



INTRODUCCIÓN

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ O LOS TRES ROSTROS DEL ALQUIMISTA

En uno de sus espléndidos relatos, Borges cuenta la historia de un escritor judío, quien justo antes de ser fusilado por los nazis, hace un balance de su vida y le pide a Dios el milagro de un año más para completar en secreto la única obra capaz de redimirlo, de justificarlo. Semejante percance de última hora no debió de desvelar al mago de Aracataca, cuya existencia puede incluso justificarse con relatos tan tempranos como “La noche de los alcaravanes” o “Alguien desordena estas rosas”. De hecho, si Gabo no hubiera escrito sus monumentales novelas, igual ocuparía un lugar destacado dentro de los cuentistas más prominentes del mundo hispánico.

Y ello se debe, sin duda, a que García Márquez comprendió como ninguno que el oficio de las letras requería de un profesionalismo insoslayable; que la voracidad de la lectura era el único camino para la formación literaria y humanística; que toda buena literatura es de algún modo una transposición poética de la realidad; que hay que agarrarse a trompadas con las palabras para conseguir, después de muchas horas, el prodigio de un buen párrafo; que los escritores se hacen en la soledad del estudio, del trabajo constante, silente y disciplinado; nunca en los cocteles, ni bajo los reflectores, ni en las páginas sociales, ni en las revistas de peluquería; mucho menos escribiendo a las volandas para cumplir con el plazo impostergable de algún premio literario. Solo así pudo recibir la mitad de los premios de este mundo y darse el lujo de rechazar la otra mitad.

Muchos no comparten, es verdad, la visión de América Latina que propagaron por el mundo sus novelas, pero mientras esto sucede, Mo Yan, un chino de frente amplia y ojos diminutos recibe el premio Nobel y en su primera entrevista declara en mandarín ser discípulo de Gabo. En realidad, su obra es universal y se defiende sola, incluso aquella que estaba destinada a la basura, como su *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, que el poeta Jorge Gaitán Durán rescató providencialmente de una caneca para publicar en la revista *Mito*.

Es innegable, de otra parte, el impacto de Gabo en el creciente proceso de “caribanización” cultural de Colombia. Lo cual fue posible gracias a un trabajo de orfebrería literaria, de encantamiento discursivo. Una labor de alquimia que tomó años de maduración y que comprende al menos tres proyectos estéticos distintos: el fantástico, el realismo social y el realismo maravilloso. Una de cuyas tendencias más sobresalientes fue, sin duda, el abandono de la lengua escrita literaria y su traslado a los registros del habla.

En el caso específico de *Cien años de soledad*, Gabo apela a un modo de contar que nivela los datos realistas y maravillosos dentro de una fluencia coloquial, regenera la expresividad del regionalismo y lo pone a tono con las nuevas exigencias estéticas. La superación del discurso realista del regionalismo que propone *Cien años de soledad* restablece el contacto de la literatura con un universo de invención mítica que había quedado oculto por el orden rígido de la modernidad racionalista. Así, Gabo redescubre las virtudes del habla y el narrar popular del Caribe colombiano sobre la base de nuevas técnicas y procedimientos narrativos.


Su obra supone una renovación que aprovecha la técnica moderna, al tiempo que reelabora formas expresivas y modos de narrar que fluyen del seno mismo del Caribe y que, en abril de 1950, le permiten escribir en *El Herald* que *el provincianismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar*.

García Márquez desemboca en un particular tipo de escritura en la que lo sobrenatural, lo insólito, no es el otro lado, sino que se incorpora al plano de la realidad, de la cotidianidad. Es así como se integran diversas caras de una sola realidad: la premodernidad del sujeto cultural vallenato, la racionalidad alternativa y moderna del barroco, el dialogismo y la subversión del carnaval y la reinterpretación mítica de la historia latinoamericana. Su propuesta, que apunta hacia la transposición de la realidad en escritura a través de la imaginación, consolida un nuevo modo de representación de la realidad, una superación de la causalidad del realismo y de su representación conceptual del mundo que, en lugar de aislar al lector de la realidad, le concede, a través del placer de la lectura, una mayor comprensión de su tiempo.

En suma, la magnitud de su obra, literaria y periodística, no cabe en la etiqueta fácil del “realismo mágico”. A Gabo no hay que simplificarlo con el mármol y la canonización. Es necesario, eso sí, leerlo y releerlo, para advertir que su alquimia de gitano Caribe nos hace más humanos en tiempos aciagos de deshumanización.

Ese, y no otro, es el modesto propósito de la valoración múltiple que se ofrece a continuación.

ORLANDO ARAÚJO FONTALVO
Campus de la Universidad del Norte
Barranquilla, marzo de 2015



VOLVER PARA CONTARLA

Infancia de escritor, orígenes de escritura

JULIO PREMAT

El genio es la infancia recuperada a voluntad.

Charles Baudelaire

*La diferencia entre los recuerdos falsos y los verdaderos
es la misma que para las joyas, son siempre las falsas
las que lucen más reales.*

Salvador Dalí

Una modalidad posible para evaluar la obra de un gran escritor, canonizado y recorrido por múltiples protocolos interpretativos, es la capacidad que esta tendría de desplazar o reinventar temáticas y representaciones del mundo que, aunque estuviesen ya presentes en la literatura anterior, cambian con ella de sentido. Es el caso de Proust sobre la percepción y la memoria, de Kafka sobre lo inacabado o lo absurdo, o el de Borges sobre la tradición, la biblioteca o el saber. Y es el caso, claro está, de García Márquez, no solo por el tan llevado y traído realismo mágico, sino por la intensidad y la exuberancia con las que pudo poner en escena una escritura del origen. El origen que, a partir de una autobiografía fabulada, combina con inédita intensidad lo personal y lo colectivo, lo imaginario y lo histórico, lo cotidiano y lo mítico. Voy a partir de esta constatación empezando por una lectura de lo originario en *Vivir para contarla* para despejar, luego, ciertos territorios conceptuales e imaginarios de orden general.

La escritura a la que aludo, escritura de lo fundacional, lo arcaico, lo genético, alcanza su punto culminante en *Cien años de soledad*,

aunque ya está presente en los relatos de juventud, marca el resto de su producción, y reaparece en tanto que cierre y reescritura, en *Vivir para contarla*, su autobiografía publicada en el 2002. Se trata de una atiborrada y heterocrónica escritura de lo inaugural que integra entonces un marco espacio-temporal hecho con tópicos imaginarios de lo primitivo, incluye la historia personal, el origen familiar, la construcción de una casa, la fundación de un pueblo, los albores y causas de la situación colombiana, la invención de un país y de América, recuperando mitos grecorromanos y bíblicos sobre el Génesis, el paraíso, la isla de la utopía.

Vivir para contarla ocupa un lugar peculiar al respecto, ya que se focaliza en la emergencia y la afirmación de una identidad de autor (el origen de la escritura, la construcción de un sujeto específico), pasando en particular por ese terreno privilegiado para significar el origen que es la infancia y la historia familiar. De hecho, el libro presenta dos relatos de lo mismo, es decir, las circunstancias que le permitieron a Gabo transformarse en García Márquez; en esto, el libro sigue la dinámica clásica de las autobiografías, la de retomar retrospectivamente las peripecias que explican la personalidad actual del que narra su vida: una perspectiva posterior que construye, en el pasado, una cadena causal y/o explica la preexistencia de una identidad diferente. Ambos relatos responden a la pregunta de cómo un sujeto se vuelve otro, una figura pública, la de un autor exitoso. Misma pregunta, pero respuestas que difieren: en el primer relato la escritura es un don, un estado, una situación en alguna medida predeterminada que sólo espera las condiciones favorables para desarrollarse, como veremos; el segundo relato, que ocupa en realidad la mayor parte del libro, pone en escena un aprendizaje, es decir, un proceso progresivo, histórico y documentado.

El primer relato de la autobiografía, de tonalidad literaria, narra el regreso del joven García Márquez a Aracataca junto con su madre para vender la casa familiar. En contrapunto a este episodio, cronológico, emerge progresivamente otra línea, la de un movimiento regresivo hacia el pasado, retomando historias (la de la casa y, partir de ella,

la de la familia, la del pueblo), las circunstancias del nacimiento de Gabriel y una serie de experiencias de la primera infancia: puestas así en escena y en perspectiva, la filiación y la niñez son fundamentales. El conjunto –relato del viaje, emergencia de otro tiempo, desplazamiento en la memoria– está enmarcado por una afirmación de identidad de escritor, afirmación hecha en contra la voluntad paterna transmitida por repetidas intervenciones de la madre. Se trata de un episodio de autodefinición, de paso de un “hacer” (escribir) a un “ser” (ser escritor), de una actividad a una esencia, ante la mirada social y familiar. El viaje es el desencadenante de una obra pero, ante todo, es el punto de origen de un escritor. Volver es empezar una obra y, simétricamente, transformar a un hombre.

El segundo relato, inmediatamente posterior, vuelve atrás para seguir, después de la primera infancia y del viaje, los meandros de una autobiografía, convencional y previsible, que expone precisiones verosímiles (fechas, peripecias, nombres). A partir del fin del período infantil, se narran episodios de formación, es decir, la educación, las lecturas, las influencias, el encuentro de iniciadores, las experiencias juveniles, los tanteos iniciales de un escritor de cara a la biblioteca universal, todo lo cual se sitúa, como vemos, en una lógica diferente, si no opuesta, a la del primer relato: a la determinación infantil de una creación literaria surgida mágicamente en un otrora impreciso se la prolonga con un proceso documentado de tipo histórico y progresivo.

Dos explicaciones del devenir escritor y del surgimiento de una obra: una en los hechos, en los textos, en la relación con el campo literario, en el trabajo periodístico y ante la peculiar situación política de Colombia. La otra en el redescubrimiento e invención del pasado intemporal de la infancia, de la magia del origen y del movimiento en sí de volver a ellos y poder repartir, entreviendo la inmensidad de la pérdida y el valor generativo, fértil, de la nostalgia. Se exponen así una concepción, un funcionamiento y una serie de valores de la infancia.

LA REVELACIÓN DE LO CONOCIDO

Detengámonos en el primer relato, que ocupa el lugar central y que retoma explícitamente la obra anterior. Porque si el relato histórico busca recordar, ordenar, nombrar y evocar peripecias del pasado para salvarlas del olvido, el viaje a Aracataca abre el libro, contradiciendo así una cronología progresiva (la historia de esa vida empieza a los 25 años), pero también se instaure, rápidamente, como una repetición, una reescritura, una incorporación de la ficción en la autobiografía. Esas páginas son la historia fabulosa de la infancia de un escritor, no la de la infancia de un hombre, aunque a veces los biógrafos de García Márquez, reflejando involuntariamente sus ficciones, la hayan transformado en historia fidedigna. Leemos en el epígrafe del libro una declaración de principios: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. Por lo tanto, la vida es una narración, ajena a la verdad comprobable; la vida es la obra, o sea las construcciones a las que la vida dio lugar en las ficciones. Escribir la autobiografía es volver a lo ya escrito. La obra determina la biografía, y no al revés, en una mezcla inextricable de la vida y la obra de raigambre romántica: Antoine Compagnon (1983), forjando un neologismo expresivo, la llama la “vidobra”. Una historia que se focaliza en la infancia, y más específicamente en la filiación y en los primeros años, hasta que la muerte del abuelo y el abandono de la casa irrumpen como una herida irrestañable, una pérdida productiva, un parteaguas que inmoviliza esos años en el terreno inalcanzable de la niñez legendaria. Una historia que se interrumpe cuando el tiempo, con almanaques, acontecimientos ordenados, recuerdos documentados, se pone en marcha.

Así es cómo, en el primer capítulo, el viaje hacia Aracataca da lugar a un relato de orígenes y circunstancias del nacimiento (al final del capítulo uno), relato que retoma páginas muy conocidas, verdaderos mitemas de la obra: el crimen cometido por el abuelo como punto de partida –según Dasso Saldívar (1997, p. 29) el hecho debe considerarse, por las múltiples consecuencias que tendrá, como el comienzo de la biografía de García Márquez–, la figura del coronel liberal, los amores contrariados de los padres, la llegada de la com-

pañía bananera, la masacre de los obreros, las plagas, la decadencia, la proliferación de genealogías. Y, en las primeras cuarenta páginas del segundo, leemos un repertorio o catálogo de recuerdos del niño Gabriel que acumula detalles, imágenes, dichos, miedos, retratos de personajes, anécdotas familiares, etc., etc., es decir, todo el material que supuestamente dio lugar, después, a la escritura (aunque, repito, el recuerdo es posterior a la ficción, por lo que retorna teñido por lo imaginario: se recuerda tanto lo sucedido como lo ya escrito, definitivamente confundidos).

Por lo tanto, las primeras páginas corroboran la interpretación autobiográfica de la obra, siempre alegada por García Márquez: decenas de anécdotas e inclusive de frases o expresiones de *Cien años de soledad* y otros relatos se repiten, esta vez, en el marco de un pacto autobiográfico marcado, como ya se sabe, si no por la verdad, al menos por la intención de sinceridad. Y no sólo se corrobora esa interpretación sino que se reafirma el carácter excepcional de la realidad colombiana o americana. Hasta tal punto la superposición de textos y de realidades es así que el erudito y minucioso Gerald Martin (2014, pp. 67-68) se olvida de tomar la requerida distancia con respecto a los relatos y testimonios oídos y, casi por descuido, afirma que el primer párroco de Aracataca, Pedro Espejo, “fue quien inició la construcción de la parroquia, que llevó más de veinte años. Fue él también el célebre cura que un día levitó durante una misa”. En una frase, el exégeta de la vida de García Márquez permite entrever el proyecto de *Vivir para contarla*.

Algunos aspectos del relato así brevemente presentado merecen comentarios más detallados, por lo pronto sobre el valor de revelación, bastante enigmático, que se le atribuye al episodio.

En las primeras páginas de *Vivir para contarla*, refiriéndose al viaje que está por comenzar, García Márquez escribe:

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 contarle. 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.

Hasta la adolescencia, la memoria tiene más interés en el futuro que en el pasado, así que mis recuerdos del pueblo no estaban todavía idealizados por la nostalgia. Lo recordaba como era: un lugar bueno para vivir, donde se conocía todo el mundo, a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. (p. 11)

En estas líneas, algunos de los principales valores de lo que será narrado están resumidos. Ante todo, un cambio en la memoria, que pasa de los recuerdos del pueblo “como era” a recuerdos inventados, a una idealización por la nostalgia, en relación con el paso a la edad adulta. El cambio tiene que ver con una concepción del tiempo y con una irrupción de la melancolía y la ensoñación. Lo dicho parece un eco de lo que escribe al respecto Gastón Bachelard, en *Poética de la ensoñación* (1998, pp. 94-95):

La adolescencia, fiebre del tiempo en la vida humana. Los recuerdos son demasiado claros para que los sueños sean grandes. Y el soñador bien sabe que hay que ir más allá del tiempo de las fiebres para encontrar el tiempo tranquilo, el tiempo de una niñez feliz en su propia substancia. Qué cambio en la vida cuando se cae bajo el reino del tiempo que se gasta, el tiempo en el que la substancia del ser tiene lágrimas.

Ese paso de la fiebre del acontecer, característica de la primera juventud, a una conciencia del tiempo y a la evocación de su reino devastador, es el gran acontecimiento del viaje a Aracataca. Poco a poco, la nostalgia anunciada (la de la ensoñación) va a ir emergiendo: “Acodado en la barandilla, tratando de adivinar el perfil de la sierra, me sorprendió de pronto el primer zarpazo de la nostalgia” (p. 19). El valor atribuido a la experiencia del viaje es explícito: en vez de despejar un recuerdo engañoso y darle realidad al pueblo tal cual era, al contrario, este suscita la añoranza, es decir que se desdibuja la realidad del pueblo y el contenido del recuerdo para reemplazarlo

por una imagen afectiva, imaginaria, que rechaza lo sabido y lo percibido, una imagen a ojos vista equivalente de la imagen escrita, tal cual puede comprobarse con la cita de *Cien años de soledad* utilizada (y de, nada menos, su primera página: las “piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”).

Se trata entonces de una revelación que no tiene que ver con la realidad sino con el sujeto, y más específicamente con el sujeto creador ante el tiempo. Se dramatiza así, en la dinámica misma del traslado en el espacio, el “querer ser escritor”, a través de la sacralización de una experiencia determinante, que contiene en los pliegues imaginarios y memoriales, no un relato, sino una obra entera (la “más larga y diligente de las vidas” no alcanza para narrar todo lo que esta contiene). Aceptar volver con la madre a Aracataca, decisión aparentemente nimia, es equivalente a optar por un destino de autor: la decisión “más importante” de toda su vida. Por lo tanto, no es sorprendente que, después del relato del noviazgo de los padres, su propio nacimiento funcione como un primer desenlace de lo recordado. Porque el primer capítulo termina con ese otro origen: el nacimiento de Gabriel. De esta manera, el nacimiento biográfico está incluido en una serie legendaria de revelación de un pasado imaginado y de voluntad de escritura. Como colofón al episodio, al volver a Barranquilla, García Márquez le dice a un amigo que el viaje “es lo más grande que [le] ha sucedido en la vida” (p. 124) y comienza una etapa de escritura febril de *La hojarasca*.

Estas afirmaciones contradicen algunos datos biográficos: la escritura febril que prolonga la visita a Aracataca no es más que una continuación de la redacción de su primera novela, iniciada antes. Y él mismo recuerda que ya había utilizado, en el momento del viaje, el nombre Macondo en varios textos, lo que tiende a matizar la idea de una “revelación” o de fundación. Ahora bien, el reemplazo de Aracataca por un nombre surgido del mismo ámbito pero sin un referente preciso, es un gesto fuerte: la distancia entre el pueblo real y el espacio literario había sido así afirmada (tal como lo hicieron, antes y después, Faulkner, Rulfo, Onetti, Saer, Bolaño y algunos más). En el gesto de bautizar lo real con otro nombre está en sí el hecho de desplazar lo

conocido y lo vivido a la órbita de lo imaginario y lo ficticio: está, ya, el proyecto. O sea, ya estaba antes de este viaje.

En una verdadera revisión de su posición íntima ante la familia, esta revelación determinante se lleva a cabo en consonancia, confrontación o complicidad con las figuras paternas y maternas. Como dijimos, desde el comienzo del viaje la madre expresa la voluntad del padre contradictoria con el proyecto de escritor de Gabo. En un diálogo mediado por la mujer, se enfrentan el padre y el hijo, lo que es un episodio recurrente en las biografías de autores, según el tópico que supone que escribir es enfrentar al padre y afirmar una palabra y una personalidad autofundadas. El enfrentamiento se resuelve al final del episodio, al final del viaje y al final entonces de este primer relato, con una respuesta terminante y definitiva por parte del hijo. De regreso de Aracataca, García Márquez responde a la enésima solicitud materna con una afirmación lapidaria; efectivamente, cuando por sexta vez la madre pregunta: “Entonces, ¿qué le digo a tu papá?” la respuesta es, “con el corazón en la mano”: “Dígale que lo quiero mucho y que gracias a él voy a ser escritor –y me anticipé sin compasión a cualquier alternativa–: Nada más que escritor” (p. 123). Anacrónicamente, el viaje, la evocación del origen y de la infancia (es decir, de hecho, la obra creada luego de este episodio) le permiten al joven García Márquez encontrar, no sólo lo que va a escribir, sino también las palabras para situarse ante el padre.

En este sentido es interesante notar que, frente a la figura paterna opositora, aparecen iniciadores o colaboradores, muy diferentes pero asociados en esa función. Por lo pronto Faulkner, leído con fervor en la lancha, modelo para una identificación heroica del joven escritor y prueba de que es posible llegar a ocupar un lugar de autor comparable (que de hecho, y salvando las diferencias, García Márquez llegó a ocupar): “mientras releía *Luz de agosto*, de William Faulkner” (p. 13), “tratando de salir a flote de las arenas movedizas del condado de Yoknapatawpha” (“arenas movedizas” tan parecidas, ¿no?, a la Ciénaga que atraviesan en ese momento) (p. 15). Y también pasa la obra de Onetti (“el infierno tan temido”) (p. 16), un gran “faulkneriano” de la literatura latinoamericana. Otra figura favorable es la de un amigo

de la madre, que esta solicita buscando, siempre de manera mediada, hacerle decir lo que diría el padre, pero que, al contrario, apoya al hijo. El diálogo es el siguiente: “Imagínese compadre –dijo–, quiere ser escritor. Al doctor le resplandecieron los ojos en el rostro. ¡Qué maravilla, comadre! –dijo–. Es un regalo del cielo” (p. 40).

Por otro lado, y en contrapunto a la confrontación con el padre, hay que subrayar que el viaje se lleva a cabo con la madre, dentro de una lógica, omnipresente también en la obra, de dominio de lo femenino: la casa, el pueblo primordial, la figura de Úrsula, la constancia y la fuerza de las mujeres, las materias primigenias remiten a esa esfera: Macondo, sobre todo en *Cien años de soledad*, es un mundo originario. Ahora bien, es con ella, con la madre “real”, con la que se realiza el viaje, lo que tiene un valor ambiguo de, a la vez, recuperación y pérdida. Esa madre ausente de la primera infancia vuelve, con él como testigo, y se va de nuevo. Es por mandato y deseo materno que García Márquez regresa, lo que refuerza el papel de la mujer en tanto que vector hacia la escritura, en un funcionamiento de complicidad que se opone al rigor paterno. Es la ocasión de probar el “poder matriarcal” (p. 14) de la madre, en contra de la voluntad del padre. Y, por supuesto, es significativo que el final de la redacción de *Vivir para contarla* sea mencionado en el primer capítulo, subrayando su mágica coincidencia con la muerte de la madre (en vez de evocar el hecho cronológicamente): “Murió de muerte natural el 9 de junio de 2002 a las ocho y media de la noche, cuando ya estábamos preparándonos para celebrar su primer siglo de vida, y el mismo día y casi a la misma hora en que puse el punto final de estas memorias” (p. 58).

El episodio se prolonga en el segundo capítulo, con una narración de anécdotas y percepciones infantiles, muchas veces presentes en las ficciones, narración que esboza un retrato de lo que cabe denominar un “niño escritor”, es decir, la de un ser situado en los inicios del tiempo y del sentido, dotado ya de todas las características del futuro García Márquez. O sea que la identidad de escritor es independiente de la escritura, es una esencia, en este caso determinada por la historia familiar y el entorno espacial, ambos idealizados como vimos. La mirada retrospectiva de la autobiografía es aquí fuerte: los

recuerdos son anuncios, predeterminaciones, prácticas precursoras de la creación, que convierten a la biografía en un relato coherente, a la vida en una trayectoria única y narrable y a las causas de lo que sucede en algo inteligible. En la personalidad infantil que se describe todo apunta al escritor, en particular en su vertiente fantástica o fabuladora. Así nos cuenta que tenía “recuerdos intrauterinos y sueños premonitorios” (p. 81), o subraya su capacidad de narrar incorporando la imaginación (él recuerda que a los cuatro años era pálido y ensimismado, y sólo hablaba para “contar disparates, pero mis relatos eran en gran parte episodios simples de la vida diaria, que yo hacía más atractivos con detalles fantásticos para que los adultos me hicieran caso”) (pp. 103-104). Las mentiras y excesos entonces no eran, en su caso, “infamias de niño”, sino técnicas rudimentarias de narrador en ciernes para hacer la realidad “más divertida y comprensible” (p. 104). Fantasías, exageraciones, incorporación de lo mágico, atractivo por una recepción positiva y divertida: el narrador de *Cien años de soledad* está en ciernes en este retrato, en el que no falta una distancia irónica. Estas características, a su manera literarias y siempre determinantes fijan los grandes rasgos y las mínimas anécdotas de la obra; y están estrechamente vinculadas con el entorno, en particular la casa, la presencia de muchas mujeres y la figura tutelar del abuelo.

Por lo tanto, esa casa, esa familia, ese pueblo, explican una identidad de escritor y muestran, a partir de la vuelta que lleva a cabo con su madre, la capacidad de perdurar, inclusive en los miedos nocturnos y la melancolía del desamparo, perduración que es la de un espacio paralelo, imaginario y fértil, al que se puede recurrir para escribir (o al que se puede volver en el momento de escribir).

ORÍGENES, INFANCIAS, ESCRITURAS

En líneas generales la autobiografía de García Márquez se corresponde con las convenciones del género y no contradice sus postulados básicos, a menudo puestos en duda en otros textos modernos; estos postulados suponen que la vida es un todo orientado que se resume en la expresión unitaria de una intención o de un proyecto; que la

vida es un todo ordenado que sigue un orden cronológico, percibido como análogo a un orden lógico y que ese orden está organizado a partir de una perspectiva ulterior de carácter teleológico (Bourdieu, 1994). Sin embargo, desde otras perspectivas el recorrido propuesto va más allá. *Vivir para contarla* narra un mito de origen, que supera la evocación de un puñado de anécdotas infantiles o de fábulas familiares que aparecen en la obra posterior. De lo que se trata es de una instrumentalización radical de la idea del tiempo, del espacio y de las creencias originarias.

Comentar los valores, las puestas en escena y las consecuencias de la dimensión ontológica y del repertorio temático de lo inaugural y lo fundacional en el escritor nos llevaría, por supuesto, demasiado lejos. Prefiero, a partir de lo dicho, ampliar conceptualmente un aspecto, la infancia, gracias a lecturas teóricas de orden general. Porque en todo origen está la infancia, dispuesta a desplegarse y a ampliarse a los relatos primero sobre América, a los tópicos sobre éxodos y fundaciones, a los mitos griegos o bíblicos. La infancia, tierra aparte en el mapa de nuestra comprensión del sujeto, permite, en su curiosa manera de reflejar deformando, de darle cabida con un realismo aparente a lo imposible. El viaje a Aracataca viene a justificar, con un relato (en el sentido de organización cronológica y causal de acontecimientos), la función atribuida a un espacio-tiempo peculiar en la génesis de la obra y en la instauración de un sujeto en tanto que escritor. Ese espacio-tiempo es esencialmente mítico, no por las contradicciones entre el relato documentado y este relato que lo hace existir, sino por las características que se le atribuyen: espacio aparte, tiempo fundacional determinante, tiempo perdido y recuperable gracias a la nostalgia, lugar ontológicamente distinto al del resto de la vida pero intensamente operativo. Dispositivo de creación y mecanismo de un combate triunfante contra la melancolía, una melancolía a la que en el idiolecto de la obra se denomina, si no me equivoco, la soledad.

En lo que precede se percibe una puesta en escena de valores culturales e imaginarios, si no inconscientes, de la infancia que circulan en nuestra cultura. Al respecto recordemos ante todo que los niños no escriben, los niños no definen su mundo; la infancia es una creación

de adultos que ven, en esa etapa diferente de la vida humana, una otredad a la vez radical y familiar, una manera de explicar el sujeto. Como todo origen, la infancia está vista desde el después, es una construcción y funciona como un horizonte de sentidos cifrados pero determinantes. Mundo de utopía, esfera del inicio, promesa del futuro, la infancia es un pasado visto en el presente que permite soñar un porvenir distinto.

En esta perspectiva, la infancia es, en el discurso y en las representaciones, una proyección de adultos que mantienen una parte de niñez cristalizada en creencias particulares (la infancia podría definirse así: un sistema de creencias) o en explicaciones mágicas del propio origen, del “no estar”, ese misterio del lugar del que se viene (o sea, mitos sobre concepción y filiación) (Laplanche & Pontalis, 1998). La infancia, también, presupone una doble temporalidad: por un lado discontinuidad o ruptura (es una etapa alejada, perdida, con concepciones cronológicas difusas), por el otro permanencia (vengo de allí, mi tiempo empezó allí). Remontando ese tiempo, el niño es una ficción del adulto que pretende que su infancia está acabada, una ficción que perdura en cada uno de nosotros, tanto del lado de lo pulsional y lo conflictivo como en lo imaginario. La cura psicoanalítica consiste a menudo, recuerda Pontalis, en hacer hablar y hablarle al niño que dormita en cualquier adulto, ese niño que fue, que continua siendo y que no deja de aparecer a lo largo de toda una vida (1997, p. 8). En otra tonalidad, pero en una orientación similar, Bachelard presupone que una infancia potencial vive en nosotros, esa infancia que con sus ensoñaciones permite, así, revivir sus posibilidades. Se sueña no con lo que fue, sino con lo que pudo haber sido, se sueña en el límite de la historia y de la leyenda. Se sueña al recordar. Se recuerda al soñar (1998, pp. 86-87).

