

## EL OTOÑO DEL PATRIARCA. GERMEN DE UNA NOVELA

JAVIER FERNÁNDEZ GARCÍA

### RESUMEN

El autor analiza desde la perspectiva del «lector interesado» –no crítico–, el núcleo central de la novela *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. En las trece primeras páginas se encuentra ya el germen temático de todo el desarrollo posterior, así como los artificios fabuladores del mundo creativo del autor colombiano. Algunos ya habían aparecido en *Cien años de soledad*: el tiempo dislocado, la transmutación mágica; hay otro nuevo que engarza con la tradición de la «novela del tirano»: el dictador omnipresente pero inasequible y quizá hasta inexistente.

### PALABRAS CLAVE

García Márquez, *El otoño del patriarca*, desarrollo narrativo, técnicas novelísticas.

### ABSTRACT

The author analyzes from the perspective of the «interested reader» –not critic– the central nucleus of the novel *The autumn of the patriarch* by Gabriel García Márquez. In the first thirteen pages the thematic germs of the whole later development can already be found, as well as the fabulating devices that belong to the creative world of the Colombian novelist. Some of them had already appeared in *A hundred years of solitude*: the distangled time, the magic transmutation; another is new and it's related to the tyrant's novel's tradition: the omnipresent but inaccessible and perhaps even inexistent dictator.

### KEY WORDS

García Márquez, *The autumn of the patriarch*, narrative development, novelistic technics.

### RÉSUMÉ

L'auteur analyse du point de vue du «lecteur intéressé» –pas critique–, le noyau central du roman *L'automne du patriarche* de Gabriel García Márquez. Dans les treize

premières pages on peut trouver à l'avance le germe thématique de tout le développement postérieur, ainsi que les artifices narratifs qui appartiennent au monde créatif de l'auteur colombien et qui étaient apparus d'abord en *Cent ans de solitude*: le temps altéré, la transformation magique; et un aspect nouveau qui s'enchaîne avec la tradition du «roman du tiran»: le dictateur omniprésent mais inaccessible et, peut être, même inexistant.

## MOTS-CLÉ

García Márquez, *L'automne du patriarche*, développement narratif, techniques de l'art du roman.

## INTRODUCCIÓN

Mucho se ha dicho ya sobre la virtualidad narrativa de las novelas de Gabriel García Márquez, sus circunstancias personales y sus motivaciones estéticas y literarias: portento narrativo; definitivo lanzador del realismo mágico-real maravilloso-real cotidiano, influencias recibidas y otorgadas, etc. Desde casi todos los métodos posibles de enfoque estilístico tenemos trabajos que tratan de explicar o de desentrañar los aspectos más recónditos de su creación novelesca, principalmente en torno a esa obra fundamental, insignia y cumbre de todo un movimiento literario que es *Cien años de soledad*.

Trabajos académicos con afán de totalidad, integradores, contrastados, sistemáticos por una parte, o bien enfoques afectivos, imaginativos, singulares, pueblan y hacen rebosar los índices de todos los medios de expresión literaria existentes en la actualidad. Sin entrar en el problema del acatamiento por parte de un escritor vivo de las opiniones críticas de sus contemporáneos, largamente debatido por muchos escritores (sobre todo en el campo de las influencias literarias, y, en el caso de García Márquez muy señaladamente la de W. Faulkner), es necesario apuntar a un cierto «hipercriticismo» (no en el sentido de que uno sea demasiado crítico, sino en el de que demasiados sean críticos) que tiende a anonadar a los escritores de éxito, vivos en la continuación de su obra literaria, sea con nuevos rumbos expresivos o bien en continuación de una tendencia creativa uniforme. El escritor, y el que nos ocupa en una gran medida, siente pesar sobre sí esa especie de «qué dirán», que son las opiniones de los críticos, como una especie de férula molesta, sea crítica o laudatoria. Corre el riesgo de ver cómo se extraen de su producción literaria toda una serie de corolarios parásitos, casuales en una ocasiones e inconscientes en otras, que merman su libertad al acercarse a nuevos temas literarios: «sí escribo así me dirán que me influye tal...»; «si cambio de estilo dirán que ya he perdido la fuerza narrativa...»; «si continúo con el mismo tema parecerá que no sé escribir sobre otra cosa...», podrían ser consideraciones que el escritor se ha de hacer cuando se enfrenta con una nueva producción.

