IRONÍA EN *EL OTOÑO DEL PATRIARCA*

Sharon Keefe Ugalde
Southwest Texas State University

Cuando Ernesto González Bermejo entrevistó a Gabriel García Márquez sobre el progreso de *El otoño del patriarca*, le preguntó si le quedaba algún problema serio por resolver.[1] El novelista contestó de la forma siguiente: «Encontrar un equilibrio difícil en el libro. La novela es una meditación sobre el poder; el poder por el poder. Ahora, el gran problema de conciencia que tengo yo es el temor de que toda esta meditación absuelva al dictator, en el sentido de que aparezca como víctima de unos aparatos y de un conjunto de circunstancias, cosa que no creo que sea históricamente cierta.»[2] El autor se enfrentó con el difícil problema de atacar el abuso extremo del poder del dictador, y al mismo tiempo, presentar su trágico sufrimiento psicológico. Con dos propósitos tan dispares no es de extrañar que los críticos lleguen a distintas conclusiones con respeto al enfoque principal de la obra. Oscar Collazos, por ejemplo, se halla entre los que terminan diciendo que, «En gran medida *El otoño del patriarca* es una sátira,» mientras Carmen Gaite está con los que insisten que, «esta vez queriéndolo o no, el autor ha escrito una novela psicológica.»[3] Según nuestro modo de ver las dos interpretaciones son acertadas porque la selección de la modalidad irónica le dio a García Márquez el equilibrio que buscaba. La ironía permite distintas lecturas de tal forma que el texto se abre sobre sí mismo comunicando a la vez la condenación de la figura histórica del dictador latinoamericano y el fin absurdamente trágico de una persona obsesionada por el poder.

Hayden White resume la esencia de la ironía de la manera siguiente: «El propósito de la declaración irónica es afirmar tácitamente lo negativo de lo que se afirma al nivel literal, o viceversa. Presupone que el lector u oyente ya sabe o es capaz de reconocer lo absurdo de la caracterización de la cosa designada.»[4] Por su negatividad, la modalidad irónica, más que ninguna otra, depende de la participación del lector, lo cual, como subraya

Wolfgang Iser, es la base del placer y de la significación del texto.[5] La negatividad se manifiesta en varias formas: lo dicho niega lo que se afirma al nivel literal, la perspectiva del narrador irónico o del observador de la situación contradice la de la víctima, una reacción cómica se desvanece negada por sentimientos trágicos, una norma o un mito seleccionado por el autor es rechazado.

La modalidad de la ironía es compleja no sólo por su estructura binaria, sino también porque se extiende a lo largo de una línea continua. Para comprender mejor el porqué García Márquez seleccionó esta modalidad para lograr el equilibrio deseado, es útil distinguir entre dos puntos focales del espectro: la ironía satírica y la ironía general. La distinción que hace Northrop Frye entre la sátira y la ironía es básicamente la misma que hacemos entre lo que denominamos la ironía satírica y la ironía general: «Por lo tanto la sátira es ironía que se acerca estructuralmente a lo cómico, la lucha cómica de dos sociedades, una normal y la otra absurda, se refleja en su enfoque doble de la moralidad y la fantasía. La ironía poco satírica es el residuo anti-heroico de la tragedia, concentrándose en el tema de una derrota engimática.»[6] La ironía satírica

La moral de la novela es presentada conforme a un modelo negativo. Nunca se hace hincapié en la sociedad ideal o 'normal'; al contrario, ésta permanece indefinida como si el autor se complaciera en lo que Edward Rosenheim llama sátira punitiva, en la cual el ataque se dirige «a darnos el gusto de ver de modo denigrante algo que previamente ya hemos considerado merecedor de dicho tratamiento.»[7] La fantasía de la sátira, según el mismo crítico, siempre parte de una realidad referencial que reconocen los lectores como históricamente cierta, y después el autor la distorsiona. Aunque García Márquez no hace referencias históricas a ningún dictador en particular, sí comunica sin equívoco que se trata de la historia latinoamericana. El patriarca es un compuesto de muchos dictadores que han surgido a través de los años desde la conquista. El autor sugiere la amplitud cronológica de la historia contenida en la novela cuando hace que el patriarca vea por la ventana de su dormitorio las tres carabelas de Colón (46). La constante mención del Mar Caribe y algunas referencias a lugares del area (Haití, Curazao, Cartagena, por ejemplo), indican que se trata sobre todo de la historia de esta región. Pero algunas de las descripciones de la vegetación tropical y unos productos como el cacao y la quina, podrían aplicarse a varios países fuera del area caribeña. Así mismo, el origen rural del patriarca - su afán de ordeñar vacas, de asistir a las peleas de gallos, y de sentarse en una mecedora de bejuco -, refleja la biografía de dictadores de distintas partes de América Latina. El

novelista ha confesado que el venezolano Juan Vicente Gómez forma una parte importante de la figura compuesta, pero esto no impide que los críticos se diviertan haciendo listas de posibles figuras de inspiración, que incluyen frecuentemente a Duvalier, Francia, Batista, Trujillo, Cabrera Estrada, Pérez Jiménez, Ubico, Somoza, y hasta Perón.[8]

