se subraya con un tipo de construcción híbrida, biacentuada y biestilo⁶⁹: «olor de regaliz» conjugado con «peste de sobras de almuerzo», etc. Otros ejemplos de *ubi sunt?*, referidos a la aldea perdida en aras de la ciudad moderna, se hallan en p. 214¹⁻²¹ y en pp. 229-230. d) *Relación del priver viaje* de Colón. Largo *pastiche* (pp. 44²⁴-45³¹) en el cual a la intertextualidad se agrega el juego de anacronías por las cuales la llegada de las carabelas coincide con el desembarco de los *marines* americanos.

H) *La literatura hispánica*. a) A la famosa rima de Bécquer «Volverán las oscuras golondrinas» se refiere en clave paródica el autor cuando, a propósito de Patricio Aragonés y del patriarca, dice que «pasaban tardes enteras contemplando la lluvia, contando golondrinas como dos amantes vetustos en los atardeceres lánguidos de septiembre» (p. 24²⁻⁴). b) La alucinación de la vitrina del Caribe se concluye con un símil entre islas y caimanes que está tomado de la imagen de Cuba como lagarto que flota en el Caribe en el poema «Un largo lagarto verde», del volumen de Nicolás Guillén *La paloma de vuelo popular* (1951): «Se asomó al mirador para contemplar el reguero de islas lunáticas como caimanes dormidos en el estaque del mar» (p. 44⁷⁻⁹). c) *Pedro Páramo*, que es la mejor novela hispanoamericana según García Márquez, resulta también objeto de una estilización paródica en esta novela, que, como vemos, sin embargo, se contrapone al alto estilo lírico monodiscursivo de Juan Rulfo: en el patriarca, como en *Pedro Páramo*, es notable el contraste entre la imperturbabilidad exterior y el transporte lírico de los monólogos interiores con centro en la mujer perdida (allá, Susana San Juan; aquí, ya Manuela Sánchez, ya su madre, «doncella dormida de perfil», ya Leticia Nazareno), diseminados en toda la obra y sometidos al usual procedimiento de «hibridación» (véase p. 157 como un ejemplo entre muchos). El flujo de conciencia del patriarca puede tener centro también en su infancia, justamente como *Pedro Páramo*, aunque en estos casos no tenemos un monólogo, sino simples alusiones del narrador: «vagaba sin rumbo por la casa de infamias [...] y expresaba a la servidumbre con las órdenes encontradas [...] para satisfacer su inmenso vicio de mandar, distrayendo los ocios

⁶⁹ *Ibid.*, p. 112.

cotidianos de su poder con el rastreo paciente de los instantes efímeros de su infancia remota» (p. 171²⁴⁻³⁵). No se olvide, además, que el patriarca, dictador de una república anónima del Caribe, proviene del «páramo» (p. 139²⁷⁻³⁰ y p. 143¹⁰⁻¹⁵).

1) *El registro lírico del autor*. Los límites entre las «voces ajenas» y la voz del autor no son precisos, como se ha dicho, a causa de los procedimientos de hibridación y de diseminación. Sin embargo, ciertas metáforas y cierto uso de una adjetivación buscadamente poética podemos considerarlo, en efecto, como «voz del autor». Valgan unos pocos ejemplos: «Vimos por las ventanas numerosas el extenso animal dormido de la ciudad [...] vimos los cráteres muertos de ásperas cenizas de luna de la llanura sin término donde había estado el mar» (p. 7²⁴⁻²⁹); «el torrente incesante de la realidad que se lo iba llevando hacia la tierra de nadie de la compasión y el olvido» (p. 34¹⁰⁻¹²); «la doliente medusa de lumbre del tamaño del cielo que a cada palmo de su trayectoria regresaba un millón de años a su origen, oyeron el zumbido de flecos de papel de estaño, vieron su rostro atribulado, sus ojos anegados de lágrimas, el rastro de venenos helados de su cabellera desgredada por los vientos del espacio que iba dejando en el mundo un reguero de polvo radiante de escombros siderales y amaneceres demorados por lunas de alquitrán y cenizas de cráteres de océanos anteriores a los orígenes del tiempo de la tierra» (pp. 83²⁹-84³), etc.

