

STEPHEN A. CRIST. Estadounidense. Es bachiller en Literatura Comparada por la Universidad de Harvard y tiene maestría en piano en la Universidad del Sur de la Florida. En la actualidad cursa estudios de posgrado en la Universidad de Yale.

**EPICA Y SOLEDAD
EN EL OTOÑO DEL PATRIARCA**

STEPHEN A. CRIST

Traducido del inglés por Sherry Gapper, de la Escuela de Literatura y Ciencias
del Lenguaje de la Universidad Nacional.

I. INTRODUCCION

En *El otoño del patriarca*, García Márquez ha desarrollado un estilo narrativo que suprime eficazmente la distinción entre la poesía y la prosa. Al fundir estas dos formas en una densa y continua corriente de lenguaje, ha creado una obra que es tanto un poema como una novela. En una entrevista reciente con Rita Guibert, García Márquez comentó la forma y el contenido de *El otoño del patriarca*: "*Creo que mi última novela es realmente un poema sumamente largo sobre la soledad de un dictador*".¹ Además el autor ha insinuado que el estilo poético de la novela está íntimamente relacionado con la manera en que escribió la obra: "*Entonces hay que escribirlo como se escriben los versos: palabra por palabra, palabra por palabra*"²

Esta monografía llevará tal idea hasta sus últimas consecuencias, al mostrar que *El otoño del patriarca* es, de hecho, una épica moderna que se enmarca en la tradición de poemas tan grandes como *La Eneida*, de Virgilio. A un nivel superficial, la novela de García Márquez es similar a *La Eneida* en dos sentidos fundamentales. Primero, ambas obras enfocan un solo personaje que domina a lo largo del relato. Mientras la acción de *La Eneida* se centra alrededor de Eneas y su lucha heroica por fundar la raza romana, la figura central de *El otoño del patriarca* es el dictador durante los últimos años de su aparentemente interminable período de gobierno.

En ambas obras hay muchos otros personajes, y numerosas digresiones de la acción principal del poema. Pero todos estos personajes y sucesos se relacionan directa o indirectamente con la personalidad central que domina cada obra. En segundo lugar, ambos personajes principales de estas dos obras encarnan un mito más profundo que da significado a la obra en conjunto. Se ha sugerido que el tema principal que subyace en *La Eneida* es la idea de que es amargo y costoso que un pueblo llegue a civilizarse.³ De la misma manera, el dictador en *El otoño del patriarca* encarna un complejo mito de soledad que usa García Márquez para sugerir su visión personal de la soledad de la existencia humana.

Muchas de las peculiaridades estructurales que hacen difícil la aproximación a *El otoño del patriarca* pueden comprenderse en el entramado del uso que hace García Márquez de la tradición épica. La densidad y la cualidad repetitiva de la narrativa así como las complejas imágenes retóricas de la novela sugieren que el autor se ha empeñado en una tarea mucho más grande de lo que podría ser obvio a primera vista. Tal como lo ha hecho notar un astuto crítico:

*“Lo más asombroso de este bárbaro documental de la opresión, de sangre despreciable, y de genocidio es que es un poema: un poema épico, una fantasía, una canción. . . Estas peculiaridades formales contribuyen al tácito anuncio, no de que García Márquez se está apresurando a ponerse al día con el avant-garde, sino de que *El otoño del patriarca* se arroja hacia un redescubrimiento de la forma estética y el sentido político de la antigua épica oral. . . Su obra, su poema épico del poder, es una invitación cacofónica y sensual a sus lectores que re-imaginar y rehacer su universo. Una obra intensamente comprometida, su ideología es la de la poesía”.*⁴

Nuestra interpretación intentará tratar la novela en dos niveles, considerando tanto su contenido como su forma. En la primera parte discurriremos sobre la naturaleza del mito de la soledad en *El otoño del patriarca* como se ve principalmente en la figura del dictador. La segunda parte se dedicará a examinar algunos de los rasgos estilísticos de la novela, especialmente en su relación con la tradición de la épica en la literatura occidental.

El tema de la soledad ha sido una preocupación importante en la obra de García Márquez desde el principio de su carrera. Aunque sus lectores frecuentemente hayan sido encantados por la riqueza del material temático en sus obras, el autor mismo ha señalado a menudo la (centralidad) de la soledad en su ficción:

*“En realidad, uno no escribe sino un libro. Lo difícil es saber cuál es el libro que uno está escribiendo. En mi caso, lo que más se dice que es el libro de Macondo. Pero si lo piensas con cuidado, verás que el libro que estoy escribiendo no es el libro de Macondo, sino el libro de la soledad”.*⁵

Hay un número de explicaciones posibles para la prominencia de este tema en la ficción de García Márquez. Jean Franco ha sugerido que el tema de la soledad se relaciona íntegramente con la situación social de Latinoamérica: “El aislamiento de una aldea o un pueblo se presenta de tal manera que parece análogo al aislamiento de Latinoamérica en conjunto. Aunque no alegóricas, las novelas sí representan las versiones míticas de la realidad latinoamericana”.⁶ Pero aun cuando el mito de la soledad en la ficción de García Márquez esté arraigado firmemente en la cultura latinoamericana, también parece trascender estas fronteras geográficas, para que la visión del autor de la soledad humana asuma asimismo un aspecto universal. En verdad, García Márquez ha implicado fuertemente este punto de vista en su diálogo con Mario Vargas Llosa en 1967:

*“En realidad no conozco a nadie que en cierta medida no se sienta solo. Este es el significado de la soledad que a mí me interesa. Temo que esto sea metafísico y que sea reaccionario y que parezca lo contrario de lo que yo soy, de lo que quiero ser en realidad, pero creo que el hombre está completamente solo... Yo creo que es parte esencial de la naturaleza humana”.*⁷

Aunque el significado preciso del mito no sea totalmente claro, es cierto que la idea de la soledad es el fundamento sobre el cual la obra de García Márquez está construida, y que encuentra su expresión más desarrolla-

da en *El otoño del patriarca* al que se ha referido como “una apoteosis del tema de la soledad”.⁸ Aunque el autor no haya anunciado aún el trayecto futuro de su obra, es claro que él considera la novela en cierto modo un punto crucial en su carrera: “*El otoño del patriarca* cierra el ciclo de la soledad: un viejo dictador solo en el palacio entre sus vacas: ya no se puede pedir más soledad. No tengo pensado ningún tema para nuevas novelas”.⁹

El mito de la soledad en *El otoño del patriarca* encuentra su expresión principal en la figura del dictador cuya presencia domina la novela. Mientras García Márquez relata la historia del General, pinta también un cuadro vívido de los efectos de la soledad en la conducta humana y en la mente. El dictador es un símbolo perfecto para los propósitos de García Márquez, puesto que incorpora una tradición importante en la historia latinoamericana y asimismo tiene experiencias que son comunes al resto del género humano. Este sentido dual de lo específico y lo universal, o de lo histórico y lo mítico, yace en el corazón de la novela, y presumiblemente es una consecuencia de la manera en que el autor afirma que concibió la imagen central:

*Yo he tratado de leer en los últimos años todo lo que se ha escrito, toda la documentación que pueda haber sobre el dictador latinoamericano. Me he formado una idea de lo que es el personaje y ahora estoy tratando de que se me olvide todo lo que he leído sobre él, todas las anécdotas, todo lo que conozco, y que este dictador sea completamente distinto de los otros, pero que le quede el aspecto esencial, limpio, desnudo, del personaje mitológico.*¹⁰

Aunque las características del dictador en *El otoño del patriarca* están basadas en hechos históricos, García Márquez ha convertido este material en un mito de la soledad que describe en términos de un aislamiento resultado del puesto de gran poder. Como lo ha dicho el autor:

*“Esta historia. . . me sirve para expresar lo que quiero en este caso, que es la inmensa soledad del poder; y creo que para expresar la soledad del poder no hay ningún arquetipo mejor que el del dictador latinoamericano que es el gran monstruo mitológico de nuestra historia.*¹¹

Una inspección rigurosa del dictador permitirá una mejor comprensión de la visión de la soledad que tiene García Márquez en la novela como un todo. Es obvio tanto por los comentarios externos de García Márquez sobre *El otoño del patriarca* como también por la evidencia interna de la novela misma que el origen de la soledad del dictador es su poder absoluto e intransigente que se manifiesta principalmente en el torrente de órdenes que son emitidas desde su oficina. Estas órdenes se relacionan con virtualmente todos los aspectos de la sociedad tanto como con las fuerzas del universo. Tienden a caer en dos categorías principales. En primer lugar, hay un grupo de órdenes que son posibles pero muy difíciles de llevar a cabo. Por ejemplo, después del huracán que venga la desaparición de Manuela Sánchez, el General se encarga de los esfuerzos de la reconstrucción y emite los mandatos siguientes:

ordenaba a los ingenieros que me quiten esas casas de aquí y me las pongan allá donde no estorben, las quitaban; que levanten esa torre dos metros más para que puedan verse los barcos de altamar, la levantaban; que me volteen al revés el curso de este río, lo volteaban sin un tropiezo, sin un vestigio de desaliento. ¹²

Aunque todas estas tres órdenes son posibles por lo menos en principio, es obvio que comprenden unas hazañas de ingeniería enormemente difíciles, especialmente en el tercer ejemplo que incluye el cambio del curso de un río. Sin embargo, los ingenieros desempeñan sus responsabilidades con la típica obediencia a todos los deseos del General. Hay una segunda categoría de órdenes que ocurre aún más frecuentemente que la primera, y que comprende instrucciones que son virtualmente imposibles de llevar a cabo en condiciones normales de tiempo y espacio. Con frecuencia estas órdenes se entremezclan bastante indistintamente con las otras órdenes, para provocar una confusión entre lo posible y lo imposible, o entre los mundos real y fabuloso. Un ejemplo de este segundo tipo también aparece en las secuencias del huracán en capítulo 3:

... vimos los ojos tristes, los labios mustios, la mano pensativa que hacía señales de cruces de bendición para que cesaran las lluvias y brillara el sol, y devolvió la vida a las gallinas ahogadas, y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron. (p. 104).