En *El otoño del patriarca,* a pesar de la amplitud cronológica sugerida, desde las carabelas del siglo XV hasta las televisiones del siglo XX, y a pesar de la naturaleza compuesta de la figura del dictador, la realidad referencial detrás de la fantasía es específica: se trata del repetido fenómeno del abuso del poder en la historia de América Latina. Y este abuso - la opresión, la violencia, la ineptidud- forma el blanco del ataque satírico del texto. En términos más específicos García Márquez critica, por ejemplo, la manipulación de los medios de comunicación. El mismo patriarca se burla de la falsedad de las noticias oficiales cuando el médico le da un mal pronóstico: «Mi querido doctor, que se mueran otros, qué carajo, y terminó con ánimo de burla que hace dos noches me vi yo mismo en la televisión y me encontré mejor que nunca, como un toro de lidia» (259). El tratamiento que recibe la gente del barrio de Manuela Sánchez revela la naturaleza caprichosa y cruel de las acciones del gobierno: «Habían sacado de sus casas a los antiguos habitantes que no tenían derecho a ser vecinos de una reina y las habían mandado a pudrirse en otro muladar» (79). La irresponsabilidad fiscal y la corrupción llegan a imponerse como norma -- las trampas de la lotería (112-116) la costumbre de Leticia de hacer sus compras diciendo, «que pasen la cuenta al gobierno. Era tanto como decir que le cobraran a Dios» (189), y la venta del Mar Caribe (247). La lista de defectos es larga.[9] El autor ataca también con vigor la dependencia extranjera, la burocracia de la iglesia, la policía secreta, las fuerzas armadas, y los representantes de las Naciones Unidas. Y, a veces, la misma credulidad del pueblo se convierte en el blanco.

La sátira permite al novelista señalar los errores de la historia latinoamericana al mismo tiempo que deleita al lector. El placer del texto no sólo proviene de la lectura como acontecimiento sino también del humor que envuelve aún más al lector. Entre los patrones establecidos de la modalidad que le permiten al autor lograr el doble propósito se hallan los que la sátira comparte con la comedia: la presencia de lo que Northrop Frye llama 'personaje obstruccionista', y un movimiento de un mundo ilusorio hacia la realidad.[10] Otros patrones son propiamente satíricos: una voz narrativa que sugiere ingenuidad y los recursos retóricos como la parodia y sobre todo la hipérbole.

El protagonista de *El otoño del patriarca* se parece al personaje obstruccionista en que su obsesión por el poder obstruye la realización normal de la sociedad. Él, como otros personajes de este tipo, ocupa una posición de alto rango y todo el mundo se ve obligado a conformarse con su obsesión.[11] La base literaria del humor de esta situación es la repetición invariable, y en la novela la imagen central que se repite una y otra vez es la de un «dictador inconcebilemente viejo, que se queda solo en un palacio lleno de vacas. »[12] José Miguel Oviedo subraya la presencia de esta imagen iterativa: «En este sentido no hay evolución ni desarrollo; todo lo que se nos propone es una imagen de casi intolerable fijeza: la que lleva de la decadencia del dictador a su muerte.»[13] Tal vez el mejor ejemplo de esta repetición es el lugar eminente que el dictator- en cuerpo presente - tiene al comienzo de cada uno de los seis capítulos de la novela.

Hay otra estructura que el lector apto reconoce como una que la ironía satírica comparte con la comedia: un movimiento de «una sociedad controlada por el hábito, el cautiverio ritual, la ley arbitraria y los personajes viejos a una sociedad controlada por la juventud y la libertad pragmática (que) fundamentalmente es un movimiento de la ilusión a la realidad.»[14] Cuando las generaciones jóvenes que descubren el cadáver del general por fin se convencen que realmente está muerto, dicen que, «por primera vez se podía creer sin duda alguna en la existencia real» (219), sugiriendo que todo su largo período en el poder fuera una etapa de falsedad e ilusión. Para comunicar esta dicotomía el autor recurre a las imágenes antitéticas, contrastando dos perspectivas contradictorias de la realidad - una verdadera, y otra falsa, que intenta mantener el *status quo.* Al morirse Patricio Aragonés le revela directamente al patriarca la naturaleza ilusoria de su mando: «Más bien aproveche ahora para verle la cara a la verdad mi general, para que sepa que nadie le ha dicho nunca lo que piensa de veras sino que todos le dicen lo que saben que usted quiere oirmientras le hacen reverencias por delante y le hacen pistola por detrás» (28-29). En este mundo desnaturalizado hasta el poder del general se vuelve ilusorio como cuando después de la muerte de su mujer Leticia, se encierra en el palacio y a pesar de ello «los asuntos del gobierno cotidiano seguían andando solos» (130).

Las juxtaposiciones inesperadas, cuyo humor se basa en la sorpresa, abundan en el texto y cumplen la función se señalar el mundo desnaturalizado del dictador.[15] Por ejemplo, Bendición Alvarado piensa que es una mujer pobre cuando en realidad los negocios sucios del hijo le han hecho la mujer más rica del país (65); el patriarca se acuesta con prostitutas creyendo que son colegialas (221), el monumento perpetuo en

memoria de Leticia se convierte pronto en muladar (200), y el hombre bestia, Sáenez de la Barra, que llena la oficina de hediondas cabezas cortadas, tiene ademanes místicos y una delicada flor en el ojal (211); y la medida real del dictador choca con el tamaño que los historiadores oficiales le dan: «Al contrario de la ropa, las descripciones de sus historiadores le quedaban grandes, pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas» (50).