No es superfluo insistir en que la palabra del autor no se percibe fácilmente entre el coro de las «voces ajenas» y que lo que más resuena en la novela es la acentuación paródica, que viene así a desenmascarar lo que el falso o hipócrita o absurdo o cruel o despiadado. «La verdad se reconstruye mediante la reducción de la mentira al absurdo, pero ella no busca palabras y teme perderse en la palabra, enfangarse en el patetismo verbal»⁷⁰. En *El otoño...*, la verdad contrapuesta a la mentira no recibe nunca una directa expresión verbal-intencional, con la única excepción tal vez de la página conclusiva de la novela, donde el tono decididamente serio de la voz del pueblo que juzga al dictador abre una espiral de perspectiva histórica con reivindicación de la fe democrática y de una cierta esperanza en el destino futuro de la humanidad (pp. 270³¹-271¹⁶). Es justamente la especial posición de este parlamento, a modo de conclusión del entero texto, lo que sugiere una identificación entre esta voz «ajena», del pueblo, y la del autor, cuya fe marxista y cuya fidelidad a las revoluciones socialistas y en especial a la cubana son bien conocidas. En todo caso, y en definitiva, la voz que indiscutiblemente da la visión del autor es la que hemos considerado «lírica», la cual continuamente proyecta la historia narrada en un plano cósmico, atemporal, mítico y poético.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

DARÍO Y COLÓN: PARODIA Y HOMENAJE

Los casos más notables de estilización paródica en la novela son los que se refieren a la figura y a la poesía de Rubén Darío por un lado y a la imagen y a la significación histórica de Colón por otro. Ambos constituyen motivos retornantes.

Darío se introduce además en el nivel diegético como otro personaje del universo narrativo; lo mismo que Cristóbal Colón, con la diferencia que la presencia de este último y de sus tres carabelas permanece un poco ambigua y no se podría decidir si responde a una mera alucinación del protagonista, como quería el general Rodrigo de Aguilar, o no. De todos modos, de ambos podría decirse que constituyen lo que Bourneuf y Ouellet llaman «personajes decorativos», en cuanto no encarnan ninguno de los actantes conocidos y en definitiva son inútiles para la acción; ni tienen tampoco una consistencia psicológica⁷¹. Sin embargo, dado que ellos regresan una y otra vez en la novela, terminan por configurarse como símbolos o portavoces del autor. Si son «decorativos» desde el punto de vista de la acción o *fábula*, la que ellos cumplen es una «decoración» imprescindible desde el punto de vista de los mensajes de la novela. Es lo mismo que se puede decir en muchos casos de ciertos «motivos libres».

En primer lugar, se puede establecer una relación de paralelismo funcional entre ambos: tanto la presencia de uno como la del otro se marca en el registro de la novela, cuyo lenguaje se modifica imitándolos, es decir, haciéndose polivalente. De Colón hemos visto el *pastiche* del primer capítulo (pp. 44-45); otras huellas de su presencia en la obra se pueden buscar en las pp. 54¹⁶⁻¹⁸, 74³², 103³⁴⁻³⁵, 125²⁰⁻²⁴, 179¹⁰⁻¹², 249¹⁷⁻²³ y 258⁶⁻⁷. De Darío se hallan varias parodias y citas: de la *Marcha Triunfal*, en páginas 133¹⁻³, 194²⁰⁻³⁰ y 195⁹⁻¹²; de la *Sonatina*, en p. 220²³⁻²⁹, y del *Responso a Verlaine*, en p. 267¹⁹⁻²⁰. En segundo lugar, tanto Darío como Colón constituyen obsesiones del protagonista, para quien ellos representan además determinados ideales: el de la belleza, encarnada en la musicalidad de la palabra poética, Darío; el de la aventura, carácter visionario y autoridad, Colón. Con Darío comparte la *condición taurina* (lo llama «minotauro espeso», p. 194¹⁷⁻¹⁸) y toda la simbología que de allí deriva. De Colón, asegura el patriarca que ha recibido la famosa espuela de oro del talón izquierdo (cuyo reguero de polvo dorado forma parte de la fórmula repetitiva del ceremonial nocturno) «para que la llevara hasta la muerte en señal de la más alta autoridad» (p. 179¹²), autoridad cuyo lado maligno

⁷¹ Bourneuf-Ouellet, *L'universo del romanzo* (Torino: Einaudi, 1976), pp. 151-153.

y diabólico se expresa simbólicamente en la elección del talón «izquierdo» en vez del derecho.