García Márquez reparte este pasaje en términos religiosos para desarrollar la idea del General como una figura mesiánica. Pero lo más importante de este ejemplo, es el uso que hace de la tradición cristiana de lo milagroso y de lo sobrenatural y su función en la historia. Hay muchos otros ejemplos del poder absoluto del dictador sobre el tiempo y el espacio en la novela.

Por ejemplo, en el siguiente pasaje el General impone su autoridad para anular el reloj al cambiar oficialmente la hora del día:

. . . resolvía problemas de estado y asuntos domésticos con la misma simplicidad con que ordenaba que me quiten esta puerta de aquí y me la pongan allá, la quitaban, que me la vuelvan a poner, la ponían; que el reloj de la torre no diera las doce a las doce sino a las dos para que la vida pareciera más larga, se cumplía, sin un instante de vacilación, sin una pausa. . . (p. 12).

La autoridad del dictador se extiende más allá de estas manifestaciones externas y físicas de modo que legisla incluso los asuntos subjetivos y estéticos sobre la belleza y el gusto. Un ejemplo de esta tendencia se encuentra en el pasaje en el cual emite un solemne decreto que declara oficialmente que cierta catedral sea la más hermosa del mundo. (pp. 17-18) Tomadas juntas, estas ilustraciones empiezan a delinear el retrato de un hombre cuyos poderes son limitados y cuya autoridad afecta todos los aspectos del cosmos, desde los asuntos mundanos de los hombres hasta las leyes físicas del universo.

Otra categoría de órdenes que es bastante dominante en la novela incluye las manifestaciones públicas de fuerza y otras acciones de crueldad que son dirigidas principalmente hacia aquellos que han ofendido al General de alguna manera, o aquellos de quienes él percibe que son una amenaza a su autoridad. Hay muchos ejemplos como estos sobre la crueldad del General a lo largo de la novela, pero el capítulo 5 en particular, parece ser diseñado alrededor de tres de estos incidentes. En primer lugar está la decisión del dictador de asesinar a los dos mil niños que habían sido tomados cautivos en conexión con algunas irregularidades en la lotería presidencial, ejemplo al cual retornaremos en un punto posterior. En segundo

lugar está la violenta reacción del General al intento de asesinato por parte del falso leproso, intento que venga primero abusando personalmente de él y luego ordenando que fuera despedazado físicamente:

. . . él gritó con los brazos abiertos ofreciéndole el pecho, atrévete cabrón, atrévete. . . dispara si es que tienes cojones, gritó, en el instante imperceptible de vacilación en que se encendió una estrella lívida en el cielo de los ojos del agresor, se marchitaron sus labios, le tembló la voluntad, y entonces él le descargó los dos puños de mazos en los tímpanos, lo tumbó en seco, lo aturdió en el suelo con una patada de mano de pilón en la mandíbula. . . oyó sobre los otros gritos de la casa alborotada sus propias órdenes inapelables de que descuartizaran el cadáver para escarmiento, lo hicieron tasajo, exhibieron la cabeza macerada con sal de piedra en la Plaza de Armas, la pierna derecha en el confín oriental de Santa María del Altar, la izquierda en el occidente sin límites de los desiertos de salitre, un brazo en los páramos, el otro en la selva, los pedazos del tronco fritos en manteca de cerdo y expuestos a sol y sereno hasta que se quedaron el hueso pelado. . . (p. 122).

El horror del castigo del dictador es acentuado por el vívido estilo narrativo en este pasaje. El autor tanto exagera como describe excesivamente los repugnantes detalles de la escena para dejar sin aliento al lector debido a la magnitud de su crueldad. Un tercer ejemplo de la inhumanidad del General ocurre al final del mismo capítulo, en el que el narrador describe una comida formal cuyo plato principal consiste en uno de los oficiales subordinados que fue incluido en otro complot contra él:

. . . entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piño-

nes y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores (pp. 126-127).

Este pasaje se contrasta con el pasaje anterior por lo menos en dos aspectos. En primer lugar, aunque el narrador describe esta escena casi tan detalladamente como el castigo del leproso falso, este pasaje utiliza un tipo de lenguaje muy diferente —el lenguaje festivo en vez del de tortura— para persuadir sutilmente al lector que pase por alto lo horroroso de la situación, y en cambio que disfrute de los aspectos maravillosamente elaborados y ceremoniales. En segundo lugar, hay una señal de irónico humor en este pasaje que no está presente en el ejemplo anterior. Esto es especialmente evidente cuando se considera tanto lo absurdo de la situación misma como el comentario ridículo y desinteresado del General al final. Sin embargo, lo más importante de estos dos ejemplos es que ilustran gráficamente otro aspecto importante de la presencia pública del dictador en la novela: su crueldad.

Hemos visto que una de las razones principales de las órdenes frecuentes del General es la de demostrar públicamente su poder y autoridad absolutos sobre el cosmos. Pero dentro del contexto de la novela estos decretos son emitidos a menudo por razones de conveniencia personal, como podemos ver en el siguiente pasaje en el cual el dictador altera una vez más tanto la hora del día como los días feriados legales de la nación:

. . . alguna vez preguntó qué horas son y le habían contestado las que usted ordene mi general, y era cierto, pues no sólo alteraba los tiempos del día como mejor conviniera a sus negocios sino que cambiaba las fiestas de guardar de acuerdo con sus planes para recorrer el país de feria en feria. . . (p. 92).

Un ejemplo similar de esta misma clase de autoconsideración intencional aparece en un episodio al final del capítulo 5, en el cual el General ordena que se modifique el manuscrito de cierta telenovela para no deprimirlo tanto (p. 125). En ambos pasajes García Márquez sugiere, indirectamente un aspecto interesado y egoísta de la personalidad del General. Una vez más el sentido irónico del humor del autor se revela en el segundo

ejemplo donde se insinúa sutilmente el aburrimiento y mal gusto del dictador, mientras el primer relato se narra con un tono bastante franco y serio.

El último ejemplo de la novela es de un tipo de orden un tanto diferente que muestra la manera en que García Márquez insinúa ciertas ideas sobre el dictador por asociación, en vez de exponerlas explícitamente en el texto. En el capítulo 4, después de la muerte de su madre Bendición Alvarado, el General inicia el proceso que él espera llevará eventualmente a la canonización de su madre en la Iglesia Católica Romana. Hacia el final del capítulo se nos dice que la solicitud del dictador fue rechazada por Roma. Subsecuentemente se venga proclamando “la santidad civil de Bendición Alvarado”, que incluye una declaración de guerra y la expulsión de todas las ramas de la Iglesia de la nación. El propósito de este pasaje es el de demostrar claramente la autoridad absoluta del General, una vez más. No obstante, es significativo que García Márquez escogiera demostrar este hecho de tal manera, especialmente en vista del gran poder que tiene la Iglesia a lo largo de la historia de América Latina. En este nivel podemos ver que el autor usa la noción tradicional de la Iglesia en América Latina para retratar el poder más grande y más universal del dictador en la novela.

En todas las órdenes que hemos examinado hasta ahora de *El otoño del Patriarca*, un denominador común ha sido el uso que el autor hace de la hipérbole para intensificar sus puntos principales.

Es una técnica que García Márquez ha desarrollado en el transcurso de muchos años, especialmente en el cuento “Los funerales de la Mamá Grande” y en *Cien años de soledad* en la que la capacidad narrativa del autor está al máximo. No obstante, en *El otoño del patriarca*, García Márquez utiliza la exageración no sólo con el propósito de constuir un buen relato sino para sugerir un retrato más grande que el de tamaño natural, del dictador que encarna la condición de la soledad que pretende describir.

Al haber examinado algunas manifestaciones de la autoridad del General en *El otoño del patriarca*, debe ser claro que tal puesto de poder tendería a colocar una barrera entre el que tiene la autoridad y el resto del género humano. Ethel Mannin explica este problema de la manera siguiente:

. . . ya que la soledad es aislamiento, hay soledad en el poder, porque aísla al que lo toma de la humanidad común y corriente, y aún del círculo íntimo de la familia y de los amigos. Tanto la gran riqueza como la gran celebridad son formas de poder, y ambas poseen en sí mismas las semillas del aislamiento y la soledad. ¹³

Como hemos visto, este aislamiento en el poder es precisamente lo que tenía en cuenta García Márquez cuando escogió al dictador latinoamericano como el símbolo de su mito de la soledad. Mas es importante para nuestra hipótesis que el General en *El otoño del patriarca*, con su eterno flujo de órdenes y decretos, también ejemplifica ciertas características importantes del tradicional héroe épico. Las observaciones de Thomas Greene sobre el papel del poder en la épica ciertamente son aplicables al General en *El otoño del patriarca*:

(El héroe) es impulsado a actuar, y . . . es sumergido en . . . una lucha para imponer su ser a su mundo. Puede hacer esto al demostrar su control sobre una parte de su mundo. . . Para permanecer como un héroe, tiene que continuar demostrando el control, y así su carrera imita la extensión de la imaginación épica. . . Por eso, se podría decir que el sujeto de toda poesía épica es la política, pero una política no limitada a la sociedad, una política abrazando los mundos naturales y fabulosos. . . ¹⁴

Entonces se puede decir no solo que hay una relación íntima entre el poder y la soledad, sino que estas dos ideas están relacionadas también con la tradición de la épica en la literatura.