La insistente repetición de la imagen del personaje obstruccionista y su mundo ilusorio advierten al lector de la presencia de la ironía satírica en la obra, y la voz narrativa la confirma. Frecuentemente la voz narrativa de la sátira acomete una actitud sin circunloquios, relatando cosas de una manera directa y sincera.[16] Un estilo coloquial contribuye a convencer al lector que lo que está escuchando es la pura verdad. La sencillez y la ingenuidad entran en conflicto directo con los escandalosos abusos que se describen, y es precisamente esta contradicción lo que da fuerza al ataque. Puesto que el lector es llamado a descubrir los fallos del sistema por sí mismo - en vez de ser meramente informado sobre ellos - sus sentimientos se involucran más intensamente con la novela.

El recato del 'nosotros' de las generaciones jóvenes que descubren el cadáver, «sólo entonces nos atrevimos a entrar» (5), y su credulidad ante las leyendas sobre el patriarca que sus antepasados crearon, «nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos» (8), dan la impresión de que todo lo que se cuenta es verídico. Otro uso de la voz narrativa en primera persona plural (nosotros), no los que hablan después de la muerte del general, sino los que se expresan durante el régimen, también cabe dentro de la modalidad irónica. Esta voz se caracteriza por un tono burlón y carnavalesco, que es la única manera posible de expresar la agresión reprimida contra el sistema de injusticia política y económica.[17] La canción popular que se oía durante la época en que el patriarca visitaba a Manuela Sánchez sirve como ejemplo del choteo de la voz popular: «Que ahí viene el general de mis amores echando caca por la boca y echando leyes por la popa» (81). El estilo coloquial y hasta vulgar del 'yo' del patriarca también cae dentro del patrón satírico de la fingida sencilla honestidad, y le toca al lector descubrir las atrocidades que acechan detrás de la naturalidad de los 'carajos' y los 'ajás' del general.

Una mirada más atenta al arte aparentemente ingenuo de la voz satírica revela numerosos recursos retóricos en pleno funcionamiento. En *El otoño del patriarca* se destacan la parodia y la hipérbole. Mientras la

objetividad corresponde ampliamente a lo que Alan Reynolds Thompson denomina ironía de actitud, aquéllas dos caen dentro del campo de la ironía verbal: «La implicación de lo que se dice está en contraste penosamente cómico con su sentido literal.»[18] La parodia burlesca, clasificada por D.C. Muecke como un recurso de la ironía impersonal, cumple una función normativa en la novela, poniendo en ridículo al dictador.[19] En la obra de García Márquez encontramos, por ejemplo, una parodia de Jorge Manrique cuando el general lamenta los días idos de su régimen: «Dónde está el callejón de miseria de las mujeres sin hombres que salían desnudas al atardecer a comprar corvinas azules . . . dónde están los hindúes que se cagaban en la puerta de sus tenderetes . . . qué fue de las goletas de los contrabandistas» (229), y de Caliste expresando su amor por Melibea cuando el anciano habla de su mujer Leticia: «Tú eras mi voz, eras mi razón y mi fuerza» (190).

La hipérbole es clave en *El otoño de patriarca* para burlarse del absurdo mundo del caudillo.[20] La exageración llevada a sus máximas posibilidades crea visiones que van desde lo cómico a lo grotesco. El patriarca llega nada menos que a una edad entre los 107 a los 232 años, tiene 5000 hijos ilegímitos, y además, es tan extraordinario que, como Cristo, no estará enterrado más de tres días. Es tanto su poder que ordena la hora del día (92), decreta la felicidad: «todo el mundo feliz por orden suya» (215), declara un estado de peste y suprime los domingos (244). Es tan violento que manda dinamitar a 2000 niños (116) y tan corrupto que no le queda más remedio que vender el Mar Caribe a los gringos (247). No es sólo el patriarca que sufre a causa de la hipérbole, otros sectores de la sociedad también reciben los golpes de la exageración. En el ejemplo siguiente se critica el poder absoluto de la policía secreta, un poder logrado a base del sacrificio de todo derecho humano: «Un servicio invisible de represión y exterminio que no sólo carecía de una identidad oficial sino que inclusive era difícil creer en su existencia real, pues nadie respondía de sus actos, ni tenía un nombre, ni un sitio en el mundo» (210). **La ironia general**

Por debajo de la risa satírica yave un claro mensaje político: América Latina tiene que librarse del poder malvado del dictador, romper ese mundo ilusorio y estancado y dejar que la historia siga su evolución normal en manos del pueblo. Pero la significación del texto no es solamente esta lección enseñada con gracia y humor, porque la presencia de la ironía general añade otras dimensiones a la obra. El alcance de la ironía general, también llamada 'cósmica' o 'inestable' es infinitamente mayor que el de la satírica.[21] Las incongruencias de la condición humana

entran en juego. Las víctimas de la ironía no son ya los únicos en percibir una situación imposible: tanto el narrador irónico como el observador la ven como real y sin solución aparente. El dilema no es algo que se puede corregir; es simplemente parte del absurdo de la vida humana. Este punto en la línea irónica se acerca mucho más a la tragedia que a la comedia y en ciertos aspectos se parece al punto de la epifanía demoníaca.»[22] La ironía general depende todavía más de la participación del lector que la satírica, cuyos recursos retóricos permiten un reconocimiento fácil. Para dar con la ironía general hace falta una distancia que permita ver la situación en perspectiva, y así el lector astuto va juntando las piezas del texto, formulando y rechazando imágenes tentativas, hasta que se perfilan las incongruencias que el autor haya seleccionado para incorporar en el texto.