Surge así, de la visión misma que propone la novela, una especie de comunidad moral entre estos tres personajes, Darío, Colón y el patriarca, los tres un poco locos (Colón llega a destiempo, después de los norteamericanos, y describe lo que ve tergiversando la realidad), los tres excepcionales, los tres pilares básicos para la historia de América. Es como si García Márquez nos quisiera decir que nuestros padres estaban sin duda equivocados (ni éramos las Indias, ni vivíamos en un paraíso terrenal, ni estábamos tan «bien hechos» ni con tan «fermosos cuerpos», ni la retórica modernista es poesía que nos convenga, ni el caudillismo ni los dictadores pueden ayudar al desarrollo de nuestros países) y, por lo tanto, debemos transformar la herencia que nos han dejado. Pero no debemos olvidarlos porque en ellos está nuestro origen; olvidarlos sería desconocernos a nosotros mismos.

La identificación entre el patriarca y Darío se subraya con un rasgo físico en el cual coinciden: el autor ha querido que el patriarca tuviera, como Darío, unas manos exánimes y finas, en fuerte contraste con el resto de la figura. «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués», rezaba el célebre autorretrato de Darío en las *Palabras Liminares a Prosas Profanas* (1896). Y es justamente la mano «dulce y mezquina», «de doncella púdica», «la mano lánguida», «la mano taciturna», siempre cubierta con un guante de raso⁷², uno de los rasgos más notables del retrato del patriarca. Forma en la novela una rica isotopía, y parece indicar el contraste entre civilización y barbarie, entre sublimación y bestialidad que caracteriza al patriarca y, por extensión, a las tierras que gobierna, las cuales de alguna manera *han salido de sus costillas*. Caracteriza, es decir, a lo que se llama con fórmula también repetitiva «su desmesurado reino de pesadumbre»⁷³: el sintagma, que reclama insistentemente la atención sobre la desdicha del pueblo bajo la dictadura, parece ir, merced a la hipálage, más allá de la historia narrada y referirse a la historia total, secular, del país arquetípico. La desmesura no está en el

⁷² La fórmula trimembre repetitiva que se refiere a «los ojos desolados, los labios débiles, la mano lánguida», reproducida con pequeñas variantes, se puede encontrar en las pp. 75, 104, 179, 222, 229, 246 (dos veces), 247, 261, 268. Menciones de las solas manos y de los guantes de raso, que en la decrepitud se vuelven sucios y rotos, se hallan en pp. 52, 58, 72, 73, 75, 99, 107, 120, 123, 126, 132, 161, 167, 174, 181, 188, 194 (aquí la fórmula se refiere a la mano del hijo), 196, 199, 202, 229 y 261.

⁷³ La fórmula «su desmesurado reino de pesadumbre» o sus variantes se pueden hallar en pp. 81, 103, 142, 147, 156, 174, 186, 208, 241 y 260.

territorio, sino en la pesadumbre, que dura siglos. Además del país, es también arquetípica, naturalmente, la particular dictadura que cuenta la novela, que empieza con Colón y se prolonga hasta nuestros días —con el acuerdo del propio Colón—, representación de un sistema del cual todavía los países latinoamericanos no han logrado liberarse.

Darío, entonces, como Colón, es mucho más que un personaje decorativo en la novela; y, más aún que Colón, se identifica con toda la visión del mundo que deriva del patriarca, incluida la visión excremental. Ya Freud había considerado la existencia de ciertas conexiones entre el erotismo anal y la palabra, y Ferenczi continuó la investigación en esa línea ⁷⁴; Fenichel habla de la «naturaleza erótico-anal de la palabra» ⁷⁵, y Greenacre nota en toda la obra de Swift una tendencia a relacionar de algún modo la palabra escrita o impresa con las funciones excrementales ⁷⁶.