Algunos de estos aspectos aparecerán en este trabajo que, tratando de evitar tales condicionamientos, se propone enfocar una obra de un novelista dentro de su producción con la mirada más simple (y quizá la más auténtica) que es la de lector. Ni siquiera la del lector crítico, sino la del lector a secas, que profundiza lenta y meditadamente en un texto literario para dar cuenta de la sensación estética obtenida y que objetiva una serie de elementos descriptivos que a su juicio comprenden asuntos trascendentales dentro del devenir novelesco. Y todo ello después de haber leído los estudios críticos más interesantes escritos sobre el autor (que aparecen en la bibliografía final) y haber intentado olvidarlos para tratar de volver al punto de vista del lector «prístino». Al fin y al cabo, mientras no se demuestre lo contrario, los escritores producen literatura para lectores y no campos de ensayo para las agudezas de los eruditos; y el éxito de público del novelista que nos ocupa dice algo sobre este poder de convocatoria.

Porque el valor fundamental de García Márquez es su virtualidad narrativa: es el narrador con mayúscula y por antonomasia de un grupo de literatos que por origen, formación e intenciones es bastante coherente.

Pero antes de penetrar en el texto hay que dibujar un somero esquema del contexto, tanto de los lectores como del escritor, ya que ambos tienen algo que decir sobre la secuencia productora de literatura del autor cuando éste escribió *El otoño del patriarca*. Cuando llegó a esta obra, el autor tenía una producción definida y coherente y el lector interesado ya estaba impregnado de un cierto «garcía-marquismo» (si se puede definir con este término la especificidad literaria del autor, señaladamente su habilidad narrativa y fabuladora) que condicionaba sus expectativas futuras. Repasemos brevemente ambas circunstancias: ansiedad en la espera del lector y morosidad en la creación del autor.

Después de la publicación de *La hojarasca* (de la que se vendieron 30.000 ejemplares) García Márquez era autor conocido en Colombia, pero fue el aldabonazo de 1967, *Cien años de soledad*, el que puso en candelero mundial al escritor y disparó la ansiedad del lector: la siguiente novela sería esperada con amorosa urgencia, ansiando encontrar en ella el regocijo y la «narratividad» hallados en la de 1967. Aunque pueda parecer exagerado se puede afirmar que Gabriel García Márquez «es» *Cien años de soledad*, o al menos que para el gran público «empieza a ser» con ella; y después del éxito clamoroso (de crítica y público, como suele decirse) el propio escritor habría de sufrir un complejo de este tipo y un cierto terror a la siguiente novela que inevitablemente sería comparada con la anterior y muy probablemente saldría perdiendo en el cotejo, ya que es muy difícil repetir en el arte de crear obras maestras. Quizá procedan de esta circunstancia los ocho años de meditación, escritura y corrección en un autor que es de por sí pausado. El mismo ha escrito al frente de una antología de sus cuentos: «He tenido que someterme a una disciplina atroz para terminar media página en ocho horas de trabajo. Peleo a trompadas con cada palabra y casi siempre es ella quien sale ganando, pero soy tan testarudo que he logrado publicar cuatro libros en

veinte años»<sup>1</sup>. Pero, a pesar de ello, hay que pensar que ocho años son muchos años, aún a media página por jornada. Y además está el testimonio de la obra siguiente a *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada*, muy breve y publicada tras un nuevo lapso de seis años, rompiendo aquella promesa de no publicar más hasta que no cambiasen determinadas formas de gobierno en Hispanoamérica.

También puede proceder del miedo a la inevitable comparación, que el autor no quiere que se produzca de ninguna manera, entre *El otoño...* y *Cien años...*; ni para bien (si es buena y semejante a la anterior se le va a tildar de encasillado), ni para mal (si es mala y semejante a la anterior se va a hablar de agotamiento de vena literaria y de potencia creativa); lo mejor será hacer otra cosa. Y así lo explica el autor: «*El otoño del patriarca* lo empecé a escribir antes de que se publicara *Cien años...* No sé qué saldrá... Pero sé lo que no debe ser para no parecerse a la anterior»<sup>2</sup>.

