

INSTITUTO CARO Y CUERVO  
SEMINARIO ANDRÉS BELLO  
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

EL ESCRITOR MILITANTE: UNA APROXIMACIÓN AL PODER Y LA  
FAMA EN *EL OTOÑO DEL PATRIARCA* DE GABRIEL GARCÍA  
MÁRQUEZ

CAMILO ARGÜELLO BENÍTEZ

BOGOTÁ  
2020

INSTITUTO CARO Y CUERVO  
SEMINARIO ANDRÉS BELLO  
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

EL ESCRITOR MILITANTE: UNA APROXIMACIÓN AL PODER Y LA  
FAMA EN *EL OTOÑO DEL PATRIARCA* DE GABRIEL GARCÍA  
MÁRQUEZ

CAMILO ARGÜELLO BENÍTEZ

Trabajo de grado para optar por el título de  
Magíster en Literatura y Cultura

JULIO ALBERTO BEJARANO HERNÁNDEZ  
Director de tesis

BOGOTÁ  
2020

## **AGRADECIMIENTOS**

A mamá por mostrarme el valor de la templanza para no dejar morir las utopías.

A papá por traer a mí este otoño del que salí con la convicción de que nací para escribir sin más ilusión que ser yo mismo.

A la memoria del maestro Germán Pinzón.



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA  
Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL  
TRABAJO DE GRADO**

Código:

Versión: 5.0

Página 1 de 1

Fecha: 03 NOV 2020

**BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI**

**INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO**

**1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: MAGÍSTER EN LITERATURA Y CULTURA**

**2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:**

**EL ESCRITOR MILITANTE: UNA APROXIMACIÓN AL PODER Y LA FAMA EN  
EL OTOÑO DEL PATRIARCA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**3. SI AUTORIZO**

**NO AUTORIZO**

**A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:**

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

**IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR**

**Nombre completo: DIEGO CAMILO ARGÜELLO  
BENÍTEZ**

**Documento de Identidad: 80100813**

**Firma:**

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Argüello Benítez	Diego Camilo

### DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Bejarano	Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: El escritor militante: una aproximación al poder y la fama en El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: \_\_\_\_\_

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2020

NÚMERO DE PÁGINAS: 107

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones  Mapas  Retratos  Tablas, gráficos y diagramas  Planos  Láminas  Fotografías

MATERIAL ANEXO (Video, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Número de casetes de video: \_\_\_\_\_ Formato:  Mini DV  DV Cam  DVC Pro  Video 8 \_\_\_\_\_

Hi 8  Otro. Cual? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC  Europeo PAL  SECAM

Número de casetes de audio: \_\_\_\_\_

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: \_\_\_\_\_)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial): \_\_\_\_\_

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES:** Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):*

#### **ESPAÑOL**

Gabriel García Márquez

---

El otoño del patriarca

---

Poder

---

Fama

---

Autoficción

---

Muerte del autor

---

#### **INGLES**

Gabriel García Márquez

---

The Autumn of the Patriarch

---

Power

---

Fame

---

Self-fiction

---

Death of the author

---

#### **RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):**

Este estudio de la novela *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez se basa en tres preocupaciones fundamentales que están interrelacionadas: en primer lugar, trata de examinar en qué medida la figura del patriarca puede entenderse en clave de los primeros recuerdos o experiencias personales del autor, codificados entre 1942 y 1975, cuando llegó a Bogotá y se convirtió en un escritor famoso en 1967 tras la publicación de *Cien años de soledad*; en segundo lugar, comprender el efecto de la mitificación y desmitificación de la novela como fenómeno de encanto latinoamericano por la figura del dictador y del escritor como sujetos que viven de la ficción de la realidad; y en tercer lugar, el análisis de la forma en que García Márquez, ante la presión comercial y editorial de la trama de los Buendía, decide llevar a cabo una "revuelta interior" de la conciencia cultural que no sólo cambia su estilo narrativo, sino que coincide con su visión de escritor militante.

#### **RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):**

This study of the novel *The Autumn of the Patriarch* (1975) by Gabriel García Márquez is based on three fundamental concerns that are interrelated: first, it tries to examine to what extent the figure of the patriarch can be understood in terms of the first memories or experiences author's personals, encoded between 1942 and 1975, when he arrived in Bogotá and became a famous writer in 1967 after the publication of *One Hundred Years of Solitude*; secondly, to understand the effect of the mythification and demystification of the novel as a phenomenon of Latin American charm due to the figure of the dictator and the writer as subjects who live from the fiction of reality; and thirdly, the analysis of the way in which García Márquez, faced with the commercial and editorial pressure of the Buendía plot, decides to carry out an "internal revolt" of the cultural consciousness that not only changes his narrative style, but also that match his vision as a militant writer.

## RESUMEN

Este estudio de la novela *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez se basa en tres preocupaciones fundamentales que están interrelacionadas: en primer lugar, trata de examinar en qué medida la figura del patriarca puede entenderse en clave de los primeros recuerdos o experiencias personales del autor, codificados entre 1942 y 1975, cuando llegó a Bogotá y se convirtió en un escritor famoso en 1967 tras la publicación de *Cien años de soledad*; en segundo lugar, comprender el efecto de la mitificación y desmitificación de la novela como fenómeno de encanto latinoamericano por la figura del dictador y del escritor como sujetos que viven de la ficción de la realidad; y en tercer lugar, el análisis de la forma en que García Márquez, ante la presión comercial y editorial de la trama de los Buendía, decide llevar a cabo una "revuelta interior" de la conciencia cultural que no sólo cambia su estilo narrativo, sino que coincide con su visión de escritor militante.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>PARTE I</b> .....	12
La trama de lo moderno y el tiempo de plenitud latinoamericano.....	20
El encanto de la interioridad latinoamericana como configuración de un nuevo <i>epos</i> nacional .....	26
El neobarroco latinoamericano como propuesta estética de ruptura .....	30
Momentos del barroco en Latinoamérica y el “realismo mágico” .....	32
Sueño y vigilia como mitificación y desmitificación del tiempo de plenitud .....	37
Del autor al patriarca: el giro contestario de García Márquez .....	39
García Márquez versus García Márquez.....	40
El poder del “valor simbólico”.....	42
La revuelta y la autorrevuelta narrativa.....	46
Autobiografía, autoficción y memorias, la lucha contra la muerte .....	48
<b>PARTE II</b> .....	54
<b>EL PODER Y LA FAMA EN EL ESCRITOR MILITANTE</b> .....	54
El poder como máquina de realidad.....	59
Poesía y poder político en Colombia.....	65
Los Andes y la “Atenas suramericana”: la sangre fría del poder.....	69
El exilio: espectro del mar interior.....	71
Los interlocutores fantasmales en el poder político y cultural.....	78
La casa fantasmal .....	82
Los fantasmas masculinos del poder y la metafísica del tiempo en la novela .....	84
El poder del <i>gatriarca</i> .....	86
<b>PARTE III</b> .....	90
<b>LA REVOLUCIÓN EDITORIAL DEL AUTOR</b> .....	90
La consumación del fenómeno contra editorial .....	94
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	97
<b>EL OTOÑO DEL PATRIARCA Y LA CONSAGRACIÓN DEL ESCRITOR MILITANTE</b> .....	97
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	103
<b>VIDEOGRAFÍA</b> .....	107



## INTRODUCCIÓN

*Los seres humanos no nacen para siempre  
el día en que sus madres los alumbran,  
sino que la vida los obliga otra vez y muchas veces  
a parirse a sí mismos.*

Gabriel García Márquez

La aproximación a la novela de Gabriel García Márquez *El otoño del patriarca* (1975) surge de tres inquietudes fundamentales unidas entre sí: primero, comprobar a partir del rastreo de pistas textuales y extratextuales hasta qué punto la figura del patriarca puede ser entendida en clave de las primeras memorias del autor o experiencias personales cifradas entre 1942 a 1975, época en la que llega a Bogotá (la ciudad del poder central que no tiene mar) y se convierte en un escritor famoso con la publicación en 1967 de *Cien años de soledad*; segundo, comprender el efecto de mitificación y desmitificación en la novela como un fenómeno de encanto latinoamericano por la figura del dictador y del escritor al ser sujetos que viven de la *fabularización* de la realidad; y tercero, analizar la manera como García Márquez, ante la presión comercial y editorial por la trama de los Buendía, decide llevar a cabo una “revuelta interior” de conciencia cultural que no sólo modifica su estilo narrativo sino que coincide con su visión de escritor militante.

Buena parte del análisis que viene a continuación está igualmente inspirado en el concepto de “mitología de la escritura” del crítico Roberto González Echevarría, quien en su artículo *The Dictatorship of Rhetoric/the Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, García Márquez, and Roa Bastos* (1980) propone una teoría sobre el vínculo existente entre la dictadura y la novela del dictador en América Latina, un tema que llamó poderosamente la atención de los escritores del continente en el siglo XX y que sigue siéndolo con la reciente publicación en

2019 de *Memorias de un hijueputa* del escritor colombiano Fernando Vallejo, quien deja nuevamente la figura del dictador y del escritor en el centro del escenario de la ficción latinoamericana.

La tradición del dictador y del libro del dictador se remonta a los relatos de Bernal Díaz del Castillo y Francisco López de Gómara, sobre la conquista de México por parte de Hernán Cortés. Luego, dentro de la novela moderna *sui generis* del continente es ubicado por González Echavarría el libro de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), seguida de otras obras maestras del género dictatorial como *Tirano Banderas* (1926) del español Ramón del Valle-Inclán; *Señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Ya clasificadas como novelas de la tradición “posmoderna” se ubican *El recurso del método* de Carpentier y *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, ambas publicadas en 1974, y *El otoño del patriarca*.

El apasionado análisis de Sarmiento de la vida de Facundo Quiroga fue el primer tratamiento completo del caudillo y el primer trabajo en el que, al tratar con esa figura, el autor se pregunta sobre su propia relación con esa criatura (...) El drama en Facundo es la constatación gradual de Sarmiento de que el caudillo no podía ser simplemente desechado con ideología liberal, que era un producto inevitable de las fuerzas históricas y telúricas. Facundo y Rosas son parte de una fundación histórica, y en el libro de Sarmiento se convierten tanto en un mito fundacional como en un mito literario<sup>1</sup> (González Echevarria 206).

---

<sup>1</sup> Traducción propia

La visión de González coincide con la propuesta de François-Xavier Guerra en *Figuras de la modernidad hispanoamericana siglo XIX-XX* (2012) sobre el caudillo como una figura provincial que, en el caso de Sarmiento, es una entidad histórica abstracta relacionada, no obstante, con el régimen de Rosas como una agitación necesaria para el progreso. Como novela fundacional de la nación argentina, Sarmiento entiende que el poder de su propia conciencia del libro es similar al de su propia criatura, Facundo Quiroga.

Para Sarmiento esta presencia del poder del autor implícito que investiga y se interroga por el funcionamiento interno de una sociedad (con el firme propósito de dejarlo plasmado en sus novelas), es un dios parcialmente velado que cuestiona la vida nacional a medida que el poder de la burguesía y las empresas colonialistas ceden ante el avance aplastante del sistema de producción capitalista. En Colombia son los periódicos los primeros formadores de la visión del ser nacional, haciendo del periodista el primer historiador que registra y analiza la vida nacional, labor que cumplió García Márquez desde mucho antes de consagrarse como escritor profesional y le dio bases sólidas para acercarse al poder central y forjar su visión propia del país.

Lo que es importante conservar es la imagen del poderoso escritor que dicta su novela, una imagen que debemos conjurar no volviendo del texto a lo que realmente sucedió, sino del texto a un pre-texto, es decir, a un lugar de transformaciones, una mitología de la escritura que también podríamos llamar el reino de la ideología (González Echevarría 209).

El nicho de este poder del escritor se cristaliza en la novela del siglo XIX, como un instrumento ideológico de expresión del individuo por el alcance ilimitado que dio a la imaginación el fenómeno de la modernidad heredado desde las concepciones de la misma

Revolución francesa que forjaron las independencias latinoamericanas. Si bien, como se analizará en el primer capítulo, no respondieron del todo a este espíritu individualista de conciencia del sujeto, fueron el caldo de cultivo para la construcción de una conciencia de identidad nacional acomodada a las necesidades particulares de las élites, lo cual sumergió al país en una violencia bipartidista de la que han salido figuras políticas de alcance dictatorial aún vigentes. De allí se desprende el autor-retórico, seguidor de una estructura de construcción lógica, y el escritor como individuo solitario (moderno) que fragmenta dicha retórica de la ficción en un gesto de reducción de su poderío, en un gesto de desmitificación.

La fórmula utilizada por García Márquez para dicha desmitificación es el fin del sueño causado por la retórica del poder con un relato que se rompe constantemente, tratando de sacar al lector de su estado de solipsismo para llevarlo a la tragedia de la vigilia y luego volverlo a adormecer en un estado cíclico en el que el tiempo parece no moverse, pero igual se pudre. Esa realidad podrida de la vigilia lleva a los narradores a entrar a la casa presidencial cargados por el pasado de las versiones tradicionales del cadáver insepulto del patriarca, un cadáver que funciona como metáfora de un pasado deforme y un presente de nostalgia por la ausencia del mar y cuyo dolor es mitigado por la máquina del viento que falsifica sus fenómenos.

Sin embargo, este efecto de sueño y vigilia no es ajeno a las construcciones narrativas actuales (políticas y de los medios de comunicación) como bien lo explica Gilles Lipovetsky en *De la ligereza* (2015), texto en el que acude a su tan bien conocido capitalismo de consumo. En una clave que recuerda el *Estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción* (2003) de Vicente Verdú, Lipovetsky dibuja la inmensa maquinaria de la seducción actuando a través del diseño, la publicidad o los medios de comunicación, un proceso de seducción que desemboca en la ligereza como pauta vital y cuyo propósito es mantener la conciencia social en estado de

quietud al alternar la tragedia con el espectáculo, dejando este último de cierre para causar el efecto de negación u omisión de la primera.

Para comprender más a fondo la importancia de esta teoría de la mitología de la escritura en García Márquez, acercarnos al dictador y al escritor como figuras de encanto de la cultura latinoamericana y comprender las razones que inspiraron *El otoño del patriarca*, es necesario iniciar el recorrido con un planteamiento que las ubique dentro de un contexto de desarrollo propio de la historia de la modernidad del país y del continente; una hipótesis que se remonta a la Independencia como época crucial de la búsqueda de encanto de un *tiempo de plenitud* generado por lo que llamaremos *la trama de lo moderno* o reconstrucción propia de la historia latinoamericana en la que se monta la figura del dictador.

Esta reconfiguración de la historia en nuevas estéticas, primero en la poesía y luego en la narrativa hasta darle vida al neobarroco como espacio literario ideal para la reconfiguración de la historia central de las independencias ante la crisis de autoridad e identidad en las décadas de los sesenta y setenta, nos servirá para demostrar que *El otoño del patriarca* hace parte de esta tradición de la ruptura en palabras de Emir Rodríguez Monegal y que la mimesis del patriarca es un efecto de autorrevuelta (o subversión) de García Márquez para reaprender a escribir después de *Cien años de soledad*, pues consideraba que mantenerse en el estilo de su novela cumbre no sólo sería una actitud deshonesto y aislada de su idea de perfeccionamiento continuo del alma humana (ruptura de mentalidad y conciencia social, cultural y política) sino también una alineación con el adormecimiento de las formas narrativas del poder que cambian según el presente. Esta propuesta modifica su estilo y resignifica los géneros de autobiografía, autoficción y las memorias.

En la segunda parte se analizará por qué la poesía era el lenguaje del poder político central en el país y cómo se configura esta visión en la narrativa de la obra. Michael Foucault y

García Márquez estudiaron el fenómeno del poder en la primera mitad de la década de los setenta, tratando de responder a un escenario histórico de dictaduras que no sólo se vivía en Latinoamérica sino también en parte de Europa al término de la segunda guerra mundial. En este punto analizaremos el poder como máquina de construcción de la realidad desde el concepto de genealogía foucaultiana como una ‘anticiencia’.

Posteriormente, y producto de una relectura de *Vivir para contarla* (2002), se descifrarán algunas experiencias personales que sirvieron de inspiración para la configuración de la imagen del poder en *El otoño del patriarca*, como es el caso del coronel Márquez, el médico Alfredo Barboza y la compañía estadounidense United Fruit Company, para luego hacer una breve aproximación al “gatriarca” entendido como esa atracción que García Márquez siempre confesó sentir por el poder y cómo se sirvió de este para personificarse en la figura del dictador.

Finalmente, se analizará cómo la publicación de *El otoño del patriarca* fue un giro literario que implicó una revolución no sólo desde el punto de vista de la construcción narrativa del autor sino también en la recepción de la literatura colombiana, con la cual envía un mensaje a los escritores para que escriban sus libros como desean, sin esperar aprobación de los lectores o los editores. Lo que se defiende, entonces, es una autonomía y no una sujeción a los parámetros del mercado, una posición que comulga con su visión de escritor militante y postula la novela no sólo como un intento de novela fundacional del repensar latinoamericano sino también editorial.

## PARTE 1

### APROXIMACIONES A LA FIGURA DEL PATRIARCA EN CONEXIÓN CON EL AUTOR

La matanza en 1928 de los trabajadores de las bananeras en Aracataca y Ciénaga (Magdalena) se convirtió en el acto de violencia más sangriento en la historia de Colombia que atrajo la atención de dos célebres colombianos: Jorge Eliécer Gaitán, líder político fascinado por los señuelos del poder y asesinado en 1948, y muchos años más tarde, la de un hijo de la zona bananera misma, Gabriel García Márquez. El primero investigó a fondo los hechos, realizó entrevistas a obreros y pobladores y suscitó uno de los más intensos e históricos debates que se hayan vivido en el parlamento colombiano; el segundo fue el encargado de convertir la masacre en un alucinante episodio novelesco.

De hecho, la matanza de las bananeras fue uno de los primeros actos de tiranía del siglo denunciado abiertamente en el país y cuyo componente de verdad fue adquiriendo dimensiones míticas al punto que las cifras hacen parte de la misma leyenda. En una entrevista con el periodista barranquillero Julio Roca en 1990 y citado por Eduardo Posada Carbó en su ensayo *La novela como historia. Cien años de soledad y las bananeras*, García Márquez admite que la masacre es uno de sus recuerdos más antiguos y, sin embargo, las investigaciones sobre el hecho le revelaron que el número de muertos había sido inmensamente menor al que él registra en su novela cumbre. En Latinoamérica hay una larga tradición que otorga a las novelas una carga más fidedigna que la historia, por ser “un documento más exacto que la historia” (Arciniegas 36) haciendo que el mito se establezca como historia.

No obstante, este fenómeno que proviene de una tradición más antigua y que se remonta a la narrativa de la conquista de América, más puntualmente a las crónicas de Indias, fue el que

inspiró al dictador en su estrategia por convertirse en una figura de encanto latinoamericano como lo argumentó el mismo García Márquez en su discurso ante la academia sueca en 1982, en el que habla de un “delirio áureo” que nos persigue desde los tiempos del génesis mítico del continente y del que se alimenta la figura patriarcal del dictador latinoamericano:

La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas (García Márquez 134).

La invulnerabilidad del mito sobre la razón es el tema abordado por Marco Palacios en el libro *Mitos políticos en las sociedades andinas* (2005), en el que reconstruye algunas trayectorias de las mitologías políticas y sus transformaciones y muestra, además, por qué los mitos políticos son los más peligrosos. Inspirado en la conclusión del filósofo alemán Ernst Cassirer, en la que resalta como característica fundamental del caudillo del siglo XX el asumir funciones que son exclusivamente de los magos, agrega que no sólo revelan el designio de los dioses, sino que adivinan, o sea, profetizan una edad de oro en un arco entre el presente y un



futuro para siempre jamás. Un arco que sólo es posible tender en la circularidad mítica: simultáneamente hay que mirar atrás, al pasado maravilloso de la Arcadia (Palacios 55).

Según José Iturriaga en su texto *El tirano en América Latina*, la acepción corriente del término se refiere a “un gobernante que manda con violencia y sin respeto a la justicia y a las leyes” (Iturriaga 14), mientras que el dictador proviene de la figura de un antiguo magistrado romano nombrado por cónsules que por lapso de seis meses “podía imponer penas de destierro, de muerte y azotes sin verse obligado a consultar al pueblo” (Iturriaga 14), aunque estaba impedido para disponer del erario a su antojo. Ambos términos suelen emplearse con igual significado pues a través de los años, la original y precisa significación de aquellos vocablos se ha ido diluyendo hasta el punto de usarse para designar el mismo fenómeno: el de la supresión de las libertades públicas.

Sin embargo, Iturriaga postula que la emancipación del tirano en el mundo latinoamericano se debió a la mediana educación política de las nacientes repúblicas, un hecho que poco favoreció al fortalecimiento de los principios democráticos en las instituciones nacionales. En consecuencia, el autor divide en tres etapas históricas el desarrollo y adaptación del tirano y las tiranías latinoamericanas: primero, el surgimiento del caudillo nacionalista después de la independencia<sup>2</sup>; segundo, el nacimiento de los regímenes autocráticos por las pugnas políticas bipartidistas entre liberales y conservadores, y tercero la etapa de las *satrapías*, mandatarios que doblegados por la hegemonía económica estadounidense mostraron docilidad y generosidad ante gobiernos extranjeros.

---

<sup>2</sup> Para François-Xavier Guerra, tanto el cacique y el caudillo latinoamericano se reconocen en la existencia de un poder en contradicción con una ley o unos valores de referencia que prevén otro tipo de poder. Estas figuras llegan a ocupar un espacio más importante que el pueblo, la nación o los simples ciudadanos. Son hombres poderosos rodeados de otros que les apoyan y están unidos a ellos por otra clase de vínculos que bien podríamos llamar comarcas en los caciques y partidos en el caso de los caudillos.

Por su parte, la crítica Mercedes Fernández Durán define al dictador como una figura compuesta de rasgos “de cacique, conquistador, patriarca y caudillo. Sus condiciones de existencia deben buscarse en la precolonia, conquista y colonización, así como en los procesos mismos de independencia y consolidación de los nuevos estados latinoamericanos” (Fernández Durán 85).