En el texto que nos ocupa, por lo menos dos veces, se pone en evidencia esta naturaleza fecal de la palabra. Una vez es el pueblo quien acuña versos de mofa contra el tirano, y en una de las canciones que le dedica dice: «Ahí viene el general de mis amores echando caca por la boca y echando leyes por la popa» (p. 81). Otra vez es el propio patriarca quien, exaltado por la revelación de la belleza lírica, establece una contraposición entre la animalidad y la espiritualidad de Darío, viendo aquélla representada en la materia fecal y ésta en la poesía. Pero bajo la contraposición late la intuición de que los opuestos tienen un origen común: «Carajo, cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma mano con que se limpia el culo» (p. 195). Es como si el patriarca intuyera lo que sabe su autor: que sí es posible que ese indio escriba..., etcétera, porque la poesía es la sublimación de la animalidad. Pero esto era descontado y García Márquez va más allá. Nos muestra al patriarca complaciéndose en recitar los versos de Darío en los retretes de los soldados; los escribe en esas paredes, los recita durante el ordeño y, mientras tal hace, se siente «en el olimpo de mierda de vaca de los establos» (p. 195). Aquí hay algo mucho más irreverente que la idea de la sublimación; aquí se sugiere directamente que los versos de Darío son residuo, materia fecal. No sirven. Son el producto de una cultura levantada sobre

⁷⁴ Ferenczi, *Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis* (New York: Basic Books, 1952), p. 252, citado por Prown, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁵ Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (New York: W. W. Norton, 1945); trad. italiana: *Trattato di psicoanalisi delle neurosi e delle psicosi* (Roma: Astrolabio, 1951), p. 312.

⁷⁶ P. Greenacre, «The Mutual Adventures of Jonathan Swift and Lemuel Gulliver», en *Psychoanalytic Quarterly*, XXIV, 1955, pp. 20-62, citado por Brown, *op. cit.*, p. 227.

ecuaciones ficticias, erróneas. Repetir y manipular los versos de Darío es como manipular las heces bajo el impulso del sueño narcisista infantil de la inmortalidad, que tarde o temprano se va a estrellar contra la realidad.

En la manipulación de las heces hay un elemento lúdico que viene de Eros, el instinto de vida; pero la fijación o la regresión a la fase anal están determinadas por el instinto de muerte. La creatividad literaria y los juegos con el lenguaje tienen también un carácter fecal, desde que ningún aspecto de la cultura superior está libre de algún nexo con la analidad⁷⁷; pero, según el carácter del juego, se puede hablar de una mayor o menor preponderancia de uno de los dos instintos. Barthes ha puesto en evidencia el carácter extremadamente lúdico y placentero de la relación entre el escritor y su lenguaje. Y agregaba que en este juego con la *lingua materna* el escritor juega exactamente como «con el cuerpo de la madre, para glorificarlo, embellecerlo» o bien «descuartizarlo, llevarlo al límite de lo que, del cuerpo, puede ser reconocido»⁷⁸. De toda esta operación, además del *goce* del escritor, y, en consecuencia, del goce de su lector cómplice, surgirá un nuevo producto, una nueva lengua, una nueva madre. García Márquez, sin duda, juega con su lengua materna, con un español-colombiano personal y popular vivísimo; y luego lo destruye, lo vuelve a hacer, lo modifica; y el suyo es siempre un juego *vital*. El patriarca, en cambio, juega con una lengua muerta, la lengua de Darío; de la misma manera que manipula el cuerpo ya muerto de su madre, lo embalsama, lo hace viajar, lo expone, lo levanta, lo abraza cuando ya no puede responder a sus abrazos, para, al final, quedarse con «un reguero de escombros» en las manos (p. 157). Porque el del patriarca es siempre, fundamentalmente, un juego fecal, que viene de la muerte y llama a la muerte.

⁷⁷ Ernest Jones, «Elementi del carattere erotico-anale», en *Teoria del simbolismo. Scritti sulla sessualità femminile ed altri saggi* (Roma: Astrolabio), pp. 664-688.

⁷⁸ Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p. 60.