El éxito pesa como una losa sobre el escritor al enfrentarse a la continuación de su obra. Es necesario, pues, abandonar Macondo, mundo real-irreal que se describe en *Cien años...* y en alguno de los cuentos anteriores, para buscar otro entorno menos trillado, y el autor vuelve la vista hacia un mundo temático de larga tradición en la política y la novela hispanoamericana: la figura del dictador-tirano-déspota, conservando dos de los condicionamientos de la novela anterior, uno temático –la soledad– y otro expresivo –la mezcla simbiótica de lo real y lo irreal mágico–. Parece que, tratando de evitar las comparaciones con su anterior novela, prefiere caer en el riesgo de que éstas se produzcan frente a las novelas del mismo tema de otros escritores americanos: Asturias, Carpentier, Roa; o españoles: Valle Inclán, Ayala. Será, pues, un nuevo enfoque de un antiguo motivo literario basado en la situación política de los países de Hispanoamérica, tan propicia, lamentablemente, a los modelos reales.

Algo hay, por tanto, en *El otoño...* que ya estaba en *Cien años...*: la sabia mezcla de la fábula, el misterio y la fantasía con la realidad; la conversión de una en otras y de otras en una, reduciendo lo maravilloso a vida cotidiana, al igual que se hiciera en las novelas de caballerías tan admiradas –sobre todo el *Amadís*– por el autor. La fusión se produce de forma tan perfecta en una como en otra novela, de modo que resulta difícil al lector separar sus componentes y no le queda otro remedio que sumergirse sin condiciones en la narración tal como es.

Con un fondo de influencias procedentes de las técnicas de visualización cinematográficas y de narración periodística –reconocido por el autor– se nos presentan unos sucesos cuyo tiempo reducido ocupa aproximadamente veinticuatro horas (desde el amanecer de un lunes hasta el final de ese día, casi en la madrugada del martes) pero que se extienden narrativamente a un período de unos trescientos años, tiempo vital del dictador. Los fragmentos de la realidad aparecen

1. *Los diez mandamientos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966.

2. M. Fernández Braso: *Gabriel García Márquez*, Madrid, Azur, 1969, p. 113.

como flotando en ese ámbito cronológico tan extenso como imposible y en él se amalgaman sin orden fijo acontecimientos real-fantásticos, que incluyen varias muertes –reales o fingidas– del protagonista.

#### NÚCLEO TEXTUAL

El compendio de la novela se encuentra en las primeras páginas (las trece primeras en la edición que se cita, de la editorial Bruguera). Aunque para el autor no merecen la consideración de capítulo aparte –la obra está dividida en seis apartados sin título, correspondientes a los cinco únicos puntos y aparte que hay en ella– el ámbito marcado no es arbitrario, pues contiene dos elementos fundamentales en el desarrollo novelesco, a saber:

- la descripción física y moral del protagonista
- la anticipación narrativa de los más importantes elementos novelescos de la trama.

Y precisamente los que más importancia tienen desde el punto de vista mágico o paranormal, tan abundante y significativo en ella.

Puntos importantes que se deben considerar en la disposición de la materia narrativa son los siguientes: un comienzo de narración objetiva en tercera persona en la que el narrador –que no se identifica– inicia, sin preparación previa, el recuento de unos hechos que sorprenden al lector por determinados aspectos que, si no son imposibles, al menos son altamente improbables. Quizá con este prosaico juego de palabras pueda describirse muy bien la sensación de irrealidad que campea por esta y otras novelas del autor y de otros compañeros de éste en el movimiento literario que mezcla lo real y lo irreal en la ficción novelesca: las cosas no suelen suceder así, pero como podrían hacerlo, es lícito narrarlas.

«Durante el fin de semana...» (p. 7): definición del tiempo y acercamiento a los sucesos que es proximizada por el empleo del artículo determinado *el*. Menos efectivo a este fin habría sido el empleo de cualquiera de los demostrativos: *este* habría chocado con el empleo del tiempo verbal (pretérito indefinido); *aquel* habría alejado la presencia del suceso; el indeterminado *un* significaría alejamiento y todos ellos pierden el poder identificador que señala a *este mismo* fin de semana como momento en que los acontecimientos se desarrollan.

Segundo elemento importante: aves carroñeras y despreciables como los *gallinazos* («Cathartes aura», carroñero diurno del tamaño de una gallina y que desprende mal olor) que se convierten en insignia o señal del devenir narrativo, cerrando el capítulo descriptivo, como se verá más adelante, se meten nada menos que en la *casa presidencial*, superando la inexpugnabilidad que este tipo de residencia suele tener, tanto más estricta cuanto menos «legal» sea su habitante, sobre todo en un país hispanoamericano.