El residuo trágico de la ironía general se revela claramente en la situación del patriarca: el poder, que tanto ansia tener y tan formidablemente consigue no le trae más que temores y soledad. Una de las teorías reductivas de la tragedia propone que alguna violación de la moralidad inicia el proceso trágico.[23] En el caso del protagonista de la novela de García Márquez, el inmenso deseo del poder que ignora el bien social, es el defecto que le lleva a una existencia angustiada y a la irónica verdad de la existencia humana: todo el poder del mundo no puede dominar la muerte.[24] El general es conocido por su apetito desmesurado del poder. Por ejemplo, al caudillo indio Saturno Santos, «le pareció inútil contrariar a un anciano que venía de tan lejos sin más razones ni mas méritos que el apetito bárbaro de mandar» (63). Pero la conquista total del poder de su país no significa la felicidad sino un sentirse atrapado y aterrorizado. Como es característico de la epifanía demoníaca, la imagen de la prisión sirve para expresar la situación extrema del patriarca. Sus propios oficiales se convierten en un mal necesario: «Le era imposible mantenerse sin ellos pero también con ellos, condenado para siempre a vivir respirando el mismo aire que lo asfixiaba» (118). Cada vez se siente más un monarca cautivo (215, 227, 242), y su rutina de encerrarse en su alcoba de noche - «las tres aldabas,» «los tres cerrojos,» «los tres pestillos» (115) - es simbólica de que él mismo crea su propia prisión.

La trayectoria del patriarca se parece a la tragedia del héroe cuya aventura se queda truncada.[25] Como el rey Minos, el general rechaza la llamada a la aventura, quedándose en la primera fase. El egocentrismo del rey de no devolver el toro, y del dictador de ignorar el bien público, transforma a los dos en la figura arquetípica del tirano-monstruo, que alza la cabeza en la mitología y el folklore. El monstruo es tan codicioso de satisfacer sus propias necesidades que es una maldición tanto para sí

mismo como para su mundo. Lleno de miedo y terror interior llega a ser el mensajero del desastre para la sociedad. Aunque logre construir un imperio, como el rey Minos, o controlar al país por más de un siglo, como el patriarca, su fín es igual: «Whatever house he builds, it will be a house of death: a laybrinth of cyclopean walls to hide from his minotaur. All he can do is create new problems for himself and await the gradual approach of his disintegration.»[26]

Carl G. Jung asocia la trayectoria del héroe arquetípico con el proceso de la individualización del yo.[27] En el caso de la aventura truncada, como la del patriarca, el proceso es incompleto y el yo queda flotando en el caos acuático del reino de la madre. El individuo se ve obligado a vivir sin identidad propia, un fín no necesariamente debido a una violación de la ley moral, sino al destino.[28] En la novela, tanto la relación del general con su madre como la importancia que se le da al mar, simbolizan el fracaso de la separación. Por ejemplo, hay una visión onírica de la llegada del mar a la casa civil, que presenta al general envuelto en un agua lunar con los espejos llenos de percebes y la sala de audiencias de tiburones. Además, los descubridores del cadáver tienen que limpiar sus restos marítimos: «Lo habíamos raspado con fierros de desescamar pescados para quitarle la rémora de fondos de mar» (169), y el patriarca mismo confiesa su íntimo lazo con el mar cuando le explica al embajador Wilson la imposibilidad de vender el Mar Caribe: «Qué haría yo solo en esta casa tan grande si no pudiera verlo ahora como siempre a esta hora como una ciénaga en llamas, qué haría sin los vientos de diciembre que se meten ladrando por los vidrios rotos, cómo podría vivir sin las ráfagas verdes del faro» (201).

El general visita a diario a su madre en la mansión del campo para desahogarse con ella. Es la única persona que le tiene lástima y siempre en momentos de crisis él la llama, por ejemplo, cuando no sabe qué hacer con los niños de la lotería, cuando necesita a alguien para vengar la muerte de Leticia, y cuando, desolado y débil, se enfrenta con Manuela Sánchez. Aún después de la muerte de su madre, el hijo sigue solicitándole ayuda: «Madre mía Bendición Alvarado de mis buenos tiempos, asísteme, mírame cómo estoy sin el amparo de tu manto» (261). La atención que el patriarca le da a su madre durante la época de su enfermedad, cuidando él mismo de su espalda ulcerada, y su empeño en que la iglesia la haga santa, subrayan la unión que existe entre los dos. La compenetración entre el patriarca y su madre es tanta, que se intercambian las buenas noches aún estando en lugares distintos (69), y cuando el patriarca pierde la memoria, se olvida de todo menos de su madre (134).