De todas maneras, el concepto político de patriarcalismo –derivado según Fernández del término griego *patriarquía*, gobierno del padre– aparece en el siglo *XVII* como explicación del tipo de relación que el rey tiene con sus súbditos que es similar a la del padre con sus hijos y que también es arbitraria. Por otra parte, el término caudillo (derivado de la palabra latina *capitellum* que significa cabeza pequeña o cabecilla, y se aplica a los líderes militares y políticos) en Latinoamérica “adquiere una definición diferente derivada de la falta de control del poder central, el cual le dio la posibilidad a los conquistadores o capitanes generales ubicados en las regiones, la posibilidad de convertirse en una especie de caudillos independientes o semi-independientes” (Fernández Durán 87).

En Colombia, la figura del gran caudillo nacionalista está más vinculada con la imagen de Gaitán como mito, no sólo por ser el primer político en denunciar la muerte de los trabajadores de las bananeras sino por haber sido el primer defensor de las causas populares con altas posibilidades de llegar al poder hasta su asesinato, truncándose la posibilidad de haberse convertido en el primer demócrata que pudo cambiar la visión del país o, por el contrario, en un dictador. De hecho, su muerte es un hecho histórico que ha sido narrado desde distintos puntos de vista, tal como sucede con el patriarca de García Márquez, además de ser inspiración de varios novelistas.

La respuesta popular inmediata (ante el asesinato de Gaitán) fue una insurrección de vastas proporciones que a pesar del nombre con que se la conoce, “El Bogotazo”, por su

organización, contenido y duración tuvo su más alta expresión en la provincia con la creación de Juntas Revolucionarias, gobiernos populares y milicias campesinas (Sánchez y Meertens 27).

Años después, el 13 de junio de 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla lideró el golpe militar contra el gobierno de Laureano Gómez, naciendo así la primera dictadura conservadora del país, similar a las vividas en los países del cono sur. Rojas contaba, principalmente, con el apoyo de las Fuerzas Armadas, una parte de la Policía Nacional, una facción del partido conservador, “ospinista” (y el partido liberal), y buscó el fortalecimiento del Estado colombiano basado en la doctrina social de la Iglesia católica. En su primera alocución presidencial invitó a los colombianos a defender las instituciones, olvidando sus deberes de defensa y de protección del país real, el país nacional que exaltaba Gaitán. En cambio, fue más fiel a la tradición latinoamericana de los pronunciamientos en búsqueda de nuevas alianzas con las élites poderosas y más fiel al pensamiento de la llamada “unión nacional” de Mariano Ospina Pérez (1946-50). Esto impidió todo intento de organización de la clase obrera y popular, y marchó en contravía con la propuesta del caudillo liberal que apelaba a la unión del pueblo contra la oligarquía liberal y conservadora.

La violencia iniciada por los gobiernos de Ospina Pérez, Laureano Gómez, Urdaneta y Rojas Pinilla, bajo la consigna de sangre y fuego y tierra arrasada, arruinó a centenares y miles de campesinos. Al abandonar éstos sus propiedades o venderlas por debajo del valor catastral, los ricos se hicieron más ricos y otros se enriquecieron. Este periodo dejó muchas viudas y huérfanos, muchos de los cuales se alzaron en armas y se vincularon a grupos carentes de organización y orientación, lo que muchas veces los lleva a cometer actos indebidos, unas veces por el deseo de venganza, otras veces por la desesperación.

Por último, la violencia originó en muchos campesinos malas costumbres, como las de invitar a los guerrilleros revolucionarios al pillaje, lo cual no es correcto (Sánchez y Meertens 166).

Dicho escenario en Latinoamérica es consecuencia del pulso ideológico entre capitalismo y comunismo, causado en gran medida por la intromisión de los Estados Unidos en la construcción de las naciones latinoamericanas. El resultado de dicha acción fue la imposición de tiranías militares en casi todo el continente, al tiempo que se realizaban luchas armadas en búsqueda de un nuevo orden social. En esa época, el presidente Eisenhower (1953-61) condicionó la asistencia económica a las naciones latinoamericanas según los esfuerzos que estas hicieran en la lucha anti-comunista. En Colombia se tradujo en el aumento de asistencia militar “cuyo objetivo principal es el combate a la ‘subversión comunista’, en la que se incluyen intelectuales, sindicatos y movimientos sociales” (Sánchez y Meertens 15) . Desde entonces, el fenómeno de la tiranía en todo el ámbito latinoamericano ha presentado grandes dificultades para el escritor y el intelectual. La prensa, por ser uno de los vehículos más utilizados por la crítica, ha sufrido largos periodos de censura que obligaron al escritor a asumir un papel subversivo.

García Márquez sufrió la tiranía de Rojas Pinilla y se ha declarado enemigo del sistema imperante en Colombia. Su mítico Macondo nos bastaría para tener una visión de lo que fue la vida política y social en el trópico latinoamericano, la tragedia colectiva de un pueblo pobre, marginado, dominado por crueles fuerzas humanas y naturales (...) Cuba impulsó a muchos a la lucha anti-imperialista. Pero el triunfo cubano a su vez conlleva a la intensificación de la represión imperialista. Latinoamérica se ha convertido así en

un gran campo de concentración, el continente de la cárcel, la tortura y la muerte” (Alfaro 18).

En medio de este panorama social y político de la primera mitad del siglo XX, García Márquez llega a Bogotá en búsqueda de una beca para terminar sus estudios de bachillerato en el Liceo Nacional de Varones en Zipaquirá (Cundinamarca) entre 1942 y 1946, época en que su conciencia política de escritor se enfrenta a la realidad de un país convulsionado que estalla ante sus ojos el 9 de abril del 48 con el asesinato de Gaitán:

Uno de los héroes de mi infancia por sus acciones contra la represión de la zona bananera, de la cual oí hablar sin entenderla desde que tuve uso de razón. Mi abuela lo admiraba, pero creo que le preocupaban sus coincidencias de entonces con los comunistas. Yo había estado a sus espaldas mientras pronunciaba un discurso atronador desde un balcón de la plaza en Zipaquirá, y me impresionó su cráneo con forma de melón, el cabello liso y duro y el pellejo de indio puro, y su voz de trueno con el acento de los gamines de Bogotá, tal vez exagerado por cálculo político. En su discurso no habló de liberales y conservadores, o de explotadores y explotados, como todo el mundo, sino de pobres y oligarcas, una palabra que escuché entonces por primera vez martillada en cada frase, y que me apresuré a buscar en el diccionario (García Márquez 229).

Tras la muerte de Gaitán, García Márquez viaja a la casa de sus padres en Cartagena dejando atrás los restos calcinados de la pensión donde vivía en el centro de la ciudad, se inscribe para segundo año de Derecho (el último que cursaría antes de dejar abandonado del todo sus estudios) y debuta como periodista, oficio que lo pone en contacto inmediato con la realidad de la Colombia central y periférica. Sus comienzos en el periodismo se dan en las páginas

editoriales de los diarios caribeños El Universal y El Herald (1948-1954). Hasta ese momento, el suyo no es un periodismo militante sino primordialmente informativo, procurando guardar distancia sobre los hechos para dar una impresión de objetividad.

Luego, entre 1954 y 1955 se dedica en el diario bogotano El Espectador a escribir crítica de cine, notas editoriales y reportajes en general, género periodístico que le interesó por permitirle explorar una sucesión de versiones de la realidad cuya técnica emplea en *El otoño del patriarca* para darle un aire de reportaje novelado a la historia del dictador del Caribe. Hacia 1956 tiene su encuentro con la revolución cubana y vive los primeros años en Prensa Latina –la agencia de noticias fundada por el gobierno de Fidel Castro en contrapeso a las agencias estadounidenses que informaban sobre lo que sucedía en la isla–. Allí su periodismo madura del todo convirtiéndose en herramienta transformadora de la realidad y de aquella época quedan sus publicaciones venezolanas acopiadas en la antología *Cuando era feliz e indocumentado* en 1958, año en el que surge la idea de la novela del dictador tras la caída de Marcos Pérez Jiménez.

Eran como las cuatro de la mañana, y los militares, entre demócratas y golpistas, llevaban toda la noche discutiendo sobre la formación de la Junta de Gobierno. De pronto, se abrió la sala del poder y uno de los militares perdedores, apuntando con una metralleta mientras caminaba de espaldas, y sus botas de campaña dejaron un rastro de barro en las alfombras del palacio, antes de marcharse hacia el exilio. Esa sería una imagen fructífera en la memoria de García Márquez, pues en aquel preciso instante, recordaría él, tuvo por primera vez la conciencia clara de escribir *El otoño del patriarca* (Saldívar 368).

Según el biógrafo Dasso Saldívar, el proceso de formación del personaje había empezado a gestarse un poco antes, en agosto del año anterior “o tal vez durante los primeros años de la dictadura de Rojas Pinilla, cuando el escritor vio en Moscú el cuerpo embalsamado

de Stalin, pues los trazos que le dedicó después en sus reportajes sobre la URSS son un bosquejo del patriarca de su novela” (Saldívar 369), por consiguiente, no es gratuito que la imagen del poder en la novela esté asociada no sólo con el caudillo liberal sino también con la bota militar, pues será algo que también le llegará de la memoria de su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, la primera leyenda militar que el escritor tuvo en su niñez.

Posteriormente, vendrían sus crónicas sobre Cuba y Angola en la revista *Alternativa* de la que era consejero editorial y en la cual publicó gran parte de sus crónicas políticas y entrevistas con énfasis en el deber revolucionario del escritor, su compromiso con el periodismo político y su defensa de la revolución cubana. Sus escritos periodísticos, ensayos y entrevistas en la década de los setenta son resultado de un narrador latinoamericano que hizo del periodismo y de la literatura un oficio de militancia. Así lo entendió la Organización Internacional de Periodismo (OIP) al otorgarle el Premio Mundial de Periodismo 1977 por sus crónicas sobre Cuba y Angola y cuyos textos encarnan un espíritu que anhela el cambio de la historia latinoamericana como muestra esencial de su modernismo.

### **La trama de lo moderno y el *tiempo de plenitud* latinoamericano**

¿Pero cómo se gesta ese pensamiento y qué relación tiene esto con la escritura de la novela del patriarca? Dentro de nuestra hipótesis de lectura, trataremos de aguijar la novela del dictador latinoamericano a mediados de la década del siglo XX a luz del concepto de *trama de lo moderno*, entendido como esa necesidad existente por narrar una visión propia del mundo y de la historia.

Para iniciar es importante aclarar que lo *moderno* latinoamericano, según Ángel Rama, es un giro de ciento ochenta grados que deja de lado la simple aceptación inactiva de la tradición,

para jugar con ella en un presente que transforma la materia según la expresión del espíritu, el cual se halla en constante proyección hacia un futuro desconocido.

Tres momentos de irrupción de lo moderno en Latinoamérica detecta el crítico uruguayo: El primero hacia 1810 con la incursión del pensamiento independentista que luego se mezcla con la incorporación de la estructura económica capitalista de los imperios europeos, visión que deja a los países latinoamericanos en calidad de serviles colaboradores en el último tercio del siglo *XIX*, convirtiéndolos en el patio trasero de la producción de materias primas necesarias para el funcionamiento de las máquinas transformadoras y en el lugar donde llegaban los desheredados de las nuevas técnicas de producción.

El segundo momento es la conocida semana del manifiesto modernista de 1922 en Sao Pablo (Brasil), una reunión de poetas y pintores brasileños que sirvió como antecedente del último modernismo hispanoamericano finisecular. El tercer y último momento de irrupción “no ha recibido nombre (...) y puede emparentarse con el que en la década del veinte prohijó las vanguardias y el que en la década de los ochenta nos dio el arte de Darío y Cruz e Sousa” (Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980* 132).

La modernidad sacudió a América Latina en lo que ella era: comenzó por no presentarse idéntica a sus orígenes porque, sin que ello haya sido el propósito de los creadores literarios europeos o norteamericanos, vino embozada por la estructura de la dependencia y del sometimiento que la transportaba, lo que permite distinguirla del normal y proficuo juego de influencias; pero además debió sentarse sobre una realidad, otra que era su única posibilidad de existir, transfundiéndose en otros cuerpos, en otros órdenes de vida y de la creación. Sus efectos, por lo tanto, fueron mucho más complejos y hasta contradictorios de lo que podía esperarse por parte de los conquistadores de turno,



imbuidos también ellos en su convicción misionera y redentorista, puesto que venían a traer a los bárbaros la civilización (Rama 132).

Si bien todo este proceso inició irónicamente con un ánimo de imitación minucioso que permitiría a los escritores de la primera mitad del veinte apoderarse del sistema literario extranjero, lo cierto es que el arte latinoamericano fue superando su fuente matriz al punto de revivir un fuerte sentimiento nacional que aportó a un mejor entendimiento de la realidad nacional. Esta nueva corriente participó en la lucha contra las dictaduras obsoletas y patriarcales y las formas reprimidas de la vida hasta la llegada de la crisis económica de 1930, cuando el ejército entra en escena en Argentina y Brasil remedando los gobiernos autoritarios instaurados en los fascismos europeos.

¿Pero cuál fue el factor que marcó la diferencia de tratamiento histórico en la literatura latinoamericana? En la hipótesis de trabajo sobre la que descansa este estudio nos referiremos a la búsqueda de un *tiempo de plenitud* como deformación de la visión eurocéntrica de la historia, de su hegemonía; como posibilidad de destrucción y reconstrucción de la Historia a partir de artificios capaces de proyectar las visiones propias del continente, una *trama* de lo moderno latinoamericano, de encanto interno del escritor que postula una realidad con los “efectos y contra efectos” de nuestras propias dimensiones temporales, de nuestros propios mitos.

El crítico estadounidense Seymour Menton (1927-2014) define la novela histórica latinoamericana como aquella capaz de distorsionar conscientemente la historia y el tiempo ante la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, aspecto cultural y literario de la peculiaridad del modernismo latinoamericano que para los europeos no fue de simpatía hasta el éxito editorial y cinematográfico de *El nombre de la rosa* (1980) del italiano Umberto Eco

(1932-2016), una novela detectivesca cuya trama se desarrolla en Italia y al interior de un monasterio franciscano en 1327.

Menton explica que el desinterés de Europa por la novela histórica se debió a dos factores fundamentales y característicos de la crítica literaria europea: la preocupación de los novelistas por los problemas sociales de la primera mitad del siglo XX (es decir la importancia del reconocimiento de los errores que llevaron al continente a dos guerras mundiales) y la “exclusión tradicional de las novelas históricas populares del canon europeo y estadounidense” (Menton 58). Por su parte, Harry Henderson agrega que la novela histórica, como género, nunca fue importante para esta crítica por su falta de integridad y la vulgaridad. Y por los lados de Francia el panorama no era diferente del todo: según el crítico Marc Bertrand –citado por Menton– en ese país la novela histórica raras veces ha llegado a ocupar el centro de la literatura.

¿Pero cómo surge esa hipótesis del *tiempo de plenitud* como deformación de la visión eurocéntrica de la historia? Al final de la pequeña nota de presentación de *Las cinco caras de la modernidad* (2003), el prologuista José Jiménez afirma que la modernidad es un territorio cultural abierto de efectos y contra-efectos, “de contrastes y estímulos mutuos entre los planos más diversos de vida y experiencia. Cualquier idea de un universo filosófico o artístico estable y cerrado (...) está en nuestro mundo condenada de antemano al fracaso” (Jiménez 12).

Es así como todo proceso de modernidad tiende a tener su propia *trama*, su propio *modernismo* o formulación particular de su contexto o ecosistema histórico de existencia, experiencia y recepción, sin importar si su planteamiento resulta inviable, anacrónico. En palabras de Jiménez, estudiar la trama de lo moderno siempre:

Nos muestra (...) nuestra profunda disociación interior entre un *tiempo pragmático* que nos devora y un *tiempo de plenitud* que anhelamos y rara vez nos es dado alcanzar. Por

eso, cuando lo entrevemos, en las artes, en el amor, en las experiencias de plenitud humana, no podemos dejar de exclamar, como Fausto, ‘Detente: eres tan hermoso’, perdiendo así irreversiblemente nuestra ‘apuesta’ por mantenernos en el tiempo de la acción, en el tiempo pragmático (Jiménez 13).

Dicha afirmación nos permite aclarar que cada *tiempo de plenitud* es propio de la visión del sujeto, pero más aún de la cultura dentro de nuestro continente, donde la ruptura ya hace parte de la tradición.

Ese intento por encontrar un estado natural y propio de la literatura latinoamericana es el *modernismo*, el cual es identificado por el crítico Emir Rodríguez Monegal en tres momentos esenciales de quiebre en las letras del continente en el siglo XX: el de las vanguardias en la década de los veinte por su sed de liquidación apasionada del Modernismo; la crisis cultural motivada por la guerra civil española y la segunda guerra mundial en la década de los cuarenta, y la difusión de la revolución cubana en los sesenta. Y aunque pareciera que estas tres etapas de crisis compartieran un mismo interés por romper la tradición e instaurarse como una nueva capaz de excavar en el pasado inmediato y remoto, para legitimar su revuelta y crear así una innovadora genealogía que justificara una estirpe presente y futura latinoamericana, cada una “tiene muy nítidas características y orienta la materia literaria hacia objetivos muy precisos que no son los mismos ni siquiera cuando pueden descubrirse entre ellos ciertas semejanzas superficiales” (Rodríguez Monegal 139).

Dichas diferencias son ejemplo del resultado de lo irrepetible del tiempo de plenitud que habita en cada una, en la cultura de cada tiempo, como cuando los vanguardistas pusieron en cuestión la herencia modernista de Rubén Darío (1867-1916), restaurando en la poesía y en la ficción hispanoamericanas una determinada exigencia de forma y al mismo tiempo fueron

capaces de cuestionar para darle sepultura de una vez y para siempre a un único concepto vanguardista latinoamericano, lo que dejó como única herencia la cultura de la ruptura como primera definición.

Desde la década de 1920 (especialmente), existió en el continente el proyecto de construcción de una identidad colectiva basada en la utópica concepción de la recuperación de las raíces puras latinoamericanas, la cual consistía en que, si el descubrimiento y la conquista habían truncado el desarrollo natural de las culturas indígenas, la respuesta lógica a la identidad cultural era regresar a la situación anterior a la llegada de los españoles y buscar allí la cultura original del continente. Sin embargo, ya iniciada la década de los sesenta, ese dilema comienza a dejarse de lado y da paso a un escenario literario en el que los creadores más profundos e independientes centran su lucha en una literatura cuyo máximo compromiso es con la literatura misma, dándole al intelectual y al escritor latinoamericano una posición de crítico “que no depone la facultad de cuestionar apasionadamente la realidad en la que está inserto” (Rodríguez Monegal 142).

Esta sed de rescate de un *tiempo de plenitud* es visto por Hélène Pouliquen en el último capítulo de su libro *La novela del encanto de la interioridad* (2018), como “una visión /concepción, una vivencia moderna susceptible de valorar una experiencia (larga o corta, total o parcial) de plenitud, de goce, siempre susceptible de verse interrumpida, amenazada o revertida a su contrario (angustia, temor, o simplemente aprehensión)” (Pouliquen 145). La pista de definición es el *encanto* como un tipo de “experiencia moderna” y axiológica, es decir, como una experiencia interior causada por el fenómeno de la modernidad y su efecto de “encantamiento de la interioridad” como fenómeno histórico en palabras de Thomas Pavel<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Parte de la base del nacimiento de la “novela del encanto de la interioridad” está en el concepto de encantamiento de la interioridad de Tomás Pavel en su libro *Representar la existencia, el pensamiento de la novela*, noción que

## **El encanto de la interioridad latinoamericana como configuración de un nuevo *epos* nacional**

Sin embargo, mientras en Europa la modernidad se concentra en el individuo y en su búsqueda interior de la felicidad, en Latinoamérica tal efecto tomará más tiempo de lo pensado por tratarse de un continente cuyas naciones utilizaron la noción de encantamiento (la historia) como base para la construcción del mito de lo que llamaron el “ser nacional” en el siglo XIX<sup>4</sup>.

La crítica Mercedes Fernández Durán inicia la primera parte de su estudio sobre la novela y los dictadores en América Latina con un análisis sobre la importancia del concepto de *epos* aristotélico, dentro del constructo de la identidad latinoamericana del “ser nacional” y lo define como la “proyección ético-axiológica que se hace, por razones políticas o religiosas, sobre un corpus legendario, histórico y/o literario (...) Esa proyección activa los ideales con los que se quiere asociar a una comunidad en un particular momento histórico” (Fernández Durán 33).

¿Pero cuál es la relación existente entre el *epos* y la construcción de la identidad nacional dentro de las naciones latinoamericanas? Según Fernández, dicho cuestionamiento comienza a tener nuevas interpretaciones a partir del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles en el

---

Pouliquen describe como: “consecuencia del proceso histórico característico de la modernidad temprana; (...) es una vivencia íntima, un sentimiento de plenitud y de protección propia del despertar a una visión nueva del mundo, una consecuencia de la inscripción moderno-temprana, cuando la época premoderna situaba las normas y las posibilidades de realización y de plenitud fuera del dominio humano (que para entonces no era sino un ‘valle de lágrimas’)”.

<sup>4</sup> En su artículo *Las historias didácticas de la literatura colombiana: el ciudadano ideal desde la memoria retórica. Un acercamiento desde José María Ruano*, Diana Paola Guzmán dice que “la urdimbre de las identidades que trajo consigo la escritura de novelas y cuadros costumbristas puede considerarse como un proceso de elaboración, difusión y adquisición de estereotipos sociales, tipos ideales que cristalizan o condensan, en estado puro, todo aquello que se considera distintivo de ese nosotros esencial que es la nación”. De esta manera, en Colombia y específicamente en la época de gobernanza conservadora de finales del siglo XIX conocida como la *Regeneración*, la Ley careció de una plena autonomía de la razón humana para legislar, pues la influencia de la Iglesia Católica llenó de carga moral cada una de las medidas establecidas en la Constitución, las cuales eran concebidas como principios de divino cumplimiento, tal como lo hizo la tradición Colonial que basó el respeto a la Ley en cumplimiento a una deidad, figura retórico-religiosa que coincidió con la tradición indígena que era temerosa de sus dioses y de sus “mandatos”.

siglo XVI en lo referente a la relación nación-*epos*, entendiendo este último como el conjunto de relatos en los que se establecen los valores fundacionales de una comunidad. Sean estos recibidos como míticos o hechos históricos, lo cierto es que suelen asociarse con la transformación de una comunidad en nación, con la consolidación de una lengua vernácula y con la aparición de una literatura épica que narra los orígenes míticos de la nación.