La niñez en tanto que un espacio tiempo singular y en tanto que permanencia soñada: estas ideas son estructurales en la obra de García Márquez. También otro valor, consubstancial con ellas, es que la permanencia y la excepcionalidad presuponen, paradójicamente, la ausencia. Porque la infancia es el vector para aludir a una pérdida imprecisa (pérdida de lo que no fue), que se manifiesta en la distancia

inherentes al recuerdo y a la nostalgia. Recordar es recuperar, pero en otro lugar, sin poder borrar el abismo entre el yo adulto y el yo niño. La pérdida de la que se trata, inherente a la infancia, es en buena medida fantasmática: se trataría de una relación diferente con el mundo, un placer y unas emociones más fuertes, más verdaderos, la presencia de personas desaparecidas pero apenas conocidas, la posibilidad de vivir en el imaginario pleno, la restauración de un narcisismo dominante, la esperanza de una pulsión que quiere suponer que, todavía, todo es posible (piénsese por ejemplo en las obsesiones incestuosas de los Buendía). Es el “ya lo sé, pero sin embargo”, que caracteriza la creencia según el psicoanálisis (Mannoni, 1969). La infancia, esa parte del sujeto que sobrevive al paso del tiempo cronológico, es el resto de un tiempo subjetivo o afectivo que no logra acomodarse bajo la rígida tiranía del almanaque; es eso de cada uno a lo que le cuesta encontrar espacios en los cuales expresarse e identificarse. Por lo tanto, los relatos de infancia, relatos de adultos a veces para los niños y a veces no, invitan a una lectura regresiva. De la ejemplaridad que pudo caracterizarlos en la literatura clásica pasamos, ahora, a un juego de proyecciones: el escritor sería aquél que logra construir un niño ideal para dirigirse al niño en sus lectores, para poder instaurar el tan anhelado “como si” que transforma, lúdicamente, la realidad adulta en otras eventualidades.

Esta escritura posterior, tan evocadora, no es arbitraria, sino que retoma resabios de una experiencia del mundo vivida en la niñez. Al respecto, Jean Piaget intenta comprender cómo los niños se representan lo real y cómo explican lo que los rodea, todo lo cual no es ajeno, claro está, a la puesta en escena de universos y puntos de vista infantiles en la literatura. Por lo pronto, cabe evocar al carácter autocentrado, egocéntrico del niño, que lo lleva a borrar la frontera entre lo interno y lo externo o, mejor dicho, a introducir al yo en los juicios, ilusiones, percepciones, que son por lo tanto subjetivos: la objetividad, para existir, impone tomar en cuenta la posición del sujeto. Por lo tanto, el niño sería realista, en el sentido en que ignora la existencia del yo, adhiriendo a su propia perspectiva como si fuese inmediatamente objetiva y absoluta, pasando por alto la interioridad del pensamiento a partir de una posición antropocéntrica. Se entien-

de entonces que los niños proyecten, a causa de la indiferenciación entre el sujeto y el mundo exterior, las características del yo, de los estados de ánimo o de las ideas, a las cosas que lo rodean. Este egocentrismo es a la vez lógico y ontológico: el niño fabrica su verdad y su realidad. No conoce la resistencia de las cosas ni la dificultad de las demostraciones. Puede afirmar sin pruebas y dar órdenes sin limitaciones. Los lazos lógicos están así marcados por esta constatación: se confunden causas psicológicas y físicas: las representaciones de la realidad, de las palabras y de los sueños tienden a superponerse y a mezclarse (Piaget, 2003).

Ese pensamiento singular, activo en muchas páginas de García Márquez, es un modo de aproximarse a la literatura. Porque en una orientación similar a Piaget, pero más cerca de lo artístico, Agamben, en *Infancia e historia* (2011), postula que el niño pertenecería, a su manera, a la naturaleza y no a la cultura. Pensar como un niño es pensar antes, antes de la edad de la razón. La infancia es el lugar que precede el lenguaje y el conocimiento, instrumentalizando una mirada diferente sobre la realidad, es decir, otro conocimiento y por lo tanto otro lenguaje. Es, por lo tanto, el lugar privilegiado para la iniciación del escritor en su versión legendaria. Agamben agrega que la infancia, como la literatura o el juego, tiende a rechazar la escisión entre tiempo cronológico y tiempo estático (entre tiempo del mundo y tiempo del sujeto, tiempo biológico y tiempo subjetivo), reintegrando, en las vivencias y en la experiencia, esta doble cara del tiempo. De allí la importancia, por ejemplo, de los relatos de infancia en lo fantástico o en lo maravilloso, relatos que intentan recuperar representaciones del mundo y funcionamientos lógicos de la niñez. De allí, también, el valor de la creencia y del valor interpretativo atribuido a la literatura, en tanto que universo en alguna medida afín al pensamiento infantil. El niño es un receptáculo de proyecciones sociales, culturales, ideológicas, gracias a las cuales se intenta comprender y justificar el mundo de los adultos, desde otro lugar, lo que lo pone en relación con la utilización del arte y de la imaginación como instrumentos de conocimiento. Prolongando esta idea, recordemos que Marthe Robert (1972) da como origen de todas las ficciones una expansión de la novela familiar infantil. Partiendo de la novela familiar definida por

Freud y la construcción de fantasías genealógicas que compensan los deseos frustrados y las prohibiciones ineludibles, ella identifica en la producción narrativa dos tipos de visiones infantiles: la del *niño hallado*, capaz de transmitir como verdaderos todos los sueños y quimeras en una visión maravillosa del mundo, y la del *bastardo realista*, que negocia con los imperativos de la realidad para lograr una proyección fantasmática a la vez velada y eficaz bajo la apariencia de lo verosímil. Cervantes, Gulliver, Swift, formarían parte de la primera categoría junto con, de más está decirlo, García Márquez.

Ante la desaparición social del relato derivado de lo vivido, la infancia sería legendariamente el tiempo de la experiencia, en contrapunto al tiempo del pensamiento. La imaginación era otrora un vector de conocimiento: la imaginación (algo soñado, una visión) se consideraba equivalente de la experiencia. En ese sentido se puede considerar que la infancia es el tiempo de la experiencia por definición, ya que la única experiencia posible hoy es la experiencia llevada a cabo antes de la constitución del sujeto por el lenguaje (Agamben, 2011). Esto explicaría que la infancia sea un espacio de proyecciones míticas y legendarias alrededor de otra relación posible con el mundo y por ende de otras posibilidades narrativas. Más allá del sujeto racional encontramos al niño, cuyas representaciones no estarían alejadas del inconsciente freudiano o del flujo de consciencia en la literatura. La infancia vista en tanto que otredad y espejo, espejo de lo otro en donde uno se reconoce sabiendo que no es uno: un sujeto que hay que inventar para que sea verdad.

La infancia, terreno que permite todas las novedades, ámbito de reglas establecidas que se pueden transgredir, la infancia, en tanto que mundo específico de creencias, imaginario y explicaciones alternativas de lo existente, la infancia, en donde no sólo se puede tematizar la creación, sino exponer los mecanismos elementales de la ficción: la mentira, la imitación, el ensueño, el juego, la lectura. La infancia sería, entonces, el equivalente de la literatura.

La literatura es la infancia: según la lectura que nos propone el comienzo de *Vivir para contarla*, el axioma parece confirmarse. Pero

si la literatura es la infancia la equivalencia eventual no se reduce a lo que podemos calificar de una metafísica de la niñez, sino que la infancia también ha sido leída como un laboratorio de escritura, es decir, como un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas. Es sabido que en los relatos autobiográficos los episodios infantiles exigen menos verosimilitud y veracidad que el resto: el relato imaginario y la improbabilidad de los recuerdos (inventados, soñados) forma parte del género y de su pacto de lectura; se transcribe una percepción peculiar y un sujeto prelógico, más que una verdad histórica (y de todos modos estos episodios están marcados por afirmaciones sobre la dificultad del recuerdo y la incertidumbre que caracteriza lo que será narrado). Al respecto, Philippe Lejeune constata que los relatos autobiográficos de infancia no han entrado en la “era del recelo”, con contadas excepciones. Una de las razones es que los recuerdos de los que se trata, aunque discontinuos e inciertos, son a menudo intensos, y la intensidad parece asegurarles veracidad. Por lo tanto, el régimen habitual del recuerdo de infancia es el lirismo y su territorio es el de la fe. Por definición es difícil acceder a las vivencias infantiles; por lo tanto, esa búsqueda iniciática, aumenta el valor de lo que se recupera (2003, p. 36).

Esta posición diferente explica que la infancia sea un terreno experimental, idóneo para retomar la fenomenología de la sensación, la inocencia descriptiva y una reconfiguración de la creación estética. La crisis de la capacidad expresiva de la novela en el siglo XX lleva a veces a refugiarse en la infancia, escapándose de la representación naturalista de inspiración científica para continuar refiriéndose a la realidad a través de lo irracional y de una relación específica con el lenguaje. En particular, la escritura de la infancia es inseparable del desarrollo de las restricciones de focalización (como la practicada por Henry James), la polifonía, el solipsismo (Proust) y ante todo el monólogo interior que confunde lo externo y lo interno, la materia y el pensamiento, el flujo de sensaciones, las construcciones abstractas de la afabulación y el movimiento proyectivo de la imaginación temporal (piénsese en la primera parte de *El sonido y la furia* de Faulkner o en “Macario” de Rulfo). La escritura de la infancia permite también desplazar los límites del lenguaje, instituyendo un relato poético so-

bre mundos autónomos que pone lo real de lado y funciona alrededor de metáforas objetivadas y de asociaciones totémicas. Por último, el carácter originario, explicativo y fundador de la infancia, representa la génesis de la consciencia y al mismo tiempo la génesis del mundo, metaforizando a la creación, a sus posibilidades y sus dificultades. Reescribir el origen es reinventar la forma novelesca, aunque más no sea en el gesto de atribuir a ese otro inalcanzable que es el niño la dificultad de acceder a la comprensión del mundo (Schaffner, 2005).

Sería tedioso retomar y desarrollar las afirmaciones generales que preceden en relación con el ejemplo de García Márquez y, desde ya, con la escritura de su novela más importante, *Cien años de soledad*. La concepción de la infancia que se deduce de las lecturas arriba resumidas podría, en todo caso, enriquecer el análisis del “realismo” de esa novela y explicar parte de su apasionada recepción. Así, la infancia se convierte, de la mano de García Márquez, en un mito de origen, pero también en un epítome de la creación literaria: sueños, deseos, materialización de imposibles. De la literatura, en el sentido que le da Juan José Saer: crear falsos recuerdos para memorias verdaderas (2000). Esto no sería ajeno, quizás, al hecho de que tantos lectores y grupos sociales se identifiquen con sus textos y que *Cien años de soledad* pueda considerarse como lo que Pierre Nora denomina un “lugar de memoria”, espacio de construcción de identidades proyectivas (1984).

Hipótesis arriesgada, por supuesto. Contentémonos con afirmar que, leída desde *Vivir para contarla*, la infancia es un laboratorio estético. Porque el relato del regreso a Aracataca y sus derivaciones, encontramos no sólo un repertorio temático, una novela familiar, una prefiguración de una identidad de escritor, sino que el episodio, tan diferente del resto del libro, también muestra la emergencia de una modalidad, una estructura, la de un tono y un estilo, la de una perspectiva sobre lo narrado, un tipo de relación con la realidad; vale decir, lo que sería un *ars narrandi*; el episodio inaugural de la autobiografía narra el origen e ilustra, en su textualidad misma, el resultado de ese origen, es decir, una poética, un estilo, una relación con el mundo. La escritura, aquí está dos veces condicionada por su origen: en tanto que causa

legendaria y que práctica concreta. Este aspecto es particularmente visible porque el resto del libro está redactado en un tono de autor cronista (con contadas excepciones, como el fulgurante episodio del asesinato de Gaitán). En cambio, el inicio es una prolongación de la obra de ficción, en términos estilísticos y metaliterarios, si no metafísicos como vimos. El tipo de distancia que se instala en *Vivir para contarla* (se vuelve para contar, anulando la mirada adulta), la adhesión ferviente en lo que se narra, la recuperación de sintagmas, giros, modos de expresarse oídos entonces, son la marca de una escritura. La vuelta es un mecanismo de creación.

INVENTAR EL PASADO

Vivir para contarla es en alguna medida el testamento literario de García Márquez, o en todo caso es el momento de volver a una carrera de escritor, más que al recorrido de una vida. La puesta en escena de ese viaje espacial hacia un lugar que ya no es el mismo y ese desplazamiento temporal hacia un pasado que, aunque inexistente, regresa con la doble dimensión de lo irremediabilmente perdido y lo infinitamente narrable, ese viaje, acompañado e inclusive suscitado por la figura materna, asociada a un espacio inhallable y a un tiempo añorado, ese viaje hacia una esfera de realidad que sólo puede existir en la fantasía, en el relato, en la mirada atónita y crédula de un niño que sigue siendo niño a pesar de ser adulto, todo esto puede verse, entonces, como una representación mítica de los orígenes de la escritura. Representación en el sentido inmediato, material: la literatura es ese lugar que está y no está en la realidad, a la que se vuelve mentalmente para a la vez revivirlo y volverlo a perder; la literatura es esa mirada de un joven escritor que descubre, como Marcel en el último tomo de *En busca del tiempo perdido*, que lo que hay para narrar no es una historia ajena ni un tema inventado, sino el recorrido en pos de una memoria personal incierta. Bajo la sombra adversa del padre pero con la compañía de un escritor admirado cuya obra sirve, no de modelo, sino de ejemplo de transformación de un espacio real, quizás irrelevante, en un fabuloso mundo narrativo: así, en su mito de origen, García Márquez convierte lo enigmático (el surgimiento de una novela de incomparable éxito y de inmenso atractivo), convierte eso que no se explica, en una serie inteligible de acontecimientos. El

mito de origen de García Márquez, repetidamente narrado en textos anteriores, se vuelve visible, cobra una formulación acabada y sintética en *Vivir para contarla*.

En todo caso, el ejemplo de *Vivir para contarla*, por la utilización de la infancia y del origen según los valores que intentamos resumir, nos invita a establecer otras analogías y a delimitar una serie heterogénea de otros relatos autobiográficos de la niñez. Dos ejemplos. Neruda y *Confieso que he vivido* (1974), en donde el regreso elegíaco al bosque austral chileno y al Temuco de la infancia permite, reescribiendo libros anteriores como el *Canto general*, atribuirle un origen mítico a la palabra poética, asociándola con la tierra, con la naturaleza y con un don nato para la expresión lírica, todo lo cual funciona como una repetición y como una sacralización: se refuerza así la estatua del escritor hugoniano que Neruda quiso ser. O, inclusive, y salvando las diferencias, recuerda el caso de los episodios del comienzo de *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas (1994), situados en una casa primitiva rodeada por una naturaleza tan mágica como improbable. Se trata de un espacio perdido antes de los diez años en el que se repiten episodios de varias novelas y en el que la mezcla de erotismo transgresivo, creencias sobrenaturales, amenazas mortuorias y exuberancia forma también una especie de lugar de origen –origen de ficciones y de estéticas– que cierra los sentidos de la obra. Un cierre particularmente explícito, ya que se expone cierto tipo de intencionalidad justo antes del suicidio del autor.

Funcionamientos similares pero no sentidos comparables. *Vivir para contarla* amplifica, en alguna medida, una visión recurrente de García Márquez sobre su obra y en particular sobre *Cien años de soledad*, en la medida en que se reafirma la dimensión autobiográfica, digamos referencial, del libro. También retoma la creencia en lo narrado, la posibilidad de evocar con la fuerza de la nostalgia un tiempo perdido al que se adhiere, la naturalidad del cruce entre verosimilitud y magia. Porque a partir de *Volver para contarla*, el hallazgo de ese cruce puede explicarse: la evocación, tan vehemente, va más allá de la añoranza, porque logra pasar por alto las trampas de la queja melancólica para presuponer una realidad de lo soñado, una material-

dad de lo imposible, una posesión imaginaria de lo inexistente. Un verdadero desplazamiento, también discursivo e imaginario, hacia el pueblo primigenio de la utopía literaria.

De cara a una carrera de escritor, y al final de su vida, García Márquez reanuda, una última vez y gracias a un nuevo relato de infancia, el gesto de apropiación de un pasado que no fue, que pudo haber sido, que se sueña como real. Es decir que al actualizar la vivencia infantil de pérdida, de creencia, de magia, muestra, hasta el final, que no renuncia a evocar y volver verosímil ese mundo fantasmático, repitiendo que lo perdido tuvo cierto tipo de existencia, todo lo cual es una manera privada y quizás anacrónica de defender la enigmática fuerza de transmisión que tiene la literatura. En lo que se refiere a la melancolía, puede recordarse, para terminar, que la queja ante la pérdida de algo que nunca se poseyó o que nunca sucedió o un objeto inventado, ese lamento inexplicable del melancólico es una manera, retrospectiva, de poseer a un imposible (Agamben, 1995). Así puede entenderse esta nueva y vehemente declaración sobre la verdad de lo imaginario; se trata de defender, con uñas y dientes y contra vientos y mareas, la realidad del deseo, el valor y la trascendencia de la ficción, la realidad de una pérdida fabulada. Es lo que hace García Márquez; hasta la última palabra repite: “ya les había dicho que todo era cierto”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (1995). *Estancias*. Madrid: Pre-textos.
- AGAMBEN, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARENAS, R. (1994). *Antes que anochezca*. Madrid: Tusquets.
- BACHELARD, G. (1998). *Poética de la ensoñación*. México: FCE.
- BOURDIEU, P. (1994). “L'illusion biographique” in *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (pp. 81-90). París: Seuil.
- COMPAGNON, A. (1983). *La Troisième République des Lettres*. París: Seuil.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- LAPLANCHE, J. & Pontalis, J.B. (1998). *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*. París: Hachette.

- LEJEUNE, P. (2003). *Les brouillons de soi*. París: Seuil.
- MANNONI, O. (1969). *Clef pour l'imaginaire*. París: Seuil.
- MARTIN, G. (2014). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Madrid: Debate.
- NERUDA, P. (1974). *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- NORA, P. (1984). *Les lieux de mémoire*, tomo 1. París: Gallimard.
- PIAGET, J. (2003). *La représentation du monde chez l'enfant*. París: PUF.
- PONTALIS, J. B. (1997). *Ce temps qui ne passe pas*. París: Gallimard.
- ROBERT, M. (1972). *Roman des origines, origines du roman*. París: Grasset.
- SAER, J. J. (2000). *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SALDÍVAR, D. (1997). *Viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.
- SCHAFFNER, A. (Ed.), (2005). *L'Ere du récit d'enfance*. Arras: Presses Université d'Artois.



CRÓNICA Y FICCIÓN EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Fuentes de una vocación universal, 1947-1953

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA

Desde las primeras serias incursiones en el mundo de las letras, en García Márquez convivían, no sin conflictos, la literatura y el periodismo. A ello se sumaba la intuición de poder dar un vuelco revolucionario a la literatura colombiana, paralizada en costumbrismos decimonónicos que demostraban cómo la cultura del país seguía lejana y sin acceso a la [Tercera] Modernidad (Gutiérrez Giradot, 1983, 1988; Rama, 1982, 1985).

El 13 de septiembre de 1947 cuando García Márquez publicó en la página cultural “Fin de Semana” de *El Espectador* su primer cuento, “La tercera resignación”, tenía la absoluta certeza de que la Escritura era su proyecto último: “Tenía muy claro que el periodismo no era mi oficio. Quería ser un escritor distinto” (García Márquez, 2002, p. 380). Su proyecto estaba motivado por objetivos importantes compartidos con otros pocos protagonistas de la cultura de Colombia reconocidos a nivel internacional. García Márquez barruntaba también lo que años después confirmaría hasta la saciedad: el reportaje periodístico es un género literario y como tal impone la objetividad; es una historia basada en la realidad y se ha de manejar como un cuento de ficción; el buen periodismo exige el dominio total de la lengua y la economía inventiva del lenguaje. Y la belleza de estos dos.

Comprensible es, entonces, el generoso (y visionario) espaldarazo de Eduardo Zalamea Borda, “Ulises”, en su columna “La ciudad y el mundo”, *El Espectador*, 28 de octubre de 1947:

Los lectores de *Fin de semana*, suplemento literario de este diario, habrán advertido la aparición de un ingenio nuevo, original, de vigorosa personalidad. Dos cuentos se han publicado con la firma de Gabriel García Márquez, de quien no tenía ninguna noticia. Ahora me entero, por uno de los compañeros de redacción, de que el autor de “Eva está dentro de su gato” es un joven estudiante de primer año de derecho, que no llega aún a la mayor edad. Me ha sorprendido no poco esta información, porque se advierte en los escritos de García Márquez una madurez desconcertante, acaso prematura. Su discurso es nuevo y nos lleva a regiones inexploradas de la subconciencia pero sin necesidad de recurrir a lo arbitrario. Dentro de la imaginación puede pasar todo. Pero saber mostrar con naturalidad, con sencillez y sin aspavientos la perla que logra arrancársele, no es cosa que puedan hacer todos los muchachos de veinte años que inician sus relaciones con las letras. Con Gabriel García Márquez nace un nuevo y notable escritor. No dudo de su talento, de su originalidad, de su deseo de trabajar, pero sí me resisto a creer –lo que no es en modo alguno disminución de su personal valor– que sea un caso aislado entre la juventud colombiana. (p. 4)

Esta nota de Ulises no fue publicada contextualmente con la salida del primer cuento de García Márquez –como se pretende sin fundamento– sino el 28 de octubre de 1947, tres días después de la publicación del segundo cuento “Eva está dentro de su gato” (Gilard, 1985, p. 338).

En abril de 1948 el Bogotazo catapultó el novel cuentista al periodismo y lo obligó a un regreso forzado a la nativa costa Caribe. Rumbo a Cartagena, visitó de paso Barranquilla, donde cumplió, entre mayo de 1948 y noviembre de 1949, la primera etapa de su formación, como redactor de *El Universal* y donde se inició como novelista. Entre enero de 1950 y diciembre de 1952 –con un intervalo cartagenero de febrero a julio de 1951, el de *Comprimido*, “primer periódico metafísico del mundo” (Aguilar Sosa, 2013; Dávila, 2014) –se radicó en Barranquilla. En “su” ciudad, además de redactor de *El Heraldo* y *Crónica*, terminó *La hojarasca* y emprendió la redacción de *La casa*. En Barranquilla vivió el momento más productivo, antes de viajar a la capital como redactor de *El Espectador*, donde cumplió, entre 1954 y 1955, el segundo período formativo.

En Bogotá, además de redactor de planta, se improvisó crítico cinematográfico y se convirtió en reportero estrella, hasta que por “invitación” del dictador Rojas Pinilla viajó a Europa el 16 de julio de 1955. Tal y como fue anunciado en las ediciones del 13 al 15 de julio de 1955 en *El Espectador* y en una nota de despedida de *El Herald* de Barranquilla, García Márquez llegó a Ginebra como enviado especial para cubrir la conferencia de los Cuatro grandes. Luego viviría como corresponsal en Roma y París, antes de regresar a finales de 1959 a Latinoamérica, como periodista en Venezuela.

Hay sin duda una coincidencia feliz, entre un destino buscado (no quería estudiar leyes) y la velocidad con la que en cinco años realizó la carrera completa pues comenzó siendo un inflador de cables internacionales y llegó a ser director. Y, por sobre todo, un escritor de ficción (Gilard, 2008).

En Cartagena, Manuel Zapata Olivella, novelista de la negritud, lo introdujo en el diario liberal *El Universal* y su jefe de redacción, Clemente Manuel Zabala, escribió:

Un día Gabriel García Márquez salió a la orilla del Mojana y se dirigió a Bogotá llevado por su ambición de aprender y de abrir a su inteligencia más amplios y nuevos caminos a su inquietud. Allá ingresó a la Universidad [...] Fue así como, al lado del código, hizo sus incursiones en el mundo de los libros y atenaceado por las urgencias de la creación, publicó sus primeros cuentos en *El Espectador*. Fueron aquellas primicias de su ingenio una revelación y Eduardo Zalamea, gran catador y gran mecenas de las bellas letras, le hizo llegar su palabra de animación y le abrió irrestrictamente las páginas de su insuperable magazine. Hoy, Gabriel García Márquez, por un imperativo sentimental, ha retornado a su tierra y se ha incorporado a nuestro ambiente universitario tomando una plaza en la Facultad de Derecho, donde continuará los estudios que comenzara con tan halagadores éxitos en la capital. El estudioso, el escritor, el intelectual, en esta nueva etapa de su carrera, no enmudecerá y expresará en estas columnas todo ese mundo de sugerencias con que cotidianamente impresionan su inquieta imaginación las personas, los hombres y las cosas. (Zabala, 1955, p.5)

Unos meses después, García Márquez, afectado por una grave pulmonía, se vio obligado a refugiarse en la casa de su familia en Sucre, donde recibió de sus amigos barranquilleros una caja de cartón repleta de libros:

Eran veintitrés obras distinguidas de autores contemporáneos, todas en español y escogidas con la intención evidente de que fueran leídas con el propósito único de aprender a escribir. Y en traducciones tan recientes como *El sonido y la furia*, de William Faulkner. Cincuenta años después me es imposible recordar la lista completa y los tres amigos eternos que la sabían ya no están aquí para acordarse. Sólo había leído dos: *La señora Dalloway*, de la señora Woolf, y *Contrapunto*, de Aldous Huxley. Los que mejor recuerdo eran los de William Faulkner: *El villorrio*, *El sonido y la furia*, *Mientras yo agonizo* y *Las palmeras salvajes*. También *Manhattan Transfer* y tal vez otro, de John Dos Passos; *Orlando*, de Virginia Woolf; *De ratones y de hombres* y *Las viñas de la ira*, de John Steinbeck; *El retrato de Jenny*, de Robert Nathan, y *La ruta del tabaco*, de Erskine Caldwell. Entre los títulos que no recuerdo a la distancia de medio siglo había por lo menos uno de Hemingway, tal vez de cuentos, que era lo que más les gustaba de él a los tres de Barranquilla; otro de Jorge Luis Borges, sin duda también de cuentos, y quizás otro de Felisberto Hernández, el insólito cuentista uruguayo que mis amigos acababan de descubrir a gritos. Los leí todos en los meses siguientes, a unos bien y a otros menos. (García Márquez, 2002, p. 421)

El célebre poeta, novelista y pintor Héctor Rojas Herazo, en su columna gemela a la de García Márquez en *El Universal*, testimonió:

La ausencia de García Márquez en las tareas diarias deja un hueco fraterno en esta casa: Todos los días, su prosa transparente, exacta, nerviosa, se asomaba, al cotidiano discurrir de los sucesos. Sabía del heterogéneo montón de noticias, seleccionar con innata pulcritud de periodista de gran estirpe las que —por sus proyecciones y posibilidades— pudiesen brindar un mayor alimento a los lectores matutinos. Su estilo se impuso rápidamente en nuestro medio. Tiene para ello, a más de un cultivado buen gusto, recursos verdaderamente maestros, obtenidos en sus disciplinas de cuentista y novelista. (Rojas Herazo, 1948, p. 3)

Tres importantes figuras del mundo cultural colombiano reconocieron de inmediato el talento literario y las cualidades periodísticas del veinteañero García Márquez. Sin olvidar a Germán Vargas Cantillo, Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio y los maestros José Félix Fuenmayor y Ramón Vinyes, en Barranquilla, y a Jorge y Eduardo Zalamea Borda (Gilard, 1985), en Bogotá, quienes lo calificaron, junto a Cepeda Samudio, como los mejores cuentistas y verdaderos renovadores del género. Además, Rojas Herazo lo definió “hoy por hoy el primer cuentista nacional” y contó, refiriéndose a *La hojarasca* que “ha ido preparando con ejemplar tenacidad, una novela de poderosa, inquietante respiración”.