La función de las aves es clara y doble: por un lado, pacífica y oportunista «...se metieron por los balcones» y por otro agresiva e intencional «destrozaron a

picotazos las mallas de alambre» y –primera transmutación metafórica– volaron dentro de la mansión «como si» removieran «con sus alas el tiempo estancado en el interior» (p. 7).

Pasado el fin de semana con estas aves como indicio de que algo estaba sucediendo dentro de la casa presidencial, la ciudad en torno (reminiscencia evocada pero no descrita de ciudadela-castillo) despierta el lunes con «tibia y tierna brisa de muerto grande y podrida grandeza» consecuencia de esta nueva situación paranormal que proporciona la brisa (que puede ser aceptablemente tibia y tierna) de muerto grande (que es por definición frío y duro) y la grandeza podrida no puede proporcionar brisa si no es transmutándose metafóricamente en la alegría que proporciona el hecho de que éste haya desaparecido.

Solo tras estos signos:

- gallinazos en la casa presidencial
- clima de muerto importante

«nos atrevimos a entrar». Se identifica al autor con un actante en los sucesos; de los demás no se habla: el protagonismo lo tiene el grupo anónimo e indeterminado en cuanto a número de componentes, del que el narrador es testigo y portavoz.

Al parecer este grupo está compuesto por dos secciones diferenciadas por su distinto grado de intrepidez: «los más resueltos», «otros», pero todo él es indeterminación y anonimía. La penetración en el círculo exterior es fácil: portones blindados antes resistentes ceden a un simple empujón de «alguien»; no hay fuerza ni resistencia detrás de ellos sino vacío, abandono y soledad o, más bien, ausencia.

Y además, es otro mundo: «ámbito de otra época», «aire más tenue» y «silencio más antiguo» en aquella metafórica «vasta guarida del poder» (poder como fiera que vive en guarida y guarida que es vasta como el palacio presidencial, que es el cobijo del detentador del poder), cuyo recinto defensivo exterior ha atravesado con tanta facilidad el asombrado y poco resuelto grupo.

Posteriormente se produce una acumulación de elementos descriptivos de los que va siendo testigo el grupo, que se van engranando con la secuencia gramatical anafórica de la repetición de la forma verbal «vimos»:

1. Retén
2. Galpón
3. Alberca
4. Caballeriza y cochera
5. Coches

La descripción de los elementos vistos muestra lugares y objetos que son representativos (sustitutos o indicios) de otras circunstancias aún no aclaradas y cuya existencia se anticipa:

- desorden en el retén de donde huyó la guardia, interrumpiendo el almuerzo dominical (el extraordinario en los cuarteles) a causa de un pánico indeterminado.

- desorden y desidia administrativa (plantas creciendo entre los documentos)
- alusiones a la antigüedad del entorno
  - cinco generaciones
  - caballeriza de virreyes

Pero la anticipación más importante está causada por las atribuciones significativas e indicio de acontecimientos –anteriores en el tiempo, pero que en la novela se explican más adelante– en relación con los coches existentes en la cochera:

- berlina de los tiempos del ruido
- furgón de la peste
- carroza del año del cometa
- coche fúnebre del progreso dentro del orden
- limusina del primer siglo de paz

De este modo se ancla el objeto actual al suceso pasado, conocido por «el grupo», ya que para sus componentes la alusión es claramente identificable, porque sus miembros hayan conocido la situación en un pasado próximo o por referencias de otras personas.

En el segundo patio aparecen enseres y objetos de tipo más privado y personal:

- rosales cuya imagen contrasta con las de los leprosos que bajo ellos dormían y cuyo perfume se mezclaba con el de otros olores menos santos, que también son indicios de circunstancias pasadas (tufo de gallinero, hedentina de boñigas, fermento de orines de vacas y soldados, promiscuamente reunidos en una degradada basílica colonial convertida en establo) o presentes (pestilencia que llegaba al grupo desde el fondo del jardín).

Un nuevo avance en el itinerario hacia los reductos más íntimos de la casaguarda es propiciado de nuevo por una serie de «vimos»:

1. galería de arcadas
2. desorden en las cocinas
3. sauces babilónicos
4. la casa civil

Todo ello, cerrado por una nueva alusión a los gallinazos que terminan aquí su labor como símbolos externos de la decadencia de la casa presidencial. Y se encuentran nuevos fenómenos anticipadores de tipo paranormal: en la galería vivía un gran número de concubinas cuyos hijos (¡todos!) nacían antes del octavo mes de gestación; los sauces habían sido transportados desde Asia Menor con su propio suelo y ¡su propia llovizna!