El *epos* es el lugar donde se cristalizan, por una parte la sublimación de la lengua como instrumento estético, no sólo como instrumento de comunicación; por otra, los ideales políticos, éticos, religiosos de una nación. La configuración del *epos* afectará profundamente la estructura misma de toda reflexión identitaria posterior, ya que tanto su fondo –la constelación de normas y valores propuestos– como su forma –la efectividad de la literatura para la transmisión, y canonización, de normas, valores y figuras fundacionales– configuran, a través del imaginario, los fundamentos mismos de la herencia cultural de una nación (Fernández Durán 32).

El *epos* de una comunidad, sin embargo, no está integrado únicamente por los relatos sino también por la interpretación que de éstos se hace según la visión existente en un determinado momento de la historia cultural y política. Dicha recepción es la encargada de destacar determinados valores y hacerlos ver como representativos de los ideales de la comunidad. Durante dicho proceso de reinterpretación y transcripción, el relato adquiere poderío fundacional haciendo de una *particular interpretación* axiológica del significado – histórico, político, religioso y ético– la única existente y válida, lográndose así que los valores encarnados en figuras heroicas hagan parte del imaginario social característico del llamado “ser nacional”.

Con lo dicho hasta el momento se puede asegurar que el *epos* contribuye a la unificación de las identidades y no aplicaría en absoluto a naciones que son geográfica, cultural e ideológicamente plurales como la colombiana. Sin embargo, en este tipo de naciones surge el concepto de *epos hegemónico* cuya función es “encubrir esta diversidad a través, por ejemplo, de la glorificación –siempre ideológica– de un cierto pasado nacional” (Fernández Durán 34) para mantener el *statu quo*.

La figura del dictador y la experiencia del patriarcado como base legítima del poder se encuentran firmemente arraigadas en el imaginario social latinoamericano. Además, esa dialéctica del “ser nacional” es una articulación de discursos que genera la política cultural del goce nacionalista cuyo efecto es el apego a una ideología, a las estructuras de obediencia que distraen al sujeto del propósito principal y que en Colombia generaron décadas de violencia interna. Es así como la percepción de la dictadura y de su héroe, el patriarca, es visto por el imaginario latinoamericano como un elemento regulatorio y, en cierto modo, conciliador de una realidad política frecuentemente caótica heredada de la Colonia.

Para mantenerse en el poder, los grupos dominantes se ven obligados a utilizar un discurso simbólico y unas prácticas políticas que puedan ser fácilmente reconocidos y aceptados por la mayoría de la población. De ahí el recurso a figuras fácilmente mitificables, como el dictador, y a formas de gobierno –por ejemplo las dictaduras paternalistas– que puedan ser aceptables –o al menos reconocibles– para el imaginario colectivo latinoamericano (Fernández Durán 89).

En el caso de García Márquez, *El otoño del patriarca* es el intento por configurar un nuevo *epos* nacional como parte del encanto de la interioridad del escritor, del goce y del placer de construir una nueva definición del “ser nacional” con la muerte de su héroe, mostrando el fin

del patriarca como la posibilidad para el inicio de un nuevo génesis nacional que acabe con el ensueño de la obediencia incuestionable a la figura del dictador latinoamericano.

De hecho, en la novela es evidente la presencia de una obediencia al patriarca al punto de “admitir que aquel anciano irreparable fuera el único saldo de un hombre cuyo poder había sido tan grande que alguna vez preguntó qué horas son y le habían contestado las que usted ordene mi general” (García Márquez, *El otoño del patriarca* 83). Sin embargo, la reconstrucción de la imagen del patriarca que hacen los narradores los distancia de los efectos de obediencia desatando una “modificación del modo de defensa fundamental del sujeto, alguna alteración en su modo de goce” (Evans 91), desmitificando su figura y postulando la posibilidad de que no haya una repetición de la vida como se conocía hasta entonces.

Finalmente, el poder del patriarca desata un estado de obediencia que proviene del lugar que ocupa dentro de la sociedad, en el que “la gente parece estar dispuesta a aceptar cualquier cosa en la medida en que perciba que el mensaje es transmitido por una fuente investida de autoridad” (Stavrakakis 198). Este estado de servilismo se muestra claramente en la orden y contraorden que imparte a sus generales para deshacerse de los niños que el ejército había mantenido bajo custodia secreta por temor a que contaran porqué ganaba siempre la lotería del billete presidencial, subiéndolos en una barcaza con dirección de los límites de las aguas territoriales donde los hizo volar con una carga de dinamita.

Cuando los tres oficiales que ejecutaron el crimen se cuadraron frente a él con la novedad mi general de que su orden había sido cumplida, los ascendió dos grados y les impuso la medalla de la lealtad, pero luego los hizo fusilar sin honor como a delincuentes comunes porque hay órdenes que se pueden dar pero no se pueden cumplir, carajo, pobres criaturas (García Márquez 105).



## El neobarroco latinoamericano como propuesta estética de ruptura

Con lo dicho hasta el momento, ¿cuáles son los factores internos y externos que gravitan alrededor del *tiempo de plenitud* del autor y que hacen de *El otoño* una novela que marca una diferencia de época en la tradición del “realismo mágico” garciamarquiano? Según G. Martín, el texto estaba listo para su publicación cuando se editó *Cien años de soledad* y sin embargo, García Márquez decide reescribirlo varias veces durante un periodo de siete años (cinco de escritura y dos de relectura y corrección). ¿Cuáles fueron los efectos y contra efectos que impulsaron ese cambio de estilo narrativo? ¿Es acaso un impulso personal lo único que hizo que la novela tuviera varias versiones diferentes según Martín?

Una primera respuesta a estos cuestionamientos se halla en el contexto literario de las décadas de los setenta y ochenta, período de retoma del barroco en las letras latinoamericanas en torno a experiencias poéticas interesadas en inscribir “el pasado dentro de las dinámicas del presente para que una cultura enfrente el enigma de su futuro” (Chiampi 17).

Este sería el aspecto fundamental que diferencia el barroco implementado por el escritor colombiano entre 1967 y 1975 del propuesto en 1930 por Carpentier, quien para entonces entregó al artista latinoamericano la ardua tarea de renombrar las cosas para dar a conocer al mundo la realidad maravillosa latinoamericana. Lo que propuso el cubano fue crear un nuevo lenguaje que marcara la frontera con Europa, un reto que para él “consistía en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de los ‘tradicionalismos’ y ‘costumbrismos’. El novelista debe mostrar el lado universal de lo nativo” (Bernal Bermúdez 45).

Carpentier consideró que si este nuevo idioma traía consigo el marcado uso de los aspectos lingüísticos europeos, sería difícil leer correctamente el auténtico latinoamericano, ya que este idioma carecía de las herramientas culturales y experienciales de lo que se estaba expresando. De hecho, “calificó al artista latinoamericano de barroco porque la tarea que tenía era la de describir en detalle las formas y realidades del continente sin caer en el Nativismo, Pintoresquismo o Exotismo” (Bernal Bermúdez 51). Esta descripción en detalle, el renombramiento, hizo de la lengua la herramienta más importante en el proyecto de construcción de la identidad del continente, propuesta que ha sido ampliamente tratada en la historia literaria de nuestras letras, ya que buena parte de la construcción del ser nacional fue justamente gestada en el neoclasicismo criollo que buscó relatar las batallas de la independencia al mejor estilo de las epopeyas homéricas o virgilianas.

El interés de reescribir el pasado en las dinámicas del presente para enfrentar los enigmas del futuro hace reaparecer el barroco en el escenario estético latinoamericano como una encrucijada de signos y temporalidades para atestiguar lo que Irlemar Chiampi califica como “la crisis/fin de la modernidad”. El pasado mediterráneo, ibérico, colonial, americano vuelve a reordenarse en búsqueda de una escritura moderna que parece salir de la esfera de lo marginal y excluido, tratando de conquistar una legibilidad estética para alcanzar una legitimación histórica a partir del mito, aspecto que para García Márquez es el objetivo principal de la literatura.

En este punto, la afirmación desconcertante del escritor colombiano al señalar que el éxito de *Cien años* se debe más a la utilización de ciertos recursos técnicos o “trucos”, cobra un nuevo sentido si se tiene en cuenta que *El otoño* parece la revelación de construcción y deconstrucción neobarroca del mito a partir de la figura del dictador. El crítico colombiano Michael Palencia-Roth hace un análisis del doble efecto que logra García Márquez al mitificar

la figura histórica del patriarca, es decir la del tirano-dictador-caudillo, y, simultáneamente, desmitificarla. Esta complicada y contradictoria relación con el mito es tan sólo una de las ricas cualidades literarias que convierten la novela en la obra más exigente del autor colombiano, cuyo entendimiento completo no se garantiza siquiera con una doble lectura, pues ya no es el “realismo mágico” contando la historia de los Buendía y el génesis de la realidad macondiana, sino montando y desmontando esa realidad literaria que, al mismo tiempo, revela la realidad del pensamiento y el lenguaje que hacen parte de la cultura latinoamericana.

### **Momentos del barroco en Latinoamérica y el “realismo mágico”**

Esa mitificación y desmitificación del patriarca es el aporte de García Márquez al neobarroco en la modernidad latinoamericana, una historia de “ciclos y reciclajes” que se divide en tres etapas principales: 1) la búsqueda de una legibilidad estética que oscila entre el modernismo y la vanguardia; 2) la búsqueda de una legitimación histórica que cobra vida con el surgimiento de la nueva novela histórica en la década de los cincuenta y 3) el *boom* de los sesenta, y en el *posboom* en los setenta y ochenta. Estas etapas coinciden con los ciclos de ruptura y renovación poéticas enunciados anteriormente en los que la continuidad del barroco “revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna, que canibaliza la estética de la ruptura producida en los centros hegemónicos, al tiempo que restituye lo incompleto e inacabado de su propia tradición para nutrir su búsqueda de lo nuevo” (Chiampi 18).

La renovación neobarroca se concentra entonces en la destrucción o desplazamiento de dos categorías fundamentales del texto moderno: la temporalidad y el sujeto:

En los relatos (modernos) es evidente que una cierta orientación –y por tanto, orientación temporal de la historia– entra en crisis en las obras neobarrocas que se ofrecen a la lectura como agrupaciones de fragmentos, si no inconexos, sí fuertemente destituidos del desarrollo. (...) En esos textos (difíciles de resumir) no se perciben avances ni retrocesos; de ahí la impresión de confusión, de caos, de desorientación y aún de indecisión (Chiampi 31).

Resultado de esta fractura del “buen sentido” es la ruptura de la categoría del sujeto en el texto, lo cual genera una fractura también en la historia. Es así como la muerte o desaparición del sujeto y la crisis de la historicidad son asociadas a los textos posmodernistas, capaces de proponer una espacialidad lógica de lo que significa ser y vivir en Latinoamérica con formas particulares de desencadenar una nueva tensión que brinde oportunidades de reconstrucción de nuestra realidad política, social y cultural.

La estética del neobarroco se caracteriza por la exaltación de los espacios (la casa presidencial del patriarca en la que comienzan a entrar los narradores como verdaderos arqueólogos de la poshistoria); las figuras (la resignificación paródica de personajes históricos como Cristóbal Colón, de quien se dice en la novela haber iniciado el histórico viaje interesado en encontrar una cura para su calvicie; la de los gobernantes-dictadores en la historia de la humanidad cuyos fragmentos forman el mosaico histórico-universal que encarna la figura del patriarca en la novela, y de los escritores/poetas como la reescritura de Darío y el ejercicio de autoficción de García Márquez), y de los cuerpos (el cadáver del patriarca con el uniforme de lienzo sin insignias o en pijama o su rostro fácilmente reconocible por estar impreso en todos los billetes de la nación, pero imposible de identificar enteramente porque nadie lo había visto).

Esta escritura espacial, figural y corporal/pasional del neobarroco se ofrece como un ejercicio de máxima estetización para reconocer y actualizar los contenidos del pasado en la época actual.

El neobarroco es juego y reflexión que invierte, en su práctica discursiva del debilitamiento de la historicidad y el descentramiento del sujeto, el paradigma de la visión pesimista de la historia oficial que el barroco teatralizó en la tiranía y el martirio del soberano. Si el barroco es la estética de los efectos de la contrarreforma y en Latinoamérica de la contraconquista (este último en palabras de Lezama Lima), el neobarroco lo es de la contramodernidad (Chiampi 36).

Con todo ello, existe un aspecto adicional y valioso del neobarroco que menciona la crítica brasilera para nuestra investigación, al asegurar que mientras en el barroco la figura del soberano encarna la visión pesimista y pone en escena la melancolía para legitimarse en el poder, en el neobarroco se desplaza esa puesta en escena hacia la figura del Autor, en cuyo acto de escribir la melancolía adquiere el valor crítico de su deslegitimación en el poder del texto. La crisis de la autoridad no es, sin embargo, toda la crisis de la modernidad que los textos neobarrocos no dejan de representar (Chiampi 37). Y agrega:

La escritura neobarroca tiende más bien a evitar la trampa de hacer de lo excéntrico un centro, y el discurso que lo reivindica se muestra más decidido a proponer divergencias que a imponer reglas (...) el neobarroco apunta a una utopía de lo estético, en la cual la palabra privilegiada sea el de las culturas construidas, no por la conjunción de las normas erigidas en los centros hegemónicos, sino por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia (...) (Chiampi 41).

En este punto de nuestro análisis nos asalta la duda si todo el “realismo mágico” de García Márquez es neobarroco o si *El otoño del patriarca* más bien hace parte de una seudorruptura del mismo autor. Es importante recordar que la narrativa realista hispanoamericana pertenece a una tradición que examinó todos los estratos de la sociedad y denunció y describió fenómenos sociales como la prostitución urbana, las condiciones inhumanas de los trabajadores, el poder y la codicia en las clases dirigentes, el afán de enriquecimiento y las consecuencias sociales que desata ese tipo de egoísmo. Sin embargo, este realismo no tuvo el resultado esperado por las mismas condiciones sociales-conservadoras de las nuevas repúblicas y se redujo a la dualidad inconclusa de modernidad-tradición o “civilización y barbarie”, haciendo que el movimiento se estancara en una narrativa de costumbrismo nostálgico que en Colombia era la norma.

El realismo hispanoamericano se convierte entonces en una forma de saltar etapas para acortar trechos, una estrategia que no puede atribuirse a la inteligencia de la región sino a su misma sociedad que carecía de instituciones adecuadas para el fomento de una crítica de estudios literarios “modernos” y que dependía, en buena medida, del sometimiento a las normas de la Real Academia española, la cual calificó de incorrectos algunos americanismos o arcaísmos surgidos en el proceso de apropiación realista del lenguaje, mientras que a otros simplemente los encasilló como “literatura regional” o menor.

Empero, en el siglo XX hubo un segundo realismo, el “mágico”, que fomentó la creencia de que la literatura latinoamericana aún no superaba su estado primitivo espiritual y que la magia y el mito hacían parte de su cultura. De hecho, la carga exótica, en términos románticos (formas, colores, ambientes lejanos y fantásticos, y paisajes inverosímiles) de este “movimiento”, ejerció una fascinación en los lectores principalmente europeos. Miguel Ángel Asturias, Alejo

Carpentier y García Márquez fueron los principales promotores de este fenómeno estético que, a diferencia del primero, tuvo un éxito innegable. Sin embargo, aún hoy es difícil determinar lo que estos autores querían decir con ello, pues los simpatizantes y seguidores dicha “teoría” sólo se fijaron en citar ejemplos en los que la vida cotidiana en América Latina se caracteriza porque lo mágico y lo maravilloso rodea y predetermina todos los sucesos y acciones, y peor aún, en sustituir “el estudio y crítica de las fuentes que es imprescindible para la significación histórica, por anécdotas, que son improbadas y la mayoría no son otra cosa que apoyos de su propia poética” (R. Gutiérrez Girardot 226).

La falta de definición concreta del concepto, tal como sucede con las características particulares del patriarca, no sólo es muestra de nuestra tradición de la ruptura en la literatura y la historia latinoamericanas, sino que a su vez intencionalmente deja tal juego de malentendidos que han resultado ser verdaderas trampas de interpretación.

Quien en las novelas de García Márquez no sienta la necesidad de sonreír se ha extraviado en el acceso a esta obra de algún modo rara o de naturaleza extraña. Pues García Márquez no sólo ha señalado en su novela capital *Cien años de soledad*, que él ha entrado en la escuela de la ironía de Jorge Luis Borges, sino ante todo que él cultiva un determinado tipo de humor que ya se tenía y practicó mucho antes el peruano Ricardo Palma y que además hizo popular, entre otros, al poeta León de Greiff en Colombia (R. Gutiérrez Girardot 228).

Este sentido de lo popular burlesco del signo y su caracterización, de la resignificación de la historia y de la realidad, presentes también en otros novelistas, pero trabajado de formas diferentes (como en el gran Lezama Lima), es característica principal de la inserción del barroco en la modernidad latinoamericana.

## Sueño y vigilia como mitificación y desmitificación del tiempo de plenitud

Ahondaremos ahora en la importancia del mito vista como una forma de pensar y de ver la realidad en Latinoamérica. En los tiempos del Renacimiento y la Ilustración, el mito se consideraba un término opuesto al de historia y verdad. Se consideraba también opuesta la razón a la filosofía y al progreso de las ciencias humanas. Sin embargo, para la cultura latinoamericana, especialmente en el Caribe, es un fundamento importante de la experiencia humana; una manera, entre varias, de entender el mundo; una forma de pensar y la esencia de los valores culturales básicos. De hecho, “en el siglo XX se ha establecido la importancia del mito en la estructura del pensamiento y en la vida humana” (Palencia-Roth 17).

Existen dos clases de mitos según el crítico colombiano Michael Palencia-Roth, autor de uno de los análisis más serios de la obra de García Márquez y en particular de *El Otoño del Patriarca*. En éste, subraya que existen dos dimensiones o niveles de funcionamiento simultáneo del mito: el general-universal y el particular-humano. “En singular, mito se refiere a lo que denominamos conciencia mítica en general. En su forma plural, la palabra se refiere a los acontecimientos específicos –los relatos de comienzo de las cosas, las leyendas de los héroes y de sus hazañas– que integran la conciencia mítica” (Palencia-Roth 18).

Sin embargo, el autor no escapa del todo a la evolución de su conciencia e influencia mítica. La estructura literaria de la novela devela la forma de operación imaginaria que tienen los mitos en la cultura latinoamericana y se refiere a sus efectos como a los causados por el goce del sueño cuyo final se anuncia en las primeras líneas de la novela, para volver a este y despertar –¿del todo?– sólo hasta el final de la obra, así:



En la madrugada del lunes, la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande” (García Márquez, *El otoño del patriarca* 5), para decir al final de la obra: “porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras que él se quedó sin saberlo (...) y 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 campañas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado (García Márquez, *El otoño del patriarca* 248).

Se trata de salir de un estado de ensoñación primitivo y de aparente estabilidad que representaba la figura mítica del patriarca; es la felicidad por el inicio de la vigilia –que corre peligro ante la presencia de “un rey con plumas de novia y golilla encarnada” que imparte la orden de entrar en la casa presidencial– tras más de cien años de su golpe de Estado y toma del poder con ayuda de fuerzas extranjeras: es el peligro latente en nuestra cultura de volver a caer en la figura mítica del patriarca.

En *El otoño del patriarca* no existe únicamente una función del escritor como simple articulador coherente de una realidad mítica dada al lector sino todo lo contrario: a diferencia de *Cien años de soledad*, pasa a asumir una función de transcriptor de la realidad mítica construida por los personajes y no sólo eso, él mismo se incorpora a este mosaico encarnando la figura del dictador, enmascarándose en el patriarca como ejercicio literario de desdoblamiento para conocer los efectos personales, sociales, culturales y políticos que la fama le había otorgado recientemente como uno de los autores más importantes y reconocidos en lengua española.

Además, García Márquez cierra del todo el efecto poético-mítico de ensoñación y abre la posibilidad de reconstrucción de una nueva mimesis social e histórica a partir de una novela

que muestra el pasado dentro de las dinámicas de un presente que se actualiza en el lector con la esperanza de que la cultura enfrente el enigma del futuro.

### **Del autor al patriarca: el giro contestario de García Márquez**

*La memoria del hombre no es una suma;  
es un desorden de posibilidades infinitas.*

Jorge Luis Borges

Hasta el momento se han rastreado los factores de la modernidad que gravitan alrededor de *El otoño del patriarca* como una novela que marca una diferencia de época en la tradición del “realismo mágico” garciamarquiano, a partir de la búsqueda de un *tiempo de plenitud* propio de lo latinoamericano, comprendiendo las diferencias entre la modernidad europea y latinoamericana. En la primera, el individuo decide renunciar a construir una visión del mundo desde una conciencia colectiva de la historia (evidentemente burguesa), mientras que el individuo latinoamericano optó por recurrir a la libertad del mito ante el vacío de identidad que dejó la Independencia, pues antes de definirse como individuo debió hacerlo como sujeto perteneciente a una cultura “propia”.

Cabe resaltar que la búsqueda de dicho *tiempo de plenitud* se convierte en sueño y vigilia como efectos de la mitificación y desmitificación y que dicho fenómeno se enquistó en el barroco como poder del lenguaje mítico latinoamericano, para alterar el *tiempo pragmático* entendido como Historia, pues:

La modernidad se refiere a una serie de cambios culturales, lingüísticos y mentales vinculados a la transformación de los sistemas de referencia de los individuos y de la

sociedad (...) Esos lenguajes afectaron la naturaleza de la teología, la filosofía, la política, y la moral y sobre todo desarticularon el gran edificio intelectual de la Ilustración (Dávila 354).

Ahora, se ahondará en la escritura y publicación de *El otoño del patriarca* como parte de una “revuelta íntima” del escritor –en palabras de Julia Kristeva–, para recomponer en un efecto de muerte autorial la estética establecida por el propio autor, y cómo dicha propuesta trae consigo una adaptación al género de la autoficción, la autobiografía y las memorias.

### **García Márquez versus García Márquez**

En la entrevista concedida a Castro Caicedo en 1976, García Márquez afirma, en relación con *Cien años de soledad*, que la totalidad de las situaciones narradas hacen parte de las historias que escuchó de sus abuelos o de las personas que habitaban el pueblo de Aracataca (Magdalena). Por el contrario, *El otoño del patriarca* relata “vivencias personales cifradas” (Club promotores de lectura 2018. [Video 3](#)) y que la obra hace parte de sus primeras memorias.