El episodio de Patricio Aragonés, el doble del dictador, y la repetida mención del testículo herniado del patriarca, refuerzan el enfoque del texto en la individualización truncada, porque sugieren otras dos fases del proceso, según las describe Lacan: la del espejo y la del complejo de castración. Pero mejor elaborado en la novela que estas etapas secundarias del desarrollo de la personalidad, es la relación, que analiza el mismo teórico, entre la construcción del yo y el aprendizaje del lenguaje: «It is also a matter of the subject's own identity being achieved by this same process of differentiation, marking out of separations between itself and its own surroundings in order that it may find itself a place in the signifying chain. Identifications of this structural nature are necessary for the subject to represent himself in the system of differences which is learned language. »[29] La incapacidad del patriarca de expresarse en palabras viene a ser una repetición, otra variación, del patrón de la aventura heroica truncada y el proceso de individualización incompleta. Varios episodios revelan la incapcidad del protagonista de usar el lenguaje hablado para expresarse. Entre ellos, por ejemplo, se puede señalar el fracaso del general de decirle a Manuela lo que siente por ella: «Contemplaba a Manuela Sánchez sin pedirle nada, sin expresarle sus intenciones, sino que la abrumaba en silencio con aquellos regalos dementes para tratar de decirle con ellos lo que él no era capaz de decir, pues sólo sabía manifestar sus anhelos mas íntimos con los símbolos visibles de su poder descomunal» (79). En cuanto al lenguaje escrito, pasa casi toda su larga vida analfabeto firmando los documentos con una marca. De anciano con la ayuda de Leticia Nazareno, sí aprende a leer y a escribir pero es como si este aprendizaje le llegara demasiado tarde: «La (infancia) había vivido en el remanso de mi única y legítima esposa Leticia Nazareno que lo sentaba todas las tardes de dos a cuatro en un taburete escolar bajo la pérgola de trinitarias para enseñarle a leer y escribir» (174).

La falta de diferenciación, de formación de su propia personalidad, no sólo impide la adquisición de las estructuras del lenguaje sino también de otras formas de comunicación social.[30] Los intentos de relaciones interpersonales del patriarca se acaban antes de realizarse. Manuela Sánchez, de quien se siente profundamente enamorado, desaparece misteriosamente la noche del cometa, y Leticia Nazareno - con quien sí logra algo más de comunicación, es la única con quien se casa y con quien hace el amor desnudo - acaba devorada por los perros. Su estilo de hacer el amor, rápido y vestido, y cagando y llorando como un niño después de copular, es otra manera de simbolizar su ignorancia de los patrones de comunicación social. Esta misma ignorancia le aisla de la sociedad y le

hace un solitario incapaz de comprender el lenguaje de la solidaridad. La sordera es un signo textual que resume la incapacidad del general de comunicarse con los demás: «Estaba solo en el mundo, sordo como un espejo» (131).

Al final de su larga vida el patriarca se pregunta, «quién carajo soy yo» (234), y se da cuenta de que su existencia pública de señor todopoderoso, no sirvió para aniquilar el dolor de no tener un yo propio: «Había conocido su incapacidad de amor ... y había tratado de compensar aquel destino infame con el culto abrasador del vicio solitario del poder» (269). En esta situación paradójica del límite ambiguo entre el ser y el no-ser, se concentra la ironía general del texto. El espacio interior del general, el estado terrorífico de no saber quién es, se aproxima al de la abyección, que describe Julia Kristeva de la manera siguiente: «A vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself . . . On the edge of non-existence and hallucination, of reality that, if I acknowledge it annihilates me . . . A terror that dissembles.»[31] Los patrones unificadores

Encontramos, entonces, dos paradigmas de estructuras en *En otoño del patriarca:* uno se caracteriza por la sátira, con su patrón interativo del personaje obstruccionista en un mundo ilusorio, su voz narrativa de ingenuidad y el uso de la parodia y la hipérbole, y la otra, por sus patrones arquetípicos de situaciones humanas absurdas, de posibilidades truncadas, de héroes que a pesar de un gran potencial no llegan más que a fines trágicos, y de individuos cuyos egos quedan angustiosamente a medio hacer. Esta doble estructura permite dos lecturas, una que se enfoca en las normas de la sociedad y otra en el sufrimiento psicológico del protagonista. A pesar de esta dualidad, García Márquez logra la unidad del libro porque hay muchos elementos que sirven tanto para una interpretación como para la otra. El lector, siguiendo las intricadas instrucciones del autor, percibe simultáneamente los distintos niveles, como si ensartara a la vez dos collares diferentes pero entrelazados. La obsesión del dictador es la base, el hilo de los collares, sobre la cual el autor construye los patrones unificadores.

Uno de los recursos ubicuos más elaborados es un *leitmotif* que consiste en una constelación de imágenes que expresa al mismo tiempo el estado doloroso del dictador y la condenación de las dictaduras latinoamericanas. Kristeva en su libro *The Powers of Horror* destaca que hay una larga tradición, antropológica, bíblica, y literaria, para expresar la frágil línea divisoria, donde las identidades se desintegran, esa zona borrosa, repulsiva, nauseabunda, del estado de la abyección. Esta

tradición encuentra su expresión en palabras que comunican los límites del ser viviente - la podredumbre, el cadáver, los fluidos corporales. La misma constelación tiene un lugar destacado en *El otoño del patriarca.* El cadáver del protagonista ocupa un lugar dominante en la obra y le acompaña un tufo repugnante: «Apenas si quedaba un resquicio sin olor en aquel aire de rosas revuelto con la pestilencia que nos llegaba del fondo del jardín y el tufo de gallinero y la hedentina de boñigas y fermentos de orines de vacas y soldados de la basílica colonial convertida en establo de ordeño» (6). El motivo de la podredumbre se repite en las descripciones de la muerte de Bendición Alvarado: «Y el contempió con horror callado las espaldas macerdas por las úlceras humeantes en cuya pestilencia de pulpa de guayaba se reventaban las burbujas minúsculas de las primeras larvas de los gusanos» (134). Los leprosos del palacio con sus laceraciones de piel forman otro elemento de esta constelación, como también las numerosas menciones de los fluidos del cuerpo humano: orina (119), bilis (101), vómito negro (175), y la sangre, que en un momento llega a empapar el palacio: «Bendición Alvarado estremecida por un vértigo de horror al comprobar que las paredes rezumaban sangre por más que las secaran con cal y ceniza, señor, que las alfombras seguían chorreando sangre por mucho que las torcieran, y más sangre manaba a torrentes por corredores y oficinas cuanto más se desesperaban por lavarla» (61-62). La descuartizacion del cuerpo humano es característica de la expresión del estado de abyección y de las imágenes de la epifanía demoníaca. García Márquez no rehuye las descripciones de la descuartizacion. Por ejemplo, el caso de la muerte de Sánz de la Barra, la de Leticia Nazareno y su hijo Emanuel, y la tortura oficial: «Lo hizo desollar vivo en presencia de todos y todos vieron el pellejo tierno y amarillo como una placenta recién parida y se sintieron empapados con el caldo caliente de la sangre del cuero en carne viva que agonizaba dando tumbos en las piedras del patio» (39).