Aunque las cualidades heroicas del dictador indudablemente forman una parte importante de su retrato en *El otoño del patriarca*, hay además otra faceta de su personalidad. Este otro aspecto de la caracterización del General en la novela se presenta mejor, tal vez, si se examina el problema de los niños en el capítulo 3. La esencia de este episodio es que el dictador está colocado en una situación que demanda tomar algunas decisiones éticas importantes. El General ha ideado un método que permite al boletó presidencial ganar la lotería nacional sin falla. Para mantener el secreto lo más posible, el ejército encarceló en los calabozos del fortín del puerto a



todos los niños que escogieron números de lotería. Después de cierto período, hay dos mil niños encarcelados en estas celdas, y los oficiales del ejército empiezan a preguntar al dictador qué deben hacer con ellos. Por una parte, sienten que sencillamente no pueden dejar a los niños en la cárcel por un tiempo indefinido. Por otra, soltarlos sería un riesgo peligroso a la seguridad. Repetidamente el dictador logra olvidarse de la situación o evadir el asunto de una u otra manera. Al fin, se rinde ante la presión de los funcionarios, y emite la terrible orden de colocar a todos los niños en una barcaza cargada de cemento y explotarla con dinamita en medio del mar. Las órdenes del General fueron llevadas a cabo con su explícito detalle, pero curiosamente responde primero con el ascenso de los tres oficiales encargados y luego su fusilamiento como criminales comunes y corrientes. Estas dos respuestas aparentemente contradictorias sugieren una curiosa ambivalencia con respecto a la violencia por parte del General. Como lo dice él: “Hay órdenes que se pueden dar pero no se deben cumplir...” (p. 116). Luego, el narrador comenta sobre la situación en términos de una de las observaciones generales del dictador: “Experiencias tan duras como ésta confirmaban su muy antigua certidumbre de que el enemigo más temible estaba dentro de uno mismo en la confianza del corazón...” (p. 116). Todo este episodio aparentemente sugeriría que, junto con su autoridad y crueldad públicas, hay un lado más sensitivo y subjetivo en la personalidad del

dictador que se preocupa de la problemática de lo bueno y lo malo, y que permite no sólo el juicio objetivo, sino también la respuesta emocional.

Vamos a ver ahora las relaciones entre el General y tres de los individuos más significativos de la novela —su madre Bendición Alvarado, su amante Manuela Sánchez, y su esposa Leticia Nazareno— para comprender mejor la naturaleza de la vida privada del dictador, y por lo tanto balancear nuestra comprensión del mito de la soledad en **El otoño del patriarca**.

Uno de los factores más intrigantes de la existencia del General en la novela es su relación con su madre. Como Ursula Iguarán en **Cien años de soledad**, Bendición Alvarado es el arquetipo de la madre dominante que habitualmente da órdenes domésticas a su hijo, y que hasta se atreve a tender su ropa desde el balcón del palacio presidencial. García Márquez enfatiza dos aspectos principales de esta relación clave de la novela. En primer lugar, insinúa que la soledad del General está enlazada con el hecho de que Bendición Alvarado es su único padre, “que lo había concebido sola, que lo había parido sola. . .” (p. 134). Lo hace principalmente usando el mito del nacimiento virgen de Cristo de tal manera que el énfasis recae no tanto en el milagro mismo, sino en la soledad fundamental que viene de tener únicamente un padre:

. . . pues se sabía que era un hombre sin padre. . . que el único pariente que se le conoció y tal vez el único que tuvo fue su madre de mi alma Bendición Alvarado a quien los textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón. . . (pp. 50-51).

Otros elementos del nacimiento de Cristo, incluyendo los pañales, aparecen en un relato posterior del nacimiento del

General, fortaleciendo la asociación básica del General con el mesías Jesús:

. . . lo había engendrado de pie y sin quitarse el sombrero por el tormento de las moscas metálicas de los pellejos de melanza fermentada de una trastienda de cantina, lo había parido mal en un amanecer de agosto en el zaguán de un monasterio. . . lo desenvolvía de los trapos que le regalaron las novicias y lo mostraba en las plazas de feria. . . (p. 135).

No obstante, la idea de que Bendición Alvarado es el origen de la soledad del General es únicamente una pequeña parte de esta compleja relación. Paradójicamente, el otro hecho principal es que, a lo largo de la novela, el dictador normalmente vuelve a su madre para reconfortarse y para la guía en los momentos más intensos de soledad e inseguridad. Con frecuencia, el General invoca su ayuda de la misma manera que se podría rezar a un santo. Por ejemplo, cuando el dictador se está preparando para matar a los dos hermanos que asesinaron a su esposa y a su hijo, reza para que su fuerza esté con él: “madre mía Bendición Alvarado dame vida para este desquite, no me sueltes de tu mano, madre, inspírame. . .” (p. 204). Y en unas páginas más ruega: “madre mía Bendición Alvarado, asísteme, no me dejes de tu mano, permíteme encontrar el hombre que me ayude a vengar esta sangre inocente. . .” (p. 208). El General vuelve frecuentemente a su madre de modo subconsciente también, usualmente nombrándola en la misma forma del monólogo interior, como en el siguiente trozo del recital de poesía en el Teatro Nacional:

Se sintió pobre y minúsculo en el estruendo sísmico de los aplausos que él aprobaba en la sombra pensando madre mía Bendición Alvarado eso sí es un desfile, no las mierdas que me organiza esta gente, sintiéndose disminuido y solo, oprimido por el sopor y los zancu-

dos y las columnas del sapolín de oro y el terciopelo marchito del palco de honor. . . (pp. 194-195).

Todos estos ejemplos forman parte de la mayor tendencia del dictador de volver a individuos particulares como un modo de tratar la soledad. Sin embargo, como veremos, el proceso mismo de incluir a otros dentro de su soledad deja inevitablemente al General con la sensación de estar aún más solo que antes.

El doble papel de Bendición Alvarado como origen y solución tentativa de la soledad del General, se revela al observar la reacción del General ante la muerte de su madre en el capítulo 4. En varios pasajes vívidamente horribles, el narrador describe la enfermedad de Bendición Alvarado, en la que ella se pudre gradualmente hasta convertirse en un montón de úlceras y heridas abiertas. Cuando al fin muere, el dictador se aflige con un intenso dolor que se manifiesta en una ira delirante y agotadora:

. . . había temblado de pavor ante la majestad de la casa del poder que conoció a través de la lluvia la noche del asalto sin haber imaginado entonces que era la casa donde había de morir, la casa de soledad donde él estaba, donde se preguntaba con el calor de la rabia tirado bocabajo en el suelo dónde carajo te has metido, madre, en qué manglar de tarulla se habrá enredado tu cuerpo, quién te espanta las mariposas de la cara, suspiraba, postrado de dolor. . . (p.p. 139-140).

Tal vez el hecho más significativo de la respuesta del dictador es que parece no tener conciencia del dolor de su madre, de modo que su pena no es tanto una manifestación de la simpatía como un síntoma de la sensación de pérdida que él siente. En resumen, la muerte de su madre Bendición Alvarado sumerge aún más al dictador en el



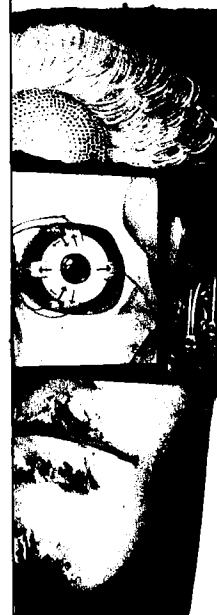
corazón de la soledad. Al retratarlo de tal manera, García Márquez no sólo hace una afirmación muy seria sobre la relación entre la soledad y la pérdida, sino que también señala el lado solipsista de la pena humana.

El segundo ejemplo que examinaremos es la relación del General con Manuela Sánchez, una muchacha joven del área pobre de la ciudad llamada “el barrio de las peleas de perro”. En el capítulo II, se nos dice que una noche, faltando un cuarto para las tres, ella aparece en el dormitorio del General como una visión o un fantasma que puede pasar a través de las puertas sin abrirlas. La reacción inmediata del General es de temor, pero esta sensación inicial de miedo pronto se convierte en una intensa añoranza de ella. Al día siguiente lo vemos paseándose por la mansión presidencial, más solo que nunca, “con la ansiedad sin recursos de un presidente eterno con una espina de pescado atravesada en el alma” (p. 73).

El General entra en un período de profunda depresión, y los rumores de un colapso pendiente empiezan a difundirse. Durante este período de soledad, el general se comporta de dos maneras que son manifestaciones características de su soledad. En primer lugar, comienza a cantar, como hace con frecuencia cuando se siente especialmente deprimido: ‘buscaba los lugares solitarios de la casa para cantar sin ser oído tu primer valse de reina, para que no me olvides, cantaba, para que sientas que te mueres si me olvidas, cantaba. . .’ (p. 74).

Inmediatamente después trata de autenticarse en una intensa orgía sexual en los aposentos de sus concubinas. Sin embargo, ninguna de estas actividades tiene éxito y el dictador pronto llega a la conclusión de que la única manera de aliviar su ansiedad es encontrar a Manuela Sánchez. Después de una breve búsqueda en el barrio, el General encuentra a su joven amante, e inmediatamente trata de

idolotrarla. Desde el principio, su relación se caracteriza por un tipo intenso de veneración por parte del dictador, mientras Manuela Sánchez permanece benignamente indiferente a toda la situación. Mientras el General se obsesiona más y más por ella, Manuela Sánchez sólo puede comentar superficialmente su tristeza: “Dios mío, qué hombre tan triste, pensé asustada. . .” (p. 78). Aunque el dictador la visita continuamente, su miedo e impotencia le impiden acercarla sexualmente. La manera por la que él trata esta parálisis es darle con abundancia regalos de todo tipo y cada vez de mayor magnitud. Al fin, el dictador ordena la aparición de un cometa en el cielo en señal de su amor por ella. Durante el vuelo del cometa Manuela Sánchez toca la mano del General por miedo, y él se pone tan excitado a causa de este contacto físico que prepara un eclipse solar entero como una repetición. Pero esta vez, en vez de tocarle la mano, Manuela Sánchez desaparece y el dictador se queda sintiéndose más solo que nunca. De nuevo, el sentido de pérdida que tiene el General se convierte en furia y delirio, como se ilustra en el pasaje siguiente:



. . . se acostaba en la hamaca bajo los cascabeles del viento de los tamarindos a pensar en Manuela Sánchez con un rencor que le perturbaba el sueño mientras las fuerzas de tierra, mar y aire la buscaban sin hallar rastros hasta en los confines ignotos de los desiertos de salitre, 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. . . (p. 98).

Esta vez parece que el dictador está molesto no sólo porque este suceso lo sumerge aún más en la soledad y la desesperanza, sino también porque lo ve como sintomático de la pérdida de su poder absoluto:

. . . mierda madre, arrastraba sus patas de huérfano desangrándose a gotas de hiel con el orgullo herido por la amargura irredimible de que estas vainas me pasa por lo pendejo que me he vuelto, por no ser ya el árbitro de mi destino como lo era antes. . . (p. 98).

