

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, THE AUTUMN OF THE PATRIARCH. TEXTUAL STRATEGIES AND STRATEGIES OF POWER

Rodica Grigore

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Latin American literature of the 20th century is fascinated (even obsessed!) with the image of dictator and the significance of dictatorship. This fact can be easily explained taking into consideration that this continent was, for decades, under the rule of pitiless presidents whose mythical figures became in time part of many narrative discourses authored by the most important writers of this specific world. Of course, "The Autumn of the Patriarch", Gabriel García Márquez's novel, is one of the best examples in the field; its central character, half real and half mythical, expresses all the aesthetic and political tensions of Latin America and also establishes an exquisite literary relationship with the unnamed president imagined by Miguel Ángel Asturias or with some tyrannical figures created by Alejo Carpentier or Augusto Roa Bastos.

Keywords: Latin-American fiction, magic realism, reality, imagination, history.

Numărul de romane dedicate de scriitorii latino-americani temei dictaturii și figurii dictatorului este foarte mare, numărul lor crescând progresiv mai ales după publicarea, în 1946, a cărții lui Miguel Ángel Asturias, *Domnul Președinte*. Și, chiar dacă astăzi, unele dintre ele sunt, poate, mai dificil de citit din cauza abundenței detaliilor strict istorice sau a aluziilor la evenimente politice mai dificil de înțeles sau de interpretat pentru cititorul contemporan, toate aceste creații au impus nu doar subiectul, ci și tipologii de personaje de care literatura europeană se apropiase destul de rar și doar sporadic. Însă, printre toate titlurile reținute azi doar de istoria literaturii latino-americane – iar Angela B. Dellepiane, între alți cercetători ai fenomenului, a

înregistrat nu mai puțin de douăzeci de astfel de romane apărute în doar câteva decenii¹ – există și câteva capodopere. Desigur, cea dintâi este chiar *Domnul Președinte*, de menționat fiind, așa cum am mai arătat, că Asturias a avut și el câteva modele, mai ales *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán sau *Amalia*, de José Marmol.

Modelul acesta va fi preluat și continuat apoi de Alejo Carpentier, cel care ilustra tema dictaturii încă din *Împărăția lumii acesteia*, pentru a o duce la desăvârșire în *Recursul la metodă*, parțial de Juan Rulfo, prin *Pedro Páramo*, de Augusto Roa Bastos, prin *Eu, Supremul*. Interesant este că romanele lui Carpentier și Roa Bastos apar la un interval foarte scurt de timp (între 1974 și 1975), iar această perioadă, de doar câteva luni, este marcată și de publicarea cărții lui Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului* (1975). Desigur, numeroși critici literari s-au grăbit să facă presupuneri care de care mai fanteziste, unii mergând până acolo încât au adus în discuție „planul concertat” al celor trei scriitori de a publica aproape simultan aceste romane pentru ca, în acest fel, să atragă atenția asupra unor realități dureroase ale continentului latino-american și să tragă, implicit, un semnal de alarmă. Ideea, însă, oricât de fantezistă, are un sâmbure de adevăr, câtă vreme nicăieri altundeva în lume nu au existat atâția dictatori într-un timp atât de scurt, cele două sute de ani de la proclamarea independenței țărilor latino-americe fiind, practic, dominate de dictaturi dintre cele mai brutale. Astfel încât elaborarea celor trei romane reflectă preocuparea autorilor lor de a oferi cititorilor o imagine – desigur, transfigurată artistic – a lumii continentului sud-american. Iar aici, realitatea politică a presupus, de multe ori, ideea că guvernul nu este o instituție oficială, ci una personală, puterea devenind, așadar, un instrument aflat în mâna celui mai puternic – sau a celui mai abil pentru a și-o însuși (de multe ori, cu concursul armatei sau profitând de naivitatea populației care, încercând să scape de un conducător nepotrivit, facilita ascensiunea altuia, și mai nepotrivit, dictatorul).