Esta misma constelación de horrores a veces aparece en la novela, transformada por medio de la fantasía y la hipérbole en una cómica condenación de un gobierno que se ha alejado completamente del bienestar del pueblo. La descuartización de Rodrigo de Aguilar resulta risible porque en vez de aparecer goteando sangre, aparece servido en bandeja con guarnición de coliflores y laureles y «una ramita de perejil en la boca» (127). La referencia a ciertas funciones corporales también pertenece tanto a la tradición satírica como a la de la abyección. Estas funciones sirven para ridiculizar a los pomposos. Los poderosos, como los demás seres humanos y animales, deben sucumbir a la defecación y a

otras «incomodidades semejantes.»[32] Las funciones del cuerpo, así como la muerte -conforme al motivo tradicional de las danzas de la muerte -son inevitables tanto para los líderes como para el pueblo. La extraña costumbre del general de cagar después de hacer el amor es un ejemplo del doble uso, satírico-psicológico, de las necesidades corporales.

Otros elementos textuales que funcionan dentro de los dos paradigmas estructurales incluyen la sintaxis y el tiempo. Por una parte, la sintaxis laberíntica del texto, con unas oraciones cada vez más largas y complejas, tiene una función satírica. Sirve, por ejemplo, como una imagen del desorden e ineptitud del gobierno. La destrucción sintáctica también se logra para parodiar lo absurdo del lenguaje de la dictadura- que se basa en la mentira que es mas cómoda y más perdurable que la verdad --(270), y tal actitud paródica ante el discurso oficial, como nos recuerda Bakhtin, pertenece plenamente a la tradición satírica.[33] Por otra parte, algunos críticos, como Brian Mallet, asocian las oraciones interminables de la novela con la falta de identidad del patriarca.[34] Así, dentro del enfoque de la ironía general la sintaxis se convierte en un signo del aislamiento, un grito de las profundidades de un ser incapaz de expresarse. En ambos casos, como subrayó Angel Rama, la sintaxis neobarroca es otra manera de involuncar al lector en la lectura, haciéndole experimentar simultáneamente el enredo de la administración pública y la prisión sin salida del dictador.[35]

La estructura circular del tiempo contribuye a intensificar los dos tipos de ironía que se manifiestan en la novela. El tiempo gira sobre sí mismo dando énfasis a la naturaleza estancada, eterna, de la,sociedad dominada por el personaje obstruccionista. Desde la perspectiva de la voz satírica del nosotros, que representa al pueblo, los círculos temporales se inclinan hacia el pasado. Por medio de la evocación, se acuerda de las hazañas y los poderes milagrosos del patriarca, según los habían contado sus padres y sus abuelos. El orden cronológico desparece porque lo que importa es la característica iterativa del tiempo, cuyo paso no significa evolución, sino el volver a lo mismo. Por ejemplo, el pueblo no cree en la muerte del patriarca porque para ellos, que son ingenuos con respecto al doble Patricio Aragonés, no es la primera vez que se muere.

Para la víctima de la ironía general el tiempo también es circular. Una y otra vez el patriarca supera las crisis del gobierno, sean desastres naturales, otros generales ambiciosos, ocupaciones extranjeras, o amenazas contra la dignidad de su madre o la vida de su mujer. Siempre reacciona con el mismo instinto de mandar y sigue decidiendo el destino del país. Por ejemplo, después de un ciclón, como si el tiempo no hubiera

pasado, ahí está todavía en su trono: «Que él era otra vez el dueño de todo su poder con el apoyo feroz de unas fuerzas armadas que habían vuelto a ser las de antes» (108). Para el patriarca, los círculos del poder constante se inclinan hacia el futuro convirtiéndose en otra representación de su cautiverio, una espiral que se aproxima gradualmente a la muerte. Hay huellas cronológicas lo suficientemente descifrables para comunicar el lento paso del tiempo. Algunas descripciones subrayan para destacar la decrepitud cada vez mayor del general, y al final, es evidente que todo el poder del mundo no puede evitar que él sufra las humillaciones de la vejez. Al cerrarse la novela, los ángulos de las dos espirales temporales se entrecruzan, y el patriarca, definitivamente muerto, se arraiga en el pasado, mientras la mirada del pueblo gira hacia el futuro. Este trueque final no sólo realza la unidad de la novela, sino que también hace vislumbrar el diálogo con que el autor deja al lector.