La llegada al edificio central es también fácil: su puerta, al igual que los portones del recinto amurallado se abrió sin necesidad de forzarla (casi mágicamente, al impulso de la voz, en contra de la previsible fuerza que debería haber sido necesaria; con un modesto «¡ábrete, sésamo!»...). Y en este punto, la resurgencia de la primera persona del plural nos recuerda de nuevo que es el grupo quien está describiendo los hechos y que al parecer llevaba algún proyecto previo para invadir el palacio: «No tuvimos que forzar la puerta, como habíamos pensado» y se había vuelto más intrépido, quizá animado por la facilidad encontrada al atravesar las primeras barreras.

Un nuevo rasgo extraordinario es la aparición, a partir de este momento, de otro animal que sustituirá a los gallinazos como símbolo envilecedor del estado actual de la casa presidencial: *las vacas*. Tras una nueva serie de «vimos» se va a dar fe de la situación del interior de ésta:

1. oficinas
2. comedor, sala de música, mesitas de dominó, mesas de billar
3. cuadros por el suelo
4. máquina del viento
5. jaulas de pájaros
6. la ciudad
7. cráteres muertos

Casi todos ellos muestran las consecuencias de la acción destructiva de las vacas y junto con esta circunstancia se describen otras dos situaciones extrañas: una máquina capaz de falsificar vientos procedentes de cualquiera de los cuadrantes de la rosa de los vientos y un mar desaparecido al que ésta trata de sustituir. Además dos alusiones que encuadran temporalmente la acción: una espacial, –desde la casa se veía la ciudad y el lugar en el que había estado el mar– y otra temporal, –nueva alusión al lunes histórico y una primera pista con respecto a que lo sucedido («el hecho») tuvo lugar antes de o durante «alguna noche de la semana anterior»– (p. 10).

Termina aquí la descripción testifical y objetiva de los elementos presentes en la casa por medio de la sensación visual y se pasa a otro tipo de sensaciones y de verbos, siempre en primera persona de plural, es decir, con el protagonismo del grupo:

- olor a carnaza de los gallinazos
- restos de vacas

curiosa fusión de dos elementos simbólicos animales, precisamente antes de empujar la puerta semioculta que franquea el paso al núcleo último del itinerario seguido por el grupo, tras la cual: «lo vimos a él» (p. 10).

Toda la secuencia narrativa previa viene encaminada a conseguir el clímax que lleve al lector al asombro: ya ha llegado el grupo al «sancta sanctorum» del poder y ha encontrado al habitante de la casa deshabitada, algunas de cuyas posi-

bles circunstancias vitales se han ido anticipando (si bien no todas se reconocen como tales todavía y continúan siendo «rarezas narrativas» para el lector).

La primera impresión que se recibe del objeto narrativo a que nos ha llevado toda esta progresión es simple e innominada, señalando a la persona con un sustituto que en cierto modo produce desolación y perplejidad por su escasa importancia: en un primer momento no hay nombre ni adjetivo ni epíteto, sino pronombre: «él» que apunta a una cierta seguridad extensiva de que él habría de ser el único hombre encontrado en la casa. La caracterización se va haciendo más precisa también de forma lenta y progresiva más adelante: se mantiene en ella el mismo suspense ocultador que confiere un nuevo rasgo de interés a este retraso en la experiencia lectora; el lector va captando poco a poco una serie de notas descriptivas que, de nuevo, nos dan la visión retardada de una realidad tan importante como la del protagonista de la novela y de la situación en que se encuentra (deca-dente, como el resto de la casa que le cobija) y además de ellas, al igual que se había hecho anteriormente con respecto a la descripción de la casa, una serie de lo que podemos llamar ahora con un término más técnico «anticipaciones descriptivas paranormales» como:

- uniforme de lienzo sin insignias (ausencia de florituras ornamentales militares o políticas)
- polainas (anacronismo o peculiaridad de uniforme)
- espuela de oro en el talón izquierdo (ostentuosidad, opulencia; capricho –sólo una–)

después se anuncia una hipérbole que en ese momento es inexplicable, pero que más adelante se va a mostrar coherente con el tema paranormal: «más viejo que todos los hombres y que todos los animales viejos de la tierra y del agua» (p. 10). Y una nueva serie de circunstancias descriptivas envilecedoras:

- «tirado en el suelo, bocabajo»
- «con el brazo derecho doblado bajo la cabeza»

que, al parecer, era su forma habitual de dormir (esta circunstancia es conocida por el narrador y no por el grupo, y sin embargo, el lector llega a conocerla); y una nueva, y en este caso importante nota descriptiva de la personalidad de quien hasta ahora solemnte era «él» y que ha sido encontrado allí (ni siquiera sabemos si aún «vive») en la casa presidencial, que lleva uniforme y que reúne en torno a sí una serie de circunstancias extrañas: ha llevado una larga vida de déspota solitario.

Ya tenemos casi al protagonista, y como su identidad y algunos de sus rasgos ya están desvelados, a partir de ahora, una vez levantado el velo inicial que daba suspense a la progresión del grupo, se van a ir expresando otros datos paranormales de su personalidad y modo de vida con más libertad y sin tanta precaución. El «grupo» modifica su postura para poder ver un rostro imposible de reconocer a causa de la labor carroñera de los gallinazos; punto difícil habría sido el reconocimiento, de todos modos, ya que a continuación, la primera persona del plural que representa al grupo anuncia que «ninguno de nosotros lo había visto

nunca» (p. 11) en persona, aunque (y aquí surge una nueva secuencia acumulativa por medio de la preposición *en*) su imagen de jefe de estado se encontraba en los lugares normales para la representación de la efigie de tal autoridad:

- monedas (¡en ambos lados!)
- sellos de correos
- litografías

y en otros menos normales:

- etiquetas de depurativos
- bragueros y escapularios

lugares realmente extraños para situar la efigie de un presidente, así como la primera sospecha de que la litografía enmarcada que presidía los lugares oficiales y además «estaba expuesta a todas horas y en todas partes», no era de primera mano, sino copia de retratos que ya se consideraban infieles en tiempos muy antiguos. Tan antiguos como que eran «los del cometa» (cuya existencia inconexa se nos había anunciado en relación con uno de los carruajes de la caballeriza y que en esa segunda alusión comienza a tomar corporeidad como algún suceso realmente acaecido) muy alejados en el tiempo a causa de la ponderación de la falta de fidelidad de los retratos, al menos por un espacio de tres generaciones (contando con que el narrador y el resto de los miembros del grupo fueran «personas mayores»): «nuestros propios padres sabían quién era él porque se lo habían oído contar a los suyos, como éstos a los suyos» (p. 11) y el resto de sus apariciones estaban veladas por esa especie de misterio indefinido. «Alguien» vio:

- ojos tristes
- labios pálidos
- mano pensativa

tres sintagmas que aluden a una cierta melancolía (procedente del tema de la soledad del déspota), el último de los cuales hace valer su virtualidad expresiva por medio de la sinestesia.

Nuevo elemento ponderativo de la especificidad es el razonamiento en torno al ciego que recita poemas: si no vio al déspota no fue por su ceguera, sino porque nadie lo podía ver, aún no estando privado de la vista (¿se quiere aludir con esto a que el déspota es una especie de ente de ficción, o a que todos los tiranos participan de una misma esencia y personalidad por el hecho de serlo?). Y en relación con este ciego aparece la primera alusión que permite localizar geográficamente, si bien de manera amplia, el entorno: la autoría de los poemas del recital del ciego pertenece a Rubén Darío, lo que nos remite a un país centroamericano (aunque no necesariamente, dada la universalidad del autor) y se une con el resto de alusiones interpretables a este respecto: el país estaba junto al mar (aunque luego se había de retirar), con una fauna determinada (gallinazos, que en Méjico son zopilotes) y en el que se recitan (sin traducir, se entiende) versos de Rubén.