Ceea ce realizează deopotrivă Alejo Carpentier, Roa Bastos și García Márquez este o nouă perspectivă asupra tiranului și asupra universului său. Fiecare dintre cei trei autori se situează cumva în interiorul universului dominat de obsesia pentru putere. Iar eliberându-se de cauzalitatea istorică concretă, ei creează o nouă ordine, care, de astă dată, este guvernată de cerințele esteticii, iar nu de ideologie. Întâmplările relatate primesc valoare simbolică, se transformă în complexe alegorii, mesajul fiind univiersal, iar semnificațiile romanelor, profund

¹ Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977, pp. 65-87.

umane. Istoria devine doar punctul de plecare, pretextul narativ, fiecare autor căutând propriile constante și exprimând realitățile care se potriveau cel mai bine tipului de discurs pe care îl practicau. Limitele realismului sunt, deci, depășite, istoria este ficționalizată, literaturizată – nu înfrumusețată, rezultatul fiind „un anumit tip de a-istoricitate” analizată de Roberto González Echevarría.² Iar dacă Alejo Carpentier vorbea despre importanța dimensiunii picarești a romanului său axat pe tema dictaturii, García Márquez insistă, în diferite interviuri, că *Toamna patriarhului* este o carte fundamental diferită de *TiranoBanderas*, de pildă, deoarece Ramón del Valle-Inclán a privit lucrurile din exterior, model urmat parțial și de Asturias, în *Domnul Președinte*, unde, deși autorul a captat limbajul poetic, nu a exprimat întru totul situația, pe când el însuși va prefera perspectiva diferită, și anume aceea a situării simbolice în interiorul lumii descrise, pentru ca astfel să poată exprima complet răspunsul dat unei realități, limbajul specific și situația, precum și problema în esența sa. Scriitorul ajunge, în acest fel, să exprime nu doar aspecte ale unei dictaturi latino-americane, ci să elaboreze o extraordinară meditație asupra puterii absolute și a consecințelor acesteia asupra celui care o exercită, dar și asupra celor din jur. Alejo Carpentier, în *Recursul la metodă*, încercase să facă același lucru, însă rămăsese de multe ori la un nivel grotesc și caricatural în care își definise personajul. Situația fundamentală era creionată încă de la începutul cărții, iar capitolele ce urmează nu sunt decât reluări ale unor motive, amplificări și dezvoltări ale imaginilor expuse de scriitor în primele pagini și ale obsesiei tutelare a Primului Magistrat pentru un „aici” și un „dincolo”, care îl situează într-o ambivalență din care nu se poate elibera până la final.

Adevărata legendă țesută și întreținută de o parte a criticii literare cu privire la *Toamna patriarhului* spune că ideea scrierii unui asemenea roman i-ar fi venit autorului în zilele foarte agitate ale anului 1958, când scriitorul a asistat, în Venezuela, în calitate de jurnalist, la înlăturarea de la putere a tiranului Pérez Jiménez și că ulterior ororile dictaturii lui Batista, din Cuba, dezvăluite după alungarea acestuia, l-ar fi convins pe García Márquez să nu uite de proiectul literar pe care îl întrevăzuse la Caracas. „Scriu despre singurătatea tiranului. Romanul va fi un fel de monolog al dictatorului înainte de a fi dus în fața tribunalului popular. [...] A guvernat mai bine de trei veacuri și va fi foarte dificil să creez acest personaj, căci este un element mitologic și patologic care a marcat istoria Americii Latine”, spunea scriitorul încă în

² Roberto González Echevarría, „Historia y alegoria en la narrativa de Carpentier”, în *Cuadernos Americanos*, 1972, no. 39/1 pp. 467-468.

anul 1969. Ulterior, el va insista că intenționează să scrie „un roman-poem despre singurătatea puterii, tragicul semn care marchează orice dictator”³, ideea sa fiind și aceea de a realiza „o apoteoză a temei singurătății” – după cum afirmă în interviul realizat de Rita Guibert în 1974: „e vorba despre puterea absolută iar aceasta este ceea ce eu consider a fi și singurătatea absolută.”⁴ Ulterior, García Márquez va detalia: „Intenția mea a fost totdeauna aceea de a face o sinteză a tuturor dictatorilor latino-americani, dar în special a celor din Caraibe. Fără îndoială, personalitatea lui Juan Vicente Gómez era atât de impunătoare, și pe lângă asta exercita asupra mea o fascinație atât de intensă, încât patriarhul are mai mult din el decât din oricare altul. În orice caz, imaginea mentală pe care eu o am despre cei doi este aceeași. Ceea ce enu înseamnă, desigur, că el este personajul cărții, ci mai degrabă acesta este o idealizare a imaginii sale.”⁵