El entrelazar la ironía satírica con la general se logra por medio de la obsesión del poder, la selección de *leitmotifs* bisémicos, y las estructuras sintácticas y temporales. Pero tal vez lo que une más estrechamente las dos lecturas es la posible interpretación del destino trágico del patriarca como una mimesis de la historia política de América Latina. La misma realidad que se ataca con la hiperbólica risa de la sátira, se presenta como la situación absurdamente trágica de la región, que a pesar de tanto potencial, queda en el reino oscuro de la represión y la explotación. Al final de la novela el entrecruzar de las direcciones temporales, ya mencionado, y la terminación del tiempo circular, «El tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado» (271), significan la liberación de la voz del pueblo que cautelosamente ha ido dándose cuenta que esta vez, sí se murió el general. Así la doble estructura- el 'nosotros' liberado de la voz satírica y el dilema trágico de la ironía general, se convierte en un diálogo textual sobre el porvenir de América Latina, y la etapa significativa de la compresión - la activa toma de posesión de la significación del texto - se realiza cuando el lector entra en este diálogo.

NOTAS

1 Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (Barcelona: Plaza y Janés, 1975). Otras referencias a la novela se anotarán en el texto indicando el número de la página citada.

2 Ernesto González Bermejo, «García Márquez: Ahora doscientos años de soledad,» en *Gabriel García Márquez,* ed. Peter G. Earle (Madrid: Taurus, 1981), pág. 257.

3 Oscar Collazos, *García Márquez. La soledad y la gloria. Su vida y su obra*

(Barcelona: Plaza y Janes, 1983), pág. 204, y Carmen Martín Gaite, *«El otoño del patriarca* o la libertad irrecuperable,» en *Gabriel García Márquez*, pág. 213.

4 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), pág. 37 (traducción al español de la autora).

5 Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978), pág. 10. Iser, págs. 180-231, explica los conceptos literarios de dejar en blanco el texto y de la negatividad. Véase también a Michael y Marianne Shapiro, *Hierarchy and the Structure of Tropes* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), págs. 10-11, para una discusión del proceso de la negatividad.

6 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971), pág. 224 (traducción al español de la autora). D.C. Muecke, *The Compass of Irony* (London: Methuer & Co. Ltd., 1969), págs. 119-122, denota los dos tipos de ironía como «específica» y «general.» Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), págs. 240-242, los llama «estable» e «inestable.»

7 Edward W. Rosenheim, Jr., «The Satiric Spectrum, » en *Satire: Modern Essays in Criticism*, ed. Ronald Paulson, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971), pág. 323, (traducción al español de la autora).

8 En Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba* (Bogotá: La Oveja Negra, 1982), pág. 86, el novelista dice: «Sin duda el patriarca tiene de él (Juna Vicente Gómez) mucho más que de cualquier otro.» Apuleyo Mendoza, Collazos, Joel Hancock, «Thematic and Stylistic Antitheses in Gabriel García Márquez' *El otoño del patriarca*», ponencia presentada en la reunión de South Central Modern Language Association, Houston, 1978, y Graciela Maturo, *Claves simbólicas de García Márquez* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977), son algunos de los críticos que proponen figuras históricas como fuente de inspiración para la creación del patriarca.

9 Véase, por ejemplo, Eduardo Rozo Acuña, *«El otoño del patriarca». Esquema de un análisis socio-político del subdesarrollo* (Bogotá: 1976, quien dedica el libro entero a dar una lista detallada de los blancos del ataque satírico de García Márquez.

10 Frye, págs. 166-168.

11 Varios críticos han subrayado cómo la obsesión del dictador afecta a toda la sociedad; entre ellos figuran, Angela B. Dellepiane, «Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo el Supremo,» Cahiers du Monde-Hispanique el Luso-Bresilien (Caravelle),* Vol. 29 (1977), pág. 82, quien, hablando dentro de un marco satírico-humorístico, destaca cómo las leyes del dictador desnaturalizan la realidad para todos los ciudadanos. Luis A. Diez, «The Museum of Horrors,» *The Nation*, 25 diciembre, 1976, págs. 695-696, da énfasis a cómo la obsesión afecta todo, el tiempo, el espacio, y la naturaleza; y Katalin Kulin, «García Márquez: *El otoño del patriarca,» Texto Crítico*, 3, 8 (1977), págs. 88-103, hace hincapié en cómo la obsesión obstruye la evolución normal de la sociedad.

12 García Márquez, *El olor de la guayaba*, pág. 86.

13 José Miguel Oviedo, «García Márquez: La novela como taumaturgia,» en *Gabriel García Márquez*, pág. 173.

14 Frye, pág. 169.

15 Bernardo Subercaseaux, *«Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador 1926-1976),» *Hispamérica: revista de literatura*, Año V, núm. 4

(agosto 1976), pág. 59, por ejemplo, destaca como principio básico de composición el «contrapunto burlesco entre la apariencia y el ser del tirano, entre sus ideas ilustradas y sus acciones bárbaras, entre lo que piensa y lo que dice, en definitiva, entre la dictadura tal como la vive y percibe el protagonista y tal como efectivamente se va revelando para el lector.» Véase también a Hancock, que ve la antítesis como patrón organizador del texto.

