

LIBROS

**García Márquez:  
Una reflexión  
sobre el poder**

El propósito explícito de García Márquez, al acometer la larga gestación de *El otoño del Patriarca* (1), fue intentar «una reflexión sobre el poder»; su empresa imposible y probablemente inconsciente, remontar los caminos de la épica hasta la Edad de Oro del pensamiento mítico y la epopeya. Si el mito —como ha señalado Zérafra— supone la persistencia de un tema, con una posibilidad de variantes en principio infinita, la historialización de ese tema, su conversión en novela (esa «moderna epopeya burguesa», en la fórmula de Hegel) lo degrada; pero el tiempo lo reinstaura con un nuevo sentido.

García Márquez encarna su reflexión sobre el poder en la figura de un perenne dictador inequívocamente hispanoamericano, pero no abandona la idea del eterno retorno, el carácter a-histórico del mito, su transgresión de todos los aspectos del tiempo. De la tensión entre la fijación del tema en un tiempo y una sociedad específicos (esto es: la novela) y la indeterminación entre pasado, presente y futuro, propia del mito, surge la posibilidad de una lectura que confiera al texto, a más de su valor literario, un valor simbólico (dualidad que algunos analistas son propensos a suponer en toda obra literaria); de postular, en fin, que García Márquez descifra, a través de las antítesis generadas por aquella tensión, el «código» de toda la Historia del continente; más aún: que la estructura de *El otoño del Patriarca*

(1) Plaza & Janés.

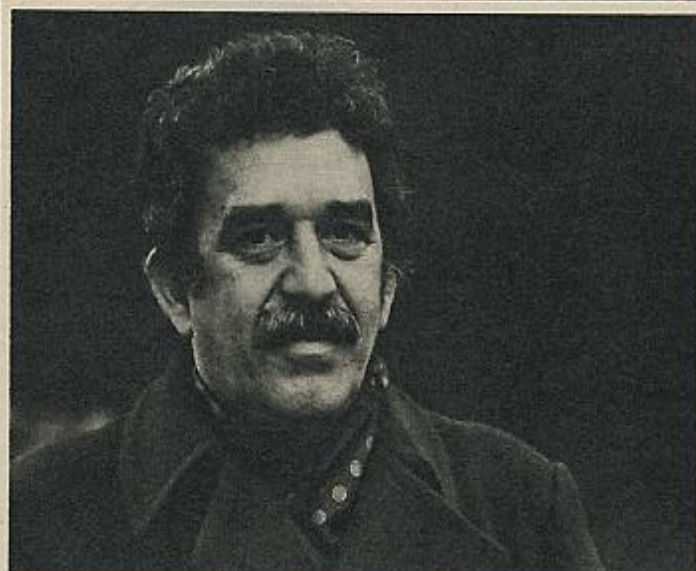
ca, sus virtudes y sus defectos, surgen de ella.

Los seis capítulos que componen la obra (sus seis frases, para decirlo con palabras del autor) muestran una sintaxis homóloga. Un narrador que utiliza la primera persona del plural los inicia contando la muerte del eterno dictador (desde el descubrimiento del cadáver hasta la exhibición de éste en una «cámara ardiente»), pero el complemento de esa descripción es una serie de recuerdos de la inacabable vida del personaje principal; la voz del plural y principal narrador pronto deriva hacia otras perspectivas; se trata no sólo de que suele ceder la palabra a otros narradores (fenómeno recurrente cuyas especiales características en este texto quizá lo caractericen como ningún otro), sino de que la conciencia del narrador se ve impregnada por la de su personaje, el que de alguna manera habla por su boca. Cuando el Patriarca pretende la santificación de su madre, aun a pesar de la negativa vaticana, y la establece por decreto, explicaba:

«Que no importaba que una cosa de entonces no fuera verdad, qué carajo, ya lo sería con el tiempo», a lo que el narrador agrega:

«Tuvo razón, pues en nuestra época no había nadie que pusiera en duda la legitimidad de su historia, ni nadie que hubiera podido demostrarla ni desmentirla, si ni siquiera éramos capaces de establecer la identidad de su cuerpo, no había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza, con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta, reconstituida por él desde los orígenes más inciertos de su memoria mientras vagaba sin rumbo por la casa de infamias» (página 171).