García Márquez empezó a verificar la validez de su proyecto, meses más tarde, en la casa de la legendaria negra Eufemia, el notorio prostíbulo de Barranquilla evocado de manera sistemática por él mismo, Cepeda Samudio y Obregón:

No todo fueron malas noches. La del 27 de julio de 1950, en la casa de fiestas de la Negra Eufemia, tuvo un cierto valor histórico en mi vida de escritor. No sé por qué buena causa la dueña había ordenado un sancocho épico de cuatro carnes, y los alcaravanes alborotados por los olores montaraces extremaron los chillidos alrededor del fogón. Un cliente frenético agarró un alcaraván por el cuello y lo echó vivo en la olla hirviendo. El animal alcanzó apenas a lanzar un aullido de dolor con un aletazo final y se hundió en los profundos infiernos. El asesino bárbaro trató de agarrar otro, pero la Negra Eufemia estaba ya levantada del trono con todo su poder.

—¡Quietos, carajo —gritó—, que los alcaravanes les van a sacar los ojos!

Sólo a mí me importó, porque fui el único que no tuvo alma para probar el sancocho sacrílego. En vez de irme a dormir me precipité a la oficina de *Crónica* y escribí de un solo trazo el cuento de tres clientes de un burdel a quienes los alcaravanes les sacaron los ojos y nadie lo creyó. [...] Con la complicidad infalible de Porfirio Mendoza, el armador histórico de *El Herald*, reformé el diagrama previsto para la edición de *Crónica* que circulaba el día siguiente. En el último minuto, desesperado por la guillotina del cierre, le dicté a Porfirio

el título definitivo que acababa por fin de encontrar, y él lo escribió en directo en el plomo fundido: «La noche de los alcaravanes». Para mí fue el principio de una nueva época, después de nueve cuentos que estaban todavía en el limbo metafísico y cuando no tenía ningún proyecto para proseguir con un género que no lograba atrapar. Jorge Zalamea lo reprodujo el mes siguiente en *Crítica*, excelente revista de poesía grande. (García Márquez, 2002, 446)

También es anécdota memorable que, en dicho prostíbulo, sus recién conocidos y desde septiembre de 1948 íntimos del Grupo de Barranquilla, lo “envenenaron” con una discusión sin fin sobre si *El conde de Montecristo* era novela o reportaje, por lo del manejo de datos, la transposición de personajes y pertenecer al género del folletín:

...llegamos al enigma de *El conde de Montecristo*, que los tres venían arrastrando de discusiones anteriores como una adivinanza para novelistas: ¿cómo logró Alejandro Dumas que un marinero inocente, ignorante, pobre y encarcelado sin causa, pudiera escapar de una fortaleza infranqueable convertido en el hombre más rico y culto de su tiempo? [...] La conclusión de los tres fue que el talento y el manejo de datos de Dumas en aquella novela, y talvez en toda su obra, eran más de reportero que de novelista. (García Márquez, 2002, p. 403)

Literatura y periodismo comenzaban a nutrirse una del otro. Sin embargo, la voluntad de querer convertirse en escritor la imponían otras circunstancias: la necesidad atávica de “devorar” libros; la experiencia única de los amigos “de antes de *Cien años de soledad*”; los interminables diálogos con sus amigos históricos de Cartagena (el gran poeta Gustavo Ibarra Merlano,¹ los hermanos Oscar y Ramiro De la Espriella²), y en Barranquilla con “esa banda de enfermos letrados” del hoy reconocido Grupo de Barranquilla. Todos estaban empeñados en renovar el cuento y la novela y tenían la convicción de sacar la

¹ Conocedor de la literatura griega antigua y quien le hiciera leer a Sófocles y la imprescindible *Antígona* de tanta importancia para García Márquez durante la redacción de *La hojarasca*, novela precedida por un epígrafe de la tragedia.

² *El Universal*, 28 de julio de 1949.

literatura colombiana del provincianismo, fomentado desde *El Tiempo*, *Revista de Indias* y *Revista de América* (Gilard, 1983, 2002) por los escritores terrígenos del país, cuales Adel López Gómez, Antonio Cardona Jaramillo y Eduardo Caballero Calderón, para contribuir así al acceso tardío de la cultura del país a la Modernidad.

A las motivaciones enunciadas se sumaban: primero, la conciencia clara de que el ejercicio de la escritura exige un responsable ejercicio de la crítica, de la realidad colombiana y de la escritura; segundo, el sentido del humor (el “mamagallismo” costeño) para ironizar de todo, hasta de sí mismo, que distinguiría el Grupo y la escritura de García Márquez; tercero, la disciplina, el talento y la inteligencia, sumados a la duda metódica como elementos decisivos para convertirse en un auténtico artista.

Se trata, como lo definió Jacques Gilard, del “poder de las vocaciones intransigentes”, dado por “la prometética fuerza de la vocación y el acceso que permite a una validez universal”, los cuales constituyen “un verdadero tema del periodismo de García Márquez [y] destaca el papel del sacrificio necesario”, (Gilard, en GM, 1992, p. 56). El escritor desde muy joven creía ciegamente en un artista con raíces locales y nacionales, pero dotado de una visión universalista, capaz de lograr, como decía el poeta Jorge Zalamea, “la creación de valores estéticos perdurables” (Zalamea, pp. 371-372)³ y glosaría en *Cien años de Sole-*

³ La fórmula “algo perdurable” fue cuñada por Jorge Zalamea al referirse a lo que, junto al compromiso político, tenía de autoexigencia estética El gran *Burundún-Burundá* ha muerto (1952). La usó por primera vez en la carta de acompañamiento que le envió desde Buenos Aires a Germán Arciniegas anunciándole la expedición de un ejemplar de su libro (Rodríguez Amaya, 1995, pp. 96,97). La frase fue de inmediato asumida por el grupo de Barranquilla y evidencia la continuidad con la nota de Vinyes en agosto de 1946, en la que rechazaba cualquier «literatura hipotecada» o «arte hipotecado». García Márquez, el grupo de Barranquilla y Álvaro Mutis se encontraban en la misma tónica. Evocando el incendio de los periódicos liberales por los conservadores, en septiembre de 1952, y en un momento en el que el “compromiso” se convertía en el tema de un conformismo inspirado y manejado por el “santismo”, Mutis declaró en una entrevista radial: “La misión de los intelectuales en la hora actual y en todas las horas debe ser la de trabajar para la creación de valores estéticos permanentes y la conservación justa y verdadera de los creados en el pasado”. En la entrevista que le

dad: “A pesar de su vida desordenada, todo el grupo trataba de hacer algo perdurable, a instancias del sabio catalán”.

Me limito a señalar como ejemplo: “Un grande escultor colombiano ‘adoptado’ por México. De Fredonia a México, pasando por todo”, *El Espectador*, 1º. de febrero de 1955, p. 5; “Álvaro Cepeda Samudio”, Dominical de *El Espectador*, 15 de agosto de 1954, p. 5; “Exposición de Ramírez Villamizar”, *El Espectador*, 27 de octubre de 1954; “Humberto D., antes del diluvio”, *Día a Día*, 2 de febrero de 1955; “Humberto D., El cine en Bogotá. Estrenos de la semana”, *El Espectador*, 5 de febrero de 1955. p. 5 (García Márquez, 1992, pp. 314-315; 320-321; 181-183; 641; 672).

Me circunscribo para estas reflexiones al periodo costeño que, con dos etapas, va desde mayo de 1948 hasta diciembre de 1953, conocedor de los rigurosos trabajos de Jacques Gilard (ver bibliografía), y Robert L. Sims (1990), a los que se suman, ricos de información pero menos rigurosos, el anecdotario de Heriberto Fiorillo (2002) y un libro reivindicativo de Jorge García Usta (2007).

Mayo de 1948 – octubre de 1949: *El Universal*

Enero de 1950 – diciembre de 1952: *El Heraldo* – *Crónica*, *Comprimido*, 9 cuentos y 5 apuntes para una novela...

García Márquez llegó a Cartagena de Indias en mayo de 1948, fresco de publicar tres cuentos en Bogotá: “La tercera resignación”, “Eva está dentro de su gato” y “Tubal-Caín forja una estrella”. El 21 de ese mes, con el aval de Clemente Zabala, publicó en *El Universal* su primer texto periodístico: “Los habitantes de la ciudad”, al que siguieron el

hizo García Márquez, declaró Mutis: “Lo que interesa no es establecer nuevos conceptos definitivos, sino que tengamos una posición definida. Y esa posición debe ser la de revisar seriamente los mitos nacionales”. Gabriel García Márquez (Septimus), «Los elementos del desastre», en Dominical de *El Espectador*, Bogotá, 21 de marzo de 1954, p. 8. Para esa entrevista, García Márquez usó el seudónimo Septimus, de *El Heraldo* de Barranquilla. *El Espectador* la publicó con una nota donde especificaba que el contenido era de la exclusiva responsabilidad del entrevistador y del entrevistado.

emblemático “No sé qué tiene el acordeón”; el áspero, “Mientras el consejo de seguridad discute”; el guasón, “Yo podría decir”, y los significativos: “Crucificado en la mitad de la tarde”, “Un nuevo, inteligente y extraño personaje” y “Francis Drake es una respetable dama”.

Son siete brillantes textos inaugurales, significativos, temática y estilísticamente. El primero, por ejemplo, es una nota melancólica, con el fin de esquivar la censura, pero diciendo lo que debe decir sobre las condiciones políticas de Colombia: agobiada por la violencia, el estado de sitio y con las campanas que al repicar anuncian en Cartagena la restauración de la república criolla conservadora, alineada con nazistas y fascistas del eje que al joven periodista le resultaba inadmisibles. El segundo revela la inclinación de García Márquez por la música de los juglares y las culturas populares del Caribe.

Con estos textos, García Márquez inauguró su primera columna, “Punto y aparte”, de vida breve pues la clausuró en octubre de 1949. En 17 meses publicó solo 38 notas firmadas; en julio del 48, el cuento “La otra costilla de la muerte” y, caso único, el prólogo del libro *Ceremonia inicial*, de George Lee Bissmell Cotes.⁴ A estos trabajos se suman las 400 “Jirafas”, su histórica columna humorística de *El Herald* de Barranquilla. Cuanto bastaba para sentar las bases de una seria actividad de escritor, y manifestar, de manera exhaustiva sus intereses por lo normal, lo ruín y lo insólito del Caribe y de Colombia. Y una curiosidad extravagante por lo “otro”, lo extraño y lo extranjero. Y lo Universal.

Ese mismo año fue capital para toda su vida: encontró a sus amigos de Barranquilla:

[...] el 16 de setiembre de 1948. Me disponía a regresar a Cartagena aquella misma tarde cuando se me ocurrió pasar por *El Nacional*, un diario vespertino donde escribían Germán Vargas y Álvaro Cepeda, los amigos de mis amigos de Cartagena. [...] Me acerqué casi en

⁴ *El Universal*, 1949 (sin fecha precisa).

puntillas, intimidado por los crujidos lúgubres del piso, y esperé en la baranda hasta que se volvió a mirarme, y me dijo en seco, con una voz armoniosa de locutor profesional:

– ¿Qué pasa?

Tenía el cabello corto, los pómulos duros y unos ojos diáfanos e intensos que me parecieron contrariados por la interrupción. Le contesté como pude, letra por letra:

– Soy García Márquez.

Sólo al oír mi propio nombre dicho con semejante convicción caí en la cuenta de que Germán Vargas podía muy bien no saber quién era, aunque en Cartagena me habían dicho que hablaban mucho de mí con los amigos de Barranquilla desde que leyeran mi primer cuento. *El Nacional* había publicado una nota entusiasta de Germán Vargas, que no tragaba crudo en materia de novedades literarias. Pero el entusiasmo con que me recibió me confirmó que sabía muy bien quién era quién, y que su afecto era más real de lo que me habían dicho. Unas horas después conocí a Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda en la librería Mundo, y nos tomamos los aperitivos en el café Colombia. Don Ramón Vinyes, el sabio catalán que tanto ansiaba y tanto me aterraba conocer, no había ido aquella tarde a la tertulia de las seis. Cuando salimos del café Colombia, con cinco tragos auestas, ya teníamos años de ser amigos. (García Márquez, 2002, p. 400)

1950 fue para García Márquez el año más intenso de este ciclo. Desde enero estaba en Barranquilla y escribió mucho periodismo (y del muy bueno), concluyó su primera novela, *La hojarasca* (1955), iniciada en Cartagena, y redactó todas las historias de su primer libro de cuentos, que publicó sólo en 1974 con el título *Ojos de perro azul*⁵.

⁵ Esta resulta ser la cronología definitiva y cierta: “La tercera resignación”, ‘Fin de Semana’ de *El Espectador*, Bogotá, 13 de septiembre de 1947; “Eva está dentro de su gato”, ‘Fin de Semana’ de *El Espectador*, Bogotá, 25 de octubre de 1947; “Tubal-Caín forja una estrella”, ‘Fin de Semana’ de *El Espectador*, Bogotá, 17 de enero de 1948. “La otra costilla de la muerte”, 25 de julio de 1948, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá; “Diálogo del espejo”, 23 de enero de 1949, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá; “Amargura para tres sonámbulos”, 13 de noviembre de 1949, *Magazín*

1950 fue también el año de *Crónica*, invención señera del Grupo de Barranquilla que en sus 54 números se ocupó de literatura y deporte, donde él publicó los cuentos “La mujer que llegaba a las seis”, “La noche de los alcaravanes” y “Alguien desordena estas rosas”. Alfonso Fuenmayor era el director; García Márquez, jefe de redacción, ilustrador, redactor, corrector y voceador y congregó a todo el grupo.⁶

Dominical de El Espectador, Bogotá; “De cómo Natanael hace una visita”, *Crónica*, n° 2, Barranquilla, 6 de mayo de 1950, figura al final de *Textos costeños*; “La casa de los Buendía. Apuntes para una novela”, *Crónica*, n° 6, 3 de junio de 1950 (no es un cuento, Gilard lo hace figurar en *Textos costeños* y GGM en *Ojos de perro azul*); “La hija del coronel. Apuntes para una novela”, 13 de junio de 1950, *El Heraldo*, Barranquilla (caso igual al anterior); “Ojos de perro azul”, 18 de junio de 1950, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá; “El hijo del coronel. Apuntes para una novela”, 23 de junio de 1950, *El Heraldo* (idem. La casa..., La hija...); “La mujer que llegaba a las seis”, 24 de junio de 1950 *Crónica*, n° 8, reeditado por GGM con la nota «Auto-crítica» en *Magazín Dominical de El Espectador*, 30 de marzo de 1952; “La noche de los alcaravanes”, *Crónica*, n° 14, 29 de julio de 1950, reeditado por Jorge Zalamea en *Crítica*, Bogotá, Año III, n° 54, 18 de enero de 1951; “El regreso de Meme. Apuntes de una novela”, 22 de noviembre de 1950, *El Heraldo*, Barranquilla, fragmento provisional de La hojarasca en plena redacción que GGM modificó posteriormente; “Alguien desordena estas rosas”, *Crónica*, n° 32, 2 de diciembre de 1950, reeditado en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 1 de junio de 1952; “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, 18 de marzo de 1951, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá; “El invierno” puede leerse como cuento, es un fragmento que García Márquez separó de La hojarasca en 1952, *El Heraldo*, Barranquilla, el 24 de diciembre de 1952, publicado luego con el título de GGM “Isabel viendo llover en Macondo”, *Mito*, Bogotá, n° 4, octubre-noviembre 1955.

⁶ CRÓNICA – su mejor “*wekk - end*” – en formato tabloide, 29.7 x 42 cm, 54 números, número variado de páginas y al costo de \$0,10, se publicó del 29 de abril de 1950 al 23 junio de 1951. Se publicaron muchos cuentos de los escritores del grupo (cinco de José Félix Fuenmayor, tres de Cepeda Samudio, uno de Julio Mario Santodomingo), y también se publicaron cuentos de grandes escritores del mundo entero (Joyce, Hemingway, Caldwell, Borges, Felisberto Hernández, Simenon, entre otros). La aventura de la revista duró un poco más de un año, pero su período interesante se acabó en diciembre de 1950. Figuran en el primer número, a parte del director y jefe de redacción, como administrador: Mario Silva; en el comité de redacción, en este orden: Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Meira Delmar, Benjamín Sarta, Adalberto Reyes, Alfonso Carbonell, Rafael Marriaga, Julio Mario Santodomingo, Germán Vargas, Juan B. Fernández R., A. Barrameda Morán, Bernardo Restrepo, Roberto Prieto, Álvaro Cepeda Samudio, Carlos Osío Noguera y Alfredo Delgado; como comité artístico: Alejandro Obregón, Alfonso Melo y Orlando Rivera (“Figurita”).

... toca recordar que *CRÓNICA* fue un semanario deportivo, también fue – gracias a una inigualable concentración de grandes textos – la mejor revista literaria que ha tenido Colombia. Mejor que su contemporánea *CRÍTICA*, mejor que *MITO*. Quizás porque a nadie se le ocurrió escribir un ensayo en *CRÓNICA* en todo caso porque allí se hizo tranquilamente una muy buena literatura. Esa gran revista duró poco; no le prestaron ninguna atención; se perdieron sus colecciones. Pero existió y actuó por encima de la despreocupación de quienes la hicieron. Es otra de las alegres y productivas paradojas del Grupo de Barranquilla. (Gilard, 1980, p. 2)

Crónica, el órgano del grupo, fue una experiencia sin precedentes que marcó época en Colombia, junto con *Crítica* de Jorge Zalamea (1948-1950) y *Mito* de Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Gøelkel (1955-1962), publicadas en Bogotá.⁷ Una tríada de revistas, ejemplar en esos años oscuros donde colaboró entre lo mejor de la intelectualidad del momento. Tres revistas que, en sus diferencias ideológicas y contrastantes concepciones del arte y la literatura, a veces radicales, rubricaron el ingreso definitivo de la cultura colombiana en la Modernidad. No la Modernidad neo-colonial del *American way of life* impuesta como acción política de la Guerra Fría por un imperialismo norteamericano agresivo y voraz filtrado por la OEA y la ONU. No la Modernidad de las guerras de baja intensidad, los desembarcos de marines, la tiranía de las multinacionales y la imposición y sostén a las dictaduras y “dictablandas” latinoamericanas. Mucho menos la de Pato Donald, John Wayne y Pedro Infante. Tampoco la que continuó con Andy Warhol, la Alianza para el Progreso, los Cuerpos de Paz, los Institutos Lingüísticos de Verano y las decenas de sectas cristianas como puntas de choque. Hablo de la Modernidad que introdujo a Colombia al concierto mundial de las naciones, y a los colombianos a sabernos escritos con la voz, los colores, las danzas y las notas con las que sus artistas y escritores los interpretan y representan desde entonces en los mejores escenarios de la cultura nacional e internacional.

⁷ *Crónica* recibió toda la atención de Jacques Gilard, quien en sus investigaciones logró recuperar pocos años antes de su muerte, en la biblioteca de Ramón Vinyes en Berga, custodiada por el hermano, algunos números de la revista sobre los cuales estaba trabajando con Tita Cepeda.

En septiembre de 1951, en Cartagena, García Márquez fundó, dirigió, redactó y distribuyó los seis números del vespertino *Comprimido*, “primer periódico metafísico del mundo”, el periódico juvenil de Gabo, que inventó con el tipógrafo Guillermo Dávila, “El Mago”, y del que desafortunadamente no queda rastro. El periódico se publicó seis días, del 18 al 23 de septiembre de 1951, constaba de cuatro a ocho páginas, daba las noticias de manera telegráfica y se imprimían 1000 ejemplares en tamaño media carta de distribución gratuita. Un subitáneo experimento autónomo, como breve y sustanciosa fue su estadía en Cartagena y Barranquilla, pues un estudio atento de estos 438 textos permite constatar el aliento de la prosa y el alcance de la visión del escritor. Ahí se encuentran los sólidos cimientos de su universo narrativo que si bien es cierto deslinda la imaginación, se radica en la realidad. Como su periodismo. (García Márquez, 2002, pp. 479-481).

Se trata de una escritura, la de Cartagena, efectista y brillante, satírica y grave, en la que los tanteos que García Márquez prosiguió en Barranquilla oscilaban entre la búsqueda formal y los núcleos temáticos, y revelaba generosidad, curiosidad y humanidad. La búsqueda estilística inicial osciló entre dos parámetros: las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y la poesía de “Piedra y Cielo”, lo cual explica el afinamiento de las modalidades retórico-expresivas y el perfeccionismo formal que han hecho del escritor un estilista a modo propio. No sólo se preocupaba en cómo redactar, sino en cómo estructurar el discurso. Y si se trata de la greguería, explica su adicción al comentario humorista. García Márquez dedicó el mayor esfuerzo a la “carpintería” del escritor, no tanto en definir sus poéticas, como en definir los instrumentos formales y, con acierto, de la lengua y el lenguaje.

Esto explica por qué los textos del periodismo cartagenero y barranquillero son el laboratorio donde el novel escritor elaboraba lo que aprehendía de la realidad circunstante: el acordeón, el indio, la negra, el viaje, un libro, la música popular, las leyendas y mitos del Caribe, sus mitos personales, la zona bananera, la violencia, el boxeo, la naturaleza, el folklore, el circo. Y, en el otro extremo, lo más pueril e intrascendente, como ejemplifica la sexta nota, la dedica al Redactor,

y cómo escribir aunque no tenga un tema. En otras palabras, Gabriel García Márquez, desde sus primeros experimentos literarios y periodísticos, no sólo pensaba *en* la escritura sino también pensaba *la* escritura y reflexionaba sobre ella.

En otras palabras, García Márquez, aprendió pronto a manipular la realidad y a reinventarla según sus necesidades estéticas, y esto a la larga iba a definir un estilo y unas poéticas personalísimas sin olvidar tampoco lo que “aruñaba” con inteligencia de las escuelas vanguardistas, de las prácticas poéticas neo-vanguardistas y del cine. La lección de Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas era constante, mientras con Cepeda Samudio interactuaba y recíprocamente se orientaban, en campo literario, hacia la renovación literaria en Colombia. Los dos fueron inseparables desde aquella noche del 16 de septiembre de 1948:

Álvaro había iniciado entonces un tema que los otros no le discutían jamás: el cine. Para mí fue un hallazgo providencial, porque siempre había tenido el cine como un arte subsidiario que se alimentaba más del teatro que de la novela. Álvaro, por el contrario, lo veía en cierto modo como yo veía la música: un arte útil para todas las otras. [...] Álvaro me mostró sus libros favoritos, en español e inglés, y hablaba de cada uno con la voz oxidada, los cabellos alborotados y los ojos más dementes que nunca. Habló de Azorín y Saroyan –dos debilidades suyas– y de otros cuyas vidas públicas y privadas conocía hasta en calzoncillos. Fue la primera vez que oí el nombre de Virginia Woolf, que él llamaba la vieja Woolf, como al viejo Faulkner. Mi asombro lo exaltó hasta el delirio. Agarró la pila de los libros que me había mostrado como sus preferidos y me los puso en las manos. (García Márquez, 2002, p. 405)

Los dos, indagaban sobre las fronteras de los géneros y sobre los umbrales entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la cordura y la demencia, el erotismo y el sexo, la violencia y la ternura, el ideal y la desesperanza, la soledad y el amor.

Los dos, desde 1948, compartieron amistades, lecturas, intereses y proyectos como testimonian ‘la casa’ y ‘el ahogado’. La casa fue

el eterno “joto” del joven García Márquez, y la casa, para Cepeda, se transformó en *La casa grande*; el ahogado fue motivo de grandes efusiones, discusiones efervescentes y devino sendos cuentos.⁸ También fueron los proyectos cinematográficos que los verían entusiastas realizadores. Y se ocuparon juntos, por iniciativa de Cepeda Samudio, del primer producto cinematográfico de autor en Colombia: *La langosta azul*. Esta película, cuyo director fue Cepeda Samudio vio también activos a miembros importantes del Grupo de Barranquilla: Enrique Grau, Cecilia Porras, Luis Vincens, Nereo, Luis Ernesto Arocha y, todavía con medios muy primitivos, de *Un carnaval para toda la vida*, del cual los dos fueron guionistas y montajistas, y cuyo cameraman fue García Márquez (Cepeda T., 2003).

Los dos, pioneros en lecturas, se ocupaban de dominar y aclimatar técnicas: los puntos de vista, el caos o la transparencia temporal, el enrarecimiento o la nitidez espacial, los diálogos, la escritura fragmentada, la estructuración a modo de rompecabezas, la subversión de las leyes de la naturaleza, el estilo elíptico, la oportuna prevalencia de la mimesis sobre la diégesis, las modalidades del diálogo, el flujo de conciencia, la ambigüedad, la objetividad de la crónica, el realismo de las descripciones, la economía de datos, el pansensorialismo, el caos y la modulación de las instancias narradoras a las que les es dado saber o no saber más que los personajes. Todo esto, y el meticuloso trabajo de carpintería literaria en lo que atañe a lenguajes, estructuras, tiempos y espacios, como también a la introducción de elementos para acentuar la extrañación, las atmósferas o suscitar estupor y dislocar la verosimilitud.

Los dos alcanzaron, por primeros, resultados inesperados en el país, demostrando de una vez por todas la vitalidad de la periferia frente a un centro excluyente y menospreciante, revalorizando los poderes de la fábula y la ensoñación, la lucidez y el desencanto. Los dos arrai-

⁸ Álvaro Cepeda Samudio, “Por debajo de este ahogado...”, en Los cuentos de Juana, Barranquilla, Aco, 1972, pp. 35-46; Gabriel García Márquez, “El ahogado más hermoso del mundo” [1968], en *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada: siete cuentos*, Buenos Aires, Suramericana, 1972.

gados en las tradiciones del Caribe, en el mestizaje americano, en la asimilación de los maestros, con resultados fundamentales como *Todos estábamos a la espera* de Cepeda (1954) y *Los funerales de la Mamá Grande* de García Márquez (1962), los dos primeros grandes libros de cuentos publicados en Colombia, puesto que los cuentos de *Ojos de perro azul*, si bien fueron concomitantes con los de Cepeda Samudio, su autor los publicó solo en 1974.

Los dos escritores enraizaron su literatura en el estudio, observación y análisis del poder, la violencia, la muerte, la soledad y la incapacidad de amar. Los dos, con voz propia, se convirtieron, desde perspectivas y soluciones estéticas diferentes, en los cronistas y los poetas de un horror, perteneciente al imaginario colectivo de los colombianos, como fue la masacre de las bananeras de 1928.

Desde el periodismo, García Márquez mantuvo el mismo rigor de Cepeda Samudio y del Grupo frente al centralismo capitalino y al mito eufemístico de la “Atenas Sudamericana” que le hizo afirmar: “El provincianismo literario en Colombia comienza a 2500 metros sobre el nivel del mar” (García Márquez, 1950). Sin prestar nunca el flanco al estéril litigio entre Cachacos vs. Costeños, entre Centro vs. Periferia. Por el contrario, orientó el debate hacia los elementos de definición de la identidad colombiana y de los cambios urgentes que necesitaba la cultura del entero país.

Entre Cartagena y Barranquilla, García Márquez realizó sus primeros experimentos como redactor de planta y concluyó el período de iniciación, que se concretó, aparte los nueve cuentos, cinco fragmentos narrativos y una novela, en un tomo de 623 páginas de textos periodísticos (García Márquez, 1992), a través los cuales se adentró en el conocimiento de la vida, la música, la literatura, el folklore, las costumbres y el arte del caribe, de Colombia, de Latinoamérica y del mundo.