La tercera relación que vamos a considerar involucra al dictador y a Leticia Nazareno, una ex monja que con el tiempo llega a ser su esposa y da a luz su primer hijo legítimo. El General la ve por primera vez durante una procesión de unos clérigos excomulgados llevada a cabo a raíz de la santificación civil de Bendición Alvarado. Como antes, el General pronto llega a obsesionarse por ella, pero su miedo le impide hacer ninguna proposición sexual “a Leticia Nazareno no la tocó, la contempló dormida con una especie de asombro infantil sorprendido de cuánto había cambiado su desnudez desde que la vio en los galpones del puerto. . . ” (p. 164). No obstante, en este episodio García Márquez explora más concienzudamente los temores del General; el origen de estas ansiedades se insinúa indirectamente. En una larga digresión hacia el final del capítulo IV, el narrador describe el primer encuentro sexual del General, el cual aparentemente es el origen de por lo menos tres de sus dificultades actuales. Lo primero que se deriva de esta situación es su miedo paralizante, sobre el que se nos dice que es una consecuencia de su falta de experiencia sexual:

“estaba paralizado de miedo porque seguía siendo virgen aunque ya era teniente de artillería en la tercera guerra civil, hasta que el miedo de perder la ocasión fue más decisivo que el miedo del asalto. . . ”
(p. 164).

En contraste con la ligera sensación de molestia que sentía Manuela Sánchez por el dictador, Leticia Nazareno está tan asustada de él como él de ella. Este miedo y confusión mutuos se manifiestan en un silencio incómodo y abrumador:

. . . la vio despertar, la vio verlo, madre, era ella, Leticia Nazareno de mi desconcierto petrificada de terror ante el anciano pétreo que la contemplaba sin clemencia a través de los vapores tenues del mosquitero, asustada de los propósitos imprevisibles de su silencio porque a pesar de sus años incontables y su poder sin medidas él estaba más asustado que ella, más solo, más sin saber qué hacer. . . (p. 164).

El segundo precedente que se establece en esta digresión es el dominio de la mujer en la relación. Como veremos, este papel básico más tarde llega a formar el fundamento del matrimonio del General con Leticia Nazareno.

Finalmente, esta escena retrospectiva describe el rechazo de una mujer anónima frente al dictador mientras ella retrocede con horror al ver su testículo herniado: “lo soltó asustada, se apartó, anda con tu mamá que te cambie por otro, le dijo, tú no sirves. . .” (p. 165). La respuesta negativa de la mujer a las proposiciones del General parece intensificar su deseo de ser amado. La necesidad de amor del dictador se manifiesta no sólo en sus relaciones obsesivas con las mujeres, sino también en su intenso deseo de apoyo de las masas. Por ejemplo, a lo largo del capítulo I, el General recuerda continuamente a los otros funcionarios de su popularidad, como si estuviera tratando de convencerse que es cierto: “mírelos cómo vienen capitán, mire cómo me quieren. . .” (p. 20).

Después de esbozar estos tres aspectos de la temprana historia sexual del dictador, el narrador vuelve a la relación del General con Leticia Nazareno, describiendo esta relación en términosseudorreligiosos:

. . . así la disfrutó sin tocarla durante el primer año de cautiverio hasta que ella se acostumbró a despertar a su lado sin entender hacia dónde corrían los cauces ocultos de aquel anciano indescifrable que había abandonado los halagos del poder y los encantos del mundo para consagrarse a su contemplación y su servicio. . . (p. 166).

Por fin, cuando el dictador hace el amor con Leticia Nazareno al final del capítulo IV, el acto sexual es descrito en términos de una intensa lucha: “era una lucha lenta y difícil en que ella lo demoraba sin exasperarlo y él terminaba por ceder para complacerla. . .” (p. 167). La experiencia del orgasmo de alguna manera parece liberarlo y encarcelarlo al mismo tiempo:

. . . liberado del miedo, libre convertido en un bisonte de lidia que en la primera embestida demolió todo cuanto encontró a su paso y se fue de bruces en un abismo de silencio. . . y sin embargo la olvidó, se quedó solo en las tinieblas buscándose a sí mismo en el agua salobre de sus lágrimas. . . (pp. 167-168).

Entonces parece que aun la poderosa experiencia de la unión sexual no puede romper las trabas de la soledad del dictador.

El otro lado importante de la relación del General con Leticia Nazareno toma forma dentro del contexto de su matrimonio y vida familiar. García Márquez enfatiza tres aspectos principales de su experiencia. En primer lugar, Leticia Nazareno le dedica una cantidad excesiva de atención al dictador, tratándolo como si fuera su hijo pequeño:

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. . . le embadurnaba 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).

El segundo énfasis en esta relación es una lucha de poder en pequeña escala que sucede como consecuencia de esta sobreabundancia de cuidado maternal. En resumen, el General empieza a suavizar un poco el estilo inapelable de su autoridad. Leticia Nazareno se aprovecha de esta debilitación del poder del dictador para hacerle ciertas demandas políticas. En tercer lugar, esta tendencia aumenta de modo que Leticia Nazareno llega a ser la fuerza dominante en su relación, lo cual deja al General en una posición servil de obediencia a los pedidos de su esposa. A pesar del deseo de su esposa de dominio en esta rara relación madre-hijo, la vida del hogar del dictador parece ser bastante feliz. Pero esta tranquilidad pronto es perturbada por el temor paranoico del General de perder a Leticia Nazareno del mismo modo en que perdió a Bendición Alvarado y a Manuela Sánchez. Un poco después dos de sus ayudantes le traen la noticia de que tanto su esposa como su hijo fueron comidos vivos por unos perros descarriados en el mercado público. De nuevo, el dictador responde con dolor, furia y confusión. Pero esta vez, en vez de satisfacerse en los aposentos de sus concubinas, comienza nuevamente a atacar a las muchachas jóvenes. Finalmente, en el último capítulo la conducta del dictador degenera al punto de que participa en un tipo extremadamente perverso de actividad sexual que se acerca al canibalismo:

... me tocaba en silencio... me hacía brotar los capullos del pecho, me metía los dedos por el borde de las bragas, se olía los dedos, me los hacía oler, siente, me decía, es tu olor... me metía las cosas por allá antes de comérselas, me las daba a comer, me metía los cabos de espárragos para comérselos marinados con la salmuera de mis humores íntimos, sabrosa me decía, sabes a puerto, soñaba con comerse mis riñones hervidos en sus propios caldos amoniacaes, tibio... me comía de pies a cabeza con unas ansias y una generosidad de viejo... (pp. 222-223).

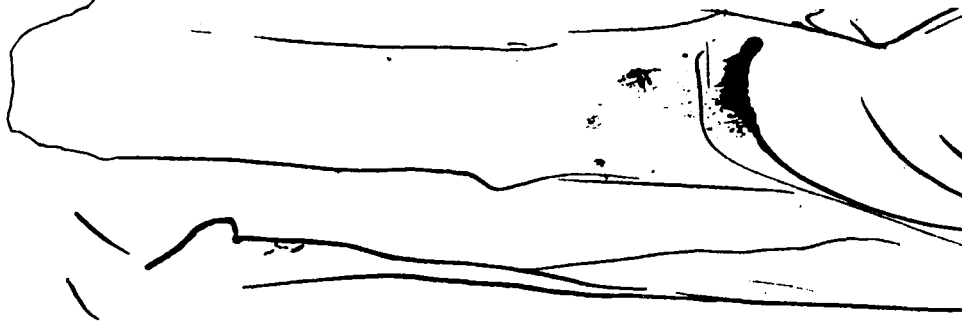
Al observar estas tres relaciones prominentes de la novela, hemos visto que hay otro lado más privado del dictador, lo cual disminuye su apariencia pública. En cada uno de estos ejemplos, el General aparecía como vulnerable y débil de manera que en algún sentido se puede decir que la vida privada del dictador es realmente lo contrario de su apariencia pública. En el centro de los problemas personales del General está su sexualidad impedida, la que es representada grotescamente por su enorme testículo herniado. Al usar este símbolo, García Márquez quizás ridiculiza la idea de machismo que es una parte tan importante del tejido social de América Latina. Asimismo es significativo que todos los hijos del General nacen a los siete meses. En su influyente ensayo "Nuestra América" José Martí asocia estos hijos prematuros con cierta falta de coraje: "a los siete meses sólo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses".¹⁵ Pero las dificultades sexuales del dictador son únicamente una manifestación de su condición solitaria en la novela. Se pueden atribuir a la soledad por lo menos dos otros aspectos de la existencia del General. El primer síntoma es el continuo zumbido interno que oye el General a lo largo de la novela. El siguiente pasaje sugiere que este sonido está íntimamente ligado al silencio que resulta de estar solo: "este silencio que me zumba dentro de la cabeza y me despierta con su estrépito..." (p. 235). La otra manifestación de la soledad personal del General es la persistencia de los sueños y de las fantasías en su experiencia. El dictador frecuentemente cae en una especie de estado mental semi-consciente en el que se hacen borrosas las distinciones entre los recuerdos del pasado y las realidades actuales:

él había visto eso y muchas otras cosas de aquel mundo remoto

aunque ni él mismo hubiera podido precisar sin lugar a dudas si de veras eran recuerdos propios o si los había oído contar en las malas noches de calenturas de las guerras o si acaso no los había visto en los grabados de los libros de viajes ante cuyas láminas permaneció en éxtasis durante las muchas horas vacías de las calmas chicas del poder . . . (p. 173).

La complejidad de la vida de fantasía del General demuestra una vez más que en cierto sentido él es incapaz de tratar las realidades que se extienden más allá de él mismo.