Instaurador de un mundo, el Patriarca es su propia historia, es la historia. Narrador principal y narradores secundarios, el mundo narrado mismo, no tienen existencia fuera de él. «Todo antes de él era



García Márquez.

vasto e incierto», anota el narrador; también fuera de él. Pero hay aún otra vuelta de tuerca: se trata no sólo de la ambigüedad de los recuerdos del Patriarca (no ya de su veracidad; «él había visto eso y muchas otras cosas de aquel mundo remoto, aunque ni él mismo hubiera podido precisar, sin lugar a dudas, si de veras eran recuerdos propios o si los había oído contar...» [pág. 173]), sino también de la ilegitimidad, de la mentira básica de ese mundo aparentemente autosuficiente: cuando muere Patricio Aragonés, doble perfecto del dictador, le dice a éste:

«... todo el mundo dice que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones, sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los gringos con el par de cojones de su acorazado...» (página 29).

Así, si el Patriarca parece el sustento de la patria y de la historia, si su figura no se rige por las nociones habituales de tiempo y espacio (a través de sucesivas ampliaciones, el espacio es primero el país; luego, «el mundo del Caribe»; después, aunque no explícitamente, América. El tiempo, por su parte, es el cubierto por la vida del dictador: de ciento siete a doscientos treinta y dos años, según el augurio de la adivina; pero tampoco esa cronología es fiable: el Almirante

de la Mar Océano le regala una escuela de oro como signo de máximo poder; cuando celebra el primer centenario de su ascenso a la Presidencia, ya existe la televisión; en rigor, se trata de toda la historia del continente), eso sucede sólo en cuanto el texto es un discurso mítico que él se dirige a sí mismo; en este sentido, el Patriarca es, también, un símbolo de la comunidad hispanoamericana o de sus clases dominantes.

Pero, como ha explicado Durkheim, el mundo institucional tiene una historia que es anterior al individuo y no es accesible a su memoria biográfica; la historia del individuo se aprehende como un episodio ubicado dentro de la historia objetiva de la sociedad, si bien ésta es un producto humano (y una realidad objetiva). En cuanto personaje novelesco y no héroe mítico, el Patriarca es, como el ser humano, un producto social.

La tensión mito-novela subsiste aquí. Si el Patriarca, como los héroes de la epopeya, según Steiger, desconoce el amor («había conocido sin capacidad de amor en el enigma de la palma de sus manos mudas y en las cifras invisibles de las barajas y había tratado de compensar aquel destino infame con el culto abrasador del vicio solitario del poder» [pág. 269]), es la ausencia de ese amor la que opera como nú-

cleo de sus recuerdos y de los episodios de su discurso (Manuela Sánchez, Bendición Alvarado, Leticia Nazareno, José Ignacio Sanz de la Barra, las alumnas del colegio colindante a Palacio, etcétera), la que marca el vacío de su vida y la que opone, finalmente, su autodirigido discurso mítico a la narración plural de la novela. Porque el narrador principal de la obra, según se revela en los párrafos finales, son los desheredados del poder, pero poseedores de la vida y del amor.

«La única vida visible era la de mostrar la que nosotros veíamos de este lado que no era el suyo, mi general, este lado de pobres donde estaba el reguero de hojas amarillas de nuestros incontables años de infortunio y nuestros instantes inasibles de felicidad» (pág. 270).

De allí que la muerte del dictador Zacarías Alvarado, General del Universo, el final de su otoño (su vida), sea propuesto, en un final alegórico de tono forzosamente moralizador, como la liberación, como «la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había, por fin, terminado» (página 271).

La grandeza y la imposibilidad de la tentativa de García Márquez (que, anotemos al margen, no omite su propio cuestionamiento a través de una visión de la literatura hispanoamericana centrada en sus

dobles orígenes: Colón y Darío; véanse las referencias y pastiches en las páginas 44, 179, 185, 193, 194 y 267) se condensan en esa frase final. ■ LUIS INIGO MADRIGAL.

**La explicación  
de tanto  
absurdo**

Sé que puede resultar una osadía el pronunciarse sobre tema tan espinoso como es la generación de 1936, una generación que fue y que no fue, pero cuya voz sigue oyéndose aquí y allá, dentro y fuera de los límites de su lengua, intentando buscar «la explicación de tanto absurdo».

Ildefonso Manuel Gil es uno de esos escritores a los que, por muchas razones no del todo justificadas, se suele mencionar con cautela entre los paréntesis de la guerra civil y del exilio; es uno de esos escritores que nos llegan siempre vinculados a circunstancias concretas y a convulsiones individuales y colectivas perfectamente definidas e incluidas en coordenadas muy precisas. Ello nos haría pensar en un cierto desfase, en una ardua concomitancia ideológica y de lenguaje. Y por eso se me hace más difícil adoptar una postura ecuménica y objetiva; leer a la distancia de años y acontecimientos no conocidos el testimonio de un escritor que hace de su vivencia el tema cardinal de su trabajo, puede inducirme fácilmente al error o a falsas apreciaciones que no me perdonaría nunca. J. L. Aranguren escribió alguna vez (1) que la aportación fundamental de la generación del 36 fue «la existencialización de la literatura», y a mí me parece que su frase nos puede servir de apoyo para iniciar estas breves notas sobre *Poemas del tiempo y del poema* (2), de Ildefonso