Esa fue la reacción del escritor ante las críticas que despertó la publicación de su novela cuyos resultados en ventas no fueron los esperados. Sin embargo, ante dicho panorama y transcurridos tan sólo unos meses de la publicación de la novela, García Márquez da esta clave de lectura para cambiar el panorama de recepción y dejar en evidencia que:

La gran trampa en la que pueden caer no sólo los críticos sino también los lectores, es creer que *El Otoño del Patriarca* es la novela de un dictador. Si alguien tiene la curiosidad de leerlo con otra clave, es decir, en vez de pensar en un dictador, pensar en

un escritor famoso, probablemente el libro resulte mucho más comprensible (Club promotores de lectura 2018. [Video 3](#)).

Lo anterior es el pacto de lectura de García Márquez para identificar y diferenciar el “yo” textual de la novela con el “yo” autor, además de un desafío para relacionarlo con sus memorias, las cuales publicó veintisiete años después. Esta clave de lectura implica un seguimiento riguroso de pistas que deja el autor para enfrentar incógnitas concretas como ¿qué entiende García Márquez por “memorias”?, ¿es *El otoño* una obra autobiográfica, una confesión o una autoficción?, ¿qué clase de “yo” realmente existe en el texto?, ¿son las memorias un instrumento válido para reabrir el diálogo entre literatura e historia, entre realidad y ficción?, ¿son los recuerdos del autor recuerdos históricos?, ¿qué nos dice el escritor sobre la realidad recreada en su memoria?, ¿cuál es la propuesta literaria y cultural del autor?

Durante la escritura y reescritura de la novela a finales de la década de los sesenta, el tema de la muerte del autor y su resignificación en los estudios literarios ocupó el centro del debate en Europa<sup>5</sup>. Ronald Barthes declaró la muerte del autor en 1968 y desde entonces, el concepto de autor se convirtió en una especie de tabú. Su sola mención bastaba para alarmar a los partidarios de la inmanencia formal del texto. Parecía que, para toda una generación de estudiosos de la literatura, la figura del autor se desdibujaría para siempre del horizonte literario.

Además, en 1969, trascurrido apenas año y medio de escritura de *El otoño*, Michel Foucault publicó *¿Qué es el autor?*, texto en el que explica que el nombre del autor no remite únicamente a un individuo real, sino que funciona para caracterizar un cierto modo de ser del

---

<sup>5</sup> Años atrás, Mallarmé había declarado ya la necesidad de suprimir al poeta en beneficio de la escritura misma, del lenguaje, de la poesía. Para Valéry, el recurso al autor en la poesía era una superstición. Proust, en su *Contre Sainte-Beuve*, había denunciado la impertinencia de la intención del autor para describir el valor y la significación de una obra, dejando así a la crítica biográfica sin sustento alguno.

discurso debido a que su trabajo es la de darle un modo de existencia, de función y de circulación al discurso en una sociedad. Este planteamiento comienza a dejar de lado el interés de conocer “qué quiso decir el autor”, para centrarse en despejar las condiciones históricas que hacen posible la existencia, el funcionamiento y la legibilidad de los distintos discursos, incluidos los míticos que dan vida en la cultura y la literatura a las figuras mesiánicas y dictatoriales.

Además, a la luz del concepto de función autorial la figura del autor no se forma sólo con la designación de un discurso a un sujeto, sino que es parte de un *constructo* personal que postula su historicidad, es decir su simultaneidad de tiempos narrativos que sobrepasan las dos concepciones básicas del tiempo: la física clásica que mide pasado, presente y futuro, y la del tiempo como flujo y asociado a las narraciones de la memoria y por ende ficticio. “En otras palabras, ya no se trata de restituir el mensaje del autor sino de descubrir los mecanismos a partir de los cuales se crean las condiciones de legibilidad y su instauración en tanto origen de innumerables y diferentes discursos (Zapata 38).

Pero ¿cómo ayuda esta teoría a descubrir la figura autorial de García Márquez en la novela? Con el propósito de dar un marco extratextual que comience a dar luces sobre las razones que dieron sentido a la novela, es imprescindible analizar la articulación de la *mímesis* del patriarca a la luz de una actitud contestataria de García Márquez a la institucionalización de la literatura de la época, encargada de señalar las formas futuras de estructuración correcta del sistema literario como prerequisites indispensables para el ingreso y mantenimiento en el selecto grupo del canon.

### **El poder del “valor simbólico”**

Con *Cien años de soledad*, García Márquez conoció los efectos negativos de ser parte del sistema de referencia cultural y editorial, de valoración y clasificación de la literatura latinoamericana en ese momento, el cual no sólo fungía como intermediario para descifrar lo que había querido decir el autor sino también entregar las condiciones de legibilidad con las que el lector debía acercarse al texto. Detrás de esta seudofunción crítica se camufló una especie de poder para anunciar incluso el estilo y las formas que debía seguir el autor si su interés era el reconocimiento, estrategia que seguramente funcionó con los escritores sedientos de prestigio que optaban por renunciar a su albedrío literario. Así las cosas, “*El otoño del patriarca* es a todas luces la novela obsesiva de un escritor solitario acerca de un dictador obsesivo y solitario. Sin embargo, según su autor, los críticos tardarán en captar el verdadero fondo del libro” (Gerald 411). El encasillamiento que le representó su obra más conocida terminó siendo un autorégimen sobre las formas de lectura y escritura, lo cual lo impulsaron a una reinención de su estilo y figura autorial. Este desafío al que se enfrentó en serio por primera vez con *El otoño del patriarca* alcanzó su nivel más alto de personificación patriarcal de su figura pública cuando:

En 1967 Miguel Ángel Asturias dijo al periodista Ramón Chaud que ‘podía haber algo de verdad en que Gabo había plagiado *La búsqueda de lo absoluto* de Balzac al escribir *Cien años de soledad*’. Luego, a inicios de 1968, Gabo le contestó a Asturias que con su nuevo libro iba a enseñarle ‘a escribir una verdadera novela sobre el dictador’, a propósito de *El señor presidente* (Gerald 397).

Pensar en que dicho escenario hace parte de una pelea de dos grandes de la literatura latinoamericana sólo nos sirve para conjeturar que García Márquez pretendía desarrollar un nuevo proyecto literario y sociocultural que rehiciera el género de la novela del dictador y

desmarcara todas las teorías existentes al respecto, que funcionara como una obra autocrítica sobre un hombre incapaz de tolerar la competencia de aquellos próximos a él.

Esta posición le implicó un reto literario y personal aún mayor: una reinención artística de sí mismo para mirar su muerte literaria o metafórica representada en el cadáver del patriarca de la novela, como característica principal del valor simbólico de la obra:

Para Bourdieu existen dos tipos de valores con los que logra distinguir los bienes culturales: el valor económico y el valor simbólico. El económico, que corresponde a la producción industrial, se construye en torno a la capacidad del productor a satisfacer las exigencias del gran público, mientras que el valor simbólico, que corresponde a la producción restringida, se constituye precisamente en torno a la fuerza con que el productor afirma su desinterés del valor económico. De esta manera, Bourdieu puede explicar el proceso de autonomización de la literatura como el resultado de la consolidación y predominio del valor simbólico sobre el valor económico (Zapata 44).

De hecho, Bourdieu llama *campo literario* al valor simbólico que adquiere el control pleno de los procesos de legitimación (al punto que ninguna instancia exterior interfiere en su poder de consagración de las obras y del artista), a pesar de ser igualmente regido por fuerzas poderosas sin imposibilitar las luchas entre los agentes que lo integran.

El concepto también fue desarrollado por Jacques Dubois, para quien tanto el campo como la institución literaria hacen referencia al proceso mediante el cual la actividad literaria y sus diferentes prácticas adquieren, en el nuevo modelo de producción y consumación burgués, cierta autonomía y legitimidad social gracias a la puesta en marcha de instancias encargadas de su regulación, codificación y reproducción. Sin embargo, la noción de institución literaria se diferencia al poner su acento en el carácter ideológico de las prácticas literarias, lo que llamará

“el conjunto de la configuración social” (Dubois 39), mientras en el campo existe la posibilidad de que el autor y su obra alcancen un valor simbólico suficiente para lograr sus propias normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, es decir la existencia de un carácter autónomo del campo literario. El problema que ello implica según Dubois, es que se tiende a olvidar la articulación de dicho campo con el sistema social y su función de la reproducción de la institución como ideología dominante.

Si bien podemos decir que existe una copresencia de ambos conceptos en el sentido de que la institución literaria también compone un sistema de construcción progresiva con mecanismos de reproducción en el que participan diferentes instancias de la vida literaria (desde su elección y promoción por parte de las editoriales, hasta su consagración por parte del discurso crítico, de los premios y de las academias), lo que le interesa a García Márquez es medir el poder de su firma como valor simbólico, pues en 1968, en pleno inicio de la escritura de la novela, dijo: “el deber revolucionario del escritor es escribir bien” (Durán 10).

Más de cuatro décadas y media después de salir a la luz pública *El otoño del patriarca*, ese institucionalismo literario ha demostrado que, si bien el poder simbólico de la literatura de García Márquez ha llegado a ser comparado incluso con el de Cervantes y Shakespeare, convirtiéndose en un campo literario y en una institución literaria autónoma (ayudado por el mismo premio Nobel), este no le ha alcanzado para que la novela deje atrás el rótulo de aislamiento social con el que se le diferencia, dificultando no sólo su inscripción en el proceso histórico de legitimación y desacralización al ser considerado el texto más complejo del autor<sup>6</sup>, sino demostrando que en la actualidad sigue sin cumplirse la utopía que esta plantea desde el punto de vista cultural para Colombia y Latinoamérica:

---

<sup>6</sup> En mayo de 2015, al cumplirse un año de la muerte del escritor colombiano, Alfonso Carvajal publicó el artículo '*El otoño del patriarca*', la novela más compleja de Gabo en el diario bogotano El Tiempo.



¿Un escritor tiene que tomar en cuenta el índice de analfabetismo de los lectores para escribir sus libros? Es decir, ¿tiene que bajar el nivel digamos de comprensión cultural de esos libros hasta el nivel cultural de los lectores? O, ¿tiene que escribir el libro como cree que debe ser y esperar a que tarde o temprano los lectores alcancen el nivel cultural de ese libro? Yo creo que es la segunda posición la que se debe adoptar. Es decir, la obra literaria debe estar al nivel cultural que el escritor considere que debe estar. Y ese mismo escritor, y todos los escritores, y toda la gente que sienta a su país y que considere que la humanidad debe seguir hacia adelante, debe trabajar en el sentido que los lectores, mediante una culturización interna, que no será posible sino mediante una revolución, alcancen el nivel cultural, al punto de comprender esa obra (Club promotores de lectura 2018. [Video 3](#)).

### **La revuelta y la autorrevuelta narrativa**

García Márquez tenía conciencia de las implicaciones de la subjetividad autorial que hacen de este no un sujeto estable o inmanente dentro de un guion escrito por otros. Sabía que los autores no son sólo objetos de apropiación de la cultura y la sociedad sino sujetos movedizos que interpretan y cuya libertad no puede estar por encima de lo que realmente el escritor desea plasmar con su obra.

Desde 1975, García Márquez no desempeña una sola función discursiva, no se puede hablar de *un* García Márquez sino de tantas versiones de su imagen que se siguen construyendo y reconstruyendo incluso después de su muerte. Esta característica del autor la abordaremos desde el concepto “revuelta íntima”, noción que pertenece a Kristeva y cuya obra relaciona

magistralmente los términos subjetividad y revuelta desde una perspectiva del sujeto-en-proceso, insistiendo en la importancia de la experiencia dentro del alcance que posee la revuelta en dos dimensiones: la figura histórico social o “cultura revuelta” y la articulación psíquica de la intimidad o “subjetividad revuelta”.

La teoría kristeviana insiste en la necesidad de una revuelta de la vida íntima, en la vida psíquica, ya que “frente a los atolladeros religiosos y políticos de nuestra época, hoy podemos preguntarnos si no será una experiencia de revuelta la única capaz de salvarnos de la robotización de la humanidad que nos amenaza”. En definitiva, de esta interrogación y desplazamiento del pasado depende el futuro, si es que existe (París 47).

La revuelta está centrada en la teoría psicoanalítica al vincular la experiencia personal del autor, la estructura de su intimidad (psiquis), con la percepción de la experiencia social y viceversa. No es un desvanecimiento absoluto de la forma dominante (ley del padre) y su tiranía, sino una *resignificación*, una redistribución del orden del lenguaje en la que el estilo comunica la intimidad del autor y cuya visión es resultado del malestar cultural producido por el sinsentido generalizado.

El desafío al que se enfrenta García Márquez con *El otoño del patriarca* no sólo está relacionado con un inconformismo particular por la novela de Asturias, sino con su malestar por la crisis causada por el exceso de significados que la novela del dictador genera, al punto de caer en una crisis que provoca la desfiguración de un personaje central de la realidad política y cultural de Latinoamérica.

En *El otoño del patriarca* los narradores no salen de su propio asombro al ver el cadáver insepulto y no poderlo identificar porque sólo tienen de él las versiones que escucharon de sus antepasados como sucede al inicio del capítulo cinco, cuando tratan de restaurarle la imagen

pero “aún no habíamos conseguido que el cadáver se pareciera a su propia leyenda” (García Márquez 155).

El despertar de esta configuración de los individuos que integran una misma comunidad (sujeto cultural), enunciado en la novela en la madrugada de aquel lunes en el que la ciudad “despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza” (García Márquez 7), es el desafío de una renovación del vínculo consigo mismos y con la sociedad. Pero este interés del sujeto cultural no es posible sin la existencia del concepto de “sujeto de deseo”, en este caso el patriarca como figura mítica del poder. En el escritor, el personaje hace parte de su interés por un sentido adicional: el de rehacerse a sí mismo como autorrevuelta narrativa.

### **Autobiografía, autoficción y memorias, la lucha contra la muerte**

Siguiendo con la línea de análisis que nos ha llevado, por una parte, a profundizar en las razones de existencia de un *tiempo de plenitud* que encuentra en la estética barroca una alternativa de ruptura y por otra, la desmitificación como figura de muerte del autor y efecto de autorrevuelta, existe un tercer efecto de reconfiguración concentrado en la noción tradicional de memoria, autobiografía y autoficción.

En la novela, un grupo de acreedores decide visitar al patriarca en su casa para enseñarle una maleta de facturas pendientes de su esposa Leticia Nazareno, quien a la hora de pagar decía que “le pasen la cuenta al gobierno”. El grupo es recibido por un oficial de la marina que les hace un recorrido por la casa y:

Al regresar por el sendero que él recorría al amanecer para asistir al ordeño pareció fulminado por la centella de la revelación y nos señaló con el dedo la huella de una bota en el barro, miren, dijo, es la huella de él, nos quedamos petrificados contemplando aquella impronta de una suela grande y basta que tenía el esplendor y el dominio en reposo y el tufo de sarna vieja del rastro de un tigre acostumbrado a la soledad, y en esa huella vimos el poder, sentimos el contacto de su misterio con mucha más fuerza reveladora (García Márquez 171).

Esta dimensión interna y externa de la memoria coincide con el proceso de construcción del mito en el sentido de que tanto la una como la otra coexisten en los sujetos para afianzarse en las colectividades, “especialmente en el camino de la rememoración y del reconocimiento” (Ricoeur 158) . De este tipo de recuerdos compartidos, de testimonios de los otros, se pasa gradualmente a los recuerdos que tenemos como miembros de un grupo y del que damos cuenta según nuestro punto de vista.

Dicho desplazamiento se detecta en la estructura narrativa, pues la presencia de cambios constantes en las personas gramaticales hace parte de una estructura de funcionamiento de la memoria (interna y externa) que construye el mito del patriarca y justifica la realidad de cada uno de los personajes y elementos que lo rodean. Para algunos críticos contemporáneos, esta característica de la realidad que se evapora en una especie de mosaico de imágenes, reproducciones y representaciones, llamado por Vicente Verdú y citado por Diana Diaconu como “*capitalismo de ficción*”, es el responsable de producir bienestar psíquico o adormecimiento del espíritu crítico al interior de la sociedad.

Tanto en el campo colombiano como latinoamericano, la gran novela de los sesenta y especialmente con el realismo mágico de García Márquez, la fisura entre el discurso

ficcional y la realidad social, política, cultural, económica, se ahonda cada vez más a partir de los ochenta, de manera que ficción y realidad llegan a construirse en mundos paralelos, autónomos, a menudo incomunicados (Diaconu 93).

Empero, ese efecto es trabajado en la novela de forma totalmente opuesta por García Márquez, justamente con el propósito de que dichos mundos converjan entre sí, haciendo que la nueva estructura de desmitificación narrativa despierte una conciencia cultural y política de la figura del dictador latinoamericano, de ahí que se trate de una novela “anti *Cien años de soledad*” como él mismo la llama en el documental *La escritura embrujada* (1998).

Ese es el primer intento desafiante de García Márquez para resignificar su propio camino, para aprender a escribir otra vez (como también lo dijo de sus memorias *Vivir para contarla*), pues consideraba que mantenerse en el estilo de su novela cumbre no sólo sería una actitud deshonesta que lo aislaría de la idea de perfeccionamiento continuo del alma humana, ruptura de mentalidad y conciencia social, cultural y política (principios de la modernidad), sino que lo alinearía con el adormecimiento de las formas de producción que como la moda cambian según el presente (definición contemporánea de modernización), cuya globalización ha generado una crisis de quebrantamiento del yo interior sustituido por el yo exterior, haciendo caer al primero en un vacío profundo, pues “cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tiene por decir, cuanto más se solicita la subjetividad más anónimo y vacío es el efecto”, es el hombre (Lipovetsky 14).

Huyendo de lo que podría ser su propio vacío, García Márquez busca una nueva manera de narración que incluye a la poesía como nueva forma de “evolución”, aunque no en el sentido del romanticismo del siglo XIX sino de desmitificar la poesía para despertar la cultura. Así lo confiesa a Pablo Neruda en 1971, en plena escritura de *El otoño del patriarca*, cuando aseguró

que estaba dedicado a “ir convirtiendo el relato, la novela, en poesía, casi en lo que estoy haciendo ahora y casi como una aspiración de mi trabajo que es el de encontrar más bien soluciones poéticas que soluciones narrativas” (TeleSUR 2014. [Video 5](#)).

Esa nueva forma de contar incluye a la memoria como pieza angular de construcción autobiográfica y autoficcional que mezcladas conforman la imagen de un yo íntimo del patriarca y del escritor/poeta como figuras míticas de la cultura y la sociedad que viven de la fabularización de la realidad, para mantener viva una imagen capaz de multiplicarse por sí misma hasta alcanzar la inmortalidad como única trampa a la muerte y el olvido.

- Yo la única opción que acepto es la de no morir. La única cosa realmente importante que existe es la vida y creo que la muerte es una trampa, es una traición. Es muy serio que esto se acabe sin una participación de uno sino cuando llega. Creo que es injusto.
- ¿Qué podemos hacer para evitarlo?
- Escribir mucho. (Gómez 2014. [Video 6](#))

La muerte trae consigo al olvido como su consecuencia mayor, siendo necesario derrotar tanto a la una como a la otra. Para los griegos, uno de los recursos del hombre para este fin fue el canto, misión que les fue encomendada a los aedos o artistas que cantaban epopeyas acompañados de instrumentos musicales, siendo Homero el más célebre de ellos, quien además inmortalizó a Demódoco, a Odiseo y a sí mismo. Desde él, a los poetas no los fuerza la verdad de los hechos cantados sino el deseo de pervivir, de no morir, un sentimiento que comparte en común con el dictador.

El acceso a dicha inmortalidad por medio de la poesía es comprobado por el patriarca con la llegada de Rubén Darío al país, cuando el dictador reconoce el poder de admiración que la poesía puede despertar en el alma humana. No en vano, la primera mención a Darío está en

la figura de un ciego callejero que recitaba sus poemas y que el patriarca lleva hasta la casa presidencial:

(El ciego) había vuelto feliz con una morrocota legítima con que le pagaron un recital que había hecho sólo para él, aunque no lo había visto, por supuesto, no porque fuera ciego, sino porque ningún mortal lo había visto desde los tiempos del vómito negro y sin embargo sabíamos que él estaba ahí, lo sabíamos porque el mundo seguía, la vida seguía, el correo llegaba (García Márquez 8).

Esa sed de inmortalidad, de supervivencia en la memoria de los hombres y su historia, tiene en el concepto de *imagología literaria* o estudio de las imágenes construidas del extranjero (y que incluye la confrontación de las imágenes de la novela con otros testimonios extratextuales como documentos de prensa y entrevistas, de ahí su diálogo social), un papel de trascendencia en la confección de la imagen del poeta y del patriarca como mito.

Por un lado, el poeta nicaragüense comienza a ser desmitificado al mencionarse su nombre de pila, Félix Rubén García Sarmiento, “que había de hacerse famoso con el nombre de Rubén Darío” (García Márquez 177), quien se presenta en una velada lírica en el Teatro Nacional a la que el dictador asiste. Al escucharlo, el patriarca:

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 sólo, oprimido por el sopor y los zancudos y las columnas de sapolín de oro y el terciopelo marchito del palco de honor, carajo, cómo es posible que este indio pueda escribir una cosa tan bella con la misma

mano con que se limpia el culo, se decía, tan exaltado por la revelación de la belleza escrita (García Márquez 178).

Así como la percepción del patriarca ante la poesía cambia tras la presencia física del poeta, los narradores lo hacen a medida que van entrando a la casa presidencial para desmitificar al dictador. Las imágenes que tienen de otros sobre él se convierten en una “representación de la realidad cultural, mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan” (Pageaux 103), haciendo del lector atento un receptor del imaginario social de los narradores.

Sin embargo, tenemos un contrato de lectura del que ya hemos hablado y que identifica el “yo” textual con el “yo” autor, para determinarnos el modo de lectura del texto, el cual, para el presente análisis, incorpora a la autoficción como forma de revuelta interna o autorrevuelta del autor. Aun así, García Márquez califica la novela como sus primeras memorias, lo que implica que “no se circunscribe a una vida individual (...) las Memorias no dan cuenta de uno, ni siquiera de uno y de los demás, sino de uno en los demás, del ‘yo’ y lo que sucede” (Pozuelo Yvancos 188).