Hemos dicho que en El otoño del patriarca García Márquez desarrolla una visión de alienación de uno mismo y de otros. El dictador es un hombre que desea ser amado, y quien quiere desesperadamente escapar de la concha de su propia soledad. No obstante, al mismo tiempo refuerza su soledad al mantener el poder el cual está en la raíz de su aislamiento. Otros escritores han descrito también esta sensación de aislamiento. Por ejemplo, Thomas Wolfe ha escrito sobre los resultados de su propia soledad usando palabras que podrían ser dichas por el General mismo;



Más que otros hombres, nosotros que habitamos el corazón de la soledad somos siempre las víctimas de la duda de uno mismo. Por siempre y por siempre en nuestra soledad, vergonzosos sentimientos de inferioridad surgirán de repente para abrumarnos en una venenosa inundación de horror, incredulidad y desolación para enfermar y corromper nuestra salud y confianza, para extender la contaminación en la raíz misma de una fuerte y exultante alegría. ¹⁶

Luego, Wolfe pasa a descubrir el horrible sonido del silencio, que recuerda el zumbido incesante en los oídos del dictador:

Oirá, lejos, el mortífero zumbido de la gran tierra, y sentirá que ha sido olvidado, que sus poderes se le gastan mientras fluye el río, y que toda su vida ha resultado en nada. Siente que su fuerza se ha ido, y su poder marchito, mientras por ahí él se siente drogado y encadenado en la prisión de su soledad. ¹⁷

Roquentin, el protagonista de la novela de Sartre *La Náusea*, experimenta una sensación similar, que la entiende como el sonido elemental de su propia existencia:

Y era cierto, siempre me había dado cuenta; no tenía el derecho de existir. Yo había aparecido por casualidad, existía como una piedra, una planta o un microbio. Mi vida extendió tentáculos hacia los pequeños placeres en toda dirección. A veces emitió señales vagas; en otros momentos no sentí nada más que un zumbido inofensivo. ¹⁸



A través de la figura del dictador, García Márquez ha descrito el mito de la soledad que subyace en la novela en conjunto. La experiencia del General en *El otoño del patriarca*, está situada con las observaciones de Wolfe y Roquentin como una expresión más del aislamiento del hombre moderno en la literatura contemporánea.

III. EL OTOÑO DEL PATRIARCA COMO EPICA

En la primera mitad del artículo argüimos que el dictador en *El otoño del patriarca* es la encarnación de un mito subyacente de la soledad en la novela y que este mito comprende la esencia de la concepción de García Márquez sobre la naturaleza de la existencia humana. Asimismo aludimos a la relación entre el tema de la soledad y el uso que hace García Márquez de las convenciones de la épica en la novela, dentro del contexto de nuestra discusión de la lucha heroica del General con el fin de imponer su ser en el mundo. Pero el hecho del dominio del patriarca en la novela es también el primer argumento principal que *El otoño del patriarca* es, de hecho, una épica moderna. Como lo ha notado Paul Merchant:

Es este enfoque agudo a la figura central en su masivo aislamiento lo que da a las grandes épicas su grandeza y universalidad. No se nos enfrenta un hombre de un momento de la historia, sino el Hombre de la Historia. Todos estamos involucrados en lo que él para. ¹⁹

Sin embargo, no es sólo la posición central del dictador en la novela lo que vincula *El otoño del patriarca* con la épica. Está claro que el proceso mitizante mismo con el cual el autor concibió la imagen principal es un mecanismo de la épica. Como señala James Kreuzer, “La fuente del relato es usualmente una combinación de historia ... y mito”.²⁰ El profesor Merchant pasa a explicar que “El poeta, en resumen, está usando su material histórico para sus propios fines”.²¹ Aunque García Márquez haya dicho que esta novela fue inspirada por lo menos parcialmente por la vida del dictador venezolano Pérez Jiménez²², está claro que, como el bardo de la épica clásica, el autor usa estos hechos históricos para un objetivo más profundo —a fin de tejer el mito de la soledad que da forma a la novela en conjunto—.

Hay algunos otros elementos estructurales que también vinculan *El otoño del patriarca* con la tradición de la épica en la literatura occidental. Una de las técnicas más importantes es la digresión.

En *El otoño del patriarca* García Márquez desarrolla y extiende la técnica de la escena retrospectiva que empleó a lo largo de *Cien años de soledad*, de modo que como consecuencia de ello la novela está llena de cambios temporales que tienden a oscurecer el movimiento hacia adelante del tiempo. Esta fluidez en la naturaleza del tiempo no está implícita únicamente en la construcción de la narrativa, sino que también se manifiesta muy explícitamente en pasajes como estos: “el tiempo cambiaba de rumbo” (p. 102) y “el tiempo no transcurría sino que flotaba” (p. 145). Claro está, la vaguedad temporal de la novela está de acuerdo con las intenciones que para ella ha manifestado García Márquez: “A mí me importa que todo esto haya sido historia en un momento; ahora, el orden cronológico no me importa en absoluto”.²³ En todo caso, el efecto de este borrón en el tiempo es para unir los innumerables sucesos de la novela y para relacionarlos todos con la muerte del dictador, que es el suceso central de la novela. De la misma manera, es el patriarca que los reúne todos y establece su relación uno con otro. Como lo ha dicho García Márquez: “El dictador. . . es el único personaje del libro, ya que todos los demás

existen a través de él y de los contactos que tienen con él”.²⁴ El profesor Kreuzer ha observado que esto también es una de las características centrales de la épica: “El relato debe ser un solo relato, unificado estructuralmente; puede haber cualquier número de episodios digresivos, pero éstos deben tener una relación estructural con el relato cuyo movimiento principal hacia adelante permanece dominante en el poema”.²⁵ Aunque el deformado sentido del tiempo en *El otoño del patriarca* no sea necesariamente una característica de la épica (aun cuando sea común en las épicas de aventuras como algunas partes de *La reina de las hadas* —*The Faerie Queene*— de Spenser), está claro que la naturaleza digresiva de la obra la ubica firmemente en el centro de una tradición épica importante.

Otra característica de *El otoño del patriarca* que lo vincula con la épica es la grandeza de sus componentes estructurales. La novela contiene seis capítulos que varían aproximadamente de 40 a 60 páginas de extensión. No parece ser un accidente que esto es exactamente la cuarta parte del número de divisiones que hay en algunas otras grandes épicas como *La Eneida* de Virgilio, *El paraíso perdido* de Mil-

ton, y cada uno de los seis cantos de *The Faerie Queene* de Spenser. En cada capítulo hay una cantidad de frases sumamente largas sin divisiones de párrafo entre ellas. Estas secciones le recuerdan a uno aún más evidentemente las pausas entre libros o cantos en la poesía épica. Estas peculiaridades estructurales de la novela, tanto como la grandeza del retrato del dictador, parecerían volver a calificar *El otoño del patriarca* como una épica según el criterio del profesor Merchant: "La épica... debe ser grande en escala, debe tener 'proporciones de épica' ".²⁶

Una idea que se relaciona estrechamente con la enormidad estructural de la épica es que ésta debe ser comprensiva en el alcance de los asuntos que trata. Por lo tanto, es apropiado que la épica manifieste un sistema que de algún modo intente tratar las complejidades de la realidad y de la existencia humana. Cuando se reflexiona sobre la amplia gama de preocupaciones tanto sociales y cosmológicas como intensamente personales que son tratadas en *El otoño del patriarca*, es fácil ver que la novela está relacionada indirectamente con la épica debido, también, a esta cualidad comprensiva.

Más evidencia directa para la relación entre *El otoño del patriarca* y las convenciones de la épica se encuentra en las primeras páginas que escribió meticulosamente García Márquez. La novela comienza con una descripción en primera persona del palacio del dictador muerto, descripción hecha por un grupo de curiosos observadores. Mientras avanza la narración, gradualmente empezamos a descubrir más sobre la historia personal del General, de modo que al final de la novela tenemos un cuadro bastante completo del hombre cuya presencia domina el libro. Esta particular técnica en que el narrador nos cuenta los detalles del argumento empezando en un sitio distinto que el principio es tomada fundamentalmente de la épica. Como lo explica Kreuzer:



Otra característica principal de la épica es que el poema empieza con el relato "en pleno desarrollo". . . La acción se lleva adelante durante un tiempo y luego, en un punto estructuralmente conveniente, se recuenta la historia desde su principio cronológico hasta la apertura de la épica. ²⁷

Aun cuando el comienzo de *El otoño del patriarca* no esté estrictamente in *media res*, ya que empieza al final de la vida del General en vez de a mediados, existe claramente el mismo sentido cronológico desarticulado en la novela que se encuentra en la épica.

Otro aspecto interesante del principio de *El otoño del patriarca* es que sigue una convención épica bastante curiosa que requiere un vuelo de aves al comienzo del poema. Como lo explica C. M. Bowra:

(Otro) tema popular para empezar un poema es el vuelo de aves. Por supuesto, las aves son criaturas de augurio y su vuelo puede predecir el futuro. De este modo, un relato bien puede comenzar con ellas porque insinúan que algo importante va a ocurrir. ²⁸

No obstante, es bastante irónico que las aves que aparecen al principio de la épica de García Márquez sean buitres en vez de una especie más digna como se esperaría en un poema heroico. Al invertir la imagen de esta manera, el autor se agrupa con los escritores de la anti-épica como Dryden y Pope. Este artificio de la novela es parecido, en este concepto, al vuelo repugnante de un búho al final del primer libro de *La Dunciada* (*The Dunciad*) de Pope.

A la luz de estas observaciones sobre el comienzo de *El otoño del patriarca*, es especialmente interesante notar la enorme importancia que García Márquez exige para el principio de sus obras:

“Por eso le pongo tanta atención al primer párrafo, porque él solo puede ser un laboratorio para establecer sin muchos sacrificios todos los elementos del estilo, estructura y lenguaje, y hasta la longitud del libro”. 29

En efecto, por lo menos en esta novela, las afirmaciones del autor son comprobadas por la evidencia del texto, ya que parece que desde las primeras líneas de la obra García Márquez imita, tanto en estilo como en el contenido, ciertos patrones que son tomados de las convenciones de la épica clásica.