Conceptul de „singurătate a puterii”, intuit încă de Asturias, dar fără să fi fost dus, în *Domnul Președinte*, la ultimele consecințe estetice, este elementul care structurează universul ficțional din romanul *Toamna patriarhului*. Iar conceptul este impus încă de la început, așa cum autorul își și dorea, prin imaginea vizuală extrem de pregnantă a bătrânului mort cu care începe cartea și care va fi repetată, nuanțată, reinterpretată din varii perspective pe parcursul textului, pentru a configura o serie de imagini despre putere care vor integra pe nesimțite cititorul într-un uluitor discurs romanesc. Iar în jurul acestei imagini inițiale și în jurul temei puterii se va dezvolta concentric întreaga acțiune – atâta câtă este acțiune ca atare, fiind vorba mai mult despre o alegorie complexă și despre o serie de simboluri care funcționează printr-un excelent dozat efect al acumulării – iar episoadele care compun cartea, în mod asemănător cu *Recursul la metodă*, dau cititorului impresia unei curgeri spontane a narațiunii, menite, însă, în realitate, a sugera un timp specific, captiv parcă între trecut și prezent și lipsit de orice deschidere spre un posibil viitor.

Imaginea bătrânului mort de la începutul cărții spune, însă, foarte mult(e), nu doar despre singurătatea puterii, ci și despre corupția care îl înconjurase în timpul vieții. Dar și despre inutilitatea sa absolută – alegorie a unui om care ajunge să fie dominat de funcție și să-și piardă, astfel, orice caracteristică umană. Tonul romanului va adopta, așadar, un aer de litanie la

³Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 82.

⁴Rita Guibert, „Interview with Gabriel García Márquez”, în *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 54.

⁵Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.*, p. 80.

dispariția unei ființe de-a dreptul mitologice și fabuloase, pe care toți o credeau nemuritoare, dar și de dureros memento cu privire la lipsa de substanță a unei astfel de puteri, fie ea și fabuloasă. Strategia autorului este de a izola însăși imaginea trupului mort al dictatorului, rămas imobilizat într-o postură ce trimite cu gândul la poziția corpului omenesc în somn, dar care, acum, după moarte, pare cu atât mai stranie. Altfel spus, García Márquez lipsește dictatorul de uniformă strălucitoare, îi ia toate însemnele puterii, lăsându-i doar aparența – și ea ponosită – a acestora, și privește cu un ochi scrutător ce mai rămâne, iar această imagine a nimicniciei și a descompunerii nu numai că definește complet acest personaj, ci îl și conține, metonimic, în totalitate.

Timpul romanului este reiterativ, concentric, poetic în cel mai bun sens al cuvântului și are rolul de a sublinia și din punctul de vedere al strictei cronologii figura Patriarhului, conducând finalmente la mitificarea acestui personaj și a întregului său univers dominat de obsesia pentru o putere a cărei lipsă de substanță nu o va înțelege nici în ultimele clipe. Dar exact prin evidențierea dimensiunilor temporale și a tonului specific se structurează spațiul romanesc, analizat de Ricardo Gullón în studiul său *García Márquez o el olvidado arte de contar*,⁶ se exprimă perfect noua direcție pe care o ia acum realismul magic al scriitorului columbian. E vorba despre un spațiu impregnat de sentimentul obișnuitului și, deopotrivă, de cel al miraculosului, uneori fiind greu, dacă nu chiar imposibil ca cititorul să le deosebească. Granița dintre ele devine din ce în ce mai dificil de observat și de trasat, iar realitatea se întretaie la tot pasul cu domeniul miraculosului – privit, însă, fără îndoială, drept cel mai obișnuit lucru.

În acest fel se impun în roman două niveluri. Pe de o parte cel al lumii reale, care e întotdeauna mental, și, pe de altă parte, cel fabulos, care e ireal, însă e exact acela care permite unui mort să circule cu Cadillac-ul, determinând o extraordinară continuitate (de-a dreptul fluiditate!) a evenimentelor, expresie a „fluidității ontologice” despre care vorbeam în paginile anterioare și care face ca totul să se repete la infinit, semn al convingerii autorului că dictatura e aceeași, indiferent de epoca în care apare sau de intervalul de timp cât durează. Strategia aceasta, oricât ar putea să pară de hazardată afirmația, nu este, însă, proprie neapărat romanului secolului XX, ci romanului cavaleresc, pe care, în paranteză fie spus, García Márquez îl admira, una dintre lecturile sale preferate și textul asupra căruia va reveni de nenumărate ori fiind *Amadís de*

⁶ Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.