Concluyamos entonces que el sentido autobiográfico, autoficcional y memorial de la obra se debe entender como otro aspecto agregado al concepto de *tiempo de plenitud*, en el sentido de que dentro de su *trama* existe una poética de construcción de la identidad del “yo” y de los Otros que hablan en el texto y que tiene en el lenguaje su principal base referencial de deconstrucción, para la metaforización de la propia muerte del autor que también, como hemos señalado, tiene que ver con la dimensión mercantil de la escritura, del mercado editorial, del mercado de los nombres propios como marcas con las que juega García Márquez.



## PARTE II

### EL PODER Y LA FAMA EN EL ESCRITOR MILITANTE

*Si algo no he olvidado ni olvidaré nunca  
es que yo soy el hijo del telegrafista de Aracataca.*

García Márquez

En noviembre de 1978 fue publicada la primera edición de *Periodismo militante*, un libro de apenas cinco mil ejemplares que recopila la visión literaria y política que tenía García Márquez desde 1968 y que da luces sobre la visión del autor durante la escritura y publicación de *El otoño del patriarca*. Como suele ocurrir con los escritores famosos, pero en especial con García Márquez, el material analítico sobre su vida y obra es variado y en ocasiones contradictorio (a veces como estratagema de él mismo para codificarse). La reconstrucción de su identidad y de su realidad es una experiencia mítica extraliteraria, crítica, similar a la del reconocimiento del cadáver del patriarca, artificio adicional que afianza el interés por el comportamiento de la función autorial y la imagen de autor. Dividida en dos modalidades: la imagen que el autor proyecta de sí mismo en el discurso literario y la imagen autor producida por los discursos editoriales, la crítica y demás representaciones construidas por un tercero.

Dicho diálogo es posible por la existencia de un imaginario colectivo e institucional que construyen el entorno del autor y su obra y que:

No sólo se cuelan en los mismos modelos culturales y obedecen a los mismos escenarios autoriales, sino que se adaptan a la configuración de un estado determinado del campo literario en el que las posiciones son otorgadas por las instancias de legitimación y

congregación (y reproducidas por los escritores en sus tomas de posición singulares) (Amossy 73).

La noción de imagen de autor permite integrar al análisis intratextual los distintos discursos extratextuales que se llevan a cabo para atribuirle un determinado valor literario a un autor y su obra, imagen que no sólo es tomada de los textos literarios sino también de las *poses* del escritor en entrevistas o eventos públicos.

Sin embargo, en el caso de García Márquez esta dimensión de su imagen autorial parece sufrir una aparente contradicción, pues siempre manifestó su inconformidad por tener que dar entrevistas y aun así las concedió hasta el final de su vida pública al descubrir que estas eran una oportunidad única para añadir, alterar, marcar y desmarcar ciertos aspectos de construcción del poder de su imagen mítica.

Yo mismo fui periodista muchos años y me sentiría desleal si le dijera que no a un periodista. (Ahora) he resuelto que la mejor manera de poner término a este aluvión de entrevistas inútiles es conceder la mayor cantidad posible hasta que todo el mundo se aburra de mí, hasta que me gaste como tema (Durán 30).

La escritura a cuatro manos con Plinio Apuleyo Mendoza de *El olor de la guayaba* (1982) es el intento más concreto de esta ambigüedad de García Márquez por conseguir apartarse de las entrevistas, pero construirse como mito, pues el éxito de dicha publicación aumentó aún más su prestigio como escritor latinoamericano, ya que si bien conserva el formato de un documento periodístico, “nunca usé grabadora ni libreta, fue un libro de ficción porque todo lo que escribí él mismo lo corregía y modificaba. De hecho, fue ‘Gabo’ quien le dio el nombre al libro”, confesó recientemente Mendoza (Willax 2014 [Video 1](#)). Esta aversión por las

entrevistas es también abordada en *Vivir para contarla* (2002), texto en el que recuerda que en la década de los cincuenta, mientras realizaba la investigación sobre los derrumbes en Medellín (Antioquia), recibió la visita de dos redactores del diario *El Colombiano*:

Con el ánimo resuelto de hacerme una entrevista por mis cuentos (...) Les costó trabajo convencerme porque desde entonces tenía y sigo teniendo el prejuicio tal vez injusto contra las entrevistas, entendidas como una sucesión de preguntas y respuestas donde ambas partes hacen esfuerzos por mantener una conversación reveladora (...) Sin embargo, concedí aquella entrevista para *El Colombiano*, y fue de una sinceridad suicida (García Márquez 483).

Más adelante, García Márquez agrega que la inmensa mayoría de las entrevistas “deberían considerarse como parte importante de mis obras de ficción porque sólo son eso, fantasías sobre mi vida” (García Márquez 484). Lo anterior no sólo advierte sobre la forma como debe acercarse el lector crítico al material literario y extraliterario sobre la vida y pensamiento del autor sino también la resignificación que en él toman la autoficción, la memoria y la autobiografía como sustento de su propia poética y visión política:

En un determinado momento de mi vida, hago un balance. Y lo único que me sale sobrando es la fama. Yo quería ser escritor, un buen escritor que me leyeran, ser reconocido como un buen escritor, pero jamás conté con tanta fama, que es lo más incómodo del mundo que sólo te sirve para que te jodan y te hagan entrevistas y entonces me pregunto: ¿Qué hago con esta fama? ¡Coño! –me dije– me la gasto en política, es decir la pongo al servicio de la revolución latinoamericana, mira: yo no tengo ni formación ni vocación política (...) Pero mientras vivamos en el mundo en el que

vivimos es un crimen no tener una participación política activa, pero si algo no he olvidado ni olvidaré nunca es que yo soy el hijo del telegrafista de Aracataca (Revista Alternativa 22).

*El otoño del patriarca* es una *proyección fantasiosa* de la vida del autor en el patriarca, ejercicio que se complementa con el estudio previo que hizo García Márquez de varios dictadores del Caribe como Juan Vicente Gómez, quien gobernó a Venezuela durante veintisiete años (1908-1935) y quien hacía anunciar su muerte para luego reaparecer y murió estando en el poder; Juan Domingo Perón que buscó la canonización de su esposa Evita tal como lo hizo el patriarca con su madre; Rafael Leonidas Trujillo que al nacer sus hijos los declaró militares de alto rango de la misma forma como a Emanuel “lo nombraron general de división con jurisdicción y mando efectivos desde el momento en que él lo puso sobre la piedra de los sacrificios y le cortó el ombligo con el sable y lo reconoció como mi único y legítimo hijo” (García Márquez 166); Marcos Pérez Jiménez cuya caída en el poder informó García Márquez como periodista en 1958 y el general colombiano Gustavo Rojas Pinilla, quien clausuró El Espectador. Además, sobresalen otros personajes históricos que en el contexto mítico que nos interesa son transformados en una realidad nueva e interiorizados para el perfilamiento del personaje milenario de la novela como es el caso del dictador romano Julio César para configurar la atmósfera del poder clásico del patriarca; Cristóbal Colón como figura del imperialismo político y cultural, y Rubén Darío como caudillo del alma del pueblo y la estética latinoamericana.

De estas tres últimas figuras Valencia-Roth explica cómo “el mito del patriarca se nutre del mito de Julio César” (Palencia-Roth 191) para mantener una dimensión clásica del dictador; de Colón toma su importancia como el primer escritor del Caribe, por consiguiente el primer

transformador de la cultura y de la política, acto que también realiza García Márquez al poner de cabeza la historia del descubrimiento de América consignada en los diarios del italiano para mostrarnos una nueva versión de la realidad hispanoamericana<sup>7</sup>. Finalmente, de Darío toma la figura del poeta que impera en el alma del continente como el mito literario más importante de nuestras letras, un lugar que fue vedado para el patriarca y que anheló alcanzar.

De la misma forma como la imagen del poeta hace parte del imaginario colectivo propio de la cultura latinoamericana y es admirado por el pueblo como un Dios cuando las muchedumbres que anteriormente cantaban la gloria del patriarca y se arrodillan “bajo el sol ardiente para celebrar la buena nueva de que habían traído a un Dios en un buque” (García Márquez 163), con las entrevistas la imagen de autor adquiere la forma misma del mito producto de una concentración de discursos y de instancias que los reproducen, difunden y multiplican. Por ejemplo, de Rubén Darío el pueblo sólo tenía su poesía, lo mismo pasa con el patriarca de quien sólo se sabe de su existencia por las versiones antiguas que de este circulan, pues al igual que un dios o un héroe mítico de él todo se conoce indirectamente por medio de rumores o de leyendas, o en el caso de García Márquez, de entrevistas e intentos de biografías “autorizadas”.

Hoy es incontable el número de entrevistas de que he sido víctima a lo largo de cincuenta años y en medio mundo, y todavía no he logrado convencerme de la eficacia del género ni de ida ni de vuelta (...) (Sin embargo), es material de base para el reportaje, que aprecio como género estelar del mejor oficio del mundo (García Márquez 484).

---

<sup>7</sup>En una entrevista con Luis Suárez y publicada en 1978, admite que la primera obra maestra de la literatura mágica es el Diario de Colón. Luego agrega: “Probablemente, Colón, que era antes que nada un mercachifle, hizo todo aquello con el propósito de estimular a los reyes católicos para que sigan financiando sus descubrimientos”. Esa similitud tal vez era lo que más irritaba al escritor colombiano de Colón.

El trabajo compilatorio y selectivo de Dana Hilliot, con ilustraciones de María Casablanca, hace que *Periodismo militante* sea una pieza valiosa en nuestro trabajo de descodificación, pues registra material periodístico del inicio del proceso de construcción de la imagen autorial. Además, recoge sus reportajes más políticos en ese lapso, género periodístico que articula la realidad en una sucesión de anécdotas y visiones subjetivas y utilizado para describir la vida del dictador en una especie de *reportaje novelado*, “porque el periodismo me pone, nuevamente, en contacto con la vida” (Revista Alternativa 23).

De hecho, el reportaje, por ser el género periodístico más completo que contiene en sí a los otros (noticia, perfil, crónica y entrevista) tiende a ser el más literario al exigirle al reportero un grado de investigación y por consiguiente de conciencia de la realidad al punto que, al entenderla en su complejidad, permite desarrollar un punto de vista personal que García Márquez estuvo buscando pues no había logrado “meterse suficientemente en la chaqueta de su dictador” (Rentería Mantilla 10) en los intentos anteriores. Producto de su investigación de reportero, García Márquez afirmó en 1977 que su personaje histórico favorito terminó siendo “Julio César asediado por los augurios” (Zalamea 157).

Analizaremos episodios concretos de la novela a la luz de las memorias de García Márquez, para descifrar los “fantasmas” personales del poder que utilizó para la configuración del personaje, mostrando así cómo el proceso de escritura termina siendo una proyección mimética y fantásica de desdoblamiento del autor.

### **El poder como máquina de realidad**

Entre Michael Foucault y García Márquez hubo un interés en común por estudiar el fenómeno del poder en la primera mitad de la década de los setenta, tratando de responder a un escenario histórico de dictaduras que no sólo se vivía en Latinoamérica sino también en parte de Europa al término de la segunda guerra mundial.

Cuando empecé a escribir *El otoño del patriarca*, me di cuenta primero de que no quería perderme la experiencia que han tenido los españoles bajo un régimen dictatorial como el de Franco, y después, no quería privarme de la experiencia de vivir una dictadura al antiguo estilo para trabajar en el libro (El Tiempo 35).

Fue tan radical la posición política de García Márquez una vez publicado *El otoño*, que llegó a asegurar que no volvería a escribir hasta que cayera el gobierno del dictador Augusto Pinochet (1915-2006) en Chile (El Tiempo 32). Por su parte, en la biografía de Foucault ese momento corresponde a su relación con los grupos de autogestión de las cárceles en 1971 y con el Grupo de Información sobre las Prisiones (GIP). Su imagen estaba vinculada a la futura vertiente de los estudios culturales y a la historia del pensamiento desde el punto de vista de la arqueología dividido en dos corrientes:

La insurrección de los saberes sometidos y que corresponde más a una disciplina como principio de control de la producción del discurso (...) Pero existe una segunda parte: la de los saberes insuficientemente elaborados, los saberes ingenuos, los saberes inferiores, los saberes por debajo del nivel de conocimiento o de la científicidad exigidos, los saberes paralelos, los saberes particulares, locales, regionales, los saberes descalificados, los saberes discontinuos, los saberes de la gente (Foucault 17).

Este tipo de acoplamiento del saber erudito y del saber de la gente se conoce como genealogía foucaultiana, una ‘anticiencia’ que se enfrentó al problema de la construcción de la historia que toma del suelo, de los restos, de las virtudes que se han desprendido del molde perfecto con el que los historiadores han construido la realidad, para buscar el sentido en el fondo de las grietas sin el ánimo de proponer un nuevo empirismo o una nueva perspectiva del saber científico sino con el firme propósito de abandonar el concepto ilustrado de ciencia y por ende de historia.

La genealogía se convierte en un instrumento de lucha, de liberación de los saberes sepultados bajo el discurso de la racionalidad histórica: la genealogía debe librar su combate, sin duda, contra los efectos del poder, propios de un discurso considerado como científico (Foucault 23).

Para Foucault, la arqueología es el método propio del análisis de las discursividades locales, para luego poner en juego los saberes liberados del sometimiento que se desprenden de ellas, del mismo modo como los narradores liberan en sus monólogos interiores y en las ruinas del palacio presidencial del patriarca los saberes de la gente sobre la vida del dictador del Caribe. No en vano, el relato inicia como un informe arqueológico en el que los primeros testigos de la segunda muerte del patriarca hacen una descripción detallada de los elementos físicos que hacían parte de la casa, encontrándose en cada uno de estos una atmósfera simbólica de la soledad del poder donde las cosas parecen estar expuestas, preparadas, para ser reescritas por la historia de los “saberes insuficientemente elaborados” sin necesidad si quiera de que éstas se toquen, convirtiéndose la casa del patriarca en una especie de museo que también representa la muerte del poder.



Solo entonces nos atrevimos a entrar sin embestir los carcomidos muros de piedra fortificada (...) ni desquiciar con yunta de bueyes la entrada principal pues bastó con que alguien los empujara para que cedieran en sus goznes los portones blindados de los tiempos heroicos de la casa (...) Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guarida del poder, y el silencio era más antiguo y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita (..) vimos el retén en desorden de la guardia fugitiva, las armas abandonadas en los armarios, el largo mesón de tablonos bastos con los platos de sobras del almuerzo dominical interrumpido por el pánico (García Márquez 5).

Allí no está la voz del poderoso que decretaba la verdad como ocurría en el mundo de las grandes civilizaciones pre-clásicas comandadas por el rey o el faraón ni tampoco se hace necesario el juramento ante los dioses como estrategia para invocar sus poderes de justicia en aras de llegar a la verdad: está la versión no dictada por un poderoso creándose así el arte retórico de persuadir y convencer, propio de los poetas y de las comunidades; a tejerse esa búsqueda de un *tiempo de plenitud* y de libertad que aparta el pensamiento de la tradición central para crear la trama de lo moderno latinoamericano cuyas intersubjetividades componen un verdadero diálogo que destruye el concepto de igualdad de las culturas llamado por Hele Béji *la tiranía de las identidades* y que, en lugar de dar paso a una comunicación que permita la interacción, el acercamiento y el enriquecimiento mutuo de las culturas, lleva a una especie de narcisismo en el que cada cultura se encierra en sí misma.

Las culturas descolonizadas aún no han construido democracias creíbles a sus propios ojos. Muchas han dado a su nacionalismo una interpretación vacía de fuerza emancipadora y se limitan a un pensamiento estrecho, donde la libertad es sacrificada

(...) La humanidad ha sido sacrificada entre los que no llegan a reflexionar por ellos mismos en libertad, por apego a la representación cultural del origen y aquéllos que, en nombre de la libertad, han dejado desarrollar las herramientas del control de la cultura. La cultura ya no aparece como un pensamiento de la libertad, sino como una ideología de la servidumbre, y la democracia no es más un arte de gobernar sino una técnica del poder (Béji 124).

Esta lucha entre lo que “realmente” sucedió y la fuerza de las versiones está planteada en *El otoño* en ambas dimensiones: la “ciencia” de la tradición latinoamericana permeada por el mito del poder del patriarca y los nuevos saberes liberados crean una *trama de lo moderno* para plantear la posibilidad, al final de la novela, de lo que García Márquez llamó la revolución latinoamericana. Cada nación debe despertar de una vez “de su letargo de siglos”, tal como lo aseguró en marzo de 1967:

Yo no saco mis libros de la nada sino de la realidad de la América Latina y en particular de la región Caribe, cuya vida cotidiana nos tiene acostumbrados a toda clase de frustraciones humanas (...) El factor más importante del bloqueo que hay en el camino de la revolución, según parece, es que hay un modo de ser revolucionario forjado en unos moldes teóricos que no tienen siempre el mismo tamaño y la misma forma de la realidad de nuestros países (...) se trata de repensar toda la herencia en una valerosa tentativa de enriquecer y actualizar la ciencia revolucionaria con base en la fecunda experiencia histórica de nuestros países en los últimos años (IL Manifiesto 16).

No obstante, esa máquina del poder de los saberes insuficientemente elaborados de las culturas descolonizadas aún no ha construido democracias creíbles y se han creado “moldes

teóricos” de nacionalismos vacíos, tanto de derecha como de izquierda, cuya fuerza de emancipación se concentran en nuevas figuras dictatoriales que abren paso a tiranías o totalitarismos como formas particulares e inhumanas de la modernidad latinoamericana, responsables de limitar el pensamiento y la libertad.

No se comprende la amenaza política de los países descolonizados si no se esclarecen las formas particulares e inhumanas de la modernidad encontrándose el mundo ante un mismo dilema: la tarea de humanizar a la modernidad (...) El reencuentro de las culturas no ha alcanzado la universalidad, por el contrario, ésta la ha oscurecido al creer ver que su filosofía ilumina toda la Tierra. La ideología cultural se magnifica a sí misma en la emancipación política de las comunidades tradicionales que han aportado a la conciencia moderna un horizonte incomparable. Ésta crea rápidamente una respuesta a las formas dominantes de la civilización, pero se encuentra ante una paradoja, por un lado reproducir los modelos hegemónicos, por otro, disputarles su autoridad sobre el mundo (Béji 124).

Esa disputa representada en la novela en las voces de los narradores atravesados por una tradición y la del autor-dictador, que emerge por momentos, es percibida por los personajes al sentirse amenazados por el cambio repentino del rumbo que pueden tener dentro de la historia, pues “cuanto más ciertos parecían los rumores de su muerte más vivo y autoritario se le veía aparecer en la ocasión menos pensada para imponerle otros rumbos imprevisibles a nuestro destino” (García Márquez 43).

Ese poder del escritor-dictador está representado en la existencia de la “máquina del viento” en la planta principal de la casa presidencial, encargada de falsificar “cualquier fenómeno de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica para que la gente de la casa soportara la

nostalgia del mar que se fue” (García Márquez 7). Esta imagen metaforiza el poder del lenguaje como herramienta de construcción y justificación de nuevos mundos y realidades que en Colombia durante el siglo XIX y principios del veinte fue poético.

### **Poesía y poder político en Colombia**

Ángel Rama ve en la figura de Rubén Darío una autonomía poética de la América española como parte fundamental del proceso general de libertad latinoamericana, “lo que significa establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno” (Rama, Ruben Darío y el Modernismo 5), una posibilidad de elección de la historia cuya visión está en la novela como un homenaje al gran poeta nicaragüense, “porque yo traté de promediar cuál era en la época de los grandes dictadores el gran poeta que fue Rubén Darío (...) Creo que es más un poema que una novela” (Pereiro 207), existe un segundo sentido de interpretación por reconocer a la poesía como el lenguaje distintivo del poder central en Colombia hasta mediados del siglo XX, cuando los novelistas eran vistos como escritores menores y los poetas como los grandes visionarios del futuro de la patria. Esto lo vivencia García Márquez en sus años de estudio en Zipaquirá (Cundinamarca), donde a pesar de llegar como un cuentista publicado con los elogios de Eduardo Zalamea, se refugia en la poesía para brillar no tanto por su narrativa sino por su habilidad para la escritura poética.

Bogotá era la capital del país y la sede del Gobierno, pero sobre todo era la ciudad donde vivían los poetas (...) El mundo era de los poetas. Sus novedades eran más importantes para mi generación que las noticias políticas cada vez más deprimentes (...) A mis amigos de la primera época les parecía incomprensible que me empeñara en escribir

cuentos y yo mismo no me lo explicaba en un país donde el arte mayor era la poesía (García Márquez 279).

Las únicas novelas que habían logrado la inmortalidad en la memoria de la literatura de aquel entonces fueron *El Carnero* escrita en plena Colonia por el español Juan Rodríguez Freyle; *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *La marquesa de Yolombó* (1926) de Tomás Carrasquilla y *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) de Zalamea y, aún así, “ninguno de ellos había logrado vislumbrar la gloria que tantos poetas tenían con justicia o sin ella” (García Márquez, *Vivir para contarla* 281). Sin embargo, admite que su vocación era sólo de narrador y una prueba de ello fue la cantidad de versos escritos en el liceo de Zipaquirá sin firma o con seudónimos, pero “Colombia, desde muchos puntos de vista, seguía en el siglo diecinueve” (García Márquez 281), especialmente en la ciudad de los años cuarenta donde aún palpitaba la nostalgia por la época de la Colonia.

Bogotá era entonces una ciudad que exaltaba las figuras de los poetas por su alta participación en el escenario político y cultural latinoamericano. De hecho, García Márquez recuerda con especial afecto la llegada a la capital del revolucionario Pablo Neruda, quien veía en la poesía era un arma política invaluable para conocer el alma humana y en sus tertulias bogotanas, se enteró de las cualidades de político reaccionario de Laureano Gómez, quien le prohibió su regreso al país al conocer tres sonetos que durante su estadía había escrito contra su gobierno.