Otro aspecto importante de *El otoño del patriarca* que lo vincula, de una manera menos directa pero igualmente convincente, con las tradiciones de la poesía épica es el uso de los elementos estilísticos y de imágenes retóricas tomadas de otras literaturas. En la épica la influencia de otras fuentes literarias tiende a ser bastante sutil, y a menudo el lector común casi no lo detecta. Se piensa en la influencia de Ariosto y Tasso en *La reina de las hadas* (*The Faerie Queene*) de Spenser, y en la influencia de *La Eneida* de Virgilio en *El Paraíso perdido* de Milton, como dos ejemplos prominentes de esta tendencia. Además las versiones románticas bastante obvias de *El Paraíso perdido*, tales como el “Milton” de Blake y el “Hiperión” y “La caída del Hiperión” de Keats, que extienden esta tendencia épica de tomar prestado de otras literaturas. Un ejemplo de un episodio específico que se ha pedido prestado varias veces en la historia de la épica, y que demuestra esta cualidad de la forma épica, es la idea de los juegos atléticos en Homero, Virgilio, y Pope. Este episodio aparece por primera vez en el canto XXIII de *La Ilíada* cuando Aquileo instituye los juegos en honor de su compañero muerto Patroclo. Virgilio recoge la idea y construye el canto V de *La Eneida* alrededor de los juegos fúnebres en memoria del padre de Eneas, Anquises. Finalmente, este episodio reaparece en una versión grotescamente modificada en el canto II de *The Dunciad* de Pope. Estos tres poemas no sólo usan la misma estructura básica, sino que también concuerdan en muchos de los detalles específicos. Por ejemplo, todos muestran una carrera a pie en la cual uno de los competidores resbala y cae; en *La Ilíada* resbala Ayante en estiércol de vaca, en *La Eneida* Niso resbala en sangre, y en *The Dunciad* Curl resbala en los orines de Corinna.

En **El otoño del patriarca** la influencia de otras literaturas se nota primariamente en dos áreas mayores: en el estilo y en las imágenes retóricas. Las influencias estilísticas en **El otoño del patriarca** son bastante claras: las dos fuentes principales son la Biblia y la épica homérica. Quizá la característica principal de la narrativa bíblica es el hecho de que las frases parecen continuar casi indefinidamente sin pausas: William Forrest explica que:

La característica más distintiva de la narrativa bíblica es su extrema simplicidad de estructura. Va hacia adelante con una sucesión de oraciones y cláusulas coordinadas usualmente conectadas por “y”. Pueden ser divididas casi en cualquier sitio por puntos, o se les puede permitir seguir fluyendo sin dividirse a través de párrafos, capítulos y libros. ³⁰

Cuando examinamos virtualmente cualquier pasaje extendido de **El otoño del patriarca**, sabemos que la estructura oracional de García Márquez depende mucho de la conjunción para mantener el flujo continuo de la narrativa. Pero el autor va aún más allá en su uso del estilo bíblico, incluso a veces imita la repetición de la prosa hebrea. Por ejemplo, en un pasaje que comentamos antes respecto al poder del General, se da la orden y el resultado se cuenta inmediatamente usando palabras idénticas: “y ordenó que bajaran las aguas y bajaron”. (p. 104)

El segundo aspecto principal de la estructura oracional en **El otoño del patriarca** que es tomado de otra literatura es la cualidad repetitiva y epitética del texto, la que se deriva de las obras de Homero y otros poetas épicos clásicos. C. M. Bowra ha comentado esta característica de la épica: “Podemos ver primero las repeticiones. En muchos poemas heroicos se repite un pasaje, casi palabra por palabra, muy poco después de su primera aparición. Obviamente esto no es un accidente en absoluto”. ³¹ Un ejemplo famoso de este tipo de pasaje es la fórmula recurrente de Homero para una nueva mañana en **La Odisea**: “Cuando apareció la aurora de rosáceos dedos”. ³² Los pasajes de fórmula en **El otoño del patriarca** son demasiado numerosos para ser puestos en una lista exhaustiva, pero estos ejemplos tienden a caer en tres categorías distintas. En primer lugar, hay repeticiones de descripción, tal como el siguiente pasaje que describe al dictador, que aparece a lo largo de la novela:

... allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo. . . y estaba tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario.
(p. 8)

En el segundo lugar, hay ritos que vuelven a ocurrir repetidas veces, como el siguiente ejemplo corto que sucede cada noche antes de que se acueste el General: “pasó las tres aldabas, los tres cerrojos, los tres pestillos del dormitorio. . .” (p. 70). Finalmente, hay otros pasajes que sencillamente usan ciertos sucesos o imágenes de una manera fija como una fórmula, tales como estos elementos festivos que reaparecen a lo largo de la novela: “las campanas de júbilo, los cohetes de fiesta, las músicas de gloria. . .” (p. 104). Aunque los tres ejemplos aparezcan en muchos contextos diferentes, en cada caso la redacción permanece relativamente uniforme, tal y como lo hace el ejemplo de *La Odisea*.

Una cualidad estilística que se relaciona estrechamente con la fórmula es el uso de ciertos epítetos característicos para referirse a los individuos de la novela. De nuevo, este uso se toma fundamentalmente de Homero. Por ejemplo, en *La Ilíada* se refieren a algunos personajes de la manera siguiente: “Aquileo el de los pies ligeros”, “Briseida la de hermosas mejillas”, “Hera la de los niveos brazos”. De un modo semejante en *El otoño del patriarca*, el General es nombrado frecuentemente como “mi General”, y su madre como “madre mía Bendición Alvarado”, y uno de los asistentes más importantes del General como “mi compadre de toda la vida el general Rodrigo de Aguilar”. Pero García Márquez también se aprovecha de la estructura del epíteto homérico para sugerir una variedad de significados; por ejemplo, cuando varía los nombres que tiene el General para Manuela Sánchez: “Manuela Sánchez de mala hora”, “Manuela Sánchez de mi desastre”, “Manuela Sánchez de mi locura”, y “Manuela Sánchez de mi potra” (pp. 67-71).

Es un hecho curioso que con la estructura de la narrativa bíblica, García Márquez cambia su función original de aquél de mantener la simplicidad a un tipo de deliberada

inaccesibilidad en la estructura oracional del libro. Alastair Reid ha sugerido que el uso que hace García Márquez de esta técnica narrativa está relacionado con su deseo de ser comprensivo:

Técnicamente, lo que hace García Márquez en El otoño del patriarca es eliminar del todo la oración como la unidad de su prosa, y sustituir un flujo inteligible que engloba varios cambios de punto de vista. . . Lo que busca García Márquez es un lenguaje que puede contener una conciencia individual pero que no es limitado por nadie. . . 33

Aunque *El otoño del patriarca* sea difícil de abordar por la densidad de la narrativa, el autor incorpora una cantidad de pistas que le permiten al lector no perder de vista el continuo flujo de sucesos y diálogo con los cuales se confronta. Ya hemos visto que las fórmulas recurrentes dan un sentido de coherencia y familiaridad a la novela. Pero García Márquez también usa por lo menos otras tres técnicas de una manera similar. En primer lugar, los personajes principales de la novela tienden a adherirse a ciertos hábitos de lenguaje que los hacen identificables más rápidamente. Por ejemplo, cuando los asistentes del General se dirigen a él, usualmente dicen “mi General”. De modo similar, en los discursos del General casi siempre está esparcido el uso de la invectiva “carajo”. En segundo lugar, a veces el autor usa las secuencias temporales, que tienden tanto a aumentar el movimiento hacia adelante de la narración como también a dar al lector un sentido momentáneo de tiempo lineal en vez de circular. Por ejemplo, en el capítulo 2, la siguiente secuencia básica está empujada en la narración:

“oyó los golpes de metal de las ocho. . . eran las nueve. . . eran las diez. . . dieron las once. . . oyó las doce. . .” (pp. 68-70). En tercer lugar, en una cantidad de pasajes García Márquez tiende a repetir un verbo particular como “vio” u “oyó”, que él usa para recoger grandes cantidades de imágenes o impresiones en un solo lugar (pp. 32-33).

Estas tres técnicas son sólo algunas de las maneras por las cuales el autor ayuda al lector a entender el continuo flujo de la prosa de la novela.

La segunda área principal en la que se siente la influencia de la Biblia y de los clásicos en *El otoño del patriarca* es en la escogencia de las imágenes por parte del autor. Hay dos vías principales por las cuales García Márquez usa las imágenes bíblicas. En primer lugar, alude a menudo a los sucesos contenidos en la Biblia. Ya hemos visto un ejemplo de esta clase de uso en los relatos del nacimiento del General, los que son paralelos a ciertos sucesos asociados con el nacimiento de Cristo. Asimismo hay muchas otras alusiones mesiánicas en la novela, incluyendo el nombrar Emmanuel al hijo del General, lo cual es uno de los apelativos de Cristo según Mateo 1:23 e Isaías 7:14: “Mirad: La virgen encinta da a luz un hijo a quien ella pondrá el nombre de Emmanuel ”. ³⁴

Pero hay otros ejemplos más sutiles que incluso utilizan simultáneamente algunos hilos diferentes de imágenes bíblicas. Por ejemplo, en el último capítulo de la novela una voz anónima da este testimonio:

... sucedió que él nos tocó la cabeza al pasar, uno por uno, nos tocó a cada uno en el sitio de nuestros defectos con una mano lisa y sabia que era la mano de la verdad, y en el instante en que nos tocaba recuperábamos la salud del cuerpo y el sosiego del alma y recobrábamos la fuerza y la conformidad de vivir, y vimos a los ciegos encandilados por el fulgor de las rosas, vimos a los tullidos dando traspiés en las escaleras y vimos ésta mi propia piel de recién nacido que voy mostrando por las ferias del mundo entero para que nadie se quede sin conocer la noticia del prodigio y esta fragancia de lirios prematuros de las cicatrices de mis llagas. . . (p. 251).

García Márquez no sólo emplea la imagen de Cristo como sanador en este pasaje, sino que la “piel de recién nacido” viene del final del relato del Antiguo Testamento de la curación del leproso Namán: “. . . y su carne se

tornó como la carne de un niño, quedando limpio”. (II Reyes 5:14). La otra manera en la que el autor usa las imágenes bíblicas es en su eco de la Biblia en su uso del lenguaje. Por ejemplo, cuando el General dice, “yo soy el que soy yo” (pp. 27, 147), imita la respuesta que hace Dios a Moisés en su llamada: “Yo soy el que soy”. (Exodo 3:14). Cuando los profetas ciegos de la novela declaran “amor, amor donde no estaba” (p. 71), de un modo similar hacen eco a las palabras de los falsos profetas y curas que dicen: “ ‘paz, paz’, siendo que no hay paz”. (Jeremías 6:14).