Gaula.⁷ Ca și acolo, în *Toamna patriarhului*, date ale realității se împletesc cu altele, ce țin de cea mai sălbatică ficțiune, și, în plus, pe alocuri, realitatea însăși pare a deveni ficțiune, iar ficțiunea pură, a se conforma datelor realității sau, dacă nu, a-i prelua modelele caracteristice. Fuziunea este perfectă, iar efectul de lectură acționează imediat asupra cititorului, ținându-l captiv într-o lume a permanentelor miracole, transformări sau reelaborări ale unor figuri ori adevăruri consacrate.

Tehnica narativă predilectă este, la fel ca și în *Recursul la metodă* al lui Carpentier, cea a combinării unor monologuri interioare cu narațiunea la persoana a treia, care, însă, nu adoptă perspectiva omniscientă a narațiunii realiste, ci permite, implicit, cititorului ideal al cărții să-și asume, la nivelul receptării, perspectiva primei persoane – fie aceasta a unui personaj, fie a dictatorului însuși. Secretul pe care îl intuim doar la final este, însă, că de cele mai multe ori pe parcursul textului naratorul și dictatorul sunt una și aceeași persoană, iar perspectiva lor e și ea aceeași. Se trece, așadar, de la nivelul unei relații stabilite între subiectiv și obiectiv, la relația dintre grotesc și poetic, expresivitatea cărții depășind toate creațiile contemporane pe această temă și oferind cititorului un adevărat regal la nivelul discursului. Căci povestea e relatată de mai multe voci care parcă murmură – după modelul lui Rulfo, din *Pedro Páramo* – și care aparțin nu unor personaje propriu zise, ci unor umbre, unor abstracțiuni, unor figuri alegorice, ce pot fi asemănați cu cele din misterele medievale și care determină, astfel, un extraordinar caracter de generalitate al evenimentelor istorisite sau la care doar se fac aluzii pe parcursul textului.

La fel ca și pentru Carpentier sau Roa Bastos, procedeul stilistic predilect din *Toamna patriarhului* este simbolul – care dobândește un dublu sens: literal și analogic. Iar dacă simbolurile lui Alejo Carpentier erau prin excelență expresii ale unui univers cultural ce definea un tip de realism magic având și toate trăsăturile „barocului latino-american”, la Gabriel García Márquez simbolurile țin mai ales de spațiul obișnuit, al locuirii. Casa devine palat prezidențial, dar și refugiu din fața ravagiilor datorate singurătății puterii absolute, deopotrivă mormânt și pedestal al gloriei efemere de președinte, în vreme ce vacile semnifică invazia elementelor iraționale de care o astfel de guvernare este plină. García Márquez sugera, însă, el însuși că, la nivel analogic, ele pot fi interpretate ca imagini suprarealiste, a se citi, în acest context, anacronice, care își au rațiunea de a fi și de a apărea în obsesiile dictatorului. În egală măsură,

⁷ Darie Novăceanu, *Prefață*, în Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*, București, Editura Univers, 1979.

însă, aceste apariții pot fi comparate și cu strategiile neobișnuite impuse în peliculele lui Luis Buñuel – unde, se știe, turme de oi se întâmplă să traverseze imperturbabile saloanele cele mai elegante.

Dar romancierul preferă și enumerația savantă, întotdeauna nuanțată și pusă sub semnul unei gradații ascendente. Iar dacă la Carpentier, de pildă, orice enumerare era atât direcție de dezvoltare a contrastelor (fie ele baroce sau nu), cât și loc geometric unde toate tendințele centrifuge se unificau, în *Toamna patriarhului* lungile liste de personaje sau de nume ori de întâmplări au un sens de-a dreptul ritualic și subliniază ideea eternei reîntoarceri ce sugerează multiplicarea *ad infinitum* a faptelor, într-un mod oarecum asemănător cu cel impus deja în *Un veac de singurătate*. Iar acesta este un amănunt esențial: căci, oricât par de neobișnuite procedeele utilizate în acest roman de García Márquez, ele nu diferă niciodată fundamental de cele pe care scriitorul le desăvârșise în creațiile anterioare, mai cu seamă în *Cien años de soledad*. Toate au fost analizate în studiul lui Vargas Llosa, *Istoria unui deicid*, unde hiperbola este considerată „structură metaforică de bază”⁸, în funcție de care este organizat discursul narativ.