Fue así como la fama de poeta de García Márquez en el liceo de barones lo llevó a dar su primer y único discurso político improvisado en el que recibió los aplausos de amigos y desconocidos. Así mismo, en sus memorias narra la experiencia de visitar por primera vez a Lleras Camargo en el Palacio Presidencial. La anécdota es enriquecedora por entregar dos claves

de decodificación de la figura del poder en la novela y el autor: primero, por ser su primer acto de negación a su ser caribe para lograr acercarse al poder aceptando tener que cortarse “los bucles de poeta, impropios de un hombre serio, que me modelara el bigote de cepillo y dejara de usar las camisas de pájaros y flores que bien parecían un carnaval” (García Márquez 234), y segundo porque tras soportar las burlas de sus compañeros por su nuevo estilo y de sentir que la sola idea de entrar al Palacio le helaba la sangre, descubrió la soledad que tiene implícito el poder cuando al entrar notó que “el único signo de los misterios del poder que allí encontramos fue un silencio celestial” (García Márquez 243).

Durante su encuentro con el presidente, García Márquez califica a Lleras de ser un mandatario que “sabía más de poesía que de navegación fluvial, y que sin duda le interesaba más” (García Márquez 244). Pero ¿cuál era el interés de los hombres de poder por la poesía? ¿Cuál era ese imán que los atraía tanto como al patriarca? ¿Presidente y poeta? Para un ciudadano moderno la asociación entre poder y poesía parece incongruente. La respuesta aparece en el capítulo cuarto de sus memorias, donde califica a Lleras Camargo como el hombre que gracias a su condición de primer designado a asumir el mando tras los hechos del bogotazo “mantuvo al país adormecido con su voz y su dicción perfectas, durante varias horas, a través de la Radio Nacional, hasta que el presidente López fue liberado y se restableció el orden” (García Márquez 229).

Bogotá era conocida como la gran “Atenas Suramericana” y había albergado desde el siglo anterior a reputados especialistas en letras clásicas como el escritor Miguel Antonio Caro, impulsor de la Constitución de 1886 que se mantuvo en el país hasta 1991. De hecho, el historiador Malcolm Deas señala que el dominio de la gramática era uno de los requisitos indispensables para acceder al poder político y considera que más allá de que la conservación de la lengua fuera la posibilidad de mantener la comunicación entre los hispanoamericanos (la

misma preocupación de Andrés Bello), "el interés radicaba en que la lengua permitía la conexión con el pasado español, lo que definía la clase de república que estos humanistas querían" (Deas 47).

El principal vínculo que creó Caro entre España y Bogotá como centros de poder fue la fundación en 1872 de la Academia Colombiana de la Lengua, corresponsal de la española y la primera del continente, hecho simbólico de la fundación de Bogotá como la ciudad letrada de los gramáticos e hijo del proyecto político de la Regeneración conservadora<sup>8</sup>, repitiendo el gesto de la colonización de América, que según Rama, no respondía a "modelos reales, conocidos y vividos, sino a ideales concebidos por la inteligencia" (Rama, La ciudad letrada 3). De hecho, el grupo de los gramáticos era pequeño y cerrado (12, como los apóstoles de la Biblia) y tiene muy poco o nada que ver con las demás culturas de Colombia (Deas 34).

La literatura era vista como la posibilidad de construcción de la nueva mentalidad, del nuevo orden social diseñado por la élite letrada que con sus constituciones (ocho en total desde la del Socorro en 1810 hasta la conservadora de 1886) buscó intervenir en la vida cotidiana de los grupos<sup>9</sup>. De esta manera, el presidente poeta, o literato, fue durante un largo período, concretamente hasta el mandato de Belisario Betancur (1982-86), una institución nacional encabezada por la hegemonía conservadora que concentró a más figuras de ese tipo como Rafael Núñez, José Manuel Marroquín, Marco Fidel Suárez y Guillermo Valencia (quien no llegó al

---

<sup>8</sup>Este periodo (1878-1898) promovió la idea de unidad nacional no solo mediante la creación de la Constitución de 1886, sino también con la ejecución de estrategias económicas y sociales como la emisión del papel moneda como símbolo para afianzar la concentración del poder en el gobierno central, así como la necesidad de recurrir a la Iglesia como institución que podía unificar, de alguna manera, un interés nacional: el sentimiento religioso del pueblo colombiano.

<sup>9</sup> Juan Poblete en su texto *Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: la novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX*, centra parte de su hipótesis en el papel que tuvieron en Hispanoamérica la escritura de diversas constituciones y la importancia que tuvo, en la segunda mitad del siglo XIX, la sociabilidad de éstas como textos que "acaban proponiendo que, si las costumbres son la base de la sociabilidad, entonces hay que darle al pueblo nuevas costumbres, para así corregir su sociabilidad". Y quienes dictaban cuáles eran las costumbres regeneradoras de la nación era la élite letrada.

poder pero aspiró dos veces, justo en el período en que estaba en la cumbre del reconocimiento), quienes dirigieron los destinos tanto del país como de la correcta dicción.

Hilando este antecedente histórico con la novela que nos ocupa, es preciso aclarar que el antecesor del patriarca y a quien este retira el poder en un golpe militar con el apoyo de los últimos caudillos de la guerra federal era un poeta y general Lautaro Muñoz, de quien sólo se dice que era:

Un déspota ilustrado a quien Dios tenga en su santa gloria con sus misales (y que) a cambio de sus servicios de armas se habían apoderado de las haciendas y ganados de los antiguos señores proscritos y se habían repartido el país en provincias autónomas (...) y eran reyes absolutos en sus tierras, con sus leyes propias, sus fiestas patrias personales, su papel moneda firmado (García Márquez 51).

### **Los Andes y la “Atenas suramericana”: la sangre fría del poder**

A principios de los años cuarenta, García Márquez y su hermano Luis Enrique eran conocidos en Sucre como los integrantes de un pequeño grupo musical que daba serenatas. Sin habilidad para el baile, pero ya instruido en la técnica y la práctica del tiple, las parrandas con su hermano iban hasta el amanecer. La fama que los hermanos García había despertado entre los habitantes del pueblo hizo que el padre, Gabriel Eligio, se acercara como pocas veces al entonces bachiller para anunciarle que alistara “tus vainas, que te vas para Bogotá” (García Márquez 193). La decisión se había dado, según el propio autor, tras haberle manifestado a su padre su deseo de no regresar a Barranquilla.



Sin embargo, la imagen de Bogotá no era la mejor en aquella época. La sangre fría de los habitantes del altiplano (cachacos) estaba directamente relacionada con un imaginario de poder y desmesura atribuida en parte a los escuadrones de soldados que llegaron del centro del país para controlar las revueltas de los bananeros. Pero no sólo eso, los demás actos violentos causados por arreglos de cuentas que se daban dentro de la comunidad con notorias señales de desmesura eran indicios indiscutibles que los autores eran hombres provenientes de las tierras frías de los Andes.

Los cachacos eran los nativos del altiplano y no sólo los distinguíamos del resto de la humanidad por sus maneras lánguidas y su devoción viciosa, sino por sus ínfulas de emisario de la Divina Providencia (...) Los veíamos como los usufructuarios del poder político, y muchos de ellos se comportaban como si lo fueran (García Márquez 51).

De esta apariencia de los hombres de los Andes se mimetiza parte del poder que encarna el patriarca, de quien se dice provenía de las tierras heladas de los páramos:

Por su desmesurado apetito de poder, por la naturaleza de su gobierno, por su conducta lúgubre, por la inconcebible maldad del corazón con que vendió el mar a un poder extranjero y nos condenó a vivir en esta llanura sin horizonte de áspero polvo lunar cuyos crepúsculos sin fundamento nos dolían en el alma (García Márquez 45).

El poder que para los caribes colombianos representaba Bogotá fue descrito por García Márquez en 1978: “Los costeños, templando de frío y atormentados por la castidad forzosa y el miedo a la pulmonía, sentíamos que en aquella ciudad remota e irreal estaba el centro de gravedad del poder que nos había sido impuesto desde los orígenes” (Revista Alternativa 37). Tras la independencia, en la Gran Colombia las rivalidades, intrigas y luchas por el poder

destrozaron la unidad que había sido pensada como punto de inicio de la construcción de la unidad continental.

Por esa época, el problema social-laboral había cobrado gran fuerza y el anticomunismo norteamericano había contribuido no sólo a concebir -maldecir y asfixiar- todo intento de justicia social y modernización, como comunista, sino ante todo a justificar el viejo orden como la verdadera democracia y conformase con la cara apenas maquillada como reforma necesaria ejecutada (Girardot 243).

En el tercer capítulo, el patriarca viaja a la frontera oriental del país donde observa la “ciudad glacial” que al parecer nunca había visto sucumbida en la miseria como consecuencia del poder ejercido a sangre fría por los conservadores:

Había visto la ciudad lúgubre y glacial de la nación contigua, vio la llovizna eterna, la bruma matinal con olor de hollín, los hombres vestidos de etiqueta en los tranvías eléctricos, los entierros de alcurnia en las carrozas góticas de percherones blancos con morriones de plumas, los niños durmiendo envueltos en periódicos en el atrio de la catedral, carajo, qué gente tan rara, exclamó, parecen poetas, pero no lo eran, mi general, son los godos en el poder (García Márquez 97).

### **El exilio: espectro del mar interior**

Analizaremos ahora cómo el episodio de la pérdida del mar en la novela está directamente relacionado con la primera llegada de García Márquez a Bogotá en 1942. Esto nos da la oportunidad de mirar su figura como una espectralidad del exilio interior del autor que representa la muerte como destierro cultural, pues si bien en la época de Rojas Pinilla es cerrado

El Espectador mientras él está en Europa, su llegada a la ciudad es un exilio anterior mucho más personal e impactante relacionado con la existencia de dos mundos incluidos dentro de un mismo territorio.

Lo anterior hace parte de un rasgo que corresponde a todo país latinoamericano, relacionado no sólo con una escisión geográfica sino también política y principalmente cultural. En Colombia, dicha ruptura o división es ante todo geográfica: la Costa norte y el altiplano montañoso en el centro del país, costa y páramo, un fenómeno histórico, político y social cuya característica fundamental consiste en un regionalismo cultural divisorio que repercutió sobre todo en las relaciones sociales. Este fenómeno significó para el país un conflicto entre dos bandos políticos, conservadores y liberales, visiones de un país que fueron una identidad individual y familiar.

Si bien esta contraposición costa caribeña- páramo bogotano está representada con mayor claridad en *El general en su laberinto* (1989), en la que García Márquez ejemplifica esta contraposición en las figuras de Bolívar y Santander, en *El otoño del patriarca* el problema merodea en el alma de los habitantes con cargas nostálgicas que poco tienen de fanatismo regional, pues no hubo un universo más pluricultural que el Caribe donde llegaron familias de varias partes del mundo. Sin embargo, ese primer viaje a Bogotá es forzado por una búsqueda de oportunidades de progreso que en las regiones carecía y por las que García Márquez se ve obligado a cambiar el mar por el paisaje verdoso de las montañas andinas, sus calles caóticas y violentas.

Ese episodio de la vida del escritor está representado en la novela con la venta del mar a los Estados Unidos por causa de la deuda externa, lo que hace de éste una figura profundamente simbólica del exilio interior en el que la escritura es la única arma posible para soportar la nostalgia de la misma forma como la máquina del viento es utilizada por el gobierno del

patriarca convirtiendo al mar en un espectro de la identidad y de la historia. Dicha espectralidad colinda con las dos formas de existencia que da al término el crítico Giorgio Agamben: “la espectralidad completa” y “la espectralidad larval”.

La primera es la forma de vida póstuma de los pobladores resignados a vivir sin el mar y materializado en el árido paisaje de vacío de las aguas por un áspero polvo lunar cuyos crepúsculos dolían, pues en el alma de los habitantes estaba el mar, así como en la del patriarca cuyo cadáver “senil carcomido de gallinazos (estaba) plagado de parásitos de fondo de mar”. (García Márquez 81). Dicha descripción del cuerpo lo convierte en un símbolo representativo de la pérdida del mar como la causa principal del fin del dictador, pero también encarna esa identificación del autor con el personaje al definirse en una entrevista con el periodista Ernesto McCausland en los noventa como un hombre que lleva el Caribe en su interior.

Cuando llego a cualquier lugar del Caribe noto que todo en el cuerpo se me reajusta y se identifica perfectamente con toda la realidad ecológica que tengo alrededor. Yo llegué a la conclusión que uno es de su medio ecológico y que es peligroso salir de él. Yo sé que estoy en el Caribe porque el organismo y la mente me están funcionando de una manera que no sucede en ninguna otra parte. Esa es una identificación total con el medio (García Márquez 15).

Esta es la gran tragedia del patriarca, quien a pesar de todo su poderío no logra evitarla ante la influencia extranjera que lo condena, junto con el pueblo, a ser un exiliado dentro de su propia tierra.

Se lo llevaron con todo lo que tenía dentro, mi general, con el reflejo de nuestras ciudades, nuestros ahogados tímidos, nuestros dragones dementes (...) vimos la nao

capitana del almirante mayor de la mar oceana tal como yo la había visto desde mi ventana, madre, estaba idéntica, atrapada por un matorral de percebes que las muelas de las dragas arrancaron de raíz antes de que él tuviera tiempo de ordenar un homenaje digno del tamaño histórico de aquel naufragio, se llevaron todo cuanto había sido la razón de mis guerras y el motivo de su poder y sólo dejaron la llanura desierta de áspero polvo lunar que él veía al pasar por las ventanas con el corazón oprimido clamando madre mía Bendición Alvarado ilumíname con tus luces más sabias, pues en aquellas noches de postrimerías lo despertaba el espanto de que los muertos de la patria se incorporaban en sus tumbas para pedirle cuentas del mar (García Márquez 227).

La espectralidad larval del mar como supervivencia producto de la falta de aceptación es “la máquina del viento” en la que “deben inventarse un futuro para dar lugar, en verdad, a un tormento sobre su propio pasado, a su propia incapacidad de saberse realizado” (Agamben 59). ¿Pero por qué es el mar un elemento fantástico dentro de la novela? ¿Cuál es el papel que cumple en el desarrollo de la misma y cuál es la visión de que de este tiene cada una de las voces que aparecen y desaparecen como espectros a lo largo de toda la obra?

Se detecta en la narrativa y en la historia latinoamericanas una cantidad ingente de ríos, océanos, naufragios, monstruos marinos e islas. Basta con mirar estos elementos con cuidado para entender que, más que una indagación sobre los motivos de nuestro disenso con el mar, la literatura y la historiografía de América Latina son parte de su ilusión. Bien lo dice el investigador Ignacio Padilla en su libro *La isla de las tribus perdidas, la incógnita del mar latinoamericano* (2010):

Nuestros relatos reales o imaginarios son la constatación de la enigmática negativa de un pueblo a congraciarse con las aguas que le bañan y le alimentan. En concreto, el canon

narrativo latinoamericano relata nuestra conflictiva relación con el océano: todos la reconocen de manera implícita, aunque pocos se atreven a indagar abiertamente en ella (Padilla 16).

Para el mexicano Carlos Fuentes (1928-2012) –citado por Padilla–, la tortuosa relación del latinoamericano con el mar y su naturaleza proviene de la relación indisoluble de éstos con la historia del continente. Pero lo que refuerza absolutamente este poder protagonista de la naturaleza es que “las relaciones personales que se dan dentro de ella o en sus márgenes, son acaso más negativas y destructoras que la pura voracidad natural” (Padilla 52). Esta afirmación, sumada a la poética del mar latinoamericano como *fragmentación* y *distorsión* (Padilla 53), coincide con el aspecto palpitante de la obra: la monstruosidad del patriarca, de su poder, como esa capacidad para la multiplicidad que niega la unidad, la unidad del pueblo para tomar la decisión de enterrarlo o destronarlo en el inicio de su otoño. Era tarde: el mito se había anticipado con todo su poderío desfragmentador y mesiánico, con todo el olvido que convirtió a la ciudad en una nueva realidad no ordenada por él, moderna, donde el pasado sólo hablaba en función de su espectralidad histórica, de su memoria mientras recorría las calles tras varios años de permanecer en el encierro del palacio presidencial por el asesinato de Emanuel, su único hijo reconocido, y de su esposa Leticia Nazareno.

Pero nadie se estremeció aquella vez con el presagio del poder oculto en el féretro refrigerado de la limusina presidencial, nadie reconoció los ojos de desencanto, los labios ansiosos, la mano desvalida que iba diciendo adioses sin destino a través de la gritería de los pregones de periódicos y amuletos, los carritos de helados, los lábaros de la lotería de tres cifras, el fragor cotidiano del mundo de la calle ajeno a la tragedia íntima del militar solitario que suspiraba de nostalgia pensando madre mía Bendición Alvarado qué

fue de mi ciudad, dónde está el callejón de miseria de las mujeres sin hombres que salían desnudas al atardecer a comprar cortinas azules y pargos rosados y a mentarse la madre con las verduleras mientras se les secaba la ropa en los balcones, dónde están los hindúes que se cagaban en la puerta de sus tenderetes, dónde están sus esposas lívidas que enternecían a la muerte con canciones de lástima, dónde está la mujer que se había convertido en alacrán por desobedecer a sus padres, dónde están las cantinas de los mercenarios, sus arroyos de orín fermentado, el aire cotidiano de los pelícanos a la vuelta de la esquina, y de pronto, ay, el puerto, dónde está si aquí estaba, qué fue de las goletas de los contrabandistas, la chatarra de desembarco de los infantes, mi olor a mierda, madre, qué pasaba en el mundo que nadie conocía la mano fugitiva de amante en el olvido que iba dejando (García Márquez 210).

Se evidencia aquí la espectralidad como el fin de la historia patriarcal, el principio del fin de un mandato de siglos. Sólo el patriarca podía ser capaz de leer las vibraciones de las cosas según sus formas espectrales del pasado; sólo él podía entender ese lenguaje de antaño, oculto entre máscaras, pero con sus huellas y perderse en éste al ser incapaz de salir de su propio contexto de podredumbre y soledad. Eran las consecuencias de haber cedido el poder a José Ignacio Sáenz de la Barra “de mi desmadre, a quien tantas veces había degradado y escupido en la rabia de los insomnios pero volvía a sucumbir ante sus encantos” (García Márquez 211), convencido que él encontraría y castigaría a los responsables del asesinato de su hijo y esposa, distante de la posibilidad que tras su sed de venganza aquel asesino dejaría el país endeudado.

Ya no hay quina, general, ya no hay cacao, no hay añil, general, no había nada, salvo su fortuna personal que era incontable y estéril y estaba amenazada por la ociosidad, y sin embargo no se alteró con tan infaustas nuevas sino que mandó un recado de desafío al

viejo embajador Roxbury por si acaso encontraban alguna fórmula de alivio en la mesa de dominó, pero el embajador le contestó con su propio estilo que ni de vainas excelencia, este país no vale un rábano, **a excepción del mar, por supuesto, que era diáfano y succulento y habría bastado con meterle candela por debajo para cocinar en su propio cráter la gran sopa de mariscos del universo** (García Márquez 223).

La ausencia irremediable del mar es una nostalgia constante en *El otoño del patriarca*, incluso para el narrador múltiple que parece poseído no sólo por las voces de los pobladores del país sino por la del propio patriarca. Además, en la soledad del lunes histórico de su segunda muerte entre boñigas y oleadas de gallinazos, el dictador no es más que un huérfano latinoamericano de llega atraído por el misterio del mar que se le convierte en un monstruo personal capaz de despertarle sentimientos de culpa al escuchar las voces de los dos mil niños asesinados que reclaman un lugar digno de muerte ante el vacío de las aguas y que era la esencia de él mismo:

Un examen de fondo había revelado que tenía las arterias de vidrio, tenía sedimentos de arena de playa en los riñones y el corazón agrietado por falta de amor, así que el viejo médico se escudó en una antigua confianza de compadre para decirle que ya es hora de que entregue los trastos mi general (García Márquez 237).

En *Vivir para contarla*, la pérdida del mar está en la escena de la llegada de García Márquez y su madre a Aracataca. Desde adentro del tren, solitario, madre e hijo veían por la ventana los lugares memorables de la vida que fue cuando de pronto le señala con el dedo unos terrenos que le vendieron al abuelo, la casa de los maestros adventistas y luego “pasó el puente



de cemento y la acequia con sus aguas turbias de cuando los gringos desviaron el río para llevárselo a sus plantaciones” (García Márquez 28).

### **Los interlocutores fantasmales en el poder político y cultural**

Analizaremos el funcionamiento de subjetividades en la novela y la manera como operan fantasmalmente al interior del autor y de la cultura a partir de los cambios abruptos de pronombres que pasan del yo al nosotros sin una explicación previa sobre la razón de dicho cambio aleatorio dentro del hilo de la construcción narrativa, haciendo que al utilizar la primera persona esté implícita la segunda como si el autor/narrador estuviera hablando con alguien que está fuera de él, en un tú y luego en un nosotros general pero un tú y un nosotros al fin y al cabo en el que “el ‘yo’ lleva consigo su propio interlocutor o interlocutores fantasmales” (Hustvedt 202).

Saymour Mentor brinda un detallado análisis del manejo de los narradores en cada uno de los seis capítulos que inician con un narrador anónimo en primera persona plural que nunca llega a identificarse. Sin embargo, nuestro interés se centrará en dicha técnica como condensación y desdoblamiento del “yo” autorial. Siri Hustvedt menciona que este fenómeno fue descrito por Wilhelm von Humboldt en el siglo *XVIII* como “un efecto propio de la naturaleza primera del lenguaje en la que existe un dualismo en el que el habla está condicionada por la alocución de una respuesta que, a su vez, da la dimensión del acto de pensar como un efecto social” (Hustvedt 208). Esta reciprocidad de existencia del yo, el tú y el nosotros interior es completamente comprensible desde el punto de vista del desarrollo humano, en el que los nombres propios son estáticos y los pronombres son móviles. De ahí la imposibilidad de definir

el nombre real del patriarca, trampa en la que han caído varios análisis críticos que afirman que su nombre real es Zacarías Alvarado, escrito con su puño y letra, cuando en realidad al verlo tantas veces desiste de este pues “terminó por parecerle remoto y ajeno, qué carajo, se dijo, haciendo trizas la tira de papel, yo soy yo, se dijo, y escribió en otra tira que había cumplido cien años por los tiempos en que volvió a pasar el cometa aunque entonces no estaba seguro de cuántas veces lo había visto pasar” (García Márquez 178), puesto que “su individualización no se da en un nombre sino en la representación de su persona arquetípica que el poder totaliza (...) el modelo perpetuo de la dominación” (Ortega 426).