García Márquez también usa imágenes tomadas de la mitología clásica. Por ejemplo, en las primeras páginas de la novela hay mucho en el hecho de que el cuerpo del dictador fuera picoteado por los buitres. Esta imagen recuerda el mito griego de Prometeo, que fue castigado por Zeus por haber robado el fuego; fue encadenado a una roca en el monte Cáucaso, en el que una águila picoteaba continuamente su hígado.³⁵ El autor hace otra importante alusión clásica en el pasaje citado anteriormente en el que el dictador sirve al General Rodrigo de Aguilar para vengar su traición. Esta horrible escena fue tomada del relato de Itis, quien fue servido a su padre, el Rey Tereis de Tracia, por Procné y Filomela.³⁶

Aun cuando García Márquez parezca tomar mucho de la Biblia y la mitología clásica, usa también las imágenes de una cantidad de otras literaturas. La influencia de Shakespeare es particularmente fuerte en la novela. En primer lugar, podríamos mencionar que el mito de Itis forma asimismo la base de la temprana tragedia de venganza **Tito Andrónico**. En segundo lugar, el ataque de epilepsia que sufre el General al principio del capítulo 2 recuerda una escena similar de **Julio César**: “muchas veces se había dado por hecho que estaba postrado de alferecía y se derrumbaba del trono en el curso de las audiencias torcido de convulsiones y echando espuma de hiel por la boca. . .” (p. 46).

En el relato de Shakespeare, Casio narra este relato sobre César:

*“En Iberia tuvo una fiebre, y observé cómo temblaba durante el acceso. Sus cobardes labios palidieron, y esos mismos ojos cuyo ceño intimida hoy al mundo, perdieron su brillo. Le oía gemir, sí, . . .” (I.ii 119-124).*³⁷

Luego, Casca da una explicación más breve de su enfermedad: “Cayó en la plaza del mercado, arrojando espuma por la boca, y perdió el habla.” (I.ii. 252-253).

En tercer lugar García Márquez utiliza la misma sensibilidad temporal que encontramos en *Macbeth*. Debido a la traición de Macbeth, a lo largo de la obra, hay una sensación de que existe algo malo en el tiempo. Pero al final de *Macbeth*, cuando entra Macduff con la cabeza de Macbeth, anuncia que “libres ya son los días”. (V. ix. 21). De una manera similar, el tiempo se libera al final de *El otoño del patriarca* cuando por fin muere el General:

... ajeno a los clamores de las muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa de su muerte y ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado. (p. 271).

La segunda importante influencia inglesa en García Márquez es *El diario del año de la peste* de Daniel Defoe. El autor ha comentado su interés en esta obra:

*“Yo releo un libro que es muy difícil saber qué tiene que ver conmigo, pero lo leo y lo releo y me apasiona. Es *El diario del año de la peste*, de Daniel Defoe. No sé qué habrá en eso, pero es una de mis observaciones”.³⁸*

El vívido estilo narrativo de la obra de Defoe, además de las imágenes de este libro, aparecen tanto en el pasaje siguiente de *El otoño del patriarca* como en varios otros de la novela:

... vio los muertos, los muertos, los muertos, había tantos por todas partes que era imposible contarlos en los barrizales, amontonados en el sol de las terrazas, tendidos en las legumbres del mercado, muertos de carne y hueso mi general, quién sabe cuántos, pues eran muchos más de los que él hubiera querido ver entre las huestes de sus enemigos tirados como perros, muertos en los cajones de basura, y por

encima de la podredumbre de los cuerpos y la fetidez familiar de las calles reconoció el olor de la sarna de la peste. (p. 246).

Asimismo existen varias influencias hispánicas en *El otoño del patriarca*. Ya mencionamos el uso que hace García Márquez de la imagen del sietemesino en “Nuestra América” de Martí. Pero quizás el ejemplo más intrigante y divertido es el uso que hace el autor de material tomado del diario de Cristóbal Colón al final del capítulo I. Aunque el pasaje es demasiado largo para citarlo todo, García Márquez usa no sólo las imágenes sino también el lenguaje específico de la entrada que hizo Colón en su diario de navegación el 11 de octubre en su primer viaje por mar a América. Por ejemplo, el autor utiliza formas anticuadas del lenguaje en este pasaje que es tomado directamente del diario de Colón: “mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras. . .” (p. 44). De este ejemplo está claro que García Márquez ha logrado asimilar el diario de Colón en su narrativa aún más directamente que Defoe en su obra *El diario del año de*



la peste. Como antes, el autor admite haber pasado un tiempo leyendo sus diarios: “Yo había leído con mucho interés a Cristóbal Colón. . .”.³⁹

Una última manera en que García Márquez emplea las tradiciones de la poesía épica tiene que ver con su selección de las imágenes en *El otoño*

del patriarca. El autor toma las imágenes de la novela de una cantidad de diferentes fuentes. Como lo ha sugerido Olga Carreras González,⁴⁰ hay una colección de imágenes a lo largo de la obra de García Márquez que se asocian a los recuerdos que él tiene de Colombia su país natal. Estos incluyen el viento, el mar, los penetrantes olores, y el calor y humedad opresivos que caracterizan la mayor parte del espacio ficticio de García Márquez. El otoño del patriarca no es una excepción a esta tendencia general. Sin embargo, hay en la novela una cantidad de imágenes que corrientemente aparecen en la poesía épica, y que han llegado a ser considerados como “imágenes épicas” debido a su asociación con esta forma. El primer ejemplo es el cometa que aparece como un regalo para Manuela Sánchez al final del capítulo 2:

... y entonces lo vio, ahí está, dijo, y ahí estaba, porque él lo conocía, lo había visto cuando pasó para el otro lado del universo, era el mismo, reina, más antiguo que el mundo, la doliente medusa de lumbré 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. . . iba dejando en el mundo 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. . . más hermosa que nunca bajo el resplandor de fósforo del cometa y con la cabeza nevada por la llovizna tenue de escombros astrales y sedimentos. . . (pp. 83-84).

Tradicionalmente en la épica la aparición de un cometa es un pronóstico de un mal. Por ejemplo, en el canto III de *The Faerie Queene* de Spenser, un cometa aparece mientras Florimell es perseguida por el lujurioso Foster.

Y mientras ella huía, miró hacia atrás, como temiendo el mal, que rápidamente la perseguía, y sus hermosos rizos dorados volaban tras de sí, dispersos por cada ráfaga de aire: todo como cuando una ardiente estrella lanza su haz de rayos, y sus cabellos encendidos, a cuya vista luego la gente se queda asombrada; pero el sabio brujo relata, tal como lo ha visto, que presagía la muerte y una dolorida aflicción. (III.i. 16).⁴¹

También en *El Paraíso perdido* de Milton el cometa trae ruina y destrucción:

“Satanás, por su parte, ardiente en cólera, le escuchaba impávido semejante a un encendido cometa que inflama el espacio ocupado por el enorme oficio en el Polo Artico, y que desprende de su cabellera horrible la peste y la guerra.” (II. 707-711).⁴²

García Márquez usa el significado normal de esta imagen como un presentimiento de la pérdida que sufre el General de Manuela Sánchez durante el eclipse. Un segundo ejemplo de las imágenes épicas en *El otoño del patriarca* es la importancia de los pájaros a lo largo de la novela. Esta imagen aparece repetidamente en frases cortas como “alborotos de pájaros, y peleas de perros” (p. 11), las cuales son encajadas en secciones más largas de texto. Las imágenes de los pájaros y de los perros también se encuentran en la épica, en lugares tan destacados como el principio de *La Ilíada*:

Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves. . .⁴³

En el libro de Jeremías aparece un uso similar:

Y aun suscitaré contra ellos cuatro azotes —dice Yavé—: Espada para matarlos, perros para arrastrarlos, aves del cielo y bestias de la tierra para devorarlos y exterminarlos (Jeremías 15:3).

En estos dos pasajes el significado fundamental de la imagen está relacionado con los apetitos destructivos de estas criaturas. De nuevo García Márquez utiliza este significado tradicional cuando el cuerpo del General es comido por las aves y cuando Leticia Nazareno y Emanuel son devorados por un grupo de salvajes perros callejeros. El último ejemplo que mencionaremos es “el vómito negro” que se consigna de vez en cuando en la novela. Quizás no parece probable que se considere esta imagen como épica. Pero aún el vómito negro tiene sus precedentes épicos. Por ejemplo, en el canto I de *La reina de las hadas* de Spenser, cuando el caballero Red-

crosses mata al dragón Errour, aparece el siguiente verso:

Y entonces ella arrojó de su inmunda boca un diluvio de veneno horrible y negro, lleno de enormes trozos de carne y grasa crudas, que apestaban tan mal, que le obligó a aflojarse y retirarse; su vómito lleno de libros y papeles quedó en la yerba mala, con ranas y horribles sapos que no tenían ojos, y que a gatas buscaban su camino: su vómito asqueroso todo el sitio ensucio. (L. i. 20).

Con el uso de estas imágenes particulares tomadas de la rica tradición de la poesía épica, el autor asocia aún más **El otoño del patriarca** con la forma épica.

García Márquez no sólo toma de otras literaturas sino que también usa ciertos elementos de sus propias obras anteriores en **El otoño del patriarca**. Aunque se podría hacer un estudio muy interesante sobre este aspecto de la obra de García Márquez en conjunto, para nuestro propósito nos limitaremos a unos cuantos relatos de **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira** y de su abuela desalmada. Estos cuentos fueron escritos después de **Cien años de soledad** como una especie de puente al nuevo estilo de **El otoño del patriarca**. Como lo ha dicho García Márquez: “Eran simplemente ejercicios de piano buscando el estilo que emplearía en el nuevo libro”,⁴⁴. A la luz de un estudio muy completo de su nueva novela se revela mucho al observar estos cuentos y encontrar la semilla de las imágenes y el estilo que más tarde llegaron a componer **El otoño del patriarca**.