Todo este esfuerzo configuró ese largo proceso de ejercicio de la imaginación, la fantasía y el olvido, que comenzó con el “joto”, como amaba definirlo, de la tantas veces anunciada novela *La casa*, que

solo vería sus frutos en 1967, en *Cien años de soledad*, y, en los años siguientes, en *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*. El ciclo de Macondo culminaría sabiamente, de manera definitiva, en 1975 con *El otoño del patriarca*.

En 1952 falló el “mastodóntico” experimento del vespertino barranquillero *El Nacional*, de propiedad de Julián Davis Echandía, cuyo director era Álvaro Cepeda Samudio. Días aciagos que precedieron su traslado a Bogotá, en que alternaba la literatura:

Ansioso de sacar algún provecho del tiempo perdido intenté armar al correr de la máquina de escribir cualquier cosa válida con cabos sueltos que me quedaban de intentos anteriores. Retazos de *La casa*, parodias del Faulkner truculento de Luz de agosto, de las lluvias de pájaros muertos de Nathaniel Hawthorne, de los cuentos policíacos que me habían hastiado por repetitivos, y de algunos moretones que todavía me quedaban del viaje a Aracataca con mi madre. Fui dejándolos fluir a su antojo en mi oficina estéril, donde no quedaba más que el escritorio descascarado y la máquina de escribir con el último aliento, hasta llegar de un solo tirón al título final: “Un día después del sábado”.⁹ Otro de los pocos cuentos míos que me dejaron satisfecho desde la primera versión (García Márquez, 2002, p. 504).

con la aproximación al reportaje:

Álvaro Cepeda [Samudio], Germán [Vargas] y Alfonso [Fuenmayor], y la mayoría de los contertulios del Japy y del Café Roma, me hablaron en buenos términos de “La Sierpe”,¹⁰ cuando se publicó en

⁹ *Dominical de El Espectador* el 8 de agosto de 1954, pp. 6, 7 y 8, y Premio Nacional de Cuento en Colombia.

¹⁰ Magangué, puerta de entrada a la región mágica de La Mojana, por el río San Jorge, fue el motivo de varios trabajos iniciales del incipiente periodista. En este reportaje, el primero de su carrera, resalta y recrea el personaje de la Marquesita de la Sierpe, evocación semi-mítica del marquesado momposino de Torrehoys, con sus relatos fantásticamente ciertos del “muerto alegre”, los micos que crecían en la barriga de los hechizados y la naturalidad de lo sobrenatural insertado en una región propicia a la fabulación, que después serviría para la elaboración de la novela *Crónica de una muerte*

*Lámpara*¹¹ el primer capítulo. Estaban de acuerdo en que la fórmula directa del reportaje había sido la más adecuada para un tema que estaba en la peligrosa frontera de lo que no podía creerse. Alfonso, con su estilo entre broma y de veras, me dijo entonces algo que no olvidé nunca: “Es que la credibilidad, mi querido maestro, depende mucho de la cara que uno ponga para contarlo” [...] Álvaro Mutis se mostraba seguro de que esa clase de reportajes podían ser un puntillazo al costumbrismo chato en sus propios terrenos. (García Márquez, 2002, p. 507).

Con todo este bagaje a su haber, García Márquez entró en la segunda etapa formativa y venturosa de su carrera –la Bogotana– que va desde diciembre de 1952 hasta mayo de 1955, año en que también publicó la novela *La hojarasca*. Con el significativo intervalo de 1953, año del golpe de Estado en Colombia, cuando fue viajante y recorrió la Costa Atlántica vendiendo enciclopedias y su punto de anclaje siguió siendo Barranquilla, donde veía a sus amigos con regularidad. Detrás de este expediente, estaba el observador atento, el poeta, el acordeonero marrado y el Pigafetta secreto de su vasto y fértil universo Caribe (García Márquez, 1982).

El Caribe, lo recorrió palmo a palmo, no solo por caminos y veredas, en chivas y camiones destartados, a lomo de asno y en piraguas de fortuna, sino a través de sus geografías humanas y musicales, idiomáticas y culinarias, imaginativas y primordiales. Del Atlántico a la

anunciada (1981), cuyo eje es Sucre. La “marquesita” de la Sierpe será motivo para la invención de algunos personajes-niñas, sobre todo de Cándida Eréndira y Sierva María de todos los Ángeles, protagonista esta última de la novela *Del amor y otros demonios* (1994). Rodríguez Amaya (2008b).

¹¹ *Lámpara* publicó la primera entrega, vol. I, n° 5, probablemente en los últimos cuatro meses de 1952, bajo el título *Un país en la Costa Atlántica. La marquesita de La Sierpe*. El reportaje completo se publicó integralmente en *Dominical* de *El Espectador* en febrero de 1954. *Lámpara* es una revista cultural de la multinacional del petróleo Esso; fundada y dirigida por Álvaro Mutis, que acoge a jóvenes artistas y escritores como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo, Peter Aldor, Marta Traba y Fernando Botero y patrocina con publicidad a instituciones culturales independientes como la emisora HJCK, dirigida por Álvaro Castaño Castillo y su esposa Gloria Valencia de Castaño.

Guajira, del Magdalena a Sucre, de la riberas del Magdalena a los picos nevados de la sierra, de los legendarios Wayúus a los bogas del río Cesar, Caracolí y Chimichagua, Cereté y Montería... nada ni nadie escapó de esta experiencia única de adentrarse en el camino del conocimiento de sí, de sus ancestros y de sus gentes, que consolidarían su mitología personal.

Sin mesianismos y con solicitud tocó con mano la rudeza del clima, el dolor cimarrón, la nostalgia arahuaca, la “frutalidad” de las morenas, los silencios amerindios, los desmanes de los gamonales, la ternura de los abuelos, la violencia de los colonos. Vio los soles cambiantes de la Sierra Nevada, la luz enceguedora de Manaure, las abigarradas corralejas de Sincelejo, los carnavales de Barranquilla, las Ferias de San Jacinto y grabó para siempre en su memoria los verdes inmensurables de las sabanas, el cobalto diáfano del infinito. Aprendió los antiguos y modernos lamentos de Francisco el Hombre y de Escalona, los mitos del hombre caimán y de Dionea. Vio los socavones de la miseria y la opulencia y supo de boca del juglar de Cereté que en la vida todo es “O con odio o con amor, pero siempre con violencia” (Pavese, 1952).

Al terminar el año 1953, por invitación de su amigo Álvaro Mutis, García Márquez se instaló en Bogotá y en febrero de 1954 entró como redactor de planta de *El Espectador*. Ya no era solo el cuentista que colaboraba de vez en cuando en las páginas literarias y él, que seguía siendo una de las grandes promesas de la literatura colombiana, con un duro trabajo de doce meses se convirtió en el reportero estrella del periodismo colombiano. Lo otro, lo que vino después, es una historia conocida, con matices y tonos diferentes, y corresponden a la eclosión de un universo narrativo ya definido desde estos años de la costa.

Como todo esto resultaría insignificante pues no se trata de describir el trabajo del autor sino de pensarlo, enuncio de manera esquemática seis hipótesis interpretativas que son mi propuesta de lectura de los textos y cuentos costeros de García Márquez:

Primera hipótesis. García Márquez es un escritor que nace, se forma y expresa con vigor a América Latina, la cual Pedro Mártir de Anglería, primer cronista de la historia moderna del continente, anonadado de estupor ante lo ignoto, denominó *Nuevo Mundo*. Ese lugar donde el imaginario europeo, generoso y perverso, expoliador y avaro, proyectó sus ansias y frustraciones, sus sueños y fracasos: el Nuevo Mundo, espacio de la Utopía, tiempo del Mito, territorio de lo Imposible, materialización de lo Desconocido, concretización de lo Insólito. Cuestiones todas presentes en las Crónicas de la Conquista donde nace la literatura latinoamericana. Alejo Carpentier (1981) coloca las Crónicas en la base de la novela continental, y esta como un género literario tardío. De ahí la profunda significación para García Márquez de lo fantástico y lo maravilloso en la construcción literaria del continente, plasmados en esos relatos medieval-renacentistas, como lo corrobora evocando a Antonio Pigafetta en su discurso de recepción del Premio Nobel (García Márquez, 1982).

Esto explica por qué la linfa de su periodismo y su literatura está en el Caribe: los mitos populares, el porro, la música de acordeón y los cantos de juglares (que ahora, también por obra suya, llaman 'vallenato'), las leyendas, los personajes, la vida rural y pueblerina, los milagros, el contrabando, el bandidaje, los hábitos alimenticios, el machismo, los mitos, la danza, los gallos, los símbolos cristianos y paganos, el incesto, la poligamia, las visiones cosmogónicas y animistas. Y la sensualidad, el erotismo, lo sagrado, lo mágico y lo profano. Es en el Caribe donde se ha verificado el más auténtico *melting pot*, pues este halla su razón en el mestizaje y el sincretismo. No obstante, García Márquez se proyectó más allá de su entorno y cumplió, de niño con el *Tesoro de la juventud* y la enciclopedia de su abuelo, de adulto con los mejores clásicos, un periplo imaginario por la Magna Grecia, la latinidad, la antigua Persia, Palestina, Siria y Europa, y así lo genésico y lo apocalíptico, lo dramático y lo lírico, lo trágico y lo cómico se trocaron en substrato esencial de sus ficciones con matices fantasiosos y tintes épicos, pues la épica, como afirma Borges, está en la base del mito, la poesía y la narración. A esto, García Márquez sumó la convicción de que: "la realidad es un estado del alma" y "la verdad es lo subjetivo" (y lo lúdico, agrego yo).

La latinoamericana, como toda literatura nace de su historia, ya que su sujeto y objeto es el continente. Con sus tragedias, yerros y aciertos. Y, como América y la literatura no nacen de la nada, esta se presenta como la prolongación natural de la antigua literatura mediterránea y de la literatura fantástica europea medieval. La Scherezada, los *Viajes de Mandeville*, *Il Millione*, de Marco Polo, *Tirant le Blanch* más aquellas como *Gargantúa y Pantagruel*, *La nave de los locos*, de Sebastian Brant, y la obra magna que inaugura la novela moderna: *El Quijote*. Exagerado pero cierto, el escritor había pasado quince años insomne entre los libros, como hiciera Alonso Quijano, con el firme propósito de aprehender el arte de narrar, de destilar el arte de contar y de aprender a hacerlo bien.

A principios de los años sesenta del siglo XX, la tradición reivindicaba en Colombia que pocos productos literarios eran representativos y fijaba como límites la *Crónica del Nuevo Reino de Granada* de Jiménez de Quesada (1539), y *La casa grande* de Cepeda Samudio (1962). Es decir, desde las crónicas que narran con “imaginación indescriptible [...] la presencia maravillosa del Mundo Americano” y pasando por las *Elegías de Varones ilustres* de Juan de Castellanos (1589), *El Carne-ro* de Rodríguez Freyle (1636), *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La marquesa de Yolombó* (1926) de Tomás Carrasquilla, “esa cosa que llaman” *La vorágine* (1924) y *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea, la narrativa fue Crónica antes que Novela. No acaso García Márquez ha sido definido por Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa el Amadís de América, y *Cien años de soledad* el Quijote de América.

Segunda hipótesis. García Márquez expresa sus convicciones ejerciendo el inalienable principio de la libertad (no solo artística y creativa) y convencido de que, sin solución de continuidad, allí donde termina la forma empieza el contenido, y donde termina la estética empieza la ética. Hay en él una juiciosa aplicación también del principio que determina que la más brillante imaginación debe fundamentarse en el conocimiento de la realidad, y la más desenfrenada fantasía se derrumba si no hay un hondo conocimiento de la historia. Estos principios lo hacen asumir, en los años que aquí interesan, una lúcida conciencia del entorno inmediato y, por analogía, una con-

ciencia del mundo, llevándolo a aceptar la intuición de los románticos: “la realidad es un estado del alma”, y el enunciado de Kierkegaard: “la verdad es lo subjetivo”.

Si así no fuere, la invención de sus primeros textos literarios y periodísticos, donde destila la angustia y la tragedia del hombre contemporáneo, se hubiese desplomado, a la par de su ‘militancia’ por definir en el mestizaje –en todas su variables y variantes– el fundamento de la realidad colombiana, contra los dictados neo-positivistas de la República Criolla, blanca, excluyente y racista.

Tercera hipótesis. El García Márquez de estos años es un estilista: prioritario es tanto expresarse bien (lengua y estilo) como estructurar la narrativa novedosamente (lenguajes y sistemas), lo cual evidencia la existencia de un ideario estético y cultural.

Para él y un contado número de artistas lúcidos, independientes y para nada oficialistas: los Zalamea, Cepeda Samudio, Vargas Cantillo, Fuenmayor, Mutis, Rojas Herazo y los artistas Ignacio Gómez, Pedro Nel Gómez, Marco Ospina, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgard Negret, salir del academicismo y del costumbrismo artístico-literario fue una prioridad:

En esos [sus] tres primeros cuentos, en un país donde la narrativa era aún, por antonomasia, un género nutrido en temática rural, ponían de relieve un rechazo al ruralismo, al costumbrismo, al folklorismo, en la misma medida en que planteaban el aniquilamiento de toda relación social muy concreta: no subsistían sino la muerte, la familia y la casa. En esos relatos era evidente la aportación kafiiana y en la elección de ese mundo casi desprovisto de circunstancias, e inspirado en ejemplos extranjeros, aparecía –aunque fuera solapadamente– un rechazo a las normas narrativas de entonces [...] es un rechazo a la estética, a la ideología y a las ínfulas de los escritores “greco-caldenses” [...] Si bien García Márquez estaba aún limitado en su capacidad literaria, si sus cuentos resultaban exigüos con relación a lo que otros estaban gestando entonces, él ya tenía conciencia de lo que le correspondía hacer y estaba perfectamente a la altura de su tiempo, o sea a la altura del porvenir. (Gilard, 1982)

Desde “La tercera resignación” hay una vocación de universalidad con la cual busca desalmenar el regionalismo y la centralidad hegemónica de la “Atenas Sudamericana”. Hay, además, voluntad política por recuperar los valores populares de la costeñidad y lograr la integración del Caribe colombiano y del Gran Caribe en el panorama latinoamericano y mundial. Sus notas hablan claro y cito las dedicadas a Salvador Marriaga, Jorge Artel, Luis Carlos López, Rafael Escalona, Cepeda Samudio, Meira Delmar, Faulkner, Kafka, Shaw, la humorística dedicada al ‘poeta’ Guerra. Son sucintas, mordaces notas dedicadas a libros, escritores y artistas, y en ellas se percibe el inevitable mas ligero toque de consenso o de polémica.

Igual sucede con la poesía, la música, el cine, la pintura. No es menos ejemplar que García Márquez enfrente la cuestión ardua de la identidad nacional, de la política colombiana e internacional, de la Guerra Fría, de la literatura que merece. Así, se alinea con el ideario, no declarado en manifiesto alguno, del Grupo de Barranquilla y con las posiciones de vanguardia de pocos intelectuales colombianos. En las “Jirafas”, Séptimus utiliza el humor y el sarcasmo (como modo de eludir la censura y la intolerancia de los agentes del poder político central) y utiliza temas intrascendentes, dejando constancia de sus opiniones políticas de demócrata de izquierdas. Desde esa columna denuncia los males nacionales: la violencia, el odio, la incultura, el ninguneo y el sectarismo político que predominan en Colombia y la casi totalidad el mundo: “ninguna doctrina política me repugna tanto como el falangismo”¹² a demostración de su colombianidad (Laureano Gómez, Alzate Avendaño, Urdaneta Arbeláez y Ospina Pérez fueron fascistas declarados) y del compromiso, ante todo ético y poético, civil y político que hace público desde los años de *El Universal*.

Igual hará en toda su obra de ficción y como luchador incansable por la paz, la justicia, los derechos humanos y aguerrido opositor del ejercicio indiscriminado del Poder. Me limito a este enunciado para no adentrarme en un argumento espinoso, aunque bastante claro, al pun-

¹² *El Heraldo*, 9 de febrero de 1951.

to de definirlo un intelectual de izquierda en un país derechista y católico como es Colombia. Se halla allí el significado de su presencia en las tribunas internacionales de Derechos Humanos, el Tribunal Russell, la revista *Alternativa*, las Conferencias de Paz. Obliga a pensar en el porqué de su repetido y eterno exilio. Pero esa, también, es otra historia.

Cuarta hipótesis. García Márquez encarna la versión actualizada del jocoso y mordaz juglar popular medieval, no la del infame y vendido juglar de corte. Del trovador vulgar intérprete de la cultura popular, familiar, íntima y colectiva. No fue nunca un artista ni de la oficialidad, ni del poder. Su escritura diáfana fue desde un comienzo subversiva y alcanzó los límites de lo eversivo, como todo auténtico producto artístico, sin jamás ceder al populacherismo, al ideologismo o a la retórica. Ni al falso ‘compromiso’ (Zalamea, 1965).

Como artífice de la palabra, García Márquez subvirtió los signos, trastocó los significados, revolucionó los significantes y se colocó del lado de la sociedad civil para narrar desde una perspectiva múltiple las vicisitudes de la historia y del hombre del común. Sin privar a este de la capacidad de soñar, de dudar, de afirmar. O de inquirir. García Márquez se irguió en intérprete de ese ser natural que desde América se proyecta en Europa, en el resto el mundo. Pues también, desde un comienzo, se propuso tirar las sumas con la precaria situación de la literatura ‘nacional’.

Quinta hipótesis. García Márquez al tomar conciencia del Mundo, creó ‘su’ mundo y lo recreó con la escritura, y desde ella, pues esta lo impulsó a elaborar sueños, experiencias, conjeturas, dudas y certezas, indistinta y unitariamente en tres frentes: la narrativa (crónica de la realidad), la ficción (elaboración fantástica), la poesía (viaje en el conocimiento).

Interpretar la escritura como un viaje en la historia y el mundo le permitió construir un universo original, irrepetible y autónomo, en el que la historia y los personajes de sus narraciones ya no eran ni son los del mundo real del que partió, sino del imaginario poético, histórico y literario al que había ido accediendo y donde se instaló de manera definitiva.

Al verse implicado como cronista en la construcción de esta historia nueva, la realidad y la ficción convergían en una unidad inextricable en la cual el espacio/tiempo de la ficción se inscribe en el espacio/tiempo de la historia. De la historia, jamás interpretada o desrealizada, sino la contada desde la óptica de los vencidos y del común para, en última instancia, proclamar la utopía urgente de construir el mundo de redención, sin vencedores ni vencidos en que “las estirpes condenadas a cien años de soledad sí tengan una segunda oportunidad sobre la tierra”. Y mantengan viva la utopía de la felicidad (García Márquez, 1982).

Sexta hipótesis. Si en los orígenes de la literatura moderna de América Latina –que ve a García Márquez como uno de los exponentes mayores– están también las Crónicas de la Conquista, generadoras e intérpretes de ese mundo fabuloso y atroz en que todo es inmensurable –la soledad, la muerte, la violencia, el abandono y la desesperanza– y todo es desmesurado –sus culturas, sus riquezas, sus geografías, sus gentes y sus miserias–, en ese corpus la realidad halla igualmente las raíces del Real Maravilloso, y en la épica y el barroco fraguan también los cimientos de la modernidad narrativa:

La épica que reposa en las crónicas, el barroco como generador de su literatura, estilo que en América es una manera de ser, incorporada a la identidad misma de los pueblos. Estilo, expresión, actitud que se transforma con el contacto latinoamericano, que incorpora la mano de obra indígena, que absorbe la fauna y la flora, que produce el mestizaje con sus vastas combinaciones. (Gómez Valderrama, 1988, p. 145).

Lástima que a Gómez Valderrama (como también por un buen tiempo a García Márquez) se le hayan perdido los negros provenientes de África, porque sin ellos es impensable concebir como barrocas la vida, la verdad y la muerte en nuestro continente, en la línea de lo mejor y más grande de las letras y las culturas nuestras de todos los tiempos. Porque “el barroquismo no está en los ojos que lo ven”; reside en los hechos que están en el fluir de la historia. Seguramente por ello Alejo Carpentier afirma profético: “Seremos los clásicos de

un enorme mundo barroco” (citado por Gómez Valderrama, 1988, p.147). No de la etiqueta fácil y oportunista del realismo mágico, agregaría yo, después de leer a cabalidad *Los funerales de la Mamá Grande*, *Cien años de soledad*, *El Otoño del Patriarca* o *Del amor y otros demonios*.

Porque al barroquismo, muy a pesar de ciertas ideologías de paso, se suma lo que he venido anotando como decisivo en la búsqueda, proceso y concretización de la obra de Gabriel García Márquez: el mestizaje, fecundo y proliferante como es el latinoamericano. Como el de las esculturas de Aleijadinho en Brasil, de la arquitectura y los bajorrelieves policromos de Tonanzintla en México, o San Francisco y Santa Clara en Bogotá y toda Mompóx y toda Lima vieja y todo Quito antiguo.

Es este barroco, modelado con mano blanca, india y negra, con sangre e imaginación cristiana, esclava y pagana, rijosa y racional, hedonista y sensual, que da el toque de gracia y le asigna un sentido al Barroco Europeo de Góngora, Quevedo, Bernini, Tasso, Cervantes, Rabelais, Camoens, Velázquez y Zurbarán. Sin ello, nuestra América mestiza no estaría en las historias del arte. Sin Latinoamérica, y su invención-invasión, no habrían Góngora, Calderón, Lope, Shakespeare o Montaigne.

Es esta nueva versión del barroco la que da la razón de ser y estar –en juego de espejos– a la literatura más veraz del continente. En este barroco se explica cómo, en un largo devenir y en la perspectiva del mito, nace la nueva novela latinoamericana donde convergen naturalmente magia, historia y vida cotidiana.

Estableciendo las diferencias y afinidades entre las dos expresiones, lo “real maravilloso”, atribuida en su origen a Massimo Bontempelli, y el “realismo mágico”, expresión de Franz Roth, señalé, y creo que la afirmación es válida, que: “lo real maravilloso” es ante todo la comprobación de un mundo, en tanto que el “realismo mágico” ha pasado a ser sólo el tratamiento literario de ese mundo. (Gómez Valderrama, 1988, p. 158).

Con todo esto, García Márquez no solo se puso con la hora del mundo, sino que nos ha puesto a los colombianos en ella y a dialogar con nuestro tiempo, para radicarnos en él, desde nosotros mismos y ya no más desde los otros.

En el trabajo literario y periodístico juvenil de García Márquez veo una curiosidad sin límites que se escinde en dos direcciones precisas: la de la experiencia intelectual y la de la experiencia vital. Sobre la primera, la intelectual, no tengo dudas, con una pertinente aclaración: no fueron sólo los escritores de la Generación perdida, ni sólo Joyce, Wolf, Kafka y Faulkner de los que se nutrió García Márquez.

Considero imposible –pues sería reductivo– comprender la totalidad del universo imaginativo de García Márquez, si no se asume la confluencia tanto de narrativas mayores y menores, insólitas y visionarias (bastaría estudiar con atención los índices de *Crónica*) y de la presencia diáfana y azarosa del Caribe que entronca con la mejor tradición de las literaturas hispánicas y la de otras importantes realidades. Para comenzar, la naturaleza, el mar, la sierra madre, las ciénagas y los ríos que tienen en Barranquilla, Cartagena, Santa Marta, Riohacha, Montería y otras ciudades sus centros; después, la sensibilidad y el universo de los seres que pueblan estas geografías y, en fin, esas páginas atrozmente bellas de la literatura fantástica que son las Crónicas de la Conquista (una forma cuasi periodística de narración del encuentro-desencuentro de dos culturas), y el ensueño dramático, pesaroso y jovial, vivido tragicómicamente entre el dolor y el humor, de *El Quijote*. Todo ello se mantiene latente en la obra del hoy ya reconocido maestro de las letras hispánicas que es García Márquez, quien prosigue acompañado por el ingenio diabólico de Quevedo, la astucia imaginativa de Góngora, lo onírico del mundo como representación de Lope de Vega. Y más cerca, por el esperpento goyesco de Valle-Inclán, el tiempo como esperanza de Machado, la solidez verbal de Unamuno, la perfección métrica de Juan Ramón, la pasión ardorosa de Federico, la palabra en vibración de Miguel Hernández, y las locas paradojas de Ramón. Y toda la literatura continental.

Respecto de la segunda experiencia, la vital, emergen la memoria férrea e idealizada de la infancia, su familia, las historias de su abuelo coronel, las leyendas populares del Caribe, los míticos viajes por el Río de la Magdalena y en los trenes asfixiados de los Andes, la paramuna Zipaquirá, la para él extraña y gris Bogotá, sus devaneos poéticos, eventos rodas que revela en su narrativa. Y naturalmente, su experiencia como periodista y como reportero de punta en la contradictoria y angustiosa vida de Colombia.

Sin olvidar que, desde los periódicos, García Márquez no pontificó nunca, mas sí cuestionó el destino del país y de la literatura, se interrogó sobre los beneficios de la comunicación, aplaudió las innovaciones del progreso, recordándole a sus lectores que Colombia necesitaba del mundo y que este, como el país, lo construyen los seres humanos y no los dioses. Es claro pues el intento desmitificador de los valores instituidos por una tradición sin pasado como la que ha sido impuesta por el poder; y paradójica, a más de sorprendente con la elaboración de instancias míticas que permanecían celadas: las guerras civiles, los héroes niños, los sincretismos, la magia, el canto, el conocimiento, la memoria, la violencia.

El mestizaje que representa el valor intrínseco máspreciado de la historia de Colombia, desde el punto de vista que se le mire, y fue bandera de García Márquez y quizá uno de los mayores logros alcanzados por él a nivel doméstico. A esto se suma la carga eversiva de sus textos y sus libros. Por débiles que hoy puedan aparecer algunos de sus primeros cuentos o textos periodísticos de estos años, haberse apersonado también de la condición humana –en sus implicaciones más universales– denotaba la hondura de sus preocupaciones, a las que no sin conflicto mas con maestría de carpintero del verbo y de la palabra y alfarero de la imaginación y del estilo se enfrentó a lo largo de su vida. O, mejor, su modo de vida: la literatura, el idioma y el periodismo con los que alcanzó el vértice de la literatura universal de todos los tiempos y de la cual somos herederos y responsables.

REFERENCIAS

- AGUILAR SOSA, Y. (2013). "Comprimido", el periódico juvenil de "Gabo", *El Universal*, México. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/-8220comprimido-8221--73164.html> - 1
- CARPENTIER, A. (1983). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. Barcelona: Siglo XXI,
- CEPEDA, T. (2003). De cómo se hizo El carnaval para toda la vida. En: *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 1 de junio, pp. 5-6.
- DÁVILA, E. (2014). "Comprimido", surgimiento y caída del primer periódico de Gabo. *El Espectador*, Bogotá, 18 de abril. <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/comprimido-surgimiento-y-caida-del-primer-periodico-de-articulo-487610>
- FIORILLO, H. (2002). *La cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla*, Bogotá: Planeta.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981). «Otra vez Arturo Laguado», (Septimus), 'La Jirafa'. *Textos costeños* (p. 273). Barcelona: Bruguera. (Publicación original *El Heraldo*, Barranquilla, 27 de abril de 1950).
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982). Brindis por la poesía, en *La soledad de América Latina*. Cali, Colombia: Corporación Editorial Universitaria de Colombia-Nobel Foundation.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1992). *Obra Periodística 1- Textos costeños*; Vol. 2, *Entre Cachacos*. (Recopilación y prólogo de Jacques Gilard). Madrid: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002). *Vivir para contarla*. Madrid: Mondadori.
- GARCÍA USTA, J. (2007). *García Márquez en Cartagena. Los inicios literarios*. Bogotá: Planeta.
- GILARD, J. (1975a). La obra periodística de García Márquez (1948-1949). *Eco*, 179, 525-534.
- GILARD, J. (1975b). La obra periodística de García Márquez (1950-1952). *Eco*, 182, 168-198.
- GILARD, J. (1980). "Intermedio". Suplemento dominical del *Diario del Caribe*, Barranquilla, 9 de noviembre.
- GILARD, J. (1982). "Prólogo" a *Textos costeños*. Barcelona: Bruguera.
- GILARD, J. (1983). Los suplementos literarios: el caso de Colombia. En *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos* (pp. 129-147). Toulouse, Francia: Université de Toulouse - Le Mirail.
- GILARD, J. (1985). EDUARDO Zalamea Borda, descubridor de García Márquez. En *Mélanges américanistes en hommage à Paul Verdevoye*. París: Éditions Hispaniques (también en «Literatura: teoría, historia», *Crítica* 8, 2006, 339-351).