El patriarca sin nombre es “la figura monumental del dictador como hipérbole del poder” (Ortega 425) que, a su vez, se alimenta del código de la cultura popular vista como “una forma de funcionamiento de la información, desde la comunicación que el hablante colectivo emite y recibe, modelizando así la experiencia histórica en la memoria colectiva” (Ortega 229). Es así como ante el vacío de significado, el narrador colectivo construye una figura exacerbada que termina por legitimar el código político del dictador, es decir:

La sustitución tiránica de las ideologías, expandiéndose como una no declarada y haciendo que su legitimación sea un acto de fuerza y terror (...) El modelo de la política compite así íntimamente con el modelo de la cultura, busca someterlo, manipularlo e incorporarlo. Persigue disolver su código más amplio, que es cultural (...) Cumpliéndose como un poder natural, busca aparecer como la expresión de una cultura cuando, en verdad, opera como la negación de esa cultura (Ortega 426).

Sobre los nombres de sus personajes, García Márquez afirma que los de “la familia me llamaban la atención porque me parecían únicos. (...) Tal vez, de allí me viene la creencia firme de que los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un

nombre que se identifique con su modo de ser” (García Márquez 61). De ahí que el patriarca tenga la característica de caminar arrastrando sus gigantescas patas de elefante como si cargara con todos los nombres de la historia.

Sabíamos que eran copias de copias de retratos que ya se consideraban infieles en los tiempos del cometa, cuando nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos, y desde niños nos acostumbraron a creer que él estaba vivo en la casa del poder porque alguien había visto encenderse los globos de luz una noche de fiesta, alguien había contado que vi los ojos tristes, los labios pálidos, la mano pensativa que iba diciendo adiós a nadie a través de los ornamentos de misa del coche presidencial (García Márquez 8).

Esa búsqueda de intersubjetividades del narrador colectivo tuvo en *El otoño del patriarca* un punto de crisis, señalado por García Márquez como una carencia de su ser Caribe, un estancamiento que le impidió en cierto momento continuar funcionando como el médium de las voces deliberadas que iban construyendo la figura mítica del patriarca y que demuestran la independencia de los narradores de la novela que se revelan al poder del escritor, siendo en ellas donde se halla el centro de gravedad del interlocutor fantasmal cuyas operaciones semánticas hacen de *El otoño del patriarca* “un texto de cultura (...) un programa condensado de la cultura hispanoamericana” (Ortega 429).

Cuando yo estaba escribiendo *El otoño del patriarca* (en España), de pronto tuve un frenazo. Fue un bloqueo que no sabía cómo seguir. Creí que se me estaban olvidando las cosas: el modo de ser de la gente, el color de la luz. Luego corté con esa idea e hice un viaje por todas las islas del Caribe. Duré un mes en el que no hice nada especial, estaba

en la playa, veía la gente y hablaba con ella porque era una zona en la que no me conocían. Cuando regresé del viaje me solté hasta el final y me di cuenta de que lo que pasó fue que se me había acabado la gasolina de mi cultura básica (McCausland 2012. Video 2).

Al creer en principio que la memoria le estaba jugando una mala pasada, García Márquez se muestra como autoridad, como el gran dictador/creador de realidades dentro de la novela en cuya memoria yacía el destino preestablecido de los personajes/narradores. Atribuía a ello la presencia de ciertos detalles que no conectaban con el sentido narrativo deseado, imágenes en “ráfagas”, dice, que atribuyó a fallas de la memoria cuando en realidad “lo que necesitaba era tener otra vez ese ambiente metido adentro para seguir escribiendo” (McCausland 2012. Video 2). Esta confesión sobre la “gasolina” del escritor se asemeja a una declaración de Ernest Hemingway en mayo de 1954, cuando menciona dentro de su proceso de escritura la importancia de no dejar agotar en su totalidad el “jugo” del escritor, es decir “se escribe hasta que se llega a un lugar donde a uno todavía le queda jugo. Y entonces uno se detiene y trata de seguir viviendo” (Plimpton 345).

La “gasolina” de García Márquez y el “jugo” de Hemingway son metáforas de un mismo método de creación artística del escritor y que están relacionada con el compromiso con toda la realidad.

Para la mayoría de los críticos y estudiosos de la literatura latinoamericana, la clave para comprender la obra de García Márquez son sus vivencias, sus recuerdos personales y familiares. Sin embargo, la obra de García Márquez no puede ser entendida como un anecdotario de sus recuerdos infantiles o como una colección de cuentos que le fueron narrados al autor por su abuelita. De lo que se trata es de un conjunto de ideas éticas,

estéticas y epistemológicas, en el que la historia y la sociedad latinoamericana se expresan, no como un reflejo automático del acontecer político y económico, o como una visión general e idealizada de una supuesta “conciencia colectiva”, sino como una respuesta particular de un grupo social específico a los problemas que plantea el momento histórico (...) ese es el valor artístico y literario, el cultivo asiduo y riguroso del arte de escribir que despliega este autor (Méndez 3).

En *El otoño*, el autor no sólo duró varios años escribiendo, releyendo y corrigiendo la novela hasta que estuvo lista, sino que su vida pública en Barcelona fue más social que la vivida con *Cien años de soledad*. Aun así, el Caribe había quedado atrás y con este la “gasolina” esencial que da voz propia a los narradores. Es así como los conceptos metafóricos surgen de la experiencia vivida, de la experiencia básica en la que “las metáforas conceptuales se generan a partir de la realidad corporal de un ser que se mueve en el espacio y tiene sentimientos y sensaciones en el mundo” (Hustvedt 217), haciendo que la claridad, la precisión y la lógica se conviertan en fronteras que se difuminan fácilmente y pertenezcan más al lenguaje poético.

### **La casa fantasmal**

Existe un episodio similar al de su viaje por las islas del Caribe: el realizado con su madre para vender la casa de los abuelos en Aracataca y eje narrativo de sus memorias. Ambos viajes le devuelven la gasolina, pero el regreso a su pueblo natal se produce en medio de una crisis en la que García Márquez está dudoso de su destino de escritor.

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente

de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de setenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: en toda mi vida (García Márquez 11).

Eran momentos difíciles. Su primera crisis de escritor, su primer frenazo tras haber publicado algunos cuentos, pero también su primera salvación al punto que existen un par de lazos conectores de esa vivencia codificados en *El otoño del patriarca*, pues “el viaje con mi madre para vender la casa de Aracataca me rescató de ese abismo (...) de estar seguro de que iba a morir pobre y en la calle (García Márquez 398).

Al llegar a la casa de los abuelos, la madre no es capaz de identificarla y de inmediato el escritor se pregunta cuál de tantas versiones de la casa es la de sus recuerdos, pues “durante mi infancia la describían de tantos modos que eran por lo menos tres casas que cambiaban de forma y sentido” (García Márquez 41). La primera versión la mostraba como un rancho de indios, la otra fue la reconstrucción tras un incendio un 20 de julio y la tercera es la casa en la que el escritor vivió su infancia y es la que más se asemeja, en ciertas partes, a la de la novela. Lo cierto es que mientras en la real existió un dormitorio con altares de santos del tamaño humano y era el lugar donde vivía una prima hermana del abuelo, hay cuadros de santos tirados por el suelo en el ingreso de los narradores al palacio presidencial, así como varias habitaciones que estaban disponibles para recibir a los visitantes.

Pero la casa y su abandono es un reflejo del propio pueblo en ruinas al que García Márquez y su madre llegan, y así como “atravesamos la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba” (García Márquez 29), los narradores de *El otoño* ven “a lo largo del primer patio, (que las) baldosas habían cedido a la presión subterránea de la maleza” (García Márquez 9).

## Los fantasmas masculinos del poder y la metafísica del tiempo en la novela

Mucho se ha dicho sobre la influencia del coronel Márquez en la obra del escritor colombiano. En sus memorias, el autor lo recuerda como su primer gran modelo a seguir. En *El otoño del patriarca* hay características de él pero, en concreto, una imagen que luego recupera en *Vivir para contarla*. En la fiesta de los diez primeros años del dictador en el poder, al frente de sus generales, se realiza una gran recepción en la que “apareció en la sala de baile con un austero uniforme de lino blanco escogido para la ocasión” (García Márquez 134). La imagen concuerda con la del coronel Nicolás Márquez para asistir a eventos importantes como misas o cumpleaños, actos en los que “llevaba un vestido completo de lino blanco, con cuello de celuloide y corbata negra. Esas ocasiones escasas le valieron sin duda su fama de botarate y petulante” (García Márquez 91).

Como dijimos, es imposible fijar al patriarca en una imagen concreta puesto que su construcción mimética es justamente inasible para magnificar su modelo universal del dictador, con trazos o particularidades de varios dictadores que son configurados por el autor. Empero, parte de la visión del patriarca corresponde a la figura memorial del abuelo al ubicarlo en medio de una inmensa casa presidencial llena de mujeres, donde llegó a mandar Leticia Nazareno al punto que su desmesura fue la causa de la muerte de la mujer y de su hijo. “En medio de aquella tropa de mujeres evangélicas, el abuelo era para mí la seguridad completa. Sólo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real” (García Márquez 88). Y más adelante agrega:

Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela. Lo

recuerdo rechoncho y sanguíneo, con unas pocas canas en el cráneo reluciente, bigote de cepillo, bien cuidado, y unos espejuelos redondos con montura de oro. Era de hablar pausado, comprensivo y conciliador en tiempos de paz, pero sus amigos conservadores lo recordaban como un enemigo temible en las contrariedades de la guerra (García Márquez 88).

Un segundo fantasma compone la imagen del poder, pero esta vez en su descenso hacia la muerte y el abandono: el médico Alfredo Barboza, el otro fantasma personal de la niñez de García Márquez. En este último, la visión del patriarca venido a menos la construye el autor con el boticario del pueblo, el terror de la infancia del escritor y la encarnación de la figura otoñal en cuya casa habitaba no sólo esa imagen desamparada del patriarca sino la de la casa presidencial:

Ahí estaba el doctor Alfredo Barboza, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, tendido bocarriba en su eterna hamaca de lampazo, sin zapatos, y con su piyama legendaria de algodón crudo que más bien parecía una túnica de penitente (García Márquez 34).

Los paralelos de Barboza con el patriarca se detectan en la novela cuando dice: “allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua” (García Márquez 6). Pero no sólo eso, de la casa del médico surge la maravillosa dimensión metafísica del tiempo detenido como descomposición del tirano y de su historia que “está vivo y muerto en cada momento, es él pero no es él, porque cada momento es eternidad y porque



dentro de la helada eternidad no hay más que una sola cosa que prosigue sin cesar: un continuo proceso de descomposición” (Oz 110).

¿Pero cómo se metaforiza en la novela esa detención del tiempo como muerte? En la figura de los gallinazos caminando sobre el techo de zinc de la casa del médico que son los mismos que ingresan a la casa presidencial por los balcones para remover con sus alas “el tiempo estancado en el interior” (García Márquez 7). “Se la pasan caminando por los techos todo el día’. Luego señaló con un índice lánguido hacia la puerta cerrada y concluyó: ‘De noche es peor, porque se siente a los muertos que andan sueltos por las calles” (García Márquez 36).

En el primer capítulo de *Vivir para contarla* se explica esta fórmula de manera explícita, cuando García Márquez reflexiona al volver a su sitio de origen, a su *mito de origen*, Aracataca, que “todas las cosas que había visto de niño seguían siendo las mismas y estaban en su mismo lugar, pero trasfiguradas por la herrumbre del tiempo” (García Márquez 33).

### **El poder del patriarca**

En 1975, cuando *El otoño del patriarca* sale a la luz, García Márquez era una figura literaria de importancia mundial. Como se ha dicho, *Cien años de soledad* lo había lanzado a la fama y era para entonces un escritor con gran poder ideológico y enorme influencia política. Aspectos que alcanzaron su punto máximo en 1982 con la obtención del Premio Nobel de Literatura. En reportajes y sobre todo en sus novelas, García Márquez confiesa una atracción por el poder y sus misterios, la gloria que lo produce y la fugacidad de su ejercicio, así como su deseo por desentrañar su naturaleza y cómo se genera.

Su oficio de periodista y su primer viaje a Bogotá lo pusieron en contacto con la realidad política del país. “Su inicio como escritor coincide, como bien se sabe, con uno de los momentos más dramáticos de la historia de Colombia: el de la violencia” (Méndez 11), exactamente con el asesinato de Gaitán. ¿Pero cómo inició en Bogotá esa relación del escritor con el poder “menor” y el poder central? Ya habíamos mencionado cómo su figura de poeta en el Liceo de Varones de Zipaquirá le da cierta popularidad, pero también marca el inicio de su relación con el poder gracias al discurso que escribe para ser leído en el sepelio de uno de sus compañeros del colegio, el cual es corregido y aprobado por el rector Alejandro Ramos, quien utiliza la misma edición del diccionario de la Real Academia de la Lengua que tenía el coronel Márquez para indicarle un ajuste gramatical. Ramos era la figura más temida en el liceo y lograr entrar a la oficina del rector no sólo le permitió asistir posteriormente al palacio presidencial sino que, “desde aquel día, sólo faltó que mis compañeros de clase me proclamaran héroe, y empezaron a llamarme con toda la sorna posible ‘el costeño que habló con el rector’ (García Márquez 219).

Desde aquella época y luego de la publicación de sus primeros cuentos en *El Espectador*, García Márquez comienza a recibir el reconocimiento literario de la prensa, gracias a Zalamea y al grupo de Barranquilla principalmente. Su amistad con Álvaro Mutis es también, en buena parte, una clase magistral del poder y la fama, pues recuerda que pasó toda una mañana “en las grandes tiendas comprando ropa que Mutis me imponía con el fragoroso acento inglés que inventaba para divertir a los vendedores” (García Márquez 465).

Creo que la tarde en que Guillermo Cano me llevó de mesa en mesa a lo largo del salón para presentarme en sociedad, fue la prueba de fuego para mi timidez invencible. Perdí el habla y se me desarticulaban las rodillas cuando Darío Bautista bramó sin mirar a nadie con su temible voz de trueno:

—¡Llegó el genio!

No se me ocurrió nada más que hacer una media vuelta teatral con el brazo tendido hacia todos, y les dije lo menos gracioso que me salió del alma:

—Para servir a ustedes (García Márquez 470).

La timidez y la soledad que dice haber vivido en su primer destierro le mostró que la escritura sería el arma perfecta para despertar la admiración de las personas y escapar de la soledad de sentirse en tierra extraña. Su conocida afirmación de que escribía para que sus amigos lo quisieran más, “esa es una de las razones fundamentales por las cuales un escritor escribe” (Club promotores de lectura 2018. [Video 3](#)), cumple con su lógica hasta cierto punto. El escritor mexicano y amigo cercano de García Márquez, Carlos Monsiváis (1938-2010), aseguró años después que antes de eso, García Márquez escribía “para alegrarse a sí mismo” (Canal 22 2015. [Video 4](#)), lo cual da una visión del placer de escribir más precisa, un placer íntimo de crear un mundo fantástico donde se nutre su propia inmortalidad y que llamamos en el capítulo primero *la plenitud de la trama de lo moderno*. En una entrevista de 1977 publicada en la revista mexicana *Hombre Mundo*, afirma que su sueño dorado es “ser eterno” y que su mayor sospecha es que “no lo soy” (Zalamea 156).

No escribo para el aplauso de los críticos, ni para la voracidad de los lectores publiqué cuatro libros en quince años, de los cuales se vendieron un total de cinco mil ejemplares, y que sin embargo seguí escribiendo. La verdad es que yo escribo, simplemente, porque me gusta contarles cosas a mis amigos (Durán 30).

Hay un momento que al patriarca “le pasó la ventolera de preguntar si lo querían o si no lo querían, qué carajo, cortaba cintas inaugurales, se mostraba en público de cuerpo entero asumiendo los riesgos del poder como no lo había hecho en épocas más plácidas” (García

Márquez 61). En otra entrevista hecha semanas antes de ser publicada la novela, el escritor entrega su primera declaración sobre el poder en *El otoño del patriarca*. En esta señala el tema central de la trama del patriarca: “el desastre del poder individual; si el poder individual no funciona, no quedará otra opción que la contraria: el poder colectivo real” (Bermejo 114).

### PARTE III

## LA REVOLUCIÓN EDITORIAL DEL AUTOR

La publicación de *El otoño del patriarca* fue un giro literario que implicó una revolución no sólo desde el punto de vista de la construcción narrativa del autor como ya explicamos sino también en la recepción de la literatura colombiana. El riesgo que toma García Márquez es una revolución de la forma, una con la cual envía un mensaje a otros escritores para que escriban sus libros como desean, sin esperar aprobación de los lectores o los editores. Lo que se defiende, entonces, en esta última posición del escritor militante, es la autonomía y no una sujeción a los parámetros del mercado, pues para el escritor “la obra literaria debe estar al nivel cultural que el escritor considera que debe estar” (Club promotores de lectura 2018. [Video 3](#)).

De hecho, tres años después de la muerte del escritor colombiano, el diario económico *Portafolio* publicó un artículo de sus novelas más vendidas, siendo *Cien años de Soledad* la obra del nobel más comprada durante el 2016. En Bogotá vendió 4.734 unidades; en el norte del país, 968 y el sur del país, 818 unidades. Sumadas las ventas totales, la novela vendió 7.131 unidades. La obra habría vendido una suma cercana a los \$349.419.000.

El diario también destaca los libros *Doce cuentos peregrinos* (1992) con 5.452 unidades vendidas en el 2016, generando una suma cercana a los 136 millones de pesos colombianos; *El amor en los tiempos del cólera* (1985) vendió 4.186 unidades y 205 millones de pesos; *Crónica de una muerte anunciada* (1981) 4.132 unidades; *Relato de un naufrago* (1970) 2.887 unidades; *Del amor y otros demonios* (1994) 2.801 libros; *El coronel no tiene quién le escriba* (1961) 2.043 unidades, y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972) 1.700 unidades.

*Wikipedia* (2018) incluye a *Cien años de soledad* en su lista de los libros más vendidos en la historia con una cifra cercana a los 30 millones de ejemplares. Sin embargo, no se trata de examinar las glorias sino también las “derrotas”, como es el caso de *El otoño del patriarca*. Este libro pocas veces figura en las listas de ventas y resulta difícil determinar cuál fue su recepción en el mundo, pues su escenario de publicación contó con el efecto de arrastre de su antecesora, pues se convirtió en la novela más esperada por los críticos después de 1967. Por eso, hablar de la recepción de la novela es un trabajo complejo que obliga a cuestionarse por qué el éxito no la acompañó con el pasar de los años como sí sucedió con otros títulos.

Estamos en Colombia en un país donde el índice de analfabetismo es de 40 %, yo creo que las estadísticas son falsas, pues el índice es del 80 %. Entonces, me parece natural que una novela con las exigencias culturales de *El Otoño del Patriarca* ofrezca una dificultad mucho mayor que *Cien años de soledad* (Club promotores de lectura 2018. [Video 3](#)).

Desde su publicación, *El otoño del patriarca* ha sido una novela de amores y odios. Entre la crítica, los artículos que más han llamado la atención se destaca el de Regis Debray, *Cinco maneras de abordar lo inabordable o algunas consideraciones a propósito de El otoño del patriarca*, en el que presenta su hipótesis de que la novela no es una parábola, un símbolo o una alegoría sino la proyección del arquetipo del dictador legendario. Otros críticos que analizaron la novela y la figura del dictador latinoamericano en la novelística del continente en los años setenta fueron Markos Meckled, quien habla que el rechazo del “racionalismo” garciamarquiano es la conciencia humana, tanto social como individual, “la conciencia histórica que paulatinamente emerge y crece con la civilización, el progreso, el desarrollo y las luchas del hombre (...) y que son la causa de la infelicidad del ser humano” (Meckled 419); Jaime Mejía

Duque, quien califica la novela como un “chasco” de un autor representativo de la narrativa latinoamericana en plena fase de ascenso con “problemas de concepción, y de ejecución literarias que van más allá del autor para tocar a los escritores actuales y potenciales de América Latina” (Mejía Duque 197).

Conrado Zuluaga publicó en 1977 un trabajo sobre las novelas del dictador e incluye “la extenuante novela de seis párrafos” (Zuluaga 24) de García Márquez como un intento por construir la imagen del dictador latinoamericano “superponiendo elementos y anécdotas de los distintos personajes históricos, tomando de aquí y allá, rasgos diversos y dispares. Se parece a tantos personajes que no se parece a ninguno” (Zuluaga 35). Por su parte, Julio Ramón Ribeyro dice que no tuvo en cuenta el drama que han significado las dictaduras en el continente, de hecho critica que el personaje deviene “simpático y llega a inspirar conculso lástima. Ese vejete (...) no inspira la repulsa (...) porque al adoptar el partido de lo ameno se corre el riesgo de hacer la glorificación del dictador. Y que yo sepa los pueblos caribeños no han sido sólo testigos de maravillas” (Ribeyro 140).

En mayo de 2015, el crítico Alfonso Carvajal, con motivo de los 40 años de publicación de la novela, publicó en *El Tiempo* un artículo donde aseguraba que se trataba de la obra con mayor riesgo formal y temático que hizo el escritor colombiano y dice que *El otoño* es “el libro soñado, el libro total, aunque ya en *Cien años de soledad* había creado un mundo exuberante y autónomo, que resumía la historia de América Latina; aquí se lanzó a romper la tradición y las estructuras moderadas y a sustentar este arrollador relato sólo en el lenguaje” (Carvajal, 20).

*El otoño* es la lucha del escritor profesional por no ceder a las posibles retribuciones de crear otro éxito como *Cien años de soledad*, es su apuesta militante por perseguir otros horizontes que poco gustaban a los grandes editores. En otras palabras, *El otoño del patriarca* se decanta por experimentar con algo que poco se hace, aún en el presente: transformar la

sintaxis de la lengua y luego darle un tono poético que, por supuesto, no siempre logra fama o siquiera ser comprendido.

En el documental *La escritura embrujada* (1998), el autor admite que hasta 1967 ninguno de sus libros vendía más de mil ejemplares y cuando salió *Cien años de soledad* se dio cuenta que la novela empezó a constituir un grupo lector que le permitió alcanzar números exorbitantes. Era claro, entonces, que García Márquez no sentía la misma devoción de los lectores, editores y críticos por su “obra maestra”. El éxito editorial de una novela no puede medirse únicamente por número de ventas, hay otros factores como lo manifiesta David Viñas al indicar que un *best-seller* debe cumplir tres objetivos:

El lector es sólo el que se deja seducir por la estrategia desplegada. Es el que compra (primer objetivo conseguido) y luego lee (objetivo secundario, pero importante también) el libro, y quizás después (éxito absoluto entonces) recomienda su lectura a otro (Piquer 83).