16 Véase Alvin P. Kernan, «A Theory of Satire,» in *Satire: Modern Essays in Criticism,* págs. 249-277.

17 Sigmund Freud, *Wit and Its Relation to the Unconscious,* trad. A. A. Brill (New York, 1916), págs. 148-150, describe el papel de la risa en la expresión indirecta de la hostilidad: «By belittling and humbling our enemy, by scorning and ridiculing him, we indirectly obtain the pleasure of his defeat by the laughter of the third person (i.e. society) .. . Wit permits us to make our enemy ridiculous through that which we could not utter loudly or consciously on account of existing hindrances.» Véase también, Robert C. Elliot, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art,* capítulo VI, «The Satirist and Society» (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1960), págs. 251-284. Juan Antonio Ramos, *Hacia 'El otoño del patriarca. 'La novela del dictador en Hispanoamérica* (San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1983), en el capítulo V, «La sátira en la novela de la dictadura hispanoamericana,» págs. 102-103, habla del choteo popular en *El otoño* como una forma de protesta.

18 Alan Reynolds Thompson, *The Dry Mock. A Study of Irony in Drama* (Berkeley: University of California Press, 1948), págs. 5-11.

19 D.C. Muecke, *The Compass of Irony* (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), pág. 78.

20 Oviedo y Dellepiane, por ejemplo , subrayan el papel destacado de la hipérbole en la novela.

21 David Worcester, *The Art of Satire* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1940), pág. 128, entre otros, emplea el termino «cósmico.»

22 Frye, págs. 237-238.

23 Frye, pág. 210, define esta teoría de la manera siguiente: «The other reductive theory of tragedy is that the act which sets the tragic process going must be primarily a violation of *moral* law, whether human or divine; in short, that Aristotle's hamartia or 'flaw' must have an essential connection with sin or wrongdoing.»

24 Angel Rama, «Un patriarca en la remozada galería de dictadores,» *ECO,* Vol. XXIX/4, núm. 178 (agosto, 1975), pág. 425, identifica el fallo del dictador como su pasión voraz y arrasadora del poder absoluto, «que se paga con una terminante soledad,» y un descaecimiento del hombre en una categoría casi animal; y Gemma Roberts, «El poder en lucha con la muerte: *El otoño del patriarca,» Revista de Archivos, Biblioteca y Museos* (Madrid), Vol LXXIX, núm. 2 (abril-junio, 1976), págs. 282-283, formula el fallo trágico en términos del «deseo luciferino de ser más que humano, de suplantar a Dios, que le lleva a un terror frente a la muerte. »

25 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968), págs. 49-243, describe en detalle las tres fases de la aventura heroica: La salida, cuyo primer paso es la llamada a la aventura; la iniciación, y la vuelta.

26 Campbell, pág. 59.

27 Veáse Carl G. Jung, «The Concept of the Unconscious,» en *The Portable Jung,* ed. Joseph Campbell, (Middlesex: Penguin Books, 1978), págs. 62-63, y «Archetypes of the Collective Unconscious,» en *The Interpretation of Personality,* trad. Stanley Dell,

(London: Regan Paul, Trench, Trubner, 1948), pags. 67-68.

28 Esta interpretación refleja la otra teoría reductiva de la tragedia en la cual el destino, no una violación moral, juega el papel principal. Frye, págs. 209-210, la describe de la manera siguiente: «One of these is the theory that all tragedy exhibits the omnipotence of an external fate. And, of course, the overwhelming majority of tragedies do leave us with a sense of the supremacy of impersonal power and of the limitation of human effort... The fatalistic reduction of tragedy does not distinguish tragedy from irony, and it is again significant that we speak of the irony of fate rather than of its tragedy.» Entre los estudios que se enfocan en la trágica falta de identidad que sufre el patriarca, figuran los siguientes: Gemma Roberts; Helen Calaf de Agüera, «El doble barroco en *En otoño del patriarca,* » en *Hispanic Literatures: «Literature and Politics»* (Indiana, Penn.: Indiana University of Penn., 1976), Proceedings 2nd Annual Conference, págs. 296-305; Brian J. Mallet, «Dictadura e identidad en la novela latinoamericana,» *Arbor,* Vol. CI, num. 393-394 (sept.-oct., 1978), págs. 59-73; y Marion K. Barrera, *«El otoño del patriarca* y la idea del eterno retorno. » Entre los estudios que examinan la relación del dictador con su madre figuran los de Collazos, J.A. Ramos, y el de Ernesto Volkening, «El patriarca no tiene quien lo mate,» *ECO,* Vol. XXIX/4, núm. 178 (agosto, 1975), págs. 337-387.

29 Para Lacan la primera fase de la construcción del yo es la separación que comienza cuando nace el individuo. Veáse J. Lacan, *Escrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), pág. 818. Para una descripción de la segunda fase, la del espejo, veáse «The Mirror Phase,» *The New Left Review,* num. 51 (Set.-Oct. 1968), págs. 71 a 77, *y Escrits,* pág. 686, para un resumen de la tercera fase, la del complejo de castración.

30 Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism. Developments in Semiology and The Theory of the Subject* (London, Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1977), pág. 98.

31 Julia Kristeva, *The Powers of Horror. An Essay on Abjection,* trad. Leon S. Roudiez, (New York: Columbia University Press, 1982), págs. 1-2.

32 Frye, pág. 235. Véase también, Ronald Paulson, *The Fiction of Satire* (Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1967), págs. 16-17; y Kernan, pág. 256.

33 M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination,* ed. Michael Holquist, trads., Caryl Emerson y Michael Holquist, (Austin & London: University of Texas Press, 1981), págs. 68-83.

34 Mallet, pág. 72.

35 Angel Rama, pág. 429.