- GILARD, J. (2002). Las revistas de Arciniegas: la inteligencia y el poder. En M. Renaud (Ed.), *En torno a Germán Arciniegas* (pp. 11-27). Poitiers, Francia: Centre de Recherches Latino-Américaines / Archivos
- GILARD, J. (2008). El grupo de Barranquilla y el cuento. En F. RODRÍGUEZ AMAYA (2009).
- GÓMEZ VALDERRAMA, P. (1988). *La Leyenda es la poesía de la historia* (ensayos y conferencias). Caracas: Academia Nacional de Historia.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1988). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Pro-cultura.
- PAVESE, C. (2000). *Il mestiere di vivere*. Turín: Einaudi.
- RAMA, Á. (1982). *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Colcultura.
- RAMA, Á. (1985). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- RODRÍGUEZ AMAYA, F. (1995). *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*. Imola: University Press Bologna.
- RODRÍGUEZ AMAYA, F. (2003). Colombia: arte y poder en el siglo XX. *Caravelle*, 80, 107-127 (numero speciale per celebrare il 40° anniversario della rivista).
- RODRÍGUEZ AMAYA, F. (2008a). García Márquez: periodismo y literatura 1954-1955. Wilma Montesi y "El escándalo del Siglo", *Caravelle*, 91, 57-84.
- RODRÍGUEZ AMAYA, F. (2008b). Sueño, libros y poesía: demonios de Gabriel García Márquez en *Del amor y otros demonios*, *Plumas y Pinceles II*.
- RODRÍGUEZ AMAYA, F. (2008c). Aa.Vv., *Plumas y pinceles*. Vol. II. *El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro, Marvel Moreno, un epígono*. (F.R.A. Ed.). Bergamo: Bergamo University Press-Sestante.
- GILARD, J., MEDINA, A. & Rodríguez Amaya, F. (2009). *Plumas y pinceles*. Vol. I. *La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, (F.R.A. ed.). Bergamo: Bergamo University Press-Sestante.
- ROJAS HERAZO, H. (1948). "Telón de fondo". Diario *El Universal*, Cartagena, 20 de mayo.
- SIMS, R. (1990). *El primer García Márquez un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Maryland: Scripta Humanística, Potomac.
- ZABALA, C. (1955). Saludo a Gabriel García. Diario *El Universal*, Cartagena.
- ZALAMEA BORDA, E. (1947). La ciudad y el mundo. En *El Espectador*, 28 de octubre, Bogotá.
- ZALAMEA BORDA, J. (1965). Arte puro, arte comprometido, arte testimonial. Eco, 66.

ZALAMEA BORDA, J. (1978). *Literatura, política y arte*. J. G. Cobo Borda (Ed.). Bogotá: Colcultura.

Revistas CRONICA y VOCES.

Sobre el periodismo de García Márquez, riguroso e importante estudioso ha sido Jacques Gilard (Toulouse, 1942-2008), crítico francés y profesor emérito de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, principalmente en los prólogos al titánico trabajo de investigación, recopilación, prólogo y edición realizada por él de toda la obra periodística de García Márquez en 4 volúmenes que cuenta con las siguientes ediciones:

Obra periodística. Vol. 1. Textos costenos. Barcelona: Bruguera, 1981, 894 p. (Introducción, pp. 7-72).

Obra periodística. Vol 2 y 3. Entre cachacos. Barcelona: Bruguera, 1982, 996 p. (Introducción, pp. 7-99).

Obra periodística. Vol. 4. De Europa y América. Barcelona: Bruguera, 1983, 864 p. (Introducción, pp. 7-84).

Serie reeditada seis veces: Bogotá: Oveja Negra, 1984; Buenos Aires: Sudamericana, 1987; Madrid: Mondadori, 1992, 2003; Buenos Aires: Sudamericana, 1993; Diana: México, 2005.

En italiano: *Gabriel García Márquez, Scritti costieri* (trad. di Angelo Morino), Milano: Mondadori, 1997; ("Prefazione. Cronologia" di J. Gilard, pp. XIII-LXIX); *Gabriel García Marquez, Gente di Bogotá* (a cura di Jacques Gilard, traduzione di Angelo Morino), Milano: Mondadori, 1999, p. 804 ("Prefazione. Cronologia" di J. Gilard, pp. XIX-XCIX); *Gabriel García Marquez, Dall'Europa e dall'America 1955-1960* (a cura di Jacques Gilard, traduzione di Angelo Morino), Milano: Mondadori, 2003, 624 p. ("Prefazione. Cronologia" di J. Gilard, pp. XIII-XC).

A estos se suman:

- La obra periodística de García Márquez (1948-1949)». *Eco*, Bogotá, n° 179, 1975, pp. 525-534.
- La obra periodística de García Márquez (1950-1952)», *Eco*, Bogotá, n° 182, 1975, pp. 168-198.
- La obra periodística de García Márquez, 1954-1956», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, n° 4, 1976, pp. 151-176;
- García Márquez y Septimus». *El café literario*, Bogotá, n° 7, 1979, pp. 19-21.

- García Márquez: lo costeño y lo universal. *Suplemento del Caribe*, Barranquilla, n° 61, 26-X-1980, p. 1-2; n° 62, 2-XI-1980, p. 6-7; n° 64, 16-XI-1980, p. 1-2; n° 65, 23-XI-1980, p. 4-5 y 8.
 - García Márquez y el oficio de escritor: una definición temprana. *Eco*, Bogotá, n° 231, 1981, p. 327. (Recuperación y presentación de «Ceremonia inicial», de Gabriel García Márquez).
 - García Márquez y el cine: dos notas tardías. *El café literario*, Bogotá, n° 20, 1981, pp. 40-42.
 - García Márquez crítico de cine. *Trailer*, Cali, n° 6, 1981, pp. 5-35.
- Véase, Fabio Rodríguez Amaya, «Jacques Gilard y el alegato sobre la república criolla», en *Jacques Gilard*, número monográfico de *Caravelle*, Toulouse, n° 93, 2009, pp. 115-144.



LA BARRANQUILLA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

RAMÓN ILLÁN BACCA

UNA CIUDAD SIN HISTORIA

*M*emoria de mis putas tristes, la última novela de Gabriel García Márquez tiene por escenario a la ciudad de Barranquilla, el principal puerto de la costa Caribe colombiana. En ella, Mustio Collado, su protagonista, afirma: “Esta ciudad de mi alma tan apreciada de propios y ajenos por la buena índole de su gente y la pureza de su luz”.

Un concepto que hace suyo el autor en su vida real cuando le preguntan por sus años de adolescencia y juventud.

A la generación de GGM y a la que le seguimos se nos dijo que al lado de las ciudades vecinas, la heroica Cartagena de Indias (fundada en 1533 por Pedro de Heredia) y a la hidalga Santa Marta (la segunda ciudad fundada en la llamada Tierra Firme por Rodrigo de Bastidas en 1525), Barranquilla era una ciudad sin blasones.

Los manuales de civismo –después de hacerle aprender a los niños de primaria el himno de Barranquilla con letra de Amira de la Rosa, que la tilda de “procera e inmortal”– pasaba de inmediato a decir que en realidad la ciudad se había fundado porque unos vaqueros de Galapa conducían sus vacas sedientas a un lugar que se llamaba Barrancas de San Nicolás para que abrevaran. Esta tesis fue sostenida y pregonada con orgullo por mucho tiempo. Los del Grupo de Barranquilla, por ejemplo, al que pertenecía GGM, se jactaban en sus artículos del ancestro vacuno de esta ciudad.

“Cuando alguien se refiere al origen de Barranquilla siempre se habla de unas vacas y unos pastores que en una época imprecisa y en un verano excesivamente cruel buscaron la proximidad del agua. De este modo se acercaron al agua dulce y al agua salada, y se quedaron. Pero la verdad es que Barranquilla no tiene historia”, afirmaba en un artículo en la revista *Semana* Alfonso Fuenmayor, en 1953, uno de los más conocidos miembros del grupo. Artículo después reproducido en uno de los sesenta números de *Crónica* (1950 -1951), el magazín dirigido por Fuenmayor, y en el que fungía como jefe de redacción el joven Gabriel García Márquez, llamado cariñosamente “Gabito”.

En forma más lacónica, el investigador Teodoro Nichols, en su libro *El surgimiento de Barranquilla*, publicado en 1954, nos dice: “Los orígenes de Barranquilla son tan oscuros como famosos los de Cartagena y Santa Marta... Las circunstancias del nacimiento de Barranquilla son inciertas”.

Sin embargo, desde hace pocos años hay una revisión histórica en la que se ennoblece la fundación de la ciudad. Se dice que ella tuvo su origen al ser la confluencia de ciertos grupos marginales en la estructura colonial: españoles sin oficio, indios galaperos y malambos, indios concertados, esclavos cimarrones, o sea, un sitio de hombres libres. Que algún aragonés estuvo por ahí metido se infiere por la terminación *illa* y por eso es Barranquilla y no Barranquita.

Las excavaciones arqueológicas ahora han encontrado rastros de asentamientos indígenas por debajo de las calles de la ciudad. La cultura barrancoide, malambo y otras se asentaron alguna vez allí. Al paso que vamos, Barranquilla va a resultar más antigua que Tenochtitlán.

TIEMPO DE CARNAVAL

Esta Barranquilla fue decisiva en sunformación, dice el mismo GGM. “Si no hubiera estado en Barranquilla, y si no hubiera conocido a los del Grupo, yo hubiera sido escritor de todos modos, pero hubiera sido distinto; ellos fueron definitivos en mi formación”, le confesó García Márquez al profesor y crítico literario Ariel Castillo, cuando este estudiaba en Ciudad de México.

A décadas de distancia de ese momento literario he comprendido con el paso del tiempo ciertos elementos específicos de la ciudad. Así, hay que entender que el tiempo no se cuenta en Barranquilla por fechas de años sino por reinas de carnaval.

¿No hubo un himno en el carnaval de Marvel Luz Primera? Me preguntó el investigador francés Jacques Gilard, estudioso y traductor de la vida y obra de GGM, y por extensión de la vida literaria en la Barranquilla de los cincuenta y años posteriores. Gilard, fallecido en 2004, indagaba en esa ocasión sobre la escritora Marvel Moreno, la barranquillera más conocida internacionalmente después de Shakira.

No hizo referencia al año pues suponía yo debía saberlo.

¿Y cómo fue el incidente con el arzobispo cuando Cecilia Primera? Este era un dato imposible de olvidar pues la reina del carnaval era aviadora aficionada y llegó a la ciudad desde Bogotá piloteando su avioneta. La ciudad deliró de entusiasmo y orgullo. Haciéndose eco del sentir público fue declarada por la alcaldía “Reina de los cielos de Colombia”. Pero no contaban con las fuerzas del orden y así fue como hubo una encendida protesta del arzobispo, pues reina de los cielos solo era la virgen. Se produjo entonces un contra-decreto por la que se le declaraba tan solo “Capitana de los cielos de Colombia”.

Este delicioso tema no fue tocado por ninguno de los periodistas del grupo porque Ramón Vinyes estaba ya de regreso en Barcelona, Álvaro Cepeda Samudio con una beca en Nueva York y Gabriel García Márquez en La Mojana, buscando un destino.

En 1963 era muy famosa aquella cumbia que decía:

*Era Marta la reina
que mi mente soñaba
Era Marta la reina
la mujer esperada
carrusel de colores
parecía una cumbiamba*

Pensamos mi editor y yo que si una de mis novelas la titulábamos “Era Marta la reina, “solo tendría como lectores a los costeños del litoral Caribe en Colombia y mayores de cuarenta años. Se tituló “Disfrázate como quieras “que es más universal”, pero el año es el de Marta Ligia Primera, y entre barranquilleros todos sabemos a qué año me refiero.

Cuando veo las imágenes del documental “Un carnaval para toda la vida”, dirigido por Álvaro Cepeda Samudio, compañero y émulo de GMM, muerto muy joven y cuando estaba en su etapa de mayor creatividad, encuentro que la música de fondo, inolvidable como todo ese carnaval, tenía la letra retadora que decía: “Los carnavales de Julieta y que nadie más se meta”, debido a algún incidente entre los organizadores del carnaval. Ahora solo lo recuerdan los viejos de la tribu.

¿No fue también para esos años que el nombramiento de una reina con atributos muy postizos puso de moda el cha cha chá del cubano de Enrique Jarrín, titulado “La engañadora”? Que decía:

*Estaba gordita
muy bien formadita
era graciosa
en resumen colosal
Pero todo en esta vida se sabe
sin siquiera averiguar
se ha sabido que en sus formas
relleno tan solo hay*

Y terminaba

*Ya nadie la mira
ya nadie suspira
ya sus almohaditas
nadie las quiere apreciar.*

Es curioso pero no hay fotos de carnaval con la presencia de “Gabito”, como si las hay de los demás integrantes del grupo de los carnavales de los años cincuenta, cuando cuando era posible encontrar

roncando en una mesa del Paseo Bolívar al pintor Alejandro Obregón y a la periodista Rosita Marrero, alias Nakonia (por la reina de los orangutanes en las historietas de Tarzán), sin que nadie les tocara un pelo. También era la época en que los maridos solventes sacaban a bailar a sus esposas el sábado y el domingo de carnaval, pero el lunes llevaban a sus “queridas” al Patio andaluz del Hotel del Prado. Muchas de las esposas enardecidas los esperaban a la salida del baile y la cosa se ponía como para alquilar balcones.

CARNAVALES SANGRIENTOS

En sus memorias *Vivir para contarla* García Márquez afirma que: “Barranquilla tenía la fama de ser la ciudad más hospitalaria y pacífica del país, pero con la desgracia de un crimen atroz cada año”. En forma seguida relata “el caso de la mujer X”, un crimen que conmocionó a la ciudad en los años veinte. Dos décadas después se descubrió que había sido un uxoricidio y en su confesión el esposo criminal dijo haberlo hecho por estar enamorado de la hermana gemela de su mujer.

El autor relata en *Cien años de soledad* los carnavales sangrientos en Macondo en breves líneas. No se ha referido a los crímenes en el carnaval de Barranquilla, donde siempre está el monstruo acechando.

En los años cuarenta se dio el crimen del capuchón rojo, que coincidió con la inauguración de un lugar de diversiones. El lugar –abierto como alternativa de la clase media, crucificada entre los clubes sociales, a los que no podía acceder, y los salones populares que menospreciaba– fue sacudido un sábado de carnaval cuando en un lleno de capuchones (que se alquilaban en las tiendas de la esquina), y cuando la orquesta Aragón interpretaba “El manicero”, un marido celoso reconoció en ese capuchón rojo a su bella esposa que estaba aferrada amorosamente a un tigre de bengala.

El cornudo sacó su Walter PPK (¿Por qué esa arma de dotación alemana? Lo ignoro). Los tiros mataron a la mujer y a su tigre. Esto malditizó el sitio que nunca pudo convertirse en el *rendez-vous* de la clase media que aspiraba ser.

Recuerdo haber leído con avidez *Clarín*, semanario sensacionalista de la época. Las crónicas eran la apoteosis del rumor. Daban cuenta de cómo el vecino, al reconocer el capuchón, avisó al marido. De cómo una quiromántica, en esos días previos, le había leído la mano a ella y le había advertido que no saliera de casa; de cómo con ese mismo disfraz, el tigre de Bengala había saltado de un balcón, huyendo de otro marido armado. El caso sirvió para ambientar una radionovela años después y de ella he tomado estos datos.

Pero si el anterior caso tiene algunos elementos de la picaresca no los tiene, o son subsumidos por el horror, el impresionante crimen de las tres damas, abuela, hija y nieta, muertas a trancazos por un joven estudiante de medicina, que distribuía cocaína. Afuera, los picós de las verbenas con su estridencia apagaban los gritos.

“El pez en el espejo”, de Alberto Duque López, fue una novela inspirada en ese crimen. En una composición polifónica en la que se oyen las voces de las víctimas y el victimario, el autor trata de explicar la profunda motivación de los crímenes. El resultado, un tanto consabido, explica el caso por un complejo de Edipo mal planteado.

Como el autor publicó la novela antes del juicio al asesino (la escribió en quince días, según confesión de él mismo), no registró las audiencias con un abogado defensor que se desmayaba por insuficiencia de azúcar, y que atendían con puñados de caramelos un ejército de enfermeras uniformadas con tocas blancas. Ni tampoco registró la presencia de los locutores de las cadenas radiales que transmitían el juicio, mientras preguntaban al público si el debate tenía “cañamazo jurídico”. En la plaza cada cual daba su versión de lo que en realidad había ocurrido. Tales lances le hubieran enriquecido el tema.

A lo último, hubo vasos comunicantes entre la novela y la realidad. Uno de los abogados leyó apartes de la novela de Duque López en el juicio, y el acusado amenazó al autor porque, según él, había ofendido a su mamá. Un entreverarse entre novela y realidad.

En esa relación muerte-carnaval, los basuriegos muertos a palo por celadores de una universidad, para vender a precios módicos los órganos extraídos a los cadáveres, es una historia de horror que está en busca de autor.

También, y en el reverso de la medalla, se dan las muertes “carnavalescas”, como la de “Figurita”, el pintor amigo del Grupo de Barranquilla, quien murió un sábado de carnaval desnucado al caerse de una carroza en la que había desfilado disfrazado de reina de Bolivia; o la muerte del poeta Víctor Manuel García Herreros, atropellado por un carro de mulas en una “batalla de flores”, mientras recitaba en voz alta versos de Cátulo en latín.

LA CIUDAD PACÍFICA QUE DEJÓ DE SERLO

El barranquillero era pacífico y gozón. Chelo de Castro, un columnista muy leído, nos recordó, con orgullo, que en la Guerra de los Mil Días el líder liberal Rafael Uribe Uribe estuvo en la ciudad haciendo un llamamiento a sus copartidarios para que se enrolaran en su ejército. Esperaba mil voluntarios, solo acudieron ocho. El general airado les recriminó, diciéndoles que tenían horchata en las venas. “Tenían sangre pero no tenían vocación para la guerra”, nos aclaró el columnista. Y concluyó: “Los pudientes se fueron para Inglaterra y Norteamérica, y al volver introdujeron el fútbol y el béisbol. Los demás se escondieron, pero matarse, no mi general”.

La piedra de toque de ese temperamento fue la violencia política que de 1948 a 1958 incendió al país. Barranquilla fue un oasis de paz y un refugio para los desplazados de la violencia que se vivía en el interior del país. Que esa actitud estaba respaldada por la clase dirigente barranquillera lo ilustra la anécdota del gobernador Eduardo Carbonell Insignares (1951-1952). Este funcionario conservador al saber que el gobierno central iba a enviar un destacamento de una policía ferozmente politizada y sanguinaria, cercó el aeropuerto con el ejército, no dejó salir al contingente y los envió de regreso al interior. La ciudad respiró aliviada y el agradecimiento colectivo acompañó al gobernador hasta su muerte.

Esta ciudad es donde vive Gabito y en la que escribe su columna “La jirafa”, firmada con el seudónimo de “Septimus” en el diario *El Heraldo*. Todas las peripecias para sobrevivir nos la ha contado en sus memorias; todavía es posible encontrar testigos de cuando por usar camisetas muy coloridas lo apodaron “Trapo loco”.

Fue para esas fechas cuando se publicó la novela de Olga Salcedo de Medina *Se han cerrado los caminos*. En esos tiempos ese tipo de novela en la que un pintor casado tenía amores con una doncella, escandalizaba. Más si había episodios donde la protagonista, al verse desnuda ante un espejo, se detenía y se acariciaba. Las madres escondían el libro, las hijas se encerraban en el baño para leerlo y los críticos decían que ese pasaje estaba copiado de una novela de María Luisa Bombal.

Gabito y Germán Vargas Cantillo decidieron hacer una adaptación para radioteatro. Se hizo, pero la sintonía fue nula, pues coincidió con la hora en que se transmitía “El derecho de nacer”, de Felix B. Caignet, “el más humano de los autores”, como decía la propaganda. Durante años he buscado el libreto, pero al parecer se perdió definitivamente.

Entre las cosas que relata García Márquez de esa Barranquilla de los años cincuenta es su risa al advertir que en la funeraria “La Equitativa” se podía leer el letrero: “No corra, nosotros le esperamos”. Siguiendo la tradición, ahora frente al cementerio de Calancala hay una cantina con el nombre de “Mejor que enfrente”.

EL DIAGNÓSTICO DE LOS SOCIÓLOGOS

En una conversación informal con algunos sociólogos, estos me hablaban de la necesidad de darle a este texto lo que denominan un “marco teórico”. No se me ocurre otra cosa sino presentar algunas especificaciones que rompen con las características comunes que se dan en las otras ciudades de Colombia.

Durante mucho tiempo Barranquilla, el puerto principal, miró hacia afuera y no hacia el interior del país, porque la ciudad se realizaba

con el esfuerzo de una burguesía nativa perspicaz y unos extranjeros de todas las latitudes. Así vivíamos las ondas de las radios que en la misma banda local sintonizaban a la Cuba pre-revolucionaria y sus grandes agrupaciones musicales (la Orquesta de las Chicas Méndez en los años veinte, y la Orquesta Aragón con sus *Dolly sisters* en los cincuenta), un país desde donde nos venía la moda para los zapatos de los albañiles, como el zapato de dos tonos y el tacón cubano. También se trasmitían los últimos *hits* musicales de Norteamérica y los datos sobre los batatazos de Baby Ruth encabezaban los titulares de los periódicos. *La Prensa* publicó los sábados, por primera vez en el país, las primeras historietas en colores. Buck Rogers en el siglo veinticinco (en los primeros números se llamaba “Rogelio el conquistador”) inspiró a José Antonio Osorio Lizarazo escribir *Barranquilla 2132*, una de las primeras novelas de anticipación escritas en Colombia. Los muchachos que después constituyeron el Grupo de Barranquilla la leyeron con avidez, como me contó Germán Vargas, miembro del mismo.

Había el constante arribo de extranjeros de todas las latitudes y religiones: alemanes, italianos, españoles, árabes, chinos y hasta hindúes. En su mayoría con capitales de aventura. Pacíficos y avenidos árabes y judíos, chinos y japoneses, alemanes e ingleses le daban una fisonomía propia a la ciudad. En los años cincuenta, la mitad de la población extranjera de Colombia estaba en Barranquilla.

Para bien o para mal sus conexiones con los elementos culturales que constituían nuestras características nacionales eran más débiles, quiero decir, la gramática, la urbanidad y el catolicismo. En Barranquilla se conjugan muy bien los verbos, y las eses que se omiten en la conversación se corrigen en la escritura. Pero a su vez en ese momento de principios del siglo XX los barranquilleros estaban dispuestos a aceptar todos los extranjerismos, modismos y jergas, sin atender los reclamos de los gramáticos. Ni Cuervo, ni Caro, ni Suárez, presidentes y gramáticos, eran muy populares y mucho menos leídos. De hecho, la fuerte presencia alemana y norteamericana en el comercio e industria imponía sus palabras de germanía.

La informalidad y la familiaridad con los desconocidos, el tuteo igualitario, era todo lo opuesto a las reglas del manual de urbanidad del venezolano Manuel Carreño. Lo coloquial y el trato casi familiar era lo dado. Sin embargo, para las familias patricias los buenos modales eran un símbolo de diferencia. Y la clase media, melindrosa también, encarecía la lectura de Carreño. Todavía recuerdo a mis vecinas victorianas lavándole la boca con jabón a su sobrino porque había cantado ante ellas aquella guaracha que decía:

*Ay José que rico es
ay José hazlo otra vez
Ahí José...*

El catolicismo fue durante mucho tiempo la religión oficial que reunía más gente, pero el protestantismo, la santería o la condenada masonería también tenían en Barranquilla una fuerza y una presencia mayor que en el resto del país.

LA VIDA GALANTE DE LA CIUDAD

La vida galante de Barranquilla ha sido el escenario en *Memoria de mis putas tristes*. Como antecedente notable se encuentra el cuento “La mulata Penélope”, de Ramón Vinyes, el “sabio catalán” de *Cien años de soledad*.

En este cuento, el narrador va a una casa de lenocinio donde las chicas hablan de Garcilaso de la Vega y de todo el Siglo de Oro español. Al final, el narrador sale de allí aburrido y dispuesto a nunca más volver. La casa, según se describe en el relato, debería estar situada en lo que después se llamó el barrio Chino. Alguien me habló de la existencia de una fotografía donde se veía al sabio catalán conversando con una dama, mientras adelante aparecía la cara de un chino con coleta. He buscado durante muchos años la dichosa fotografía.

En cuanto a la novela de Gabriel García Márquez, me adhiero al concepto de Ariel Castillo cuando en una carta a Jacques Gilard, publicada en *La Casa de Asterion*, una revista digital de estudios literarios, este afirma:

Memorias de mis putas tristes es una fantasía interesante llevada hasta los extremos de la imaginación, que intenta reconstruir lo que hubiera sido la vida triste del periodista (GGM) –aferrado a la sola alegría de las palabras como botellas de náufragos en tierra, en medio de una digna pobreza, en la sola compañía del sol milagroso del trópico– si se queda en la Barranquilla de las putas, los pitos de los buques, los bravos vientos alisios y los pésimos sueldos.

Al escribir este texto he tenido presente la Barranquilla de mi infancia cercana a la de GGM, y al contemplar su presente pensé en los jardines caníbales como el que tenía Bob Prieto, pianista, poeta y otro de los miembros del Grupo de Barranquilla.

Alfonso Fuenmayor contó alguna vez que García Márquez le había confesado que Barranquilla era un “Macondo urbanizado” y por eso la primera versión de *Cien años de soledad* terminaba con el suicidio de Bob Prieto, otro de los contertulios de “La cueva”. No fue así, pero en la visita de pésame que hizo Meira Delmar, una poetisa de altísimo vuelo, se encontró con el jardín secreto del difunto. En ese jardín había unas flores carnívoras de unos colores intensos y bellísimos que al mediodía eran un recreo para la vista. Sin embargo, por la noche producían un hedor impresionante mientras se abrían y arrojaban los cadáveres de los insectos atrapados durante el día.

Tal vez esa sea la mejor imagen de cómo era esa ciudad que GGM amó y a la que también dirigió sus miradas irónicas.



TEXTO LITERARIO Y DESESTABILIZACIÓN DE LA IDEOLOGÍA

Lectura sociocrítica del preámbulo de *La Hojarasca**

HÉLÈNE POULIQUEN

PREÁMBULO (TEXTO COMPLETO)

*D*e pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos, rastrojos de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil. La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte. En menos de un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes anteriores a ella misma, esparció en las calles su confusa carga de desperdicios. Y esos desperdicios se iban seleccionando, individualizándose, hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo y un corral para los muertos en el otro, en un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de los otros pueblos.

* Texto elaborado en el marco de estudios doctorales en la Universidad de Montpellier (Francia) y publicado por primera vez como producto (parcial) de una investigación por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Allí vinieron, confundidos con la hojarasca humana, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas; desperdicios de mujeres solas y de hombres que amarraban la mula en un horcón del hotel, trayendo como único equipaje un baúl de madera o un atadillo de ropa, y a los pocos meses tenían casa propia, dos concubinas y el título militar que les quedaron debiendo por haber llegado tarde a la guerra.