Legătura dintre planul real și cel ireal configurată aici mizează mult pe „nivelarea sensurilor”⁹ despre care vorbea Ricardo Gullón. Am avea de-a face, în romanul acesta, cu o distorsionare sistematică a obiectului narațiunii, iar aceasta poate fi comică, lirică sau plină de note fantastice. În acest fel, García Márquez descrie realitatea pe care o privește mereu cu ochi de poet și cu o expresivitate desprinsă parcă din barocul lui Carpentier și din literatura Secolului de Aur spaniol. Iar gigantismul aproape pantagruelic care rezultă dintr-o asemenea atitudine estetică se poate aplica doar anumitor aspecte ale realității specifice ce definește aspectele umane reale ale personajelor, mai ales ale protagonistului. Mario Vargas Llosa menționa la un moment dat „accentuarea violenței”¹⁰ în opera lui García Márquez, dar și aceasta are loc, aici, cu naturalețe, ca și cum sexul enorm al patriarhului ar fi cel mai obișnuit lucru și ca și cum regimul său de veacuri întregi s-ar încadra perfect în limitele normalului. Nu avem de-a face cu vreo forțare artificială a limitelor obiectelor obișnuite sau ale faptelor cotidiene, ci cu crearea de la

⁸Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 45.

⁹Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 31.

zero de către autor a unei alte ordini existențiale, care funcționează după alte legi și în conformitate cu reguli diferite.

Existența reală a Președintelui Patriarh este practic anulată și înlocuită cu o serie de amănunte hiperbolizate care par a-l defini, însă au darul de a-i sublinia și mai mult singurătatea și izolarea. Însă tot acestea oferă asupra lui o perspectivă mitizată, îmbogățită de superstițiile populare și de obsesiile sale (a sexului care îi definește raporturile cu femeile și cu mama sa, a nevoii permanente de afirmare a puterii prin intermediul unei inimaginabile cruzimi, a fascinației pe care președintele o resimte pentru mare ca peisaj sufletesc – ironia fiind ca asta nu-l împiedică să o vândă, pe bucăți, yankeilor – și, în ultimul rând, dar poate cel mai important, pentru timp și formele de manifestare a temporalității). Totul trimite la obsesia pierderii puterii, dar și la spaima în fața morții și mai cu seamă a bătrâneții, însă vizează și dorința sa nebunească de a apărea mereu și ca salvator al patriei, nu doar ca părinte al ei.

Gabriel García Márquez nu rămâne insensibil nici la semnificațiile comicului de situație care domină unele fragmente ale romanului, însă acesta se îndreaptă spre grotesc ori, uneori, spre parodie. Căci pe alocuri scriitorul face excelente pastişe după texte canonice ale literaturii latino-americane – de pildă, este citat (și pastişat) *Marșul triumfal* al lui Rubén Darío – sau se raportează cu detașare și ironie la propriile sale interviuri pe care le-a acordat. În plus, găinile apăruseră în proza márqueziană încă din *Funeraliile Mamei Mari*, iar răzbunările președintelui trimit la episoade cunoscute din *Colonelului n-are cine să-i scrie*. Erudiția pe care o includea Carpentier chiar și în episoade altfel marcate de comicul grotesc nu e cu totul absentă din opera columbianului, însă e îndreptată în alte direcții, scriitorul accentuând mult latura ironică a unor asemenea obiecte, comportamente, atitudini sau fapte.