(1) *Insula*, Madrid, septiembre de 1966.  
(2) Ildefonso Manuel Gil, *Poemas del tiempo y del poema*. Col. Halcón que se Atreve. Ed. Curso Superior de Filosofía. Málaga, 1973. 39 páginas.



so Manuel Gil. Porque este cuadernillo supone una serena meditación existencial sobre el tiempo y sobre la voz del escritor, sobre la palabra y sobre la historia, asimiladas al «yo personal, no egoísta, sino en relaciones individuales de amor y de amistad». Una meditación no demasiado intelectual, sino más bien sentimental. «Cuando... nuestra poesía se ahondó en memorias de la infancia, en exaltación de la vida familiar, apuntábamos a los únicos valores humanos que habían quedado en pie. En vez de aplicar la duda metódica, aplicábamos la fe metódica: creer y hacer creer en unos valores básicos, sobre los que podría hacerse más tarde, paso a paso, la reconstrucción de un español no aniquilado por la vergüenza, ni descerebrado por la propaganda oficial» (3).

Ese tiempo reflexionado, que se desgrana lentamente en este libro denso, donde no está ausente lo patético; ese narrativismo existencial de inequívoca ralgambre machadiana, nos evoca inmediatamente una urgencia por descubrir y hacernos partícipes de una intimidad que es identidad perdida y buscada con ahínco. Este libro, en el que el sentimiento no se amordaza con falso pudor, puede ser un toque de atención sobre esas etapas no cubiertas del todo en nuestro lenguaje literario contemporáneo, etapas aparentemente superadas, vistas a veces con estúpida suficiencia, pero que es conveniente estudiar con la necesaria objetividad. Se ha acusado a la generación de 1936 de tener escaso arroyo para habérselas con el lenguaje, pero quizá la explicación lógica se encuentre en su razón de ser: la confesionalidad, el narrativismo interior, familiar y sencillo, que les exigió un lenguaje sin apurar, unos elementos poemá-

ticos mínimos, pero que, por contrapartida, desarrollaban una profunda reflexión sentimental:

**(Tenéis que perdonarme la añoranza: es un lujo sencillo y sin pecado./Fui también joven y el presente erguía/ su torre poderosa contra el viento./abriéndose sus brazos a la altura/ para abrazar entero el infinito).**

Su individualismo no es el resultado de una complacencia narcisista, sino el ejemplo de una historia personal que se revela como eficaz testimonio de una historia colectiva igualmente patética, y el enfrentamiento de estas dos posiciones (presente-pasado) no viene sino a confirmar lo irreversible de un estado de cosas que, a pesar de todo, sigue influyendo y configurando una personalidad histórica determinada.

Los poetas de esta llamada «generación destruida» se religan a su identidad, y antes de fabricar su hábitat espiritual en la evocación de circunstancias concretas, lo que hacen es confesar el influjo de la misma en su desazonado tiempo y en su palabra imposible («En los años de la posguerra se habló mucho de las dos Españas, la vencedora y la del exilio. Pero la Historia tendrá que hablar también de una tercera España: la del silencio. Es decir, la que había sido reducida al silencio y hubo de salir de él a fuerza de abnegación, y no sin dejarse jirones de dignidad, a cambio de poder cumplir su misión de continuidad cultural y de abrir cauces a la convivencia»).

No siente reparo alguno Ildefonso Manuel Gil al utilizar la rima acosonantada en su libro; tampoco se ruboriza por echar mano de ese sentimiento lírico profundo; no se priva de la utilización de elementos tan poéticos como *luz, pájaro, cristal*, porque todos ellos son elementos y recursos que configuran sinceramente la imagen sentimental que se trata de definir, porque

todos ellos sirven como imagen de los límites denunciados, de la contemplación activa del interior, donde el tiempo sirve de catalizador de la memoria y de la vida, y donde el espacio se hace referencia connotativa de serenidad y la relación apacible que ese hombre vive en su historia personal y en su afán omnipotente de creador:

**La palabra terrible que derriba los muros, / desvanecidos mármoles y desgajadas hiedras, / avivadas/cenizas del fuego en los adentros siempre ardido, / palabra salvadora redimiendo la complacida culpa del poema, / cuando la rabia rompe los delicados cauces del verso y la conciencia.**

«Poemas del tiempo y del poema» es —una vez más— un libro de esos que, semicultos en colecciones mantenidas únicamente por el entusiasmo de sus promotores, debe ser conocido y leído con atención, en la seguridad que será, además de útil, ejemplar. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