Hasta los desperdicios del amor triste de las ciudades nos llegaron en la hojarasca y construyeron pequeñas casas de madera, e hicieron primero un rincón donde medio catre era el sombrío hogar para una noche, y después una ruidosa calle clandestina, y después todo un pueblo de tolerancia dentro del pueblo.

En medio de aquel ventisquero, de aquella tempestad de caras desconocidas, de toldos en la vía pública, de hombres cambiándose de ropa en la calle, de mujeres sentadas en los baúles con los paraguas abiertos, y de mulas abandonadas, muriéndose de hambre en la cuadra del hotel, los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros; los advenedizos.

Después de la guerra, cuando vinimos a Macondo y apreciamos la calidad de su suelo, sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez, pero no contábamos con su ímpetu. Así que cuando sentimos llegar la avalancha lo único que pudimos hacer fue poner el plato con el tenedor y el cuchillo detrás de la puerta y sentarnos pacientemente a esperar que nos conocieran los recién llegados. Entonces pitó el tren por primera vez. La hojarasca volteó y salió a recibirlo y con la vuelta perdió el impulso, pero logró unidad y solidez; y sufrió el natural proceso de fermentación y se incorporó a los gérmenes de la tierra.

(Macondo, 1909)

CONSIDERACIONES GLOBALES

El propósito de este trabajo es el de dar cuenta, a través de un análisis semántico micro-textual, de las modalidades de inscripción de una particular evaluación de la Historia en un texto literario “semi-ficcional”: el preámbulo de la primera novela de Gabriel García Márquez,

La Hojarasca (1995). El análisis se propone, igualmente, mostrar un funcionamiento típico de la ideología¹ en el texto literario. Forma parte de un trabajo más amplio, el cual apunta a articular el estudio del texto literario de la novela y de tres paratextos (el título, el epígrafe y el preámbulo) con miras a dar cuenta de la representación-evaluación del advenimiento (¿de la postergación?) de la modernidad en Colombia, verdadero propósito (probablemente no consciente) de la novela.

García Márquez mismo, en una “conversación” con Plinio Apuleyo Mendoza (1982) define con toda claridad la relación de su novela con la realidad, con la Historia: define la verdadera naturaleza, “imaginativa” y no “fantasiosa”: “la fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, es lo más detestable que puede haber”, en cambio, “la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad”.

En el texto mencionado, fundamental, García Márquez subraya también cómo Kafka le enseñó, magistralmente, el uso de la imaginación; y cómo Graham Greene le enseñó a “descifrar el trópico”, es decir, a seleccionar, dentro de un exceso de datos, unos pocos elementos dispersos, y a unirlos dentro de “una coherencia subjetiva muy sutil y real”.

Nos proponemos aquí leer, de la manera más completa posible, tanto el principio de la selección dentro del exceso de datos históricos, como la sutileza de la coherencia subjetiva, el micro-texto del preámbulo.

Veremos cómo el principio de la selección se manifiesta en el texto bajo la forma de una axiología, heredada del patriarcado liberal fini-

¹ A lo largo de este análisis tomaremos la palabra “ideología” en el sentido, muy amplio, establecido por Bajtín/Voloshinov (en su texto de 1929, *Marxismo y filosofía del lenguaje*) a partir de una equivalencia absoluta entre “semiótico” e “ideológico”: “El dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos. Son equivalentes entre sí. Donde quiera que esté presente un signo también lo está la ideología. Todo lo ideológico posee valor semiótico” (p. 21).

secular, fuertemente articulada por la oposición central “nosotros” / “la hojarasca”. Dentro de una axiología, “nosotros” (el grupo patricio de los “fundadores”), dueños de una legitimidad violentada más que cuestionada, aparece como un grupo víctima de una nueva fuerza, vista tanto natural y biológica, como social e histórica, “la hojarasca” (un sub-proletariado, fruto podrido de las guerras civiles finiseculares y del principio de una economía de explotación de las riquezas nacionales agrícolas por compañías extranjeras, típicos del período evocado en la novela: 1889-1929).

Aparece así el punto de vista ideológico que organiza claramente (¿pero sólo en apariencia?) el desarrollo del relato del preámbulo, sus actantes y sus oposiciones “épicas”², francamente disyuntivas. El preámbulo, en esa primera dimensión, aparece como la matriz de *La Hojarasca* en cuanto “epopeya imposible”, en cuanto “novela del idealismo abstracto” (Lukács, 1970), estructurada alrededor del personaje del Coronel: una obra producto de la puesta en forma narrativa de la ideología de un patriciado liberal en crisis, aunque todavía dinámico, tal como existía en Colombia hacia 1950.

Pero un análisis más fino del texto permite descubrir lo que García Márquez llama la “sutileza” de la “coherencia subjetiva”, tal vez constituida por una ambigüedad irreductible en su realización textual. Esa ambigüedad el escritor la evoca soberbiamente (en una equivalencia poética de esa “forma arquitectónica” (Bajtín, 1984), de esa evaluación del mundo, que perseguimos): “se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida”. Esta imagen sugiere con toda claridad la dimensión de nostalgia y el sentimiento insuperable de una degradación que sin embargo se disfruta, característicos de una posición ideológica que nos proponemos más adelante considerar de una manera más conceptual.

² Según el concepto elaborado por Julia Kristeva en *El texto de la novela* (1981), dentro de esta perspectiva, el relato épico se construye sobre la base de la transformación de una axiología marcada por la disyunción, absoluta, radical, de los valores fundamentales. En cambio, el relato de la novela se desarrolla a partir de una axiología marcada por la no-disyunción, por la ambivalencia.

El texto del preámbulo, en efecto, no solo da forma a una violenta crítica (conservadora) de esa hojarasca usurpadora, dejando oír la voz nostálgica de la “aristocracia” liberal amenazada. También se constituye en un principio de reconocimiento de legitimidad y del carácter vital de esa hojarasca: entendemos, por lo tanto, que el nieto del altivo Coronel Márquez e hijo del (modesto, “hojarasco”, aunque decidido) telegrafista de Aracataca prefiera hablar del “enigma del trópico” y regocijarse, en tonalidad menor, como su maestro Graham Greene, con la “fragancia de una guayaba podrida”, con la complejidad de su situación familiar y social.

Para el analista del texto cabe una observación-conclusión distinta, en cuanto a la genética textual, observación que corrobora análisis anteriores de maestros de la sociocrítica: T.W. Adorno, Pierre Macherey y Edmond Cros.

Esta observación es la siguiente: el texto literario se construye probablemente a partir de una ideología, una visión del mundo, pero en su seno, en la medida en que es una “estructura de estructuras” semántica (lo que da cuenta de su naturaleza polisémica), los efectos de sentido no son reductibles a una totalidad monolíticamente coherente. Es posible, generalmente, ordenarlos en un conjunto estructurado de dos o más estructuras elementales de sentido.

En el preámbulo de *La Hojarasca* son legibles dos de esas estructuras, que podrían ser llamadas isotopías, tomando la palabra en un sentido amplio, en la medida en que se construyen por reiteración de elementos afines de significación. Una isotopía mayor, construida a partir de un punto de vista ideológico masiva y fuertemente favorable a “nosotros”, presenta la hojarasca como ruptura, desorden, degradación. Esa hojarasca, a la vez **actante** (oponente de “nosotros”) y **grupo social**, es sobre todo un **mito**: el mito forjado por el patriciado finisecular para defenderse (o lamentarse de manera impotente) de la irrupción de fuerzas nuevas que amenazan su dominio. La isotopía mayor, muy legible en el texto del preámbulo, emerge de esa ideología “señorial liberal” inculcada al futuro escritor por la figura imborrable, la encarnación del valor ético absoluto que es para su nieto,

García Márquez, el abuelo Coronel Márquez. Pero en contrapunto, en tonos discretos, aparece, como en los vacíos de la red semiótica mayor, una isotopía menor que otorga a la hojarasca denigrada fuerza vital, determinación, capacidad organizativa y, finalmente, legitimidad. El juicio sobre los actores del advenimiento (¿abortado?) de la modernidad en Colombia pierde así todo carácter monosémicamente ideológico (es decir, determinado por la visión del mundo de un grupo) para convertirse en una evaluación matizada, con amplia dimensión crítica, de una realidad compleja en movimiento.

Es necesario agregar aquí que ese juego sutil de evaluación se leerá igualmente en el cuerpo de la novela: fundamentalmente, en las complejas relaciones del personaje del Coronel –representación del patriciado, de “nosotros”– y las varias representaciones de una hojarasca “sedimentada”, incorporada a los gérmenes de la tierra, de una “nueva” hojarasca, diversa pero sistemáticamente valorizada en los personajes del Médico, del Cachorro, de Martín y aún de Meme.

Debemos subrayar también que para llegar a una aproximación a la “forma arquitectónica” de la novela, a su totalidad significativa, a la percepción de esa “coherencia subjetiva muy sutil y real” de que habla García Márquez, será necesario considerar varias otras mediaciones (son muy visibles las mediaciones de otros dos mitos: el mito de Antígona y el mito del chivo expiatorio, dentro de la novela): sólo entonces podremos proponer una compleja y rica totalización del sentido posible de una novela eminentemente crítica, “abierta”. Pero esa totalización supera los límites del análisis aquí desarrollado, el cual pretende fundamentalmente develar la necesaria ambigüedad del mensaje ideológico en el texto literario, gracias a un análisis concreto.

Antes de pasar a ese análisis concreto quisiéramos, finalmente, evocar brevemente algunos prestigiosos antecedentes de análisis concordantes, ya señalados.

Pierre Macherey, en su segundo estudio sobre *Los campesinos* de Balzac (1979), no se conforma ya con su primera lectura, nutrida, en buena parte, por las sugerencias de Balzac mismo, y que le hacía ver

la obra como “una novela anti-popular, con un objetivo expresamente reaccionario, en el sentido de que va a contrapelo de una tendencia históricamente dominante, la decadencia de la gran propiedad”. Ciertamente,

... si se contenta uno con desarrollar esas pocas indicaciones, aparece una extraordinaria coherencia entre esa obra de Balzac y su proyecto ideológico [...]. Desde ese punto de vista, está claro que Balzac nos propone la lectura, no de la realidad misma, sino del discurso ideológico gracias al cual una clase (pero ¿cuál clase?) interpreta esa realidad, al mismo tiempo que trata de modificarla; literariamente su obra significa, entonces, sobre todo, por el alto grado de coherencia, la homogeneidad y la convergencia de los elementos que la componen y que hacen perfectamente legible ese discurso.

Podemos, obviamente, reconocer aquí la propuesta según la cual el valor estético, literario, de la obra depende del grado de coherencia al cual un autor “genial” puede llevar la expresión, en ella, de la visión del mundo de un grupo o clase sociales. Indudablemente una lectura fina, socio-semiótica, de los textos literarios permite ver los límites y los vacíos de esta propuesta, encarnada de modo ejemplar en la obra inicial (hasta 1967, más o menos) de Goldmann. En honor a la justicia es imprescindible indicar que él mismo reconoció esos vacíos (1971, pp. 37-40) cuando, en 1967, se sintió fuertemente cuestionado por el apasionado homenaje de Julia Kristeva a Bajtín (1967). Admitió que su insistencia “casi exclusiva” sobre el polo de unidad y coherencia, en detrimento del polo de “la multiplicidad y la riqueza sensibles”, de la “función de réplica y multiplicidad”, dentro de su concepción estética kantiana, “clásica alemana”, lo ha llevado a una casi ceguera hacia la “dimensión no conformista y crítica” de toda obra literaria, subrayada con claridad por semiólogos como U. Eco y Julia Kristeva, y estetas como T. W. Adorno, y, obviamente, por toda la corriente Sociocrítica.

Goldmann se propone corregir el desbalance admitido en sus trabajos con una mayor atención a “todo un campo nuevo y complementario para la investigación sociológica aplicada a la creación literaria”,

campo abierto por las ideas de Bajtín, orientándose así, desafortunadamente demasiado tarde, hacia un enfoque “sociocrítico”. Admite también que “sólo recientemente” (y ciertamente de manera no muy satisfactoria) “nuestras investigaciones han dado sus primeros pasos por el lado del vínculo estructural entre el universo y la forma que lo expresa”. Recordemos aquí que esa nueva orientación de los trabajos de Goldmann marca textos tales como su análisis de una pieza de Jean Genet (1970).

Y, de hecho, no es sino un análisis semántico muy preciso, muy fino del material y de la forma textuales el que permite descubrir el universo de la **afirmación** (relacionada con un universo ideológico pre-textual), es decir, la **dimensión crítica** de la (cualquiera) ideología en el texto artístico: las dos “limitaciones” de la propuesta goldmaniana se condicionan la una a la otra; es porque el análisis goldmaniano apunta a una estructura de contenido y no está lo suficientemente atento a la materialidad fina del texto mismo que no logra dar cuenta de su fundamental (¿propriadamente estética?) capacidad de crítica, de desestabilización de todo sistema ideológico de interpretación del mundo. A una conclusión parecida llega Macherey:

... es sobre el fondo de la ideología, lenguaje originario y tácito, que la obra se hace [...]. Esa distancia que separa la obra de la ideología que transforma se encuentra en la letra misma del texto: ésta separa a aquélla de sí misma, deshaciéndola al mismo tiempo que la hace”. (1966, p. 174)

Según lo afirmó siempre Adorno, y como lo reconoció tardíamente Goldmann, no son los sistemas ideológicos afirmativos los que cumplen una función **específicamente** artística (es decir “sociológica-crítica”), sino los **elementos discretos** (más sutiles, más difícilmente legibles) que rechazan, rebaten o condenan la buena conciencia ideológica. Por eso consideramos como plenamente “sociocrítica” (y adherimos a ella sin reservas) la conclusión a la cual llega Macherey:³

³ La gran coincidencia, más allá de todos los problemas de forma, con el estudio más

La ficción balzaciana no es reductible a su proyecto ideológico; al contrario, se aparta de éste sin cesar y es ese distanciamiento el que la hace significativa y aún el que constituye su calidad propiamente literaria. **Al tiempo que esa ficción hace legible el proyecto ideológico sobre el cual se apoya, lo hace estallar, revela, a pesar suyo, las contradicciones internas de éste, precisamente dándole forma novelesca.** Por eso, si la obra de Balzac es efectivamente alusiva a una realidad social histórica, no es por el mensaje que la inspira, ni por sus cualidades de observación, sino por las contradicciones que constituyen y desgarran a la vez su letra y le imponen la forma de un estilo. (El énfasis es nuestro).

Lo que Macherey llama aquí “estilo” es lo que García Márquez designa como “coherencia subjetiva” y que hace de un preámbulo aparentemente no plenamente ficcional (ya que se presenta como un análisis socio-histórico) una parte constitutiva, con pleno derecho, del texto mismo de la novela (lo que confirma la indicación del lugar poético: Macondo, y de la fecha—incluida dentro del tiempo de la novela—: 1909, que cierra el preámbulo). Sin embargo, aún sobre ese punto, ese (aparentemente) sencillo texto no nos ha revelado todos sus secretos.

Edmond Cros (1986) propone igualmente, a través de su definición del “discurso”, una formulación muy interesante del problema que nos ocupa aquí:

El discurso, “no importa cuál sea el sujeto colectivo cuyas aspiraciones, frustraciones o valores vehicula, transcribe, con éstas últimas y **por su intermedio mismo, elementos contradictorios, contiguos o complementarios, pertenecientes a otros sujetos transindividuales.** No hay discurso, en el sentido que le estamos dando a la palabra, que sea **ideológicamente puro**, sino, más bien, **trazos discursivos susceptibles de reconstruirse en micro-semióticas significativas**, las cuales marcan más o menos fuertemente una palabra y

ampliamente estético de M.M Bajtín, ya señalado, es asombrosa, dados los cincuenta años que separan los dos trabajos.

son susceptibles, a veces, de darle una significación socio-histórica. **En los espacios de contradicción que pone en escena, el discurso, no importa cual sea, reconstituye, a su nivel y según modalidades que le son propias, las contradicciones de la formación social de la que depende el sujeto colectivo al que corresponde.** (p. 96) (El énfasis es nuestro).

Puede comprobarse, con toda claridad, en el análisis del preámbulo, cómo “una ideología dominante integra en su sistema de representaciones los espacios en donde intenta infiltrarse la ideología dominada” (p. 97). En el preámbulo de *La Hojarasca*, como ya lo mencionamos, a pesar de las posibilidades de expresión aparentemente muy frágiles de esta última, su real infiltración en el discurso afirmativo de la ideología dominante llega hasta designar, con toda claridad, el carácter **histórico**, y por lo tanto **relativo** de esta y de su discurso específico; de esta manera lo desinfla, sugiriendo otro discurso posible, otra legitimidad.

Por otro lado, la imagen de la dinámica entre un genotexto y los fenotextos que corresponden a este, propuesta por Cros, corrobora igualmente, hasta cierto punto, el funcionamiento semántico que percibimos en el preámbulo.

Cros concibe un genotexto, “lugar de focalización del sentido”, como “punto de intersección” entre un eje vertical sobre el cual sitúa el **interdiscurso** (“el cual materializa [...] a la vez estructuras mentales y formaciones ideológicas producidas por una formación social”) y un eje horizontal sobre el cual sitúa el **intertexto** (“el preaserto, el preconstruido, y la precoerción, es decir, todo el material de lenguaje destinado a materializar el sentido, a darle forma” (p. 116)). La reflexión que nos interesa particularmente aquí es la siguiente: sobre esos dos ejes “están señalados trayectos de sentido preestablecidos que van a ofrecer una mayor o menor resistencia a la modelización textual, en cuyo seno mantendrán islotes semióticos, micro-espacios de lectura, susceptibles de engendrar, bajo el efecto del eventual proyecto monosémico de la instancia narrativa, zonas conflictivas” (p. 116). Ciertamente una situación característica de ese tipo es observa-

ble en el texto considerado; pero este sugiere una modificación en la formulación: es el proyecto monosémico del narrador que desarrolla proyectos de sentido preestablecidos, relacionables con una ideología “patricia-liberal-católica” (Romero, 1984, quinta parte, capítulo 2)⁴, ya nostálgica. Esos trayectos de sentido, lejos de ser “islotes”, “micro-espacios” se constituyen en líneas directrices, en isotopías dominantes, organizadoras del texto como conjunto, masivas, muy fácilmente legibles, pero **cuestionadas, en el curso de la modelización textual**, por elementos más discretos y, sin embargo, perfectamente observables, los cuales proponen una lectura-interpretación de la Historia, **antinómica de la lectura más obvia**, propuesta por el (aparente) proyecto del narrador.

MICRO-LECTURA TEXTUAL

El texto del preámbulo comprende cinco párrafos. Los tres primeros se centran en el fenómeno, **social e histórico**, de “la hojarasca”, indicado como tal (es un fenómeno concomitante de la llegada de la compañía bananera norteamericana, así como una consecuencia de la guerra civil —probablemente la “guerra grande”, la guerra de 1885—), pero también presentado, gracias a un sistema de metáforas rico y numeroso, como un fenómeno **natural**: es “un remolino”, “la tormenta”, “aquel ventisquero”, “aquella tempestad”, “la avalancha”, que “sufrió el natural proceso de fermentación y se incorporó a los gérmenes de la tierra”. Encontramos así la primera ambigüedad, fundamental, en la evaluación de la Historia propuesta por la sutil construcción de este

⁴ En la página 203 encontramos la siguiente definición de la emergencia histórica del patriciado como grupo: “De este entrecruzamiento [entre líderes militares-políticos de la época de las guerras civiles y burguesías urbanas, cuyos “buenos oficios” son necesarios para consolidar el gobierno y regularizar, de alguna manera, el poder de aquellos] salió el patriciado, entre urbano y rural, que dominó la vida política en el largo medio siglo que siguió a la Independencia”. En la página 204 encontramos una definición de las principales características de ese patriciado: “Por eso la nueva clase dirigente **fue un auténtico patriciado**, cualesquiera fueran las virtudes o los vicios de cada uno de sus miembros. **Estuvo ligada a la dilucidación del destino colectivo** [...], fue reconocido por la nueva sociedad como su aristocracia, como su élite. Como fruto de los grupos que la integraban, el patriciado fue un poco urbano y un poco rural, y, **acaso un poco señorial y un poco burgués**”. (Los énfasis son nuestros).

texto. Una lectura de superficie, dócil al carácter masivo del sistema de isotopías mayor, percibe el fenómeno, desde la imagen que lo designa, “la hojarasca”, como un fenómeno natural, biológico y climático. Una lectura más completa permite descubrir que el texto presenta el fenómeno como **a la vez** social y natural. Veamos:

1. Desde la primera frase el fenómeno es designado **en su origen**, y, por lo tanto, como fenómeno socio-histórico: “llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca”. Pero al mismo tiempo es introducida su evaluación como fenómeno natural, a través de dos imágenes visuales puestas en perspectiva: la primera ligada al movimiento de los elementos naturales (aire, agua, polvo), la segunda, a los trabajos de la tierra: “como si un **remolino** hubiera **echado raíces** en el centro del pueblo”.
2. En la segunda frase la mezcla de elementos, de evaluaciones contradictorias, es todavía más legible en el sincretismo siguiente: “rastros de una guerra civil”. Aquí la hojarasca es designada como el **fruto** (un fruto **de la tierra**: los rastros, pero un fruto **ya socializado**, a pesar de que no es sino lo que queda cuando el hombre ha tomado lo que quiere; es la marca del paso de un proceso social, y todavía puede tener un uso social) de la guerra civil. Comprobamos nuevamente cómo el fenómeno es a la vez afirmado y negado tanto como fenómeno natural como en su naturaleza de fenómeno social e histórico.

En la medida en que es negado como fenómeno histórico, pierde toda racionalidad, toda legitimidad: **es** simplemente, brutalmente. Esa dimensión de la evaluación (ideológica) de la Historia remite, obviamente, a ese punto de vista que hemos llamado, siguiendo a José Luis Romero, “patricio” (pero ya nostálgico), el punto de vista de los que la hojarasca se llevó⁵ (o por lo menos, amenazó).

5 Aquí indicamos un fenómeno de intertextualidad con la novela de Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó*, sobre la base de una situación histórico-ideológica muy semejante: la desaparición de un mundo “tradicional”, vista con nostalgia y cierta resistencia, pero también con una –relativa– decisión de aceptar, aunque sea a regañá-

Mario Vargas Llosa (1971) habla de “visión aristocrática”, de “la pantalla aristocrática que narra”, de “la voz colectiva de los viejos vecinos”, definiéndola en su nivel, ya no social sino ideológico, como “visión esencialista”. La marca del existencialismo sartriano sobre esta última evaluación es muy legible, así como la connotación negativa de los cuatro adjetivos que pretenden designar una ideología conservadora (“aristocrática”). No es el lugar de evocar el análisis de la novela en su totalidad, tal como lo lleva a cabo Vargas Llosa. En cuanto al preámbulo, este selecciona solamente, dentro de la amplia isotopía que nos interesa en este momento, la palabra “tormenta” que, según él, “evoca la llegada del mal a Macondo”, llegada considerada como “algo inevitable”. El uso de la palabra “tormenta” es interpretado por Vargas Llosa como una marca del fatalismo que caracteriza “la voz colectiva de los viejos vecinos” (la voz de “nosotros”): “Para esa visión fatalista, la Historia es una sucesión de fenómenos similares a los naturales, en el sentido de que no son controlables ni modificables. Como las tormentas, los hechos históricos ocurren y deciden de la vida de un pueblo: contra ellos no hay acción posible”.

Ese análisis del fatalismo como elemento central de la ideología de un grupo de propietarios amenazados es ciertamente interesante; la compartimos parcialmente, pero debemos subrayar de nuevo la existencia en el texto de elementos cuestionadores de esa ideología “naturalizadora”, a-histórica y, por lo tanto, conservadora y nostálgica. Esos elementos son mucho menos legibles, mucho menos fuertemente articulados, pero, sin embargo, descifrables; afirmando la hojarasca como fenómeno histórico, le reconocen un lugar y una cierta legitimidad. De ese modo se ve introducido en el texto un nuevo punto de vista ideológico, relativamente crítico de la ideología patricia.

Muchos otros elementos, situados tanto al nivel de los semas como de la organización sintáctica del texto y del punto de vista de la narración, confirmarán esa “desestabilización” de la ideología patricia, característica central y sistemática del preámbulo.

dientes, el mundo histórico nuevo.

Ese funcionamiento de la ideología nos parece característico: en el texto literario la ideología tiene siempre un carácter parcialmente crítico, no-afirmativo. Compartimos plenamente, sobre ese punto, el análisis de T.W. Adorno. Sin embargo, existen grados en ese carácter no-afirmativo del texto literario: el texto que nos ocupa ciertamente toma partido —por “nosotros”, cuya legitimidad y situación preeminente afirma y defiende contra la irrupción usurpadora de “la hojarasca”—, asumiendo así una posición conservadora. Pero, al mismo tiempo, desestabiliza esa posición, la desliza sutilmente, rehusándose a ser monológicamente afirmativo y permitiendo así al lector percibir el carácter complejo, contradictorio, susceptible de evaluaciones diversas y matizadas, de los fenómenos evocados.

Consideremos ahora otra dimensión de la evaluación ambigua, en el texto, del fenómeno de la hojarasca.

El texto establece un sistema de isotopías dominantes fuertemente articulado, que proyecta la hojarasca (a través de las expresiones siguientes: “De pronto”, “precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta”, “una hojarasca revuelta, alborotada”, “su revuelto olor multitudinario”, “en menos de un año”, “arrojó sobre el suelo los escombros de numerosas catástrofes anteriores”, “su confusa carga de desperdicios”, “arrastrados por su impetuosa fuerza”) como un fenómeno:

- a. Inesperado
- b. de degradación
- c. de desorden, de ruptura del orden
- d. de violencia, de muerte y destrucción.

El carácter excesivamente afirmativo así como peyorativo (“ideológico” en el sentido restrictivo de la palabra) del juicio es muy evidente: el término de “desperdicios” aparece siete veces en una página, por ejemplo.

Pero al mismo tiempo el fenómeno de ruptura, de desorganización social, desemboca en un nuevo orden, más complejo por lo tanto, en alguna medida, superior (y eso **a pesar** de la intención de negar ese nuevo orden): “y esos desperdicios, precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, **se iban seleccionando, individualizándose**, hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo y un corral para los muertos en el otro, **en un pueblo diferente y complicado**, hecho con los desperdicios de los otros pueblos”. El nuevo orden corresponde a una estructura social reconocida como más compleja (“complicada”) y a la vez “individualizante”; el texto subraya así dos características centrales de las sociedades de la modernidad occidental.

Por otro lado, la última frase del texto, a pesar de las metáforas que sitúan el fenómeno en el orden de la naturaleza, reconoce la integración de la “hojarasca” al cuerpo social, le reconoce fuerza y cohesión y, por lo tanto, identidad y legitimidad como grupo o clase: “Entonces pitó el tren por primera vez, la hojarasca volteó y salió a recibirlo y con la vuelta perdió el impulso, pero logró **unidad y solidez**; y sufrió el natural proceso de fermentación y **se incorporó a los gérmenes de la tierra**”.

De la misma manera, el fenómeno inesperado, no legítimo, periférico con relación al orden anterior, adquiere el carácter **central** de un fenómeno que se enraiza, gracias a una metáfora y una localización significativas: “como si un remolino hubiera **echado raíces en el centro** del pueblo”.

Asimismo, podemos observar que el fenómeno de muerte y destrucción es también un fenómeno ligado a la vida, a sus jugos: “olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte”.