Devine din ce în ce mai evidentă disproporția dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, între elementul natural sau real și cel literar, care ia naștere printr-o defamiliarizare prezentă încă din paginile *Veacului de singurătate*. În plus, haosul universului exterior este reflectat de haosul determinat de legile președintelui care, deși sunt menite să impună un principiu de ordine în această lume, nu fac decât să consacre arbitrariul. Carnavalescul despre care s-a vorbit uneori în diferite studii critice în legătură cu viziunea din acest text de aici provine, și tot de aici și nevoie unei veritabile proliferări episodice ce favorizează tehnica anticipării sau pe cea a explicitării *post factum*, evidențiate și de imaginarul acvatic apropiat (sau nu neapărat) de estetica suprarealismului ce domină textul – și care, în paranteză fie spus, era

preferat de autor încă din proza scurtă anterioară marilor sale creații românești. Unii exegeți au afirmat, imediat după apariția romanului *Toamna patriarhului*, că elementul de noutate absolută este, aici, tocmai figura dictatorului-patriarh-președinte, uitând că, de fapt, aceasta era prezentă în creația lui García Márquez încă de la începuturi, chiar dacă, în primele scrieri ale columbianului, nu era vorba despre un președinte, ci despre un colonel, un primar, un medic – însă având, cu toții, o serie de caracteristici care îl vor defini și pe dictatorul atât de discutat și de disputat în diversele studii critice pe care cartea aceasta le-a suscitată.

Într-un fel, putem considera că, pornind de la toate creațiile sale anterioare, García Márquez construiește, în *Toamna patriarhului*, o convingătoare alegorie a puterii absolute, dar și a singurătății puterii, neuitând, însă, nici să sublinieze degradarea progresivă căreia îi cade victimă întreaga lume astfel guvernată. Din punct de vedere simbolic, Saúl Yurkievich are dreptate să afirme că „*Toamna patriarhului* începe așa cum se termină *Un veac de singurătate*”¹¹, evidențiind degradarea lumii, dezintegrarea și descompunerea ce afectează palatul prezidențial, ca și cum ar fi o continuare a imaginilor de sfârșit de lume ale casei în care își petreceau ultimele ore de viață Amaranta Ursula, sângerând până la moarte după nașterea micului monstru cu coadă de porc, și Aureliano Babilonia, cufundat în descifrarea pergamentelor lui Melchiade. Criticul consideră că ambele texte ar fi „metafore românești ale regresivității”¹², demonstrând incapacitatea omului de a se impune asupra naturii sălbatice și devoratoare și de a o integra – practic, de a se integra – în istorie. Iar dacă biata Ursula Buendía trebuia să se lupte în permanență cu furnicile, cu izbucnirea impetuoasă a plantelor care amenințau mereu să înec micul și fragilul regat al familiei Buendía, dar reușea să țină natura dezlănțuită la distanță, urmașii săi direcți, Amaranta și Aureliano vor renunța să mai facă asta, iar urmașii săi literari încă și mai mult.

Chiar această lume pare desprinsă din literatura anterioară, universul de paralitici, de cerșetori și de concubine trimițând direct la unele pagini din romanul *Domnul Președinte*, al lui Asurias. Palatul prezidențial, în jurul căruia se învâрте totul devine veritabilă casă a puterii, dar și grădiniță zoologică (populată cu vulturi, vaci, viermi și alte asemenea creaturi) și muzeu antropologic, domeniu al coșmarului și al involuției. Căci pe măsură ce trec anii peste el,

¹¹ Saúl Yurkievich, „La ficción somática”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 173.

¹² Ibid., p. 169.

președintele patriarh începe să semene tot mai mult cu regnul animal, având caracteristici neobișnuite pentru o ființă omenească: creste de iguană îi invadează trupul, paraziți marini proliferază pe pielea lui, subsuorile îi sunt pline de crustacee; totul devine instinct și anulare a logosului. Președintele e analfabet mare parte a vieții, consumându-și existența în acte pur fizice și lipsite de intelectualitate. Și totul e pus – și spus – în șase capitole care compun romanul și care, de multe ori, repetă, din alte puncte de vedere, întâmplări deja relatate, García Márquez folosind, în plus, fraza extrem de lungă și de elaborată, aspect care i-a pus adesea în încurcătură pe cititorii obișnuți cu structura mult mai accesibilă din romanul *Un veac de singurătate*. De altfel, Julio Ramón Ribeyro consideră chiar că „acestea sunt și principalele inovații pe care *Toamna patriarhului* le aduce în contextul operei márqueziene: fraza de largă respirație și punctele de vedere care nuanțează aceleași evenimente.”¹³