Uno de los sueños recurrentes del dictador en la novela tiene que ver con cierto “ahogado solitario” (p. 13). Aunque los detalles del sueño nunca sean presentados, el nombre mismo recuerda el sujeto del cuento de García Márquez “El ahogado más hermoso del mundo”. Es muy significativo que como el dictador, esta figura parece asociarse a una especie casi sobrenatural de poder: “Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres...”⁴⁵. Otro cuento de éstos, “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, gira en torno de una extraña figura parecida a un ángel, que presagía al General en algunos otros aspectos. Al principio del cuento el personaje se encuentra en una posición parecida a la del General en su

dormitorio: “estaba tumbado boca abajo en el lodazal”.⁴⁶ Mientras el General de **El otoño del patriarca** es picoteado por los buitres y rodeado tumultosamente por los leprosos e inválidos que desean de él “La sal de la salud” (p. 250), el ángel sufre problemas similares: “lo picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos. . .”.⁴⁷ En el siguiente corto pasaje, se puede ver una forma temprana de lo que llegó a ser el principio de **El otoño del patriarca**: “dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. . .”.⁴⁸ Finalmente, “la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres”⁴⁹ en el cuento, se convierte en un alacrán en la novela (p. 229).

Aunque las apariciones anteriores de estas imágenes de **El otoño del patriarca** sean bastante significativas, de mayor importancia es el desarrollo del estilo narrativo continuo de la novela en estos cuentos. Por ejemplo, al final de la primera oración de “Blacamán el bueno vendedor de milagros” García Márquez pasa de la narración lineal al tipo de diálogo que es tan común en **El otoño del patriarca**:

*. . . solo que entonces no estaba tratando de vender nada a aquella cochambre de indios, sino pidiendo que le llevaran una culebra de verdad para demostrar en carne propia un contraveneno de su invención, el único indeleble, señoras y señores, contra las picaduras de serpientes, tarántulas y escolopendras, y toda clase de mamíferos ponzoñosos.*⁵⁰

“El último viaje del buque fantasma” muestra aún más esta tendencia, para que todo el cuento forme un solo flujo de prosa que continúa sin impedimento alguno durante siete páginas. La técnica narrativa de este cuento prefigura el último capítulo de **El otoño del patriarca** que se extiende de un modo parecido por cincuenta y tres páginas. Tanto en el estilo como en las imágenes, los cuentos de **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada** sirven de transición entre el estilo de **Cien años de soledad** y la nueva técnica narrativa de **El otoño del patriarca**.

IV. CONCLUSION

En esta monografía hemos sostenido que *El otoño del patriarca* puede ser comprendido mejor como una versión moderna de la épica clásica. Hemos visto que García Márquez usa muchas de las convenciones de la épica para construir un mito de la soledad que encuentra su expresión principal en la figura del dictador. La soledad del General forma parte de una concepción mayor de la soledad que el autor considera ser un hecho fundamental en la existencia humana.

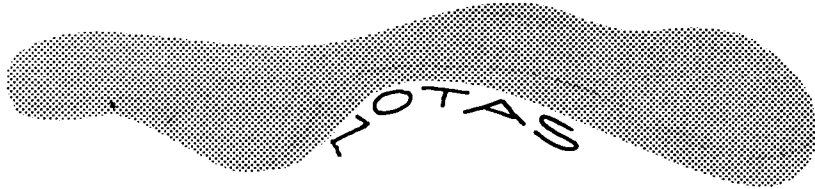
A pesar de nuestro énfasis en las cualidades de la narración que sugieren la deuda que tiene García Márquez a la forma épica, *El otoño del patriarca* no deja de ser una novela. Este hecho mantiene implicaciones significativas para completar nuestras reflexiones. En primer lugar, está claro que hay una estrecha vinculación entre estas dos formas:

*“Para aquellos que no reconocen en el cine la forma épica del siglo veinte, la novela es una opción natural. Tantas novelas, como La Odissea, tienen que ver con las diferentes aventuras de un héroe observado de cerca que es posible pensar en casi cada novela principal como una épica”.*⁵¹

En *El otoño del patriarca* García Márquez ha enfatizado la relación inherente entre los dos géneros con el uso de algunas convenciones de la épica. De manera semejante, se ha argumentado que hay una íntima vinculación entre la expresión de asuntos existenciales y la acción de escribir ficción:

*Desde su inicio, el pensamiento existencial se ha sentido como en casa, en la ficción. . . Según los pensadores existencialistas modernos, la paradoja y lo absurdo de la vida pueden ser deducidos más rápidamente de las situaciones humanas fundamentales retratados en la ficción que pueden ser descritos en el lenguaje lógico de la filosofía que es nuestra herencia. El aborrecimiento que tiene el existencialismo a los sistemas de pensamiento rígido por ser alineados de la vida y la existencia igualmente ha sido enfocado en una preferencia hacia la poesía y la ficción.*⁵²

La idea de la soledad, que es uno de los componentes centrales del pensamiento existencialista, yace en el corazón de la novela de García Márquez. Este hecho parecería sugerir que, para García Márquez, la acción de escribir ficción es una manera de tratar su propia sensación de aislamiento. Como lo ha dicho Don Marquis: "Toda literatura es sencillamente un esfuerzo de contacto físico".⁵³ En *El otoño del patriarca* García Márquez une la épica y la novela, estos dos géneros del pasado y del presente, para hacer su afirmación final sobre la soledad de la existencia humana en un universo indiferente.



- (1) Rita Guibert, *Seven Voices* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1972) p. 328.
- (2) Ernesto González-Bermejo, "García Márquez: Ahora doscientos años de soledad", *Casa de las Américas*, Año 10, No. 63 (Noviembre-Diciembre, 1970), p. 167.
- (3) Jonathan Grandine, "Virgil", conferencia dada en la Universidad de Harvard, el 27 de setiembre de 1977.
- (4) Martin Kaplan, "Somersaulting Reality", *The American Scholar*, Vol. 46, No. 2 (Primavera de 1977), pp. 268-269.
- (5) González-Bermejo, p. 161.
- (6) Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America* (Middlesex, England: Penguin Books, Ltd., 1970), p. 252.
- (7) Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: Diálogo* (Lima: Ediciones Carlos Milla Batres, Universidad Nacional de Ingeniería, 1967), p. 11.
- (8) Guibert, p. 314.
- (9) González-Bermejo, p. 172.
- (10) García Márquez y Vargas Llosa, p. 56.
- (11) *Ibid.*, pp. 9-10.
- (12) Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1975), p. 109. Todas las citas siguientes corresponden a esta edición.
- (13) Ethel Mannin, *Loneliness: A Study of the Human Condition* (London: Hutchinson and Co., 1966), pp. 168-169.

- (14) Thomas Greene, *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity* (New Haven: Yale University Press, 1963), pp. 16-18.
- (15) José Martí, "Nuestra América", *Obras completas de Martí*, Vol. 19. Ed. Gonzalo de Quesada y Miranda (La Habana: Editorial Trópico, 1939), p. 10.
- (16) Thomas Wolfe, "The Anatomy of Loneliness", *The American Mercury*, Vol. 53, No. 214 (Oct. 1941), pp. 467-468.
- (17) *Ibid.*, pp. 469-470.
- (18) Jean-Paul Sartre, *Náusea* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1964), pp. 115-116.
- (19) Paul Merchant, *The Epic* (London: Methuen and Co., Ltd., 1971), p. 4.
- (20) James R. Kreuzer, *Elements of Poetry* (New York: The Macmillan Company, 1955), p. 232.
- (21) Merchant, p. 3.
- (22) González-Bermejo, p. 166.
- (23) *Ibid.*, p. 167.
- (24) *Ibid.*
- (25) Kreuzer, p. 232.
- (26) Merchant, p. 4.
- (27) Kreuzer, pp. 232-233.
- (28) C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (London: Macmillan and Co., Ltd., 1961), p. 283.
- (29) Plinio Apuleyo Mendoza, "Entrevista con Gabriel García Márquez," *Libre*, No. 3 (Marzo-Mayo, 1972), p. 6.
- (30) William Mentzel Forrest, *Biblical Allusions in Poe* (New York: Charles Scribner's Sons, 1906), p. 85.
- (31) Bowra, p. 254.
- (32) Homer, *The Odyssey*, trans. Robert Fitzgerald (Garden City, N. Y.: Doubleday and Company, Inc., 1961), p. 158. Se utilizó para efectos de la presente versión la traducción de Luis Segalá y Estalella (Barcelona: Verón, 1972), pássim.
- (33) Alastair Reid, "Basilisk's Eggs," *The New Yorker*, 8 de noviembre de 1976, p. 206.
- (34) *The Bible*. New American Standard Version. Se usó la traducción del Dr. Evaristo Martín Nieto (Madrid: Ediciones Paulinas, 1973).
- (35) Betty Radice, *Who's Who in the Ancient World* (London: Anthony Blond Ltd., 1971), p. 122.
- (36) *Ibid.*, p. 74.
- (37) William Shakespeare, *The Riverside Shakespeare*, Ed. G. Blakemore Evans (Boston: Houghton Miffling Company, 1974). Para *Macbeth*, se usó la traducción de J. Barroso (Madrid: Ediciones

- Ibéricas, 1963). Para *Julio César*, se usó la Editorial Porrúa, S.A., México. No se consigna el nombre del traductor.
- (38) García Márquez y Vargas Llosa, p. 53.
- (39) Mendoza, p. 10.
- (40) Olga Carreras González, *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez* (Miami: Ediciones Universal, 1974).
- (41) Edmund Spenser, *Edmund Spenser's Poetry*, Ed. Hugh Maclean (New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1968). Todas las citas siguen esta edición.
- (42) John Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained*, Ed. Christopher Ricks (New York: New American Library, Inc., 1968). Se usó la traducción de Dionisio Sanjuán (Buenos Aires: Espasa-Calpe, S.A., 1951), p. 50.
- (43) Homer, *The Iliad*, trns. Richmond Latimore (Chicago: The University of Chicago Press, 1951). Se usó la traducción de Luis Segalá y Estañola (Barcelona: Verón, 1972), p. 3.
- (44) González-Bermejo, p. 166.
- (45) Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972), p. 51.
- (46) ^m *Ibid.*, p. 11.
- (47) *Ibid.*, p. 15.
- (48) *Ibid.*, p. 16.
- (49) *Ibid.*
- (50) *Ibid.*, p. 83.
- (51) Merchant, p. 72.
- (52) Edith Kern, *Existencial Thought and Fictional Technique* (New Haven: Yale University Press, 1970), p. vii.
- (53) Don Marquis, "Loneliness," *Golden Book Magazine*, Vol. 1, No. 1 (Enero de 1925), p. 54.