La isotopía “degradación” aparece finalmente como la más sólida, la que el micro-análisis textual muestra como la menos matizada: abre un espacio central de la novela, uno de sus temas principales: la lucha del héroe quijotesco (el Coronel) contra el mal. Pero incluso

esa isotopía se enriquece con un elemento desestabilizador, ambiguo. Ese elemento se manifiesta en el nivel semántico-lexical con el adjetivo “implacable” (en proximidad contextual con el verbo “contaminaba” en el sintagma “todo lo contaminaba”) y en el nivel sintáctico-narrativo por la ruptura –y, por lo tanto, el énfasis– creada por la inserción de una frase muy breve: “La hojarasca era implacable” en un conjunto constituido por frases largas y complejas.

La ambigüedad del elemento semántico vehiculado por el adjetivo “implacable” se debe al hecho de que su sentido en el contexto inmediato es un sentido connotado peyorativamente, cuando en un contexto más amplio (y en particular en relación con la cita de **Antígona**, en epígrafe) tiende hacia la admiración provocada por la determinación absoluta: la determinación, por ejemplo, de esa frágil jovencita que se enfrenta sin vacilación al poder absoluto de su tío, del Estado, es admirable, como es admirable también aquí, en alguna medida, la fuerza de la hojarasca.

Nos falta, para terminar, analizar el efecto de desestabilización de la ideología dominante, producido por recursos situados al nivel de la organización global del texto: al nivel del “punto de vista de la narración”.

Los tres primeros párrafos del texto ofrecen el registro, muy enfático, de un fenómeno de devastación, de desplazamiento, desde el punto de vista del devastado, del desplazado. Pero este está ausente —en apariencia— de un relato caracterizado por la enunciación histórica” (E. Benveniste, 1978), es decir, “la presentación de hechos ocurridos a cierto momento del tiempo, **sin ninguna intervención del locutor en el relato**” y en el cual “no aparece sino formas de la tercera persona” (El énfasis es nuestro). La precisión siguiente: “es obvio que la enunciación histórica de los acontecimientos es independiente de su verdad 'objetiva'. Sólo cuenta el propósito 'histórico' del escritor”, es aquí muy importante. En efecto, es sólo en apariencia—pero una apariencia fundamental— que “nadie habla aquí, que los acontecimientos parecen contarse por sí mismos”. De hecho, a pesar del empleo notorio del pretérito, “tiempo del acontecimiento fuera de

la persona de un narrador”, un juicio, claramente orientado, sobre la Historia y sus protagonistas se deja oír a lo largo de esos párrafos, como ya lo vimos. Pero el origen textual de ese juicio, el narrador, no se deja descubrir sino al final del cuarto párrafo. “En medio de aquel ventisquero, de aquella tempestad de caras desconocidas, de toldos en la vía pública, de hombres cambiándose de ropa en la calle, de mujeres sentadas en los baúles con los paraguas abiertos, y de mulas abandonadas, muriéndose de hambre en la cuadra del hotel, los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros, los advenedizos”. Después de una acumulación de incisos (de “circunstancias”, cuyo fin es multiplicar los elementos que connotan el desorden de la hojarasca y se constituyen, por lo tanto, en una síntesis gráfica de la isotopía central de los tres primeros párrafos), aparece la caída de la frase, breve, ligada sintácticamente al adverbio de apertura (“en medio”). Esa abrupta caída de la frase es la que introduce explícitamente el segundo actante del drama (“nosotros”, “los primeros”), así designado como el origen del “punto de vista ideológico” de la narración, el origen de todos los juicios de valor contenidos en los tres primeros párrafos. Así, la frase devela el origen del juicio “desorden”: el grupo “víctima”, el grupo que se siente desplazado (“los primeros éramos los últimos”) y que, por lo tanto, se resiste al cambio, a “las caras desconocidas”. Con ese origen del juicio “desorden” aparece al lector la relatividad, así como el carácter, ideológico en el sentido estrecho, de ese juicio. Nuevamente se produce en el texto un efecto de cuestionamiento, de relativización, de desestabilización de la ideología patricia.

El nuevo actante “nosotros”, significativamente el **segundo** en surgir al nivel textual explícito, aparece como el “actuado” de la Historia, como la víctima de la fuerza usurpadora “destronadora”, carnavalesca, de la hojarasca, en el enunciado irónico: “los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros, los advenedizos”. Estamos siguiendo aquí, a través de esa calificación de “irónico”, la definición (según una disciplina, la “pragmática semántica” o “pragmática lingüística”, propuesta por Oswald Ducrot (1986), de ese tipo particular de polifonía que es la ironía (o, tal vez más precisamente, en este caso, el humor, el humor negro o aún el sarcasmo): “Hablar de ma-

nera irónica consiste, para el locutor L, en presentar la enunciación como la expresión de la posición de un enunciador E, posición de la cual se sabe por otro lado que el locutor L no la asume, y aún más, la considera absurda”. Debemos precisar que, en este caso particular, el juicio “absurdo”, situado en contexto (“Así que cuando sentimos llegar la avalancha lo único que pudimos hacer fue poner el plato con el tenedor y el cuchillo detrás de la puerta y sentarnos pacientemente a esperar que nos conocieran los recién llegados”) se tiñe más de fatalismo y de realismo que de indignación. Recordemos el aspecto paradójico de la ironía puesto en evidencia por Berrendonner (cit, por Ducrot), particularmente notorio aquí: “Por un lado la posición absurda se expresa directamente (no es citada) en la enunciación irónica, pero al mismo tiempo no está asumida por L, ya que éste es responsable sólo de las palabras; los puntos de vista expresados siendo atribuidos a otro personaje. E”. El humor, según Ducrot, se distingue de la ironía en la medida en que el enunciador absurdo no tiene identidad especificable; no se alude directamente a nadie, la opinión aparece, por así decirlo, en el aire, sin soporte”. Es, evidentemente, el caso del enunciado que estamos considerando. Agreguemos, sin embargo, que el absurdo subrayado aquí es un absurdo “objetivo”, el absurdo de la Historia, constatado más que denunciado: el humor es un humor negro, en frío, que manifiesta un fatalismo característico del locutor L, “nosotros”, los miembros de ese patriciado en crisis, representado en el cuerpo de la novela por el Coronel y su familia (el fatalismo del Coronel y de Isabel deberá, en su momento, ser ampliamente analizado, ya que es muy significativo de la actitud de un grupo relativamente marginalizado por el surgimiento masivo de nuevas fuerzas sociales).

Así introducido el actante “nosotros”, la primera frase del último párrafo: “Después de la guerra, cuando vinimos a Macondo y apreciamos la calidad de su suelo, sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez”, se presenta como un intento, bastante patético, por recuperar, a través del modo “histórico” de narrar, el sentido (en ambos sentidos, es decir, la dirección —lo que significa también la dominación— y la significación) de la Historia. Debemos subrayar, antes de seguir nuestro análisis, que el empleo de la primera persona

(aquí, del plural) no es tan incompatible como lo afirma Benveniste con la enunciación “histórica”: como es el caso del enunciado que estamos estudiando, el grupo que asume la narración y dice “nosotros” puede querer situarse en un lugar privilegiado, fuera y encima de la Historia, hasta el punto de postularse adivino (“sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez”). En ese caso, el tiempo verbal básico (el pretérito) y el tono (impersonal, “objetivo”, “más allá del bien y del mal”) del relato en modo “histórico”, de la Historia “que se cuenta por sí misma” y se presenta como la verdad, la objetividad misma, son recursos indispensables, dentro de un relato en primera persona del plural.

Sin embargo, ese ensayo de recuperación, a través de la representación simbólica, de un dominio perdido, perceptible en el nivel **de la enunciación**, donde el grupo de “nosotros” aparece como el actor principal de la Historia, en la primera frase del último párrafo, dura poco. En efecto, si bien en esa frase la actitud del narrador es la actitud olímpica del espectador visionario (pero, aún a ese nivel, el texto se mofa, en alguna medida, de esa pretensión de visionario; el adivino se equivoca: “no contábamos con su ímpetu”), desde la segunda frase, el texto registra, tanto en el nivel sintáctico (simplicidad, neutralidad del tono de la frase) como en el nivel léxico-semántico (“la avalancha”, “lo único que pudimos hacer”) la pérdida del poder y la necesidad del repliegue, de la actitud defensiva (“poner el plato, el tenedor y el cuchillo detrás de la puerta”, es decir, no estar muy dispuesto a recibir visitas), de la actitud de sumisión y de aceptación fatalista, en la esperanza —lejana— de un reconocimiento de legitimidad por el adversario⁶ (“sentarnos pacientemente a esperar que nos conocieran los recién llegados”). El paso del papel del sujeto activo al de objeto pasivo de la Historia ya es plenamente registrado por esa frase. Sin embargo, estalla como una realidad tronante en la breve

⁶ La ilusión de esa —en este caso vana— esperanza de reconocimiento de legitimidad por el adversario, es el tema central de *El Coronel no tiene quien le escriba* (1961). Pero en ese caso el Coronel, cuyo camino de degradación ha sido más largo, llega finalmente, después de setenta y dos años, a la lucidez activa y al dominio de su vida, encarnando así un ideal ilustrado.

frase siguiente: “Entonces pitó el tren por primera vez”. En efecto, esa breve frase, la cual con su brevedad misma adquiere un énfasis excepcional, en la medida en que rompe el patrón sintáctico de este preámbulo, constata (“entonces”) la irrupción, ruidosa e intempestiva, de la modernidad, de la faz tecnológica de la hojarasca: el tren.

La última frase del párrafo subraya el carácter irreversible del fenómeno: la instalación de la hojarasca, su desarrollo como fuerza social de la modernidad colombiana, unitaria y sólida; aunque negada, nuevamente, como fuerza social y reducida, transformada en fenómeno natural, biológico, un fenómeno doblemente doble, ambiguo, no solamente a la vez social y natural, sino también de muerte (de putrefacción) y de vida, de renacimiento (“se incorporó a **los gérmenes** de la tierra”).

Lo que había empezado, al principio del párrafo, como la gesta de los fundadores de Macondo, se trunca en una aceptación a regañadientes —pero marcada también por una ambigua admiración— de la relativa legitimidad de la hojarasca: un oído sutil sabría oír aquí las primeras notas de una nueva gesta, todavía no admitida, aún denegada, pero que ya se insinúa: la gesta de la hojarasca, la gesta de la modernidad.

Claro que la novela dentro de la cual se inscribe este paratexto del preámbulo, anunciando algunas de sus problemáticas, de alguna manera resolverá escribir no la epopeya del advenimiento de la modernidad, sino la tragedia de su postergación: otro paratexto (pre-texto), la cita de **Antígona** de Sófocles, en epígrafe, introduce esa casualidad de la Historia colombiana. De cierto modo, la ausencia de esa hojarasca pujante, aunque estridente y “maleducada”, en la novela misma y el sopor, la decadencia, el silencio alelado que la han reemplazado, es otro discreto y ambiguo homenaje a su vitalidad desenfadada, como lo es igualmente la grotesca grandeza de dos de sus hijos bastardos, el Médico y el Cachorro. Sin embargo, el homenaje mayor, ya sin ambigüedad alguna, lo constituye el título mismo de la novela. Ese título, por supuesto, indica el protagonismo de la hojarasca en el proceso histórico al cual alude la obra.

Así hemos podido comprobar una fundamental polisemia (una fundamental ambigüedad, rica de sentido) en el texto, no perceptible a una lectura global y rápida. Las isotopías más visibles llevan a una construcción del sentido del texto como una simple y muy enfática emanación de la ideología conservadora de los fundadores. Pero esa ideología ha sido desestabilizada por el nacimiento –problemático a su vez– de la modernidad. El texto registra esa desestabilización fijándola en espacios reducidos, pero perfectamente legibles, y proponiendo así al lector una lectura múltiple, compleja, poliaccentuada, de la Historia.

REFERENCIAS

Primarias

GARCÍA, G. (1955) *La Hojarasca*. Bogotá D.E.: Ediciones SLB.

Secundarias

BAJTÍN, M.M. (1986). El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal. En *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. (Edición original en ruso, 1924).

BAJTÍN, M.M. (1981). Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution á une poétique sociologique. ("El discurso en la vida y el discurso en la poesía. Contribución a una poética sociológica). En *Le principe dialogique*. Annexes: Ecrits du cercle de Bakhtine. París: Seuil.

BENVENISTE, E. (1978). Las relaciones temporales en el verbo francés. En *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Edición original en francés, Gallimard, 1966).

CROS, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Credos.

DUCROT, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós. (Edición original en francés, 1984).

GOLDMANN, L. (1970). Micro-structures dans les vingt-cinq premières répliques des 'Nègres' de Jean Genet. En *Structures mentales et création culturelle*. Paris: Anthropos.

GOLDMANN, L. (1971). La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método. En *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- HADJINICOLAOU, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI. (Edición original en francés, Maspéro, 1980).
- HADJINICOLAOU, N. (1974). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI. (Edición original en francés, Maspéro, 1973).
- KRISTEVA, J. (1978). Bakhtine, la palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica*. Madrid: Fundamentos. (Original en francés, *Critique*, 239, Avril 1967).
- LÖWY, M. (1978). *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*. México: Siglo XXI. (Edición original en francés, PUF, 1976).
- LUKACS, G. (1970). *El alma y las formas y teoría de la novela*. Barcelona: Grigalbo. (Edición original en alemán, 1911 y 1915).
- MACHEREY, P. (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspéro.
- MACHEREY, P. (1979). Histoire et román dans *Les paysans* de Balzac. En *Socio-critique*. Paris: Nathan.
- VARGAS LLOSA, M. (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Monte Ávila.
- ROMERO, J. L. (1984). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.



EL ARQUETIPO DE MACONDO

(Las babuchas, los almendros y las flores
amarillas en *Cien años de soledad*)*

ORLANDO MEJÍA RIVERA

*En un universo dominado por la lógica de la semejanza
(y la simpatía cósmica), el intérprete tiene el derecho y el
deber de sospechar que lo considerado como significado
de un signo es en realidad signo de un significado adicional.*

Umberto Eco
(Interpretación y sobreinterpretación)

*Lo que propiamente llamamos instintos son necesidades
fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo
tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia
revelan su presencia solo por medio
de las imágenes simbólicas.
Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos.*

Carl Gustav Jung
(Acercamiento al inconsciente)

Macondo puede existir en cualquier lugar de la imaginación.

Gabriel García Márquez
(*Tras las claves de Melquiades*, Eligio García Márquez)

* Un fragmento de este ensayo fue publicado con el título “Los almendros en *Cien años de soledad*”, en el suplemento literario *Salmón*, n.º 1011, pp. 2-3, 2012, Diario *La Patria*.

La relectura de la obra literaria de Gabriel García Márquez es la mayor evidencia de lo acertado del comentario famoso del gran crítico inglés Cyril Connolly (2005): “La literatura es el arte de escribir algo que se leerá dos veces” (p. 59). Sin embargo, existe un puñado de libros que, incluso, generan relecturas múltiples y cuyos significados y asociaciones son inagotables para las diferentes generaciones de lectores. Estos últimos son los denominados “clásicos” y son tan escasos como el paso fugaz de un cometa o el nacimiento de octillizos humanos.

La obra de Gabo es literatura de alta calidad, que ha demostrado su poder de imponerse en el tiempo de sus contemporáneos, pero, en mi concepto, *Cien años de soledad* (CAS) es y será su único “Clásico”. Es decir, el universo de Macondo y la estirpe de los Buendía perdurará al lado de los poemas épicos del ciego Homero, del *Ramayana* de Valmiki, del *Sueño de las mansiones rojas* de Cao Xuequin, del *Quijote* de Cervantes, de *En busca del tiempo perdido* de Proust, de *La Montaña mágica* de Mann, del *Ulises* de Joyce, de las *Ficciones* de Borges, entre otros.

Mientras la abundante obra crítica sobre sus cuentos y novelas van alcanzando un punto de saturación hermenéutica y de agotamiento histórico, CAS continúa generando nuevas y diversas interpretaciones, hasta el grado de convertirse en “una máquina de producir sentidos y significados” para decirlo en los términos del *Antiedipo* de Guattari y Deleuze. Lo que hace diferente a CAS se puede rastrear desde las circunstancias biográficas de García Márquez hasta la estructura final de la novela.

En numerosas ocasiones Gabo contó que CAS era una historia que ya tenía en su cabeza desde los diez y seis años de edad, pero que no poseía ni “el lenguaje” ni la “técnica” para poderla crear. Hacia el año de 1964 le cuenta a Luis Harss (1966), con angustia y pesadumbre, que lleva casi siete años sin escribir y que “Se me están enfriando los mitos” (p. 392). Aunque le refiere también que espera escribir su novela de Macondo, titulada “Cien años de soledad” y otra sobre un dictador latinoamericano que se llamará “El otoño del patriarca”. Pero solo hasta un día del mes de junio o julio de 1965, dice él, que:

Un día yendo para Acapulco con Mercedes y los niños, iba yo manejando mi Opel, pensando obsesivamente en *Cien años de soledad*, cuando de pronto tuve la revelación: debía contar la historia como mi abuela me contaba las suyas, partiendo de aquella tarde en que el niño es llevado por su padre a conocer el hielo. (citado por Egidio García Márquez, 2001, p. 69)

Se le vino toda la novela de un instante epifánico y, luego, para la estructura de la misma fue clave inventarse a Melquíades como una transposición ficcional del médico y nigromante renacentista Michel de Nostradamus. Pues, si Nostradamus escribió sus profecías sobre el mundo, Melquíades redactará en sus pergaminos, con lenguaje sanscrito, la historia “interminable” de Macondo y los Buendía-Iguarán¹.

García Márquez usará la memoria de su infancia personal para penetrar en un universo de arquetipos, símbolos y mitos que le pertenecen a toda la humanidad. De allí la multiplicidad de las lecturas críticas de CAS, porque sin lugar a dudas posee distintos sentidos y

¹ Los préstamos biográficos que toma García Márquez de Nostradamus para ponérselos a su personaje Melquíades son más numerosos de los que ha identificado la crítica literaria. Por ejemplo, el vagabundeo del gitano por aldeas y ciudades, llevando sus propios ungüentos y menjurjes, los realizó Nostradamus durante los años de 1525 y 1529, cuando debido a un brote de peste bubónica en Montpellier debió retirarse de la facultad de medicina y ganarse la vida como apotecario. De igual manera, los manuscritos de Melquíades no son tan similares a las cuartetos famosas de las Profecías que lo inmortalizaron, sino a una obra anterior que publicó y tituló como *Orus Apollo*, que era un críptico discurso donde profetizaba el futuro a partir de jeroglíficos egipcios que supuestamente provenían de las ruinas de un templo de Isis; de hecho, que los pergaminos de Melquíades sean “quebradizos papeles apretados de signos indescifrables” recuerda la textura de los papiros. Que la curación de la “peste del insomnio y del olvido” de Macondo fuera gracias a una sustancia que le proporcionó el gitano al patriarca José Arcadio tiene una correspondencia en las “píldoras rosadas” que preparó Nostradamus para combatir la peste de Marsella, en 1546, además de sus recomendaciones para mejorar la higiene de las personas y las habitaciones, lo que le valió la fama de “curar la peste”, que otros médicos no habían podido comprender ni exterminar. Por último, el encerramiento voluntario de Melquíades para escribir, en el cuarto de la casa de José Arcadio y Úrsula, coincide con la última etapa de Nostradamus, quien se enclaustró en su casa a redactar, de manera febril, sus cuartetos proféticos. Una biografía seria, erudita y actualizada de Michel de Nostradamus es la de John Hogue: *Nostradamus. A life and Myth* (2013).

dimensiones cognitivas. Acá nos ayuda Dante cuando describió, en *El Convite* (II, I, 2), los cuatro sentidos de una obra: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. Con relación al último dice el florentino:

El cuarto sentido se llama anagógico, es decir, sentido superior, y se tiene cuando se expone, espiritualmente un escrito, el cual aunque (sea verdadero) también en el sentido literal, por las cosas significadas significa realidades sublimes de la gloria eterna. (Alighieri, 1980, p. 588)

En nuestra época moderna y secular lo literal corresponde a lo personal e histórico, lo alegórico a las metáforas de la realidad, lo moral a las interpretaciones ideológicas y lo anagógico a la hermenéutica de los mitos, pues en una cultura profana como la actual, el sentido anagógico de la obra literaria es la dimensión de los arquetipos y símbolos manifestados en los viejos mitos sagrados o primigenios.

Por eso, desde 1967 han existido las lecturas multidimensionales y coexistentes de CAS (Macondo como Aracataca y la historia de Colombia, Macondo como el espíritu antropológico de la región Caribe, Macondo como la Hispanoamérica atrasada y expoliada por la modernidad capitalista y Macondo como arquetipo). En el plano literal, alegórico y moral, la personalidad consciente del autor lo hace el “deicida” autónomo de su obra, que describió tan bien Vargas Llosa (1971) en su gran ensayo *García Márquez: historia de un deicidio*.

Sin embargo, en el plano anagógico es el inconsciente del genio creativo de Gabo lo que le permite conectar a sus personajes con los mitos atemporales de la humanidad. De allí las pesquisas intertextuales e hipertextuales convincentes encontradas en CAS, por parte de algunos de sus críticos: la reescritura bíblica (Maturó, 1982; Figueroa, 1998), la reescritura de las *Mil y una noche* (Urbina, 1992), la reescritura de las Crónicas de la Conquista (Rodríguez, 1995), la Cábala y la tradición alquímica (Halka, 1977), el Aleph borgiano (Monegal, 1973), el Tarot (Casas, 1998), el mito del judío errante (Wahnón, 1998), la mitología Yoruba (Olivella, 1998), la mitología Wayúu (Blanco, 2002), la psicología profunda jungiana (Caballero, 1985), lo carnavalesco bajtiniano (Paoli, 1984), la tradición apoca-

líptica (Palencia-Roth, 1983; Zamora, 2009), la simbología masónica (Vogt, 2007), el simbolismo cristiano (Maturó, 1982), etcétera.

En este plano anagógico se evidencia la estructura del tiempo circular de la novela. Es en esta circularidad temporal donde se une el comienzo y el final de la obra. Vargas Llosa ya mostró que el narrador omnisciente de CAS sabe el pasado, el presente y el futuro de los personajes macondianos porque “el tiempo de Macondo es un círculo, una “totalidad”, una estructura auto-suficiente” (p. 547). Pero el tiempo circular es también la dimensión mítica, donde todo está presente, una y otra vez, de manera simultánea. Por eso, como refiere con agudeza Palencia Roth (1983a): “Borges describe el *Aleph*; García Márquez lo crea” (p. 409). Macondo es un *Aleph* y Melquíades lo describe en sus pergaminos, de una forma desconocida, “de modo que todos coexistieran en un instante (García Márquez, CAS, 2005, p. 548)²² pero Aureliano Babilonia logra descifrarlos al leerlos de manera secuencial.

Aparece, a mi modo de ver, una imagen que no ha sido bien contextualizada: Si Macondo está en una dimensión circular y simultánea, entonces es otro arquetipo de la eternidad³³. Así, el archifamoso párrafo final de la novela se ilumina en otro sentido, cuando “en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (pp. 549-550).

² Todas las citas de *Cien años de soledad* corresponden a la decimoséptima edición actualizada, de 2005, a cargo de Jacques Joset, de Cátedra. De ahora en adelante solo se citará la página.

³ Que se representa, también, en los mitos del Uroboros alquímico (el dragón que se muerde su propia cola) y la serpiente Quetzalcoatl (la serpiente emplumada) de los Náhualt. Una variante del tiempo circular, pero que se repite de manera infinita, sería el mito del eterno retorno, como lo analizó de forma profunda Mircea Eliade (1995). Otro análisis interesante de la temporalidad circular, donde se aniquila el tiempo cronológico, en CAS se le debe a Josefina Ludmer (1972).

Todo “era irrepitable desde siempre y para siempre” porque los Buendía-Iguarán y la totalidad de los seres y objetos de Macondo existen, de manera simultánea, en todas las vivencias. Por eso no pueden volver a ser, pues siempre son lo que son, en todos los instantes del tiempo circular y nada ni nadie puede torcer o modificar lo existente. Melquíades es el único que viaja en el tiempo y lo percibe en su simultaneidad. Pero su discípulo el patriarca José Arcadio no aprendió bien las artes ocultas y su locura representa su aprendizaje imperfecto: se queda en un único “lunes” y cree que la “máquina del tiempo” se ha averiado, pero lo que sucede es que su mente permanece atrapada en un fragmento de la eternidad.

Este tiempo circular y simultáneo pertenece al espacio de lo sagrado, pero también los físicos contemporáneos de Occidente, donde el tiempo histórico está representado en la flecha agustiniana del progreso y en la escatología cristiana de la parusía del fin del mundo, han vislumbrado su presencia y sorprende la conocida carta de condolencia de Albert Einstein a la familia de su buen amigo muerto Michele Besso, unos meses antes de su propio fallecimiento:

Ahora ha salido de este extraño mundo un poco por delante de mí. Eso nada significa. Para aquellos de nosotros que creemos en la física, la distinción entre pasado, el presente y el futuro es sólo una ilusión obstinadamente persistente. (citado por Fox & Keck, 2004, p. 21)

¿Cómo pudo García Márquez captar y desarrollar, de una manera tan profunda, el sentido anagógico de CAS? Es cierto que estamos ante un genio, pero tal vez no ante un consumado erudito. La prueba de ello la confiesa él mismo, cuando refiere que:

Para hacer *Cien años de soledad* consulté médicos, abogados, y junté en mi casa una enorme cantidad de libros de medicina, alquimia, filosofía, enciclopedias, botánica y zoología, para que cada dato estuviera muy bien verificado y comprobado; no quería un solo error, a no ser faltas de ortografía, que quedaba en manos de Pera. No podía detenerme en lo que estaba escribiendo para ponerme a estudiar alquimia; entonces escribía inventándolo todo y en la noche buscaba

libros sobre la materia, que los amigos me habían conseguido, e incorporaba los datos que allí se encontraban, pero lo que me resulta curioso es que yo no estaba tan equivocado o lejos de la verdad de mis invenciones. (citado por Egidio García Márquez, 2001, p. 611-612)

De hecho, agrega más adelante: “la época más feliz de mi vida fue cuando escribí *Cien años de soledad*. Yo vivía... yo vivía –como dice Carlos Fuentes– como iluminado” (citado por Egidio García Márquez, 2001, pp. 620-621). La clave para comprender este proceso creativo, del plano anagógico, que duró dieciocho meses cronológicos, la ha señalado el propio Gabo: “iluminado”. Es decir, un estado mental especial, donde se conectó con las profundidades de su inconsciente creativo, con ese arquetipo que le permitió captar los símbolos y mitos de la humanidad, sin tener que leerlos y aprenderlos de manera consciente.

La genialidad de García Márquez, que le posibilitó crear un clásico como CAS, radica, precisamente, en que su imaginación literaria provenía, en especial, de su capacidad de fusionarse con el inconsciente colectivo de la especie. De allí su rotunda declaración de autor:

Por eso dije al principio que le tengo miedo a los críticos. Porque lo hacen a uno consciente de lo que está haciendo. Cuando uno no deja en completa libertad a la intuición y a toda esa carga inconsciente que hay en todo proceso de creación, si uno se vuelve consciente de toda esa carga inconsciente, ya no podría moverse, más aún, no se podría vivir. (citado por Egidio García Márquez, 2001, p. 467)

¿Cómo entender esta sorprendente confesión creativa de Gabo, que recuerda la frase de Proust de que no se escriben grandes novelas con el intelecto? La respuesta no está en la idea del inconsciente freudiano, para quien toda obra de arte nace de la sublimación de las represiones sexuales inconscientes del creador. Esta “carga inconsciente” que sintió García Márquez se comprende mejor con la idea de Carl Gustav Jung, expresada en su ensayo *Psicología y poesía*, de la existencia de un “inconsciente colectivo” donde residen las imágenes

primordiales de los arquetipos atemporales, que son representados en el mundo histórico a través de símbolos y mitos. De allí, que los auténticos poetas y artistas, que han sido capaces de crear obras maravillosas y perdurables, son los que han logrado realizar una obra de arte que supera sus propios límites personales, pues:

Por lo que se refiere a la obra de arte (que no debe confundirse jamás con el creador en tanto que persona), es indudable que la visión es una vivencia primigenia genuina, prescindiendo de lo que piensen los “sensatos” (...) La vivencia de la pasión humana se produce en el marco de la consciencia, pero el objeto de la visión se encuentra más allá. En el sentimiento experimentamos lo conocido, la intuición sin embargo nos conduce a lo desconocido y a lo oculto, a cosas que son por naturaleza secreta. Si alguna vez se vuelven conscientes, se encubren y se disimulan intencionalmente, y de ahí que siempre se hayan asociado con el secreto, lo siniestro y el engaño. (Jung, 1999, p. 87)

O sea, para tratar de llevar a lo “visible” la visión primordial, los artistas recrean y reutilizan las formas del mito.