Practic, fiecare dintre cele șase capitole constă într-o singură idee ordonatoare, *grosso modo*, într-o unică frază cu variațiuni, din ce în ce mai bine organizate – chiar dacă în primele cinci capitole autorul folosește de câteva ori punctul, pentru a-l suprima cu desăvârșire în ultimul. Impresia este aceea a unui „carusel verbal”¹⁴ lipsit de momente de respiro, care deconcertează nu o dată cititorul. Scriitorul, însă, are în vedere lectura unei epoci diferite și, în această preferință a sa pentru fraza lungă, stabilește încă o legătură, de astă dată cu opera lui Marcel Proust, cel care demonstra implicit cum o frază bine scrisă se poate dilata *ad infinitum*. Numai că pentru scriitorul columbian acest gen de organizare a materialului nu reprezintă doar nevoia de racordare la ritmurile modernității narative, ci mai ales expresia propriului său proiect vizând „narațiunea poetică”¹⁵. În *Toamna patriarhului*, în plus, punctele de vedere subliniază și o „anumită impersonalitate” – analizată de Julio Ortega, cel care vorbește pe larg despre funcțiile estetice ale lui „se știe că/ se spune că/ se pare că...”¹⁶ în opera lui García Márquez. Procedul, prezent și în *Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa, dobândește, însă, în romanul *Toamna patriarhului* și calități muzicale, autorul orchestrând aici o desăvârșită polifonie având drept puncte de reper modul de funcționare al hiperbolei (specifică pentru realismul magic al scriitorului încă din *Un veac de singurătate*).

¹³ Julio Ramón Ribeyro, „Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 141.

¹⁴ Ibid., p. 141.

¹⁵ Ibid., p. 144.

¹⁶ Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, în *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989, p. 22.

Numai că, dacă Remedios cea Frumoasă se ridică la ceruri într-un nor de cearșafuri, acum un general inamic e servit la masă având până și un pătrunjel în gură, iar marea este vândută pe bucăți, semnificând, dincolo de detaliul prin excelență miraculos, și începutul sfârșitului definitiv al puterii Patriarhului. Romanul capătă, deci, calități de-a dreptul baroce, aproape sufocând cititorul și determinându-l să adopte nu o dată perspectiva spectatorului dintr-un teatru de minuni, iar nu a simplului lector, care îl apropie de proza lui Alejo Carpentier și-l face una dintre cele mai lucrate creații ale prozei latino-americe a secolului XX. Finalul cărții demonstrează acest lucru și accentuează senzația de reprezentație barocă pe care textul a oferit-o în numeroase momente.

Interesant este, însă, și faptul că, recompunând din diverse perspective moartea dictatorului, romanul începe și se sfârșește în același fel, tot astfel cum începe și fiecare capitol al cărții: cu descrierea morții generalului urmată de descoperirea sa de către oamenii care pătrund în palatul prezidențial și au îndoieli mari cu privire la identitatea decedatului, din simplul motiv că nimeni nu îl văzuse cu adevărat niciodată. *Toamna patriarhului* îi recompune acestuia și traseul vieții, fără a-l individualiza prin nume vreodată. Doar dublul său este identificat drept Patricio Aragonés, doar prietenul care e autorizat să-l învingă la jocul de domino poartă un nume, Rodrigo de Aguilar, însă nu și Patriarhul dictator. Seymour Menton chiar sugera, la un moment dat, că „până și atunci când este văzută, moartea președintelui nu e crezută de oameni. Și, cu toate acestea, numai ceea ce este sau poate fi văzut, experimentat, deci, la nivelul simțurilor, oferă posibilitatea de a fi crezut.”¹⁷ Desigur, tot puterea rămâne tema esențială a cărții, însă, dacă e privită din această perspectivă, ea dezvăluie încă o posibilitate de interpretare a acestui uluitor text – din perspectiva relației dintre vizibil și invizibil, dintre realitate și iluzie, García Márquez revenind, în acest fel, implicit, la imaginarul epocii baroce.