## Sobre Fitzgerald

El problema en España no es que no se edite (aunque también casi siempre se publica con un retraso muy considerable), sino que los títulos más significativos de la época (en muchos casos apuestas desesperadas de los editores) permanecen años en los anaqueles de las librerías, esperando el más idiota de los días: aquel en que, por obra y gracia de cualquier acontecimiento no-cultural (moda, muerte, etcétera), el nombre de su autor salta a todas las revistas y la gente comienza a comprarlo (no sé si a leerlo) y, por supuesto, a «devorarlo». Es el caso de Scott Fitzgerald. Con Melville, Twain, Faulkner y Hammett, el más importante escritor que ha dado Norteamérica. Scott Fitzgerald, esa maravillosa criatura del siglo que pasó loca-

mente por la vida toda la destrucción y la melancolía de los sueños deshechos. ¿Cuántos ejemplares había vendido Alianza de «A este lado del paraíso» antes del «boom» producido por el abominable film de Clayton? ¿Cuántos Luis de Caralt, quien había publicado «Pat Hobby», «Jovencitas y filósofos», etcétera? ¿Cuántos «Gatsby» Plaza & Janés o la Editora Nacional de Cuba? De todas formas, da lo mismo. Y bien venida sea esta moda si con ella más gente lee las páginas de esta «conciencia heroica» —como acertadamente dijo Trilling—, las alucinantes aventuras por el amor y por la muerte de este «amargo alegre». De principio ya hemos conseguido la publicación de «El último magnate» (en Rodas), su última e inacabada novela. Y, los que son causa de este comentario, esos dos maravillosos estudios modélicos: «Domingos locos» (Scott Fitzgerald en Hollywood), de Aaron Latham, publicado por Editorial Ana-

grama, y «Francis Scott Fitzgerald», de Robert Sklar, en Barral Editores. Aparte de —también en Barral— una selección de ensayos de Edmund Wilson, «Crónica literaria», con dos capítulos dedicados al gran borracho de los «Twenty».

El libro de Aaron Latham es su tesis de la Universidad de Princeton. Análisis completísimo de la actividad cinematográfica de Scott Fitzgerald en Hollywood, no se limita a estudiar los guiones (en Fitzgerald el guión era —iba a ser— [como para Thomas los radiofónicos] un nuevo campo de creación más amplio que la novela), sino que penetra en ese descenso a los infiernos que fue su vida en la ciudad de oro. El resultado es un retrato patético y casi tan en la «frontera» como algunos cuentos del maestro. «Domingos locos» es, sin duda, un libro de lectura me atrevería a decir que obligatoria.

El de Sklar es un texto a otro nivel: quizá mucho menos divertido

que el de Latham de principio, pero absorbente conforme se avanza en su lectura. Además es un estudio completo sobre la vida y la obra de Scott, el más completo que conozco, y, por supuesto, en castellano no existe otro que se le acerque siquiera. El análisis de interrelaciones vida-obra va más allá de su simple enunciado, y desemboca en un «tercer hombre», el Scott que alcanza su propio personaje y su autodestrucción, enormemente significativo, ya que no solamente resulta entonces un estudio del autor de «Gatsby», sino una meditación muy necesaria sobre el proceso creador en general y el proceso de desencanto. Robert Sklar se licenció también en Princeton, se doctoró en Harvard (este libro, como el de Latham, fue su tesis) y actualmente, es profesor de la Universidad de Michigan.

Aconsejo muy encarecidamente la lectura de estos libros y, obviamente, la de Scott Fitzgerald. Se puede, incluso, para no aburrirse entre libro y libro, jugar sobre a quién descubriremos ahora: ¿A Nerval? ¿A Joseph Conrad? ¿O, por qué no, a Cervantes, a Baudelaire?... ■ JOSE MARIA ALVAREZ.

## «El camaleón sobre la alfombra», Premio Galdós de Novela 1974

Hace unos días se dio la noticia del fallo del Premio Bial de Novela Pérez Galdós, en su convocatoria de 1974, certamen al que concurren novelas editadas e inéditas y que otorga el Cabildo Insular de Gran Canaria. Finalistas fueron «Bumerán», de J. M. García Ramos (editada por Taller de Ediciones JB, Madrid), y «La calle de los árboles dormidos», de J. Leyva (igualmente editada por JB). El premio fue otorgado —por unanimidad— a la novela del escritor canario J. J. Armas Marcelo, «El camaleón so-



Scott Fitzgerald.

(3) Ildefonso Manuel Gil, *Sobre la generación de 1936*. «Symposium», volumen XXII, número 2. Syracuse, 1968.