El conocimiento de la experiencia personal de Gabo y sus coordenadas histórico-biográficas permiten agotar las interpretaciones del sentido literal, alegórico y moral de CAS y del resto de sus ficciones, pero el sentido anagógico siempre estará abierto a nuevas miradas y asociaciones, ya que su novela pertenece a la categoría privilegiada de las creaciones donde:

La esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales –cuando mayor es su vinculación, menos se trata de arte–, sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera (...) Pues todo ser creativo es una dualidad y una síntesis de rasgos paradójicos. Por una parte es personal-humano, por otra parte constituye un proceso impersonal y creativo. (Jung, 1999, p. 93)

Si como ejemplifica Jung (1999): “No es Goethe quien hace Fausto, sino que el componente anímico Fausto hace a Goethe” (p. 95), pienso que igual se podría afirmar de la relación entre Gabo y su obra *Cien*

años de soledad. No es García Márquez quien creó el mito de Macondo, sino el arquetipo de Macondo se apoderó de la mente de Gabo.

Dante ha referido, también, que el sentido literal de una gran obra refleja la consistencia verdadera de su sentido anagógico. Dicho de otro modo y recordando la metáfora de la creación literaria de Flaubert: “Dios está en los detalles”. Es decir, en el más simple objeto u acontecimiento de una obra “clásica” aparecen, si se busca, las relaciones profundas con los símbolos y las mitologías ocultas o silenciosas. Teniendo en cuenta lo anterior daré tres ejemplos encontrados en CAS, que hasta donde conozco, no han sido estudiados por la crítica literaria de la manera como los abordaré a continuación.

LAS BABUCHAS

En *Cien años de soledad*, al igual que en la vida, las coincidencias o azares son el otro disfraz del destino. La palabra babucha, que proviene del francés “babouche” y esta del árabe “babus” originaria del persa “papus” (que corresponde a “cubrepié” y en el diccionario de María Moliner la palabra significa en el español contemporáneo: “zapatilla sin talón, de o como las que usan los moros”), se encuentra en tres episodios de la novela.

También hay abundancia de zapatos y pantuflas que poseen los distintos personajes, pero las babuchas sólo las tienen las tres mujeres más enigmáticas y fuertes de la dinastía de los Buendía: Úrsula Igua-rán, la gran matrona; Amaranta, la hija solterona y virgen; y Amaranta Úrsula, la bisnieta, en quien se cumplirá la maldición familiar, escrita en los manuscritos milenarios del gitano Melquíades, de que tendrá un hijo con cola de cerdo con su sobrino Aureliano Babilonia y allí acontecerá el fin de la stirpe.

En el capítulo VII⁴, José Arcadio Segundo se acaba de matar al pegarse un tiro y el hilillo de su sangre recorre parte del pueblo hasta llegar a

⁴ No existe la numeración explícita de los veinte capítulos en que se divide la novela, pero he decidido hacerla para facilitar al lector de este artículo la ubicación de las citas en otras ediciones diferentes a la de Joset.

la casa materna y se detiene ante los pies de Úrsula. Luego, ella sale detrás de esa huella premonitoria y terrible “y dobló luego a la derecha y después a la izquierda hasta la calle de los Turcos, sin recordar que todavía llevaba puestos el delantal de hornear y las babuchas caseras” (p. 235).

En el capítulo XIV Amaranta ha terminado de tejer la mortaja que le indicó la parca y sabe que esa tarde viajará al reino de los muertos, entonces: “Amaranta acababa de repartir sus cosas entre los pobres, y sólo había dejado sobre el severo ataúd de tablas sin pulir la muda de ropa y las sencillas babuchas de pana que había de llevar en la muerte” (p. 397).

En el capítulo XVII Aureliano Segundo, que se sabe a punto de morir por un cáncer en la garganta, organiza las pertenencias de su hija Amaranta Úrsula para su viaje iniciático a Bruselas y “La noche en que prepararon uno de los baúles nupciales de Fernanda, las cosas estaban tan bien dispuestas que la estudiante sabía de memoria cuáles eran los trajes y las babuchas de pana con que debía hacer la travesía del Atlántico” (p. 475).

En el primer caso las babuchas de Úrsula la conducen, de manera misteriosa, a través de ese último surtidor vital de su hijo suicida. En el segundo episodio Amaranta guarda las babuchas que le servirán para caminar, también, en los mundos de ultratumba. En la tercera situación las babuchas que Amaranta Úrsula debe llevar puestas en el barco son un talismán que le darán protección contra las malas influencias. Las babuchas se convierten en los objetos mágicos que sólo tienen las únicas mujeres de los Buendía que poseen el don de la profecía y de la comunicación con los muertos.

Estas babuchas provienen del universo fantástico de las *Mil noches* y *una noche* donde las llevan los genios de las lámparas embrujadas y los seres humanos que se ponen en contacto con ellos. La prueba de que no es un simple sinónimo usado por Gabo para el calzado, está en que cuando se refiere a la “calle de los turcos” del Macondo del pasado él describe a los “árabes en pantuflas”. Paradoja muy significativa, pues las

babuchas árabes quedan reservadas para las nigromantes Buendía y los árabes colombianos que han perdido sus nexos espirituales con sus antepasados míticos, ya usan pantuflas como cualquier costeño o cachaco.

Ahora bien, el poder sobrenatural de estas babuchas radica en que quienes las poseen no tienen dominio sobre ellas, sino, más bien, ellas actúan sobre sus dueños. De hecho, el mejor ejemplo de esta relación está en la historia que Scherezada cuenta al rey Schariar en las noches 794 y 795 (*Las mil y una noche*, Vernet, 2005). Es la historia de las babuchas de Abu-Cassem, un apotecario avaro, que durante casi toda su vida ha usado las mismas babuchas para ahorrar dinero y luego de hacerles tantas reparaciones las ha convertido en unas moles pesadas de retazos y suela de metal, que agobian la marcha de su dueño. Pero cuando él trata de deshacerse de ellas, abandonándolas en un baño, tirándolas a un canal o botándolas a la calle, la gente las reconoce y lo denuncian porque con ellas se estropeó un molino o se aplastó a una anciana.

Desesperado Abu-Cassem tiene que dar dinero para no ser condenado a la cárcel y al final renuncia a ellas con humildad y angustia. Es decir, las babuchas del apotecario son objetos misteriosos que tienen autonomía, al igual que las babuchas de Úrsula, Amaranta y Amaranta Úrsula que parecen intervenir en los dones chamánicos de las tres, sin que ellas tengan consciencia de esa influencia misteriosa.

¿Qué sentido pueden tener las babuchas mágicas de las Buendía en la realidad habitual de sus lectores? Tal vez, como refiere Suzuki (1995) al hablar del budismo Zen, la mayor autenticidad de lo espiritual es cuando se mimetiza en la vida como una costumbre o una intuición cotidiana.

Quizá ahí radica nuestro extraño afecto por los zapatos viejos y esa aura de objetos vivos que ellos emanan y que fue captada por poetas como el tuerto López, pintores como Van Gogh y filósofos como Heidegger (1978), quien en *Arte y poesía* reflexiona sobre el cuadro del pintor holandés y dice que cuando dejamos de pensar en los zapatos como útiles a nuestro servicio, ellos revelan los secretos de su ser.

LOS ALMENDROS

Los almendros de Macondo no son los míticos árboles *Prunus amygdalus*, de frutos dulces, que provienen del Norte de África y que fueron immortalizados en la literatura por las *Geórgicas* de Virgilio, como símbolos proféticos y de buenos augurios. En *Cien años de soledad* son los árboles que dan sombra y producen unas almendras amargas, cuyo olor ha obsesionado siempre a García Márquez. En la novela estos almendros son nombrados en doce oportunidades. En el capítulo III, José Arcadio Buendía, el patriarca de la familia y fundador del Macondo histórico, manda sembrar almendros en vez de acacias y se nos dice que él “descubrió sin revelarlos nunca las métodos para hacerlos eternos” (p. 130).

Esto explica que se afirme a continuación que cuando el pueblo ya era un “campamento” de viviendas de madera y techos de cinc, todavía “perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado” (p. 130).

En el capítulo VII llevan prisionero al coronel Aureliano Buendía de vuelta a Macondo y él se asombra del envejecimiento del pueblo y del extraño transcurrir del tiempo porque “Los almendros tenían las hojas rotas” (p. 226). En el capítulo IX, el coronel Gerineldo Márquez, el gran amigo de Aureliano, sale de hablar con el preso y arrastra la tristeza del rechazo amoroso de su única novia Amaranta. Entonces mira el pueblo y “contempló las calles desoladas, el agua cristalizada en los almendros, y se encontró perdido en la soledad” (p. 268).

En el capítulo X, Úrsula observa la transformación arquitectónica de Macondo y recuerda que del remoto caserío que fundó su marido solo quedan “los almendros polvorientos destinados a resistir a las circunstancias más arduas y el río de aguas diáfanas cuyas piedras prehistóricas fueron pulverizadas por las enloquecidas almadenas de José Arcadio Segundo” (p. 303). En el capítulo XII, las prostitutas francesas y los inmigrantes han llegado al pueblo y lo han inundado de colores, música, alegría. En la “calle de los turcos” se construyen

casas sin permiso, se abren almacenes y aparecen los escándalos de “las parejas que colgaban sus hamacas entre los almendros y hacían el amor bajo los toldos, a pleno día y a la vista de todo el mundo” (p. 340). En el capítulo XVII, Úrsula Iguarán sabe que debe cumplir su promesa de morirse cuando escampe y ella es consciente que desde agosto un “viento árido” ha agobiado el pueblo moribundo y hay “un polvo abrasante que cubrió para siempre los oxidados techos de cinc y los almendros centenarios” (p. 453).

En el capítulo XVIII, Aureliano Amador, el último hijo vivo del coronel Aureliano Buendía, es asesinado al volver a Macondo, con tres tiros en la frente, por parte de sus perseguidores que “surgieron de entre los almendros de la acera opuesta” (p. 501) de la casa de la dinastía familiar. En el capítulo XIX, Amaranta Úrsula, la última descendiente de la estirpe, regresa de Europa a Macondo, con la intención de hacer resurgir al pueblo. Trae pájaros de distintas variedades y colores para repoblar sus árboles, pero ellos huyen a sus tierras de origen y “en vano les falsificó nidos de esparto en los almendros” (p. 505).

En este mismo capítulo, Aureliano Babilonia, el sobrino de Amaranta Úrsula, conoce a la negra Nigromanta a la sombra de un almendro y la ocasión en que perdió su virginidad con ella, la esperó “a la sombra de los almendros, atravesado por las agujas de hielo de la incertidumbre” (p. 513). La última alusión a los almendros está en el capítulo XX, y la hace el “sabio catalán” que se ha ido para Barcelona y le escribe a sus amigos y discípulos cartas repletas de nostalgia donde dice que añoraba:

el calor de su trastienda, el zumbido del sol en los almendros polvorientos, el pito del tren en el sopor de la siesta, lo mismo que añoraba en Macondo la sopa de invierno en la chimenea, los pregones del vendedor de café y las alondras fugaces de la primavera. (CAS, p. 532)

¿Qué representan los almendros de Macondo en la novela? Jacques Joset, el editor de la edición crítica de Cátedra, que es la mejor que se ha realizado de *Cien años de soledad*, refiere en el episodio donde el patriarca manda sembrar los almendros, que esto pertenece a la etapa

histórica de Macondo, cuando José Arcadio cambia el canto de los pájaros por relojes y el simbolismo masónico de las acacias por “lo práctico” que serían los almendros que se siembran para dar sombra y frutos. No obstante, aunque Joset es una autoridad reconocida, no estoy de acuerdo. Es cierto que la acacia es central en la leyenda masónica de “Hiram” como símbolo de espiritualidad y de inmortalidad, pero los almendros también poseen un simbolismo arcaico que proviene de diversas fuentes.

De hecho, los “almendros” de Macondo han sido convertidos por José Arcadio en árboles “eternos” y, por ello, cuando la casa familiar se derrumbe por completo, el recién nacido con cola de cerdo (el último de la estirpe Buendía) sea devorado por las hormigas y Aureliano Babilonia haya descifrado los manuscritos del gitano Melquíades, la “ciudad de los espejos (o espejismos) será arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres” (p. 549), pero los árboles, de las almen dras amargas, polvorientos y de hojas rotas perdurarán para siempre.

Los almendros de Macondo son eternos y mágicos, por ello Aureliano y Úrsula los toman como referentes para el paso del tiempo cíclico que existe en la novela y son testigos de acontecimientos fundamentales: la muerte del último hijo del coronel Aureliano, la iniciación sexual de Aureliano Babilonia, el padre del niño con cola de cerdo, con quien se cumple la profecía de la destrucción total.

José Arcadio, que vive y muere enajenado, atado durante sus últimos años de vida a un árbol de Castaño, es en realidad el sabio que “dialoga” con los árboles mágicos, es el druida que sabe que el castaño y los almendros son los “espacios físicos” donde lo sagrado de la naturaleza profunda se comunica con el alma humana. De allí el don alquímico del patriarca de dar la “eternidad” a los almendros de Macondo. Es decir, de mutar la madera nacida de la tierra en un símbolo sagrado de inmortalidad cósmica.

Los almendros, como símbolos místicos y esotéricos, existen en varias religiones y mitologías. En la Biblia son mencionados en el Génesis (43, 11), en Números (17, 8), en el *Eclesiastés* (12, 5), en *Jeremías*

(1, 11) y en el *Éxodo* (25, 33-34; 37, 19). Allí poseen diversas alegorías: la abundancia alimenticia, la presencia enigmática de Dios, el símbolo de los elegidos, el don de la profecía, la belleza y pureza de un talismán divino. No en vano, en la iconografía medieval la almendra representaba el misterio de la virgen María y el nacimiento de su hijo Jesucristo.

En la mitología clásica, Robert Graves (2002) ha recordado, en su erudito libro *Los mitos griegos*, que el árbol del almendro era un signo de la eternidad del amor, pues la diosa Atenea transformó a la bella Filide en un almendro, ya que ella murió de tristeza esperando, en vano, el regreso de su amado Acamante, guerrero de Troya. Cuando él volvió abrazó el árbol y este floreció. Ese mito nació de la observación curiosa de que los almendros son los primeros árboles en florecer, anticipando la primavera, y sin que posean hojas todavía.

James Frazer (1981), en su extraordinaria obra *La rama dorada*, recuerda el rito asiático de Atis, que había nacido de su madre virgen Nana, quien lo concibió al ponerse una almendra en su regazo. Para los frigios el almendro era “el padre de todas las cosas” (p. 402). Atis se automutiló los genitales bajo un pino, es decir, el hijo del “almendro” renuncia a la exuberancia de su miembro viril. Pareciera insinuarse un extraño nexo entre los almendros y los genitales masculinos. Recordemos, además, que uno de los aspectos más llamativos de los hombres Buendía es la dimensión descomunal de sus falos. El patriarca “eterniza” los almendros de Macondo y sus hijos nacen con esos miembros viriles elefantiásicos.

Pero, quizá, el hallazgo más sorprendente es lo que significan los almendros en la tradición judía del Talmud, la Torah y la Cábala. Los árboles de almendro rodean a la “ciudad de la luz” que es una estancia sagrada e inmortal. Se penetra a dicha ciudad mítica a través de la base de un almendro. La palabra “luz” en hebreo es igual a “almendra”.

Además, el árbol de la vida de la Cábala tiene diez ramificaciones que son los Sefirot, que son los atributos o emanaciones de Dios

cuando se revelan al mundo finito. Scholem (2009) menciona que el candelabro, denominado Menorah, que Dios ordena construir a Moisés, tiene seis brazos con la forma de la flor del almendro, y este objeto es una de las formas imaginadas para percibir e intuir el árbol cabalístico.

Por tanto, el árbol de almendro hace parte de la “eternidad” de las manifestaciones de Dios. José Arcadio logra transformar los almendros de Macondo en “eternos”, porque también son la “morada de un Dios” y rodean otra “ciudad de la luz” hecha de espejos y espejismos, donde el gitano Melquíades ha dictado a Aureliano Babilonia las claves para descifrar los pergaminos. Las letras de la Cábala crean los mundos, al igual que las palabras escritas de Melquíades crean a Macondo y a la estirpe de los Buendía.

¿Conocía García Márquez la riqueza simbólica y arquetípica de los almendros? Tal vez no. De hecho, cuando Germán Vargas Cantillo y Ernesto Volkening descubrieron que en la estructura de su novela *La hojarasca* se encontraba la *Antígona* de Sófocles, Gabo fue enfático en aclarar que nunca había leído al dramaturgo griego. Es decir, como ya lo hemos analizado, lo que hace inigualable la obra de García Márquez, y en especial a *Cien años de soledad*, es su don para reflejar en sus historias auténticos arquetipos de la imaginación humana, como si él escribiera conectado al inconsciente colectivo de la humanidad, como si fuese un amanuense jungiano.

Ahora bien, es posible que él sí leyera un antecedente literario: en el *Conde de Lucanor* (1335) del infante Don Juan Manuel, se relata la historia del rey Abenabet, de Sevilla, que estando con su esposa Romaiquía en la ciudad de Córdoba, la ve llorar de nostalgia cuando cae nieve, pues ella quisiera observarla con más frecuencia. Entonces, él manda sembrar almendros en la sierra de Córdoba, para que cuando los árboles florezcan le recuerden a su mujer los copos blancos y flotantes del hielo. Abenabet, al igual que José Arcadio, siembran los almendros para “iluminar” a sus ciudades y reflejar el amor.

LAS FLORES AMARILLAS

Las flores amarillas, tan famosas en la vida personal de García Márquez, aparecen solo dos veces en CAS. No obstante, esta singularidad le da más importancia a su significación profunda, porque los dos episodios donde surgen son trascendentales en la estructura de la novela. En el capítulo IV, Melquíades, que ha vuelto a Macondo, inicia un proceso de envejecimiento acelerado, donde la inminencia de su segunda muerte, le garantizará, de forma paradójica, su inmortalidad definitiva. Entonces, su decrepitud física se hace obvia para todos: pierde la vista y el oído, arrastra los pies, confunde a las personas, habla en “un intrincado batiburrillo de idiomas” y:

Un día olvidó ponerse la dentadura postiza, que dejaba de noche en un vaso de agua junto a la cama, y no se la volvió a poner. Cuando Úrsula dispuso la ampliación de la casa, le hizo construir un cuarto especial contiguo al taller de Aureliano, lejos de los ruidos y el trajín domésticos, con una ventana inundada de luz y un estante donde ella misma ordenó los libros casi deshechos por el polvo y las polillas, los quebradizos papeles apretados de signos indecifrables y el vaso con la dentadura postiza donde habían prendido unas plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas. (CAS, p. 167)

En el capítulo VII, el patriarca José Arcadio Buendía, loco y atado al árbol de Castaño, solo habla con el muerto Prudencio Aguilar que lo viene a visitar todos los días. Úrsula es advertida por su hijo el coronel Aureliano Buendía, heredero de las premoniciones, que hay que cuidar al papá porque se va a morir. En efecto, una mañana Úrsula ve acercarse a un hombre vestido de negro, que primero confunde con Melquíades, pero se da cuenta que es el guajiro Cataure, que había huido de la peste del insomnio. Entonces su hermana Visitación le pregunta por qué volvió y él contesta:

--He venido al sepelio del rey.

Entonces entraron al cuarto de José Arcadio Buendía, lo sacudieron con todas sus fuerzas, le gritaron al oído, le pusieron un espejo frente a las fosas nasales, pero no pudieron despertarlo. Poco después,

cuando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro. (CAS, p. 244)

Los textos críticos que conozco no se detienen en el análisis de la primera aparición de las flores amarillas en el vaso con agua de Melquíades, sino en la lluvia “de minúsculas flores amarillas” que surgen ante la muerte de José Arcadio. Joset (1978) ve en esto la repetición de otra lluvia fantástica en Macondo, al lado de la de los pájaros muertos, el diluvio y la anunciación de la “nube de mariposas amarillas” que acompañará a la figura trágica de Mauricio Babilonia.

Maturo (1982), para quien José Arcadio representa primero al Adán bíblico, luego al profeta Abraham, artífice de la primera alianza del pueblo judío con Dios; al final en su muerte, se transforma en el Cristo delirante y crucificado (al Castaño) y ese sacrificio por el pueblo se expresa en la llovizna de flores amarillas, entendida como símbolo de la salvación, que cae sobre el pueblo y lo libera del pecado.

Petty (2000) relaciona la lluvia de florecitas amarillas con los pescaditos de oro de Aureliano Buendía, como un homenaje del hijo adivino a su padre muerto. Pero también, une este episodio a las repeticiones, en CAS, de los objetos de color amarillo y sus vínculos con el oro, que según él alcanzan la cifra de 2187 menciones.

En mi concepto, los dos episodios de las “flores amarillas” están estrechamente vinculados por el mismo simbolismo de origen místico y alquímico. Las “plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas”, que crecen en el vaso con agua del gitano, son flores de loto amarillas, que tienen un significado arquetípico que alude a la flor de oro de la mística taoísta, que corresponde al proceso interior del iniciado espiritual cuando se desata de su cuerpo físico, supera las contradic-

ciones de su psique, y alcanza la inmortalidad eterna gracias a que su corazón se ha liberado de las ataduras mentales de la rueda circular de las reencarnaciones humanas.

La flor de loto es un mandala solar que, según el antiquísimo libro del *Hui Min King* (traducido como *El secreto de la flor de Oro*, en Occidente, por Wilhem (2009) y Jung) significa la última escala de la perfección humana. Pero también, como ha referido el mitólogo Joseph Campbell (1974): “el loto abierto al sol simboliza el conocimiento completo de las flores, la verdad del espejo” (p. 231). La verdad del espejo es la verdad de Macondo, porque es la “ciudad de los espejos”.

Melquíades puede escribir la historia de Macondo y de la estirpe Buendía, con cien años de anticipación, porque él ya está liberado del tiempo circular del mundo de los vivos y por eso vuelve desde el plano especular de la muerte, a visitar y enseñar los secretos de la iniciación mística y alquímica al patriarca José Arcadio. Él entra y sale del círculo eterno de Macondo, como un mago se sube y se baja de un tiiovivo infantil de un parque de atracciones.

Cuando muere José Arcadio, Cataure sabe que viene al “entierro del rey” y por eso el diluvio de flores amarillas es el reconocimiento que Melquíades envía a su discípulo, pues a pesar de sus tropiezos en el aprendizaje místico, los años de “locura” atado al árbol sagrado del Castaño del patio, le han permitido alcanzar su individuación final, para decirlo en términos jungianos, donde la consciencia y el inconsciente han logrado la unión armoniosa de sus opuestos psíquicos.

Es decir, en la nomenclatura del proceso alquímico José Arcadio ha logrado, por fin, la concretización espiritual de la “piedra filosofal” y también podrá liberarse de la pesadilla circular de Macondo. Es un rey, porque en el lenguaje alquímico “rey” es “el hombre solar, el salvado y eternizado” (Cirlot, 1969, p. 398). Aunque en la novela no se refiere que clase de flores amarillas llovieron en Macondo, es muy probable que fueran rosas amarillas, que en un plano simbólico representan en Occidente lo que la flor de loto significa en Oriente.

Es tan fundamental la presencia de las flores amarillas en CAS, que son la prueba de la única esperanza de liberación del espejismo circular del arquetipo de Macondo, pues si Melquíades deja de reescribir algún día los pergaminos, es posible que José Arcadio funde otro Macondo que no está condenado a la maldición del incesto y al terrible presagio del último de la estirpe, con la cola de cerdo, devorado por las hormigas de la soledad.

García Márquez amó las flores amarillas, porque creía que eran de buena suerte y lo alejaban de lo “pavoso”. Su superstición se incrementó con los años y cuando su estado mental terminó pareciéndose al de su personaje José Arcadio, la casa y su estudio rodeado de rosas amarillas, conmovía a todos, mientras sonreía desde la lejanía de sus secretas visiones de sabio ancestral. Han contado algunos de su amigos, que en los últimos tiempos se le olvidó quién era, guardaba silencio, reflejaba una calma interior, miraba con una bondad animal y de pronto, cuando nadie lo esperaba, pronunciaba una enigmática frase, que tenía el eco de los augurios sibilinos.

Cuando murió en la ciudad de México y pudimos apreciar la multitud de sus lectores y fanáticos, con las flores amarillas en cada mano, llorándolo y también cantándolo, no pude evitar el estremecimiento al percibir que volvía la “llovizna de minúsculas flores amarillas” y todos estábamos despidiendo al “rey”. Que esta era su segunda y última muerte, que pronto se reuniría con el gitano Melquíades y con su doble imaginario, el patriarca fundador de Macondo, el gigante José Arcadio Buendía.

SALIDA

Cien años de soledad es inagotable, como el auténtico clásico que es. De allí que perdurará en el canon literario universal del futuro, cuando, incluso, nadie recuerde que su autor nació en una aldea llamada Aracataca, ubicada en un país de Sudamérica conocido en los siglos XX y XXI como Colombia. No importará tampoco si él tuvo bigote, si fue amigo de Fidel Castro, si creyó en las ideas de izquierda o le fascinaba el poder malévolo de la política. Así como hoy no nos inte-

resa si Homero creía en Zeus o en los Titanes, o si Joyce fue católico y borracho. Al final solo importan las grandes obras y *Cien años de soledad* seguirá siendo leída al igual que la *Iliada*, la *Odisea* y el *Ulises*.

REFERENCIAS

- ALIGHIERI, D. (1980). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BLANCO, J. M. (2002). *La cepa de las palabras: ensayo sobre la relación entre el universo imaginario wayúu y la obra literaria de Gabriel García Márquez*. Kassel: Edition Reichenberger.
- CABALLERO, B.T. (1985). *Eros recuperado: Una interpretación jungiana de Cien años de soledad*. Michigan: University Microfilms International.
- CAMPBELL, J. (1974). *The Mythic Image*. New York: MJF Books.
- CASAS, A.M. (1998). *Un tarot para Macondo*. En: XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Memorias. Bogotá: Universidad Nacional; Instituto Caro y Cuervo.
- CIRLOT, J.E. (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CONNOLLY, C. (2005). *Obra selecta*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, M. (1995). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.
- FIGUEROA, C. (1998). *Cien años de soledad: reescritura bíblica y posibilidades del texto sagrado*. En: XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Memorias. Bogotá: Universidad Nacional; Instituto Caro y Cuervo.
- FOX, C.K. & Keck, A. (2004). *Einstein A to Z*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- FRAZER, J. (1981). *La rama dorada: Magia y religión*. México: FCE.
- GARCÍA MÁRQUEZ, E. (2001). *Tras las huellas de Melquíades. Historia de Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2005). *Cien años de soledad*. Jacquet Joset (Ed.). Madrid: Cátedra.
- GRAVES, R. (2002). *Los mitos griegos*. 2 Tomos. Madrid: Alianza.
- HALKA, Ch.S. (1977). *Melquíades, Alchemy and Point of View: The quest for gold in Cien años de soledad*. Michigan: University Microfilms International.
- HARSS, L. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HEIDEGGER, M. (1978). *Arte y poesía*. México: FCE.