Al principio *El otoño* logró el primer objetivo de ventas porque contaba con los créditos de ser escrita por el autor de los enredos familiares de los Buendía, pero esto no duró mucho tiempo, pues a medida que la crítica se endureció a la nueva propuesta narrativa del autor, el nivel de ventas fue decreciendo. En cuanto al segundo y tercer, según los índices comerciales anteriormente mencionados, objetivo tampoco se cumple, ya que pocos han concretado la lectura y, mucho menos, la han recomendado. Sin embargo, otros críticos como Jacques Gilard han logrado ver que *El otoño del patriarca* es “el libro más trabajado y mejor logrado estéticamente de toda la obra de García Márquez (...) el patriarca siempre estuvo presente en la obra (Gilard 163), lo cual exige que la novela incluya ser leída, para mejor claridad desde los



textos garciamarquianos de principios de los años 50 y no como una novela aislada, exclusivamente en la columna *La jirafa* y sus entrevistas posteriores a *Cien años de soledad*.

### **La consumación del fenómeno contra editorial**

Una vez en Barcelona, García Márquez conoce a su agente literaria Carmen Balcells. Allí, el ejercicio de escritura de la novela distó mucho de permanecer encerrado en casa como lo había hecho en el caso de *Cien años*. Cuenta G. Martín que Carmen empezó a recibir sustancialmente tramos de la novela en fechas tan tempranas como el primero de abril de 1969, y siguió recibéndolas hasta agosto de 1974 “con instrucciones estrictas de ‘No se debe leer’ (Martín 383, 384).

A pesar de que Martín asegura que Carmen actuó no sólo como su agente literaria sino como casi su hermana y confidente, llama la atención una conversación telefónica en la que García Márquez le pregunta a su agente “¿Me quieres, Carmen?”, a lo que ella dijo: “No puedo responderte a eso. Eres el 36,2 por ciento de nuestros ingresos” (Martín 384). Esta escena justificaría una de las causas por las cuales el escritor nunca permitió que ella leyera los originales de la novela hasta que estuvo totalmente terminada, pues dicha situación le mostraba que primaba el mercado sobre el autor.

Esta posición contestataria de García Márquez ante el sistema editorial toma un tinte aún más activo en 1977, debido a la amistad que sostiene con José Vicente Katarain, con quien se involucra en la decisión de trasladar la editorial Oveja Negra de Medellín a Bogotá. Este cambio produjo dos efectos: la entrada del escritor como socio de la editorial, por un corto periodo de ocho meses; y (como consecuencia de esta entrada) el giro que dio la editorial al pasar de publicar textos de ciencias sociales (de corte marxista) a literatura. Una de las grandes premisas

que permitió a Oveja Negra mantener un capital económico mientras se abría paso en el mundo editorial, fue que publicaron las distintas novelas de García Márquez a muy bajo costo, lo cual hizo asequibles las obras a más lectores que no podían comprar las costosas ediciones de la época; asimismo, asume la producción de estas obras para editoriales extranjeras. El lema de la editorial fue: “Vamos a hacer lo contrario: tirar bastante y vender barato” (Gullavan 6).

¿Cómo superar su propia leyenda? A partir de este interrogante, Javier Fernández profundiza cómo García Márquez, un autor latinoamericano que para 1967 ya había logrado el reconocimiento universal y el apoyo de la crítica, pretende o espera superar la cúspide que representaba la historia inmortal de la familia Buendía. Después de *Cien años* alrededor de García Márquez se consolidó una difusión muy particular; las editoriales esperaban algo más. No obstante, para un autor para quien la escritura resultaba ser un proceso pausado, repleto de problemas y dificultades incluso para terminar una sola página, la idea de publicar algo más enigmático o familiar, por no encontrar mejor apelativo, representaba no sólo un llamado a continuar con cierto estilo de escritura (denominado a finales de los 60 *garciamarquiano*), sino también una posibilidad de renovarlo.

*El otoño* representa no sólo una nueva obra sino un momento de ruptura, pues permitió ver si era posible mantener aquella figura mítica del escritor. Con *El otoño* no sólo está en juego el futuro de un escritor, sino también la recepción de su obra y las dinámicas culturales que se tejen alrededor de ella. En 1975 García Márquez asumió formas narrativas arriesgadas para con la crítica y los sistemas de lectura posibles; su apuesta fue la reconstrucción del imaginario lector y no la constatación de un estilo.

En definitiva, *El otoño* no presupone publicar algo al azar, es el resultado de una década de trabajo que pone a prueba la figura divinizada del autor, a quien poco le importaba ganar la

confianza del mundo editorial, como sí gestar una metamorfosis del ecosistema cultural colombiano durante la segunda mitad del siglo *XX*.

## CONCLUSIÓN

### EL OTOÑO DEL PATRIARCA Y LA CONSAGRACIÓN DEL ESCRITOR MILITANTE

Hemos hecho un análisis del escritor famoso que veinticinco años antes había llegado a Bogotá en una especie de exilio interior que se metaforiza con la venta del mar por parte del dictador y que, tras alcanzar el reconocimiento mundial, pasa de ser un joven de provincia al nuevo patriarca de la literatura latinoamericana del siglo XX. Este poder, poco logrado con sus novelas anteriores y conseguidas con la construcción del mundo mítico de los Buendía, lo lleva a escribir una novela de desmitificación del dictador y del escritor.

La figura del dictador latinoamericano se ha construido según esta hipótesis de lectura sobre la estructura del mito, artificio de la política latinoamericana que desarma García Márquez y alerta para mostrar su efecto distractor y adormecedor. En dicho estado de solipsismo cultural y político la literatura, desde el siglo XIX, ha jugado un papel importante cuando los poetas buscaban inmortalizar figuras emblemáticas de las independencias como el mismo Simón Bolívar y en la conquista, Cristóbal Colón también lo hizo al narrar como grandes epopeyas la visión europea del descubrimiento de América.

De ahí que la construcción narrativa de la novela corresponda más bien a un flujo y reflujo entre los tiempos del reinado del patriarca y la muerte de un dictador que hizo que el tiempo se detuviera en una creación de su figura mítica para imponer una realidad que sólo es posible mantener con su permanencia en el poder. Sin embargo, ese tiempo detenido comienza a desintegrarse cuando los narradores ingresan a la casa presidencial para darle fin al tiempo incontable de su eternidad como mito.

Se trata entonces de una novela dedicada a desmontar las estructuras de funcionamiento cultural del mito, del pensamiento latinoamericano y del “realismo mágico” de García Márquez tras el éxito conseguido con su novela anterior, *Cien años de soledad*. De ahí que el autor la haya calificado como “anti-Cien años de soledad” en 1976, pues en ella demuestra que parte de su éxito se debe a que el mito es una máquina poderosa de encantamiento y encanto de construcción de ficciones que sirvió al modernismo latinoamericano para desarrollar una nueva sensibilidad de observar lo propio (distinta a la de la cultura española que inició en ciertas élites intelectuales y burguesas) y dio fuerza a la indagación sobre la identidad del continente, su desalineación ideológica y su interés por el estudio de la cultura también fue caldo de cultivo para el desarrollo de emociones políticas nacionalistas sobre las cuales se montaron las figuras totalitaristas en una época de convulsión social, de dictaduras y revoluciones, que entraron a formar parte de la imagen de un continente exótico y violento.

Como vimos, en la novela subsiste la visión de los narradores y la del patriarca, lo que le da a la obra un carácter universal del fenómeno mítico, pero la novela no es una posición en contra de la cultura mítica latinoamericana sino más bien una posición contestataria a sus formas de uso y manipulación desde las esferas del poder individual, tal como lo dijo en 1978 refiriéndose implícitamente al caso del poeta cubano Heberto Padilla, arrestado por el gobierno de la revolución cubana y cuyo distanciamiento le causó su enemistad con escritores como Mario Vargas Llosa:

Mi conciencia política se revuelca de rabia con la cerrazón de la Unión Soviética frente a la posición democrática interna, por ejemplo, o con la facilidad con que Fidel Castro acusa de agente de la CIA a un escritor que el propio Fidel Castro sabe que no lo es (IL Manifiesto 23).

Desde el final del primer capítulo cuando son los narradores quienes reescriben la historia del descubrimiento de América en clara alteración al diario de navegación de Colón. Este fenómeno propio de la literatura del continente es lo que hemos llamado, amparados en el concepto del crítico José Jiménez, como la *trama de lo moderno* latinoamericano, entendida no como la búsqueda de un tiempo histórico de plenitud en el sujeto (como sería en el caso de la modernidad europea), sino en una colectividad, la de América Latina “donde no hay soluciones, hay búsquedas”, frase que pertenece al político uruguayo José Alberto Mujica en el documental de Emir Kusturica, *El Pepe, una vida suprema* (2018).

Esta búsqueda literaria es una ruptura de la tradición del mito mesiánico del patriarca, pero también de un estilo narrativo en García Márquez que coincide, durante la época de escritura de la novela, con el debate teórico sobre el concepto de función autorial de Foucault y la crisis de autoridad (o de verdad) que provoca el surgimiento de la estética neobarroca en las letras latinoamericanas como manifestación de experiencias poéticas que inscriben el pasado dentro de las dinámicas del presente, para que una cultura enfrente el enigma de su futuro mediante la destrucción o desplazamiento de dos categorías fundamentales del texto moderno que analizamos en el capítulo primero: la temporalidad y el sujeto.

Este nuevo escenario provoca una práctica discursiva del debilitamiento de la historicidad y el descentramiento del sujeto, convirtiéndose así el neobarroco en la estética de la contramodernidad y *El otoño del patriarca* en la obra que comulga con esta visión por tratarse de una apuesta narrativa diferente que exalta las divergencias de lo excéntrico del poder patriarcal del personaje, apuntando a una nueva propuesta de lo poético narrativo que colinda con la noción de las culturas construidas de Chiampi, no por la conjunción de las normas erigidas

en los centros hegemónicos sino por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia.

Pero esa no es la única razón por la que García Márquez tiende a convertir el relato en poesía. Existe otra relacionada con la historia de la poesía como el lenguaje de expresión del poder en la Bogotá de la primera mitad del siglo XX y que impresionó al escritor a sus 15 años de edad. En aquella época, la poesía era el género admirado por la sociedad señorial colombiana y más cercana al poder político que se negaba a reconocer que tanto adentro del país como en todo el mundo, desde la Revolución francesa, los valores de su legitimación señorial habían comenzado a sucumbir bajo la simple marcha de la historia. No en vano, García Márquez describe a Bogotá en sus memorias como una ciudad detenida en el siglo XIX similar a la del país adormecido del patriarca que recurre a la máquina de los cuatro vientos para soportar la nostalgia del mar que se llega el poder extranjero. Bogotá era entonces una segunda Colombia.

*El otoño del patriarca* podría llegar a considerarse como un intento de adaptación de la carga mítica de *Cien años de soledad*, pero narrado desde la perspectiva del poder central de la Bogotá de principios de siglo, pues la particular manera en que el rumor de la colectividad es capaz de generar sentido, de rehacer el mundo, no pertenece únicamente al Caribe y prueba de eso es el realismo mítico de la obra más conocida de Juan Rodríguez Freyle, *El Carnero*, un texto sobre la vida y fundación de Bogotá que recoge, a la vez que se nutre, de muchas fuentes orales, narrándolas de forma escrita y con ello dándoles un carácter propiamente tropológico:

Pues el testimonio está más vinculado a lo ficcional que la misma Historia por tratarse de una declaración factual. Tomando en consideración que la Historia se vale de documentos como el testimonio, nos hallamos cada vez más cerca de la estructura de *El Carnero* como un discurso más ficcional que histórico (García Dussán 223).

En la columna *El Carnero, el abuelo de Macondo* publicada en 1994 en la revista Cambio 16, Evaristo Larsen aborda un aspecto que se convirtió en oficial gracias a las palabras de García Márquez que él mismo cita en boca del Nobel: "El realismo mágico ya existía en Colombia desde el siglo XVII. No es una invención mía. El Carnero podría ser el abuelo de la narrativa nacional", palabras que se convirtieron en el descubrimiento de que el realismo mágico es tan viejo como la literatura nacional, es decir como la propia nación y su cultura.

Toda esta reinención de la que hablamos a lo largo de estas páginas incluye a la memoria como pieza angular de resignificación de los géneros autobiográfico y autoficcional que mezcladas conforman la imagen de un yo íntimo del patriarca y del escritor/poeta como figuras míticas de la cultura y la sociedad que viven de la fabularización de la realidad, para mantener viva una imagen capaz de multiplicarse por sí misma hasta alcanzar la inmortalidad como única trampa a la muerte, destino común de todos los hombres, y a su consecuencia más trágica: el olvido.

En *Vivir para contarla*, García Márquez le otorga a la entrevista de prensa "una parte importante de mis obras de ficción porque sólo son eso, fantasías sobre mi vida". Lo anterior no sólo demostró que debe existir una forma particular de acercarse al material literario y extraliterario sobre la vida y pensamiento del autor sino también la resignificación de la autoficción, la memoria y la autobiografía con respecto a su poética y visión política.

Así mismo, concluimos que el sentido autobiográfico, autoficcional y memorial de la obra se debe entender bajo el concepto de tiempo de plenitud, en el sentido de que dentro de su trama existe una poética de construcción de la identidad del "yo" y de los Otros que hablan en el texto y que tiene en el lenguaje su principal base referencial de deconstrucción, para la metaforización de la propia muerte del autor que también, como hemos señalado, tiene que ver



con la dimensión mercantil de la escritura, del mercado editorial, del mercado de los nombres propios como marcas con las que juega García Márquez.

*El otoño del patriarca* continuará siendo vista por la crítica como la novela más compleja del escritor colombiano, un rótulo que solamente podrá cambiar con el paso del tiempo y la llegada de nuevas perspectivas que acorten esa “distancia estética” de la que habla Hans Robert Jauss como un marco de lecturas dado por el lector y constituido por sus conocimientos literarios, de manera que varía con el tiempo y que tiene que ver con el horizonte de expectativas del lector; esperanza que García Márquez mantuvo hasta el final de sus días y que solamente se podrá comprobar cuando el continente latinoamericano cante con himnos de júbilo la noticia de que el tiempo del último dictador de nuestra historia por fin ha terminado para nunca volver, pues ha sido desmitificado del todo.

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTO ESTUDIADO

García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca* (1975). Bogotá: Círculo de lectores, 1985.

### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Televisión Nacional de Chile. «Pablo Neruda y García Márquez frente a frente.» París: Televisión Nacional de Chile, 1971.

Agamben, Giorgio. *De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros*. s.f.

Amossy, Ruth. «La doble naturaleza de la imagen del autor.» Zapata, Juan. *La invención del autor*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014. 49-67.

Arciniegas, Germán. *Entre la libertad y el miedo*. Bogotá: Ediciones LAVP, 1996.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2001. E-Book.

Béji, Hele. «Equivalencia de las culturas y tiranía de las identidades.» *Política y Cultura* (1999): 113-125. digital.

Bermejo, Ernesto González. «La imaginación al poder en Macondo .» Mantilla, Alfonso Rentería. *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores LtDA, 1975. 111-119.

Bernal Bermúdez, María Clara. *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Uniandes, 2006.

Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición.» Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957. 151-163.

Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Dávila, Luis Ricardo. «La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos.» González, Francisco Colom. *Modernidad iberoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2009. 351-375.

de Campos, Harold. «El lenguaje de la literatura.» Moreno, César Fernandez. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Ventiuno, 1974. 279-316.

Deas, Malcolm. «Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia.» Deas, Malcolm. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. 25-60. digital.

Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

- Dubois, Jacques. *La institución literaria*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.
- Durán, Armando. «Conversaciones con GGM.» Mantilla, Alfonso Rentería. *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores LTDA, 11979. 30-38.
- . *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores LTDA, 1979. impreso.
- El Tiempo. *Periodismo militante*. Bogotá: Son de máquina editores, 1978.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Fernández Durán, Mercedes. *Novela y dictaduras en América Latina*. Bogotá: Taller de Edición Rocca, 2008. Impreso.
- Foucault, Michael. *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France*. Madrid: Akal, 2003. impreso.
- García Dussán, Pablo. «El realismo mágico en El carnero de Juan Rodríguez Freyle.» *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2008).
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Segunda. Bogotá: Círculo de lectores, 1985.
- . *El otoño del patriarca*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1985.
- . *Vivir para contarla*. Bogotá: Debolsillo, 2014.
- Gerald, Martin. *Gabriel García Márquez Una Vida*. Cali: Debate, 2009.
- . *Gabriel García Marquez: una vida*. Bogotá: DeBolsillo, 2011.
- Gil, Francisco. *Introducción al arte*. Bogotá: Plaza & Janés, 1998.
- Gilard, Jacques. «La reina sola y el patriarca.» Cobo Borda, Juan Gustavo. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014. 137-146. impreso.
- González Echevarría, Roberto. «The Dictatorship of Rhetoric/the Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, García Marquez, and Roa Bastos.» *Latin American Research Review*, (1980): 205-228.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Ensayos sobre literatura colombiana tomo 1*. Medellín: Ediciones unaula, 2011.
- Gutiérrez Girardot, Rafaél. «La imagen de Colombia en Cien años de soledad .» Gutiérrez Girardot, Rafaél. *Ensayos de literatura colombiana tomo 1*. Bogotá: Unaula, 2011. 225-247.
- Hustvedt, Siri. «Zonas fronterizas: aventuras en primer, segunda y tercera personas en la encrucijada de disciplinas.» s.f.
- IL Manifiesto. *Periodismo militante*. Bogotá: Son de máquina editores, 1978. impreso.
- Iturriaga, José. *El tirano en la América Latina*. México: Colegio de México, 1943.
- Jiménez, José. «El entramado estético de la modernidad.» Calinescu, Matei. *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 13.

- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Marín Colorado, Paula Andrea. «La 'revuelta' como perspectiva teórica.» *Perífrasis* (2010): 16-32.
- Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez Una Vida*. Cali: Debate, 2009.
- Meckled, Markos. «García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia.» Cobo Borda, Juan Gustavo. *Repertorio Crítico sobre Garcías Márquez*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014. 415-450. impreso.
- Mejía Duque, Jaime. «El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura.» Duque, Jaime Mejía. *Rulfo en su lumbre*. Bogotá: Ariel, 1998. 197-231. impreso.
- Méndez, José Luis. *Cómo leer a García Márquez, una interpretación sociológica*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2000. digital.
- Ortega, Julio. «El otoño del patriarca: Texto y cultura.» *Hispanic Review* (1978): 421-446. digital.
- Oz, Amaos. *La historia comienza*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Padilla, Ignacio. *La isla de las trubus perdidas*. Bogotá: Debate, 2010.
- Pageaux, Daniel-Henri. «De la imagería cultural al imaginario.» Brunel, Pierre. *Compendio de literatura comparada*. México: Pierre e Yves Chevrel, 1994. 101-131.
- Palacios, Marco. *Populistas: el poder de las palabras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Palencia-Roth, Michael. *La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- París, Diana. *Julis Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Madrid: Campo de ideas, 2003.
- Pereiro, Manuel. *García Márquez habla de Gacia Márquez*. Bogotá: Rentería Editores, 1979. impreso.
- Piquer, David Viñas. *El enigma best-seller: fenómenos extraños en el campo literario*. Madrid: Ariel S.A., 2009. E-Book.
- Plimpton, George. «Ernest Hemingway.» Era, Biblioteca. *El oficio de escritor*. México: Biblioteca Era, 1998. 201-226. impreso.
- Pouliquen, Hélène. *La novela del encanto de la interioridad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Ediciones del Norte, 1984. digital.
- . *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. Impreso.
- . *Ruben Darío y el Modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970. impreso.
- Rentería Mantilla, Alfonso. «El viacrusis de un lector.» Rentería Mantilla, Alfonso. *García Márquez habla de García Márquez*. Bgotoá: Rentería editores LTDA, 1979. 7-10.

- Revista Alternativa. *Periodismo militante*. Bogotá: Son de la máquina editores, 1978. impreso.
- . *Periodismo militante*. Bogotá: Son de máquina editores, 1978. impreso.
- Ribeyro, Julio Ramón. «Algunas disgresiones en torno a El otoño del patriarca.» Cobo Borda, Juan Gustavo. *Repertorio crítico sobre García Márquez tomo 2*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014. 137-146. impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Rupturas de la tradición.» Moreno, César Fernández. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1974. 139 - 166. Libro.
- Saldívar, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara, 1997. impreso.
- Sánchez, Gonzalo y Donny Meertens. *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: Áncora, 1983.
- Stavrakakis, Yannis. *La izquierda lacaniana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Televisión Española. «La vida según ...» *La vida según Gabriel García Márquez*. Televisión Española, 1995.
- Zalamea, Alberto. *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores LTDA, 1979. impreso.
- Zapata, Juan Manuel. «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor.» *Scénographies auctoriales du jeune Baudelaire-journaliste, Université de Liège* (2011): 35-58.
- Zuluaga, Conrado. *Novelas del dictador, dictadores en la novela*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1977. impreso.

## VIDEOGRAFÍA

- 1) Willax Televisión, Mira quién habla. "Plinio Apuleyo habla de Gabriel García Márquez". YouTube, publicado el 25 de marzo de 2014.  
<https://www.youtube.com/watch?v=09lSNwYACxw&t=738s>
- 2) Fundación Ernesto McCausland. "Gabo habla del Caribe". YouTube, publicado el 9 de octubre de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=h7gue1lYoVk&t=1s>
- 3) Club promotores de lectura y escritura. "Entrevista a Gabriel García Márquez por Germán Castro Caycedo RTI TV 1976". YouTube, publicado el 30 de octubre de 2018.  
<https://www.youtube.com/watch?v=8bu8XC7QW4s&t=1850s>
- 4) Canal 22. "Muchos años después... Gabo en México". YouTube, publicado el 18 de junio de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=tGJDned5yNE&t=225s>
- 5) TeleSUR tv. "Gabriel García Márquez entrevista a Pablo Neruda". YouTube, publicado el 18 de abril de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=1520QZlclmI&t=966s>
- 6) Luis Gómez R. "Entrevista a Gabriel García Márquez TVE 1995". YouTube, publicado el 3 de junio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=2FW4K2NpjlG&t=144s>