Cititorul are doar pentru scurt timp impresia că citește o relatare a unui narator omniscient, pentru a realiza ulterior prezența mai multor voci narative deopotrivă de necreditabile, dar cu atât mai convingătoare în ceea ce privește mesajul de substanță al cărții. Ambiguitatea nu lipsește nici ea, nefiind întotdeauna clar cine vorbește sau dacă, pe parcursul unui singur capitol există o voce narativă privilegiată sau dimpotrivă, mai multe perspective la fel de îndreptățite. Poate cel mai reușit exemplu de ambiguitate narativă este tocmai cel al

¹⁷ Seymour Menton, „Ver para no creer. *El otono del patriarca*”, *Caribe*, I, no. 1, Spring 1976, pp. 7-27.

aparitiei caravelor lui Columb, moment în care vocile informatorilor și colaboratorilor președintelui se suprapun peste expresii arhaice sau sintagme consacrate din jurnalul ori scrisorile lui Columb. Totul, în *Toamna Patriarhului*, este mediat și nimic nu poate fi considerat a reprezenta vreo autoritate absolută – iar lipsa semnelor de punctuație contribuie la impresia pe care o produce cartea. Muzicalitatea textului, comparata uneori cu cea a operei lui Béla Bartók mizează mult și pe o tehnică polifonică ce funcționează aparent paradoxal și prin însumarea tensiunilor dintre dictator și popor. Juan Gustavo Cobo Borda mărturisește că García Márquez însuși a fost surprins atunci când i s-a explicat de către muzicologi faimoși apropierea ritmului narativ din cartea sa de formula artistică a compozitorului menționat, scriitorul explicându-și acest fapt datorită fascinației sale, în perioada definitivării romanului, pentru concertele lui Bartók, pe care le asculta frecvent.¹⁸

Vocea președintelui e absentă chiar și atunci când pare a fi prezentă, iar glasul cetățenilor e prezent și presimțit chiar și atunci când masele de oameni sunt departe și par absente. Cititorul devine pe parcurs conștient de faptul că textul pe care-l are în față se bazează, oarecum în mod asemănător cu un desen al lui Escher, pe o perspectivă mereu schimbătoare și dificil de definit. Corul *ad hoc* al cetățenilor încercând să înțeleagă moartea patriarhului subminează la tot pasul puterea deținută de dictatorul de-acum decedat. Ca în fața unei iluzii optice, cititorul trebuie să-și reconsidere mereu propriul punct de vedere în evaluarea semnificațiilor faptelor relatate, ca și cum fiecare cititor ar fi un nou Aureliano Babilonia în fața manuscriselor lui Melchiade. Dată fiind această situație, nici nu va fi o surpriză faptul că patriarhul însuși, deși deja mort, va putea vorbi, la fel și mama sa își va asuma rolul de voce narativă a unor fragmente de text, realismul magic depășind, astfel, granițele care păreau, imediat după apariția *Veacului de singurătate*, definitiv trasate și, eventual, închise.

Dar singurătatea despre care a vorbit adesea scriitorul, încercând să definească acest roman are legătură și cu singurătatea scriitorului, nu doar cu aceea a dictatorului decrepit descris în paginile cărții. Puterea cuvântului scris care îl fascinează pe patriarh este exact ceea ce-l fascinează pe oricare scriitor – pus, indirect, în gardă de García Márquez să nu cedeze ispitei de a se considera Dumnezeu nici măcar la nivelul textului pe care îl redactează. Căci ființa umană este supusă erorii, iar tentația demiurgică sfășește, de cele mai multe ori, în eșec – iar dacă nu,

¹⁸ Juan Gustavo Cobo Borda, „García Márquez: contar cantando”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 450.

atunci cu siguranță prefigurează un eșec ori un sfârșit, așa cum se întâmpla în *Un veac de singurătate*, când opera istorică, literară și revelatorie a lui Melchaidé nu făcea altceva decât să anunțe, cu o sută de ani înainte, distrugerea așezării Macondo și a neamului Buendía – ironia realist magică a autorului constând în evidențierea faptului că nici măcar pergamentele elaborate cu atâta grijă și codificate atât de complicat nu vor rezista pentru eternitate, fiind înghițite și ele de vântul apocaliptic care distruge totul.

Bibliografie

1. Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*. Traducere și prefață de Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1979.
2. Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977.
3. Roberto González Echevarría, „Historia y alegoria en la narrativa de Carpentier”, în *Cuadernos Americanos*, 1972, no. 39/1.
4. Rita Guibert, „Interview with Gabriel García Márquez”, în *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, New York, Alfred A. Knopf, 1973.
5. Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.
6. Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*. Traducere de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2002.
7. Seymour Menton, „Ver para no creer. *El otoño del patriarca*”, *Caribe*, I, no. 1, Spring 1976.
8. Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, în *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989.
9. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.