Los «tiempos del vómito negro» (que recuerdan inmediatamente uno de los carruajes de las caballerizas, «el furgón de la peste») se retraen con los mismos

artificios a época muy antigua y «ningún mortal lo había visto desde entonces» aunque su presencia pacificadora se sintiera en la secuencia normal de desarrollo de los acontecimientos acostumbrados:

- la vida seguía
- el correo llegaba
- la banda municipal tocaba

Sin embargo, en los últimos años, los indicios de decadencia parecían haberse acentuado en la casa presidencial con una limitación en los signos de vida dentro de ella dando paso a la presencia de unas luces como de navegación, de por sí extrañas y a las señales claras de que la disolución del poder se producía: con los desastres de pezuñas y de suspiros de animal grande y la culminación de que una vaca llegase al balcón del palacio presidencial y contemplase desde allí la puesta de sol; acontecimiento tan extraordinario e imposible en otros tiempos, que los que lo habían visto claramente con sus propios ojos dudaron si era verdad o sueño, tanto más cuanto que las vacas son medrosas y no acostumbran a subir por escaleras alfombradas (alude esto quizá a que las vacas –cuyos suspiros de animal grande ya se habían oído dentro de la casa presidencial– llevaban tanto tiempo allí, que se habían habituado sin ningún espanto).

Los gallinazos (segundo animal símbolo de decadencia, como ya se vio antes) muestran a las claras que algo sucede en la casa presidencial y con ellos se vuelve al principio, a los signos externos de falta de autoridad que animaron al grupo a entrar en el palacio y que vuelve a repetir ahora que «también nosotros nos atrevimos a entrar» en una casa que debía estar sin autoridad para permitir semejantes ultrajes. Y se cierra la secuencia narrativa con una nueva alusión al tiempo inmediatamente próximo «el amanecer del último viernes» (p. 13) previo al fin de semana anterior al lunes en el que se produce la parte más importante de los acontecimientos.

También sirve de cierre la alusión prolija y documentada a los gallinazos y a las sucesivas etapas de su ataque a la casa presidencial:

- actividad frente a adormilamiento
- vuelo lento y circular preparatorio del asalto
- señal de ataque del jefe

y actuación promiscua y reiterativa que al romper los vidrios derramó el olor de muerto grande por la ciudad (primer símbolo de muerte) y al entrar y salir libremente señaló la falta de autoridad (segundo símbolo de muerte) que animó al grupo a entrar. Recurrencia narrativa que nos lleva de nuevo al encuentro con la figura fundamental y su situación presente:

- cuerpo picoteado
- manos lisas y delicadas
- anillo del poder

y una nueva serie de circunstancias anormales:

- el cuerpo retoñado de líquenes y animales parasitarios del fondo del mar
- el testículo herniado extrañamente eludido por los galinazos, para quienes, por su condición de víscera debía ser un bocado apetitoso

Ni siquiera entonces el grupo cree en su muerte, a pesar de la evidencia real y de los anuncios de las pitonisas; porque, al parecer, no era la primera vez que el déspota moría o era considerado muerto. Aunque no hay separación tipográfica, está claro que hasta este punto llega la introducción general de la novela, germen de todos los sucesos narrados a lo largo del discurso. Después aparecen, complementando, el resto de los acontecimientos biográficos: sus mujeres, su madre, su doble Patricio Aragonés, sus ministros, sus generales enemigos o rebeldes y sus actuaciones como tirano. Pero la figura personal y una gran cantidad de las circunstancias novelescas vienen expresadas de forma completa en estas pocas páginas. Más adelante se habla de su segunda muerte (esta sería la tercera) y a partir de ella los actos habituales de su vida pública y privada.

Todo lo demás es novela, narración, cuyo núcleo central se encuentra en esta introducción en la que se prepara al lector para que pueda saborear, a caballo entre la realidad, la ficción, la fantasía y la fábula, toda la serie de acontecimientos que van a llenar las trescientas treinta páginas de novelación que restan con una imagen muy clara de un déspota siempre real y presente aunque se encuentre fuera del tiempo.

Con los ingredientes míticos de creación de suspense, usados en Macondo, se envuelve la figura etérea y fantasmagórica del tirano disolviéndose en su propia casa, muerto varias veces sin haber resucitado, como una parábola de la eternidad de su mando.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A.: *Introducción a la novela hisoanoamericana actual*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971.
- ARNAU, C.: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Ediciones Península, 1971.
- BOLLETINO, V.: *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Madrid, Playor, 1973.
- FERNÁNDEZ-BRASO, M.: *Gabriel García Márquez. Una conversación infinita*, Madrid, Azur, 1969.
- EARLE, P. (Dir.): *Gabriel García Márquez*, Madrid, Taurus, 1981.
- GULLÓN, R.: *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970.
- LOVELUCK, J.: *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976.
- ROY, J.: *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid, Castalia, 1978.
- VARGAS LLOSA